



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„The New Normal?

Die neue Welle des Queer Cinema und ihre
gesellschafts-politischen Implikationen“

verfasst von

Michael Steinmetz

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von:

Univ.-Ass. Dr. habil. Andrea Seier, M.A.

Danksagung

Für die Unterstützung bei meiner Diplomarbeit möchte ich mich bei folgenden Personen bedanken:

Meinen Eltern, die mir ermöglichten, meinen eigenen Weg zu gehen und mich dabei unerschöpflich unterstützen - und es noch immer tun.

Meiner Schwester, die in allen Lebenslagen für mich da ist.

Meiner Betreuerin Univ.-Ass. Dr. habil. Andrea Seier, M.A. für die vielen hilfreichen Anregungen und ihrem Interesse für das Thema meiner Arbeit.

Meinen liebsten Freunden,

vor allem hinsichtlich dieser Arbeit:

Corinna und Wencke, für den Enthusiasmus und die große Hilfe. Und ihre Freundschaft.

Maria, die mir auch am anderen Ende der Welt die beste Stütze war.

Conny, die mich als Mitbewohner Tag und Nacht ertragen musste.

Micha, meiner Leidensgenossin, mit der ich in der Endphase meine Probleme teilen konnte.

Luise, die mich in der Themenauswahl bestärkt hat.

Danke.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
2. Theorie	4
2.1. Eine Einführung.....	4
2.1.1. Queer und die Theorie.....	4
2.1.1.1. Geschichtspolitischer Diskurs.....	4
2.1.1.2. Wissenschaftliche Erkenntnisse	8
2.1.2. Queeres Kino und seine Anfänge	11
2.1.3. Entstehung einer revoltierenden Bewegung	16
2.2. New Queer Cinema.....	18
2.2.1. AIDS, Camcorders, Reagan, and cheap rents	20
2.2.2. Die Mitbegründer des New Queer Cinema	25
2.2.3. Filmfestivals – Räume der Anerkennung.....	28
2.2.4. Die Aufmerksamkeit im Mainstream	31
2.3. „New-Wave Queer Cinema“	37
2.3.1. Entstehung.....	37
2.3.1.1. Bedeutung des Begriffs	38
2.3.1.2. Ein Artikel schlägt Wellen.....	40
2.3.2. Zeichen der Homonormativität	42
2.3.2.1. (Hetero-) Normativität	43
2.3.2.2. Neoliberalismus.....	44
2.3.2.3. Lisa Duggans „New Homonormativity“	46
2.3.3. Zeigen von Sex(ualität) im Film	49
2.4. Forschungsfragen und Hypothesen	54

3. Empirischer Teil	56
3.1. Untersuchungsdesign	56
3.1.1. Die qualitative Filmanalyse.....	56
3.1.2. Analyseobjekte	59
3.1.3. Untersuchungsgegenstand	61
3.2. Filmanalysen	62
3.2.1. WEEKEND.....	62
3.2.1.1. Inhaltsangabe	62
3.2.1.2. Aspekte der Homonormativität	63
3.2.1.3. Sex als Handlungsträger	74
3.2.2. LA VIE D`ADÈLE	77
3.2.2.1. Inhaltsangabe	77
3.2.2.2. Aspekte der Homonormativität	79
3.2.2.3. Sex als Handlungsträger	90
3.2.3. L`INCONNU DU LAC	94
3.2.3.1. Inhaltsangabe	94
3.2.3.2. Aspekte der Homonormativität	96
3.2.3.3. Sex als Handlungsträger	105
3.3. Fazit.....	110
4. Kritik und Ausblick.....	116
5. Quellenverzeichnis	120
6. Abstract	130
7. Lebenslauf	132

1. Einleitung

„Films always exist in relationship to their societies and moments in time, and the N[ew] Q[ueer] C[inema] is no exception.“¹

Blättert man durch Zeitschriften, zapft durch diverse Fernsehkanäle, oder läuft auf der Straße an unzähligen Werbeplakaten vorbei: Medien vermitteln seit Generationen ein Gesellschaftsbild, das zur Identifikation einladen soll. Das Familienmuster Mutter-Vater-Kind und Heterosexualität scheint maßgeblich zu sein. Dennoch weiß man, dass es vielzählige andere Lebensformen gibt, die sich von diesem Konstrukt unterscheiden. In den letzten Jahren kann man jedoch in der westlichen Welt ein Wandel jenseits des heteronormativen Gesellschaftsbildes beobachten.

Spätestens seit dem Sieg von Conchita Wurst beim „Eurovision Song Contest“ 2014 ist auch in Österreich eine Künstlerin vertreten, die sich für Gleichberechtigung marginalisierter Gruppen einsetzt und für ein positives Beispiel der Diversität steht. Mittlerweile ist es hierzulande nicht mehr befremdlich, wenn eine bärtige Frau von Werbetafeln lächelt. Menschen, die der besagten heteronormativen Gesellschaftsstruktur nicht angehören – und dadurch als „queer“ bezeichnet werden – wollen genauso akzeptiert werden und ein Teil der sozialen Gemeinschaft sein.

Im Kino wurde die Thematik der Ausgrenzung zunehmend behandelt. Das zeigt, dass Filme immer im Verhältnis zu ihrer gegenwärtigen gesellschaftlichen Lage stehen. Das New Queer Cinema, das sich in den 90er Jahren entwickelte, sträubte sich gegen das vorherrschende Gesellschaftsbild. In den letzten Jahren tauchten jedoch vermehrt Filme auf, die genau das Gegenteil vermitteln wollen.

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dieser scheinbar neuen Welle des New Queer Cinemas, das erstmalig in der Tageszeitung *The Guardian*² Erwähnung fand und unter dem Begriff „New-Wave Queer Cinema“ zusammengefasst wird. In diesem sind

¹ RICH, 2013, Xxv.

² WALTERS: <http://www.theguardian.com/film/2012/oct/04/new-wave-gay-cinema> [28.01.2015].

„queere“ Personen nicht mehr Teil einer marginalisierten Gruppe. Sie werden als selbstbewusste, runde Charaktere gezeigt, die ihre eigene sexuelle Orientierung nicht in Frage stellen. In diesem Kino spielen Sex-Szenen eine bedeutende Rolle. Als Handlungsträger sollen diese intimen Sequenzen die Geschichte und ihre Protagonistinnen und Protagonisten auf erzählerische und dramaturgische Ebene weiterentwickeln.

Bevor die Hypothesen im empirischen Teil anhand von drei Filmanalysen untersucht werden, gibt das erste theoretische Kapitel eine Einführung in die Geschichte der Queer Theory und ihre Historie wieder. Dabei wird auf die Entstehung des Films als Grundbaustein und die ersten „queeren“ Figuren im audiovisuellen Medium eingegangen.

Das zweite Kapitel beschreibt die Entstehung des New Queer Cinema, das seinen Namen der Filmwissenschaftlerin B. Ruby Rich verdankt, die sich seit Beginn mit dieser Filmbewegung beschäftigt. Neben den ersten Filmen dieses „queeren“ Kinos, wird auch dessen Beziehung zu Hollywood behandelt.

Im dritten Kapitel des Theorieteils wird der im Jahr 2012 veröffentlichte Artikel *New-wave queer cinema: 'Gay experience in all its complexity'*³ untersucht, der von den bereits erwähnten Hypothesen ausgeht.

Daraus werden im Folgenden zwei Forschungsfragen hergeleitet: Treten in den ausgewählten Filmen homonormative Aspekte auf? Der von der Kultur- und Sozialwissenschaftlerin Lisa Duggan geprägte Begriff „Homonormativität“⁴ kategorisiert Homosexuelle, die ein Teil der heteronormativen Gesellschaft sein wollen. Für die empirische Untersuchung wird er in die Ebenen der Politik, Romantik, Akzeptanz und Universalität aufgegliedert.

Die zweite Forschungsfrage konzentriert sich auf die Darstellung körperlich-intimer Filmszenen. Sind sie für die Handlung im Film wirklich unabdingbar? Werden dadurch Charakterzüge der Filmfiguren offengelegt?

In der Wissenschaft gibt es nur wenige Anhaltspunkte, die eine Verbindung zwischen Film und „Homonormativität“ herstellen. Aufgrunddessen wird versucht, Duggans ge-

³ Ebenda.

⁴ DUGGAN, 2002, S. 175-194.

sellschafts-politischen Terminus und seine Aspekte auf Filme anzuwenden. Mit der theoretischen Aufarbeitung dieser und der filmwissenschaftlichen Untersuchung sexueller Filmsequenzen, werden im empirischen Teil drei ausgewählte Filme mit „queerem“ Inhalt herangezogen und auf die Forschungsfragen untersucht.

Dadurch wird beobachtet, ob die Filme „New-Wave Queer Cinema“-Funktionen aufweisen. Abschließend werden im Fazit alle relevanten Bezüge zusammengefasst.

Das letzte Kapitel setzt sich mit einer kritischen Betrachtungsweise der neuen Welle auseinander. Ebenso werden aktuelle Filmbeispiele herangezogen, die sich mit dem Thema der Arbeit auseinandersetzen und für einen Wandel im „queeren“ Kino stehen können.

2. Theorie

2.1. Eine Einführung

Versucht man in der Literatur eine Definition für den Begriff „queer“ oder die damit zusammenhängende „Queer Theory“ zu finden, so stößt man immer wieder auf dieselbe Erkenntnis: queer kann und will sich nicht definieren lassen. Genauer genommen beinhaltet die Queer Theory keine festgeschriebene Theorie, sondern lässt sich vielmehr als eine Analyse und Destabilisierung gesellschaftlicher Normen von Heterosexualität und Zweigeschlechtlichkeit verstehen.⁵

Dieses Kapitel soll die bisherigen Überlegungen beider Termini aufarbeiten und ein Verständnis für „queer“ und die „Queer Theory“ schaffen. Als Grundbaustein einer filmwissenschaftlichen Arbeit wird in dieser Einführung die Entwicklung des „Queer Cinema“ zusammengefasst – von den Anfängen bis hin zum Beginn einer neuen revolutionierenden Bewegung Ende der 1980er Jahre.

Dabei muss immer auf den historischen Hintergrund eingegangen werden, der eine wichtige Bedeutung für alle Begrifflichkeiten hat, da sie sich im Laufe der Zeit immer wieder verändert und an Merkmalen dazugewonnen haben.

2.1.1. Queer und die Theorie

2.1.1.1. *Geschichtspolitischer Diskurs*

„We’re here. We’re queer. Get used to it.“⁶

Auch wenn die Verwendung des Begriffs „queer“ zur Selbstrepräsentation ziemlich zeitgenössisch zu sein scheint: Fakt ist, dass das Wort queer schon einige Zeit früher seine Verwendung fand. Der US-amerikanische Historiker George Chauncey hat festgestellt, dass sich homosexuelle New Yorker Männer in den Jahren von 1910 bis etwa

⁵ Vgl. GENSCHEL, 2001, S. 11.

⁶ Vgl. Queer Nation-Homepage: <http://queernationny.org/history> [07.11.2014].

1930 selbst als „queer“ bezeichneten – noch bevor die Bezeichnung „gay“ aufgekommen ist.⁷

Der Terminus „queer“ entstand aber schon im 16. Jahrhundert und lehnte sich an das deutsche Wort „verquer“ an. Damals gab es aber noch keine Verbindung, beziehungsweise Zuweisung, im politischen und wissenschaftlichen Sinn. Auch wenn der Begriff im deutsch- und englischsprachigen Raum meist unterschiedlich genutzt wurde: Es kam immer wieder zu einer Überschneidung der Bedeutungen und demzufolge zu keinem Ersetzen, sondern einer Erweiterung des Begriffs. Blickt man historisch noch weiter zurück und sucht nach der ersten Bezeichnung für gleichgeschlechtliche Sexualität, dann beginnt diese nach Andreas Kraß, in der Bibel.⁸ Laut der wurde die Stadt Sodom von Gott zerstört, weil einheimische Männer mit Engel, die sich als vermeintliche Besucher tarnten, sexuell verkehren wollten. Der Begriff Sodomie ist ein in der Gesetzgebung bis heute verwendeter Begriff für gleichgeschlechtliche Sexualpraktiken.⁹

In den Anfängen des 20. Jahrhunderts wurden die Termini Homo- und Heterosexualität erstmals in der westlichen Gesellschaft beschrieben - beide als abnormales sexuelles Verhalten, wobei eine heterosexuelle Person „[...]was someone who engaged in different-sex behaviors outside the bonds of procreative matrimony.“¹⁰

Erst in den Jahrzehnten des selbigen Jahrhunderts entwickelte sich die Heterosexualität zur normhaften Form einer sexuellen Anziehung zwischen Mann und Frau. Während die Homosexualität weiterhin eine mentale und psychische Abnormität verstanden wurde, wurden zeitgleich sowohl im englisch- als auch im deutschsprachigen Raum die ersten Gruppen gegründet, die aus diesem Grund eine Entkriminalisierung verlangten.

Sie entwickelten sich und wuchsen zu Gemeinden, die das „gay life“ abseits der dominanten heteronormativen Gesellschaftsstruktur lebten. Diese Selbstbeschreibung kommt der gegenwärtigen Auffassung von „queer“ sehr nahe.¹¹

Harry Benshoff und Sean Griffin fassen diese Zeit des Umbruchs aufgrund der immer lauter werdenden Stimmen seitens der Bürger treffend zusammen:

„The understanding of homosexuality as a civil rights issue increased in the 1960s

⁷ Vg. CHAUNCEY, 1994, S. 101.

⁸ Vgl. KRASS, 2003, S. 9f.

⁹ Ebenda. S. 9f.

¹⁰ BENSHOFF/GRIFFIN, 2004, S. 3.

¹¹ Ebenda.

when younger and more activist queers followed the example of women and people of color and began to demand fair and equal treatment under the law.“¹²

Am 27. Juni 1969 kam es in der New Yorker Schwulenbar „Stonewall Inn“ zu heftigen Unruhen, die als „Stonewall Riots“ in die Geschichte der Schwulen- und Lesbenbewegung eingingen. Diese setzten in der Entstehung der „Gay Liberation“ – der Homo-Befreiung – bedeutende Merkmale. Grund hierfür war die Zusammenkunft im erwähnten Lokal, nachdem ein Gottesdienst zum Gedenken der kürzlich zuvor verstorbenen Schwulen-Ikone Judy Garland abgehalten wurde. Die Polizei begann, mehrere Gäste zu verhaften, die sich nicht ausweisen konnten. In dieser Juni-Nacht stieß sie jedoch auf Widerstand. Die Besucher des „Stonewall Inn“ wehrten sich, wobei es zu gewalttätigen Auseinandersetzungen mit der Polizei kam. Die Unruhen dauerten noch zwei weitere Tage, ehe sich die Situation langsam wieder beruhigte.¹³

Dieser Stichtag, der seitdem auch unter dem Namen „Christopher Street Day“ jährlich gefeiert wird, steht oftmals für die Entstehung von lesbischer und schwuler Identität als politische Kraft und wird mit der Geburt der Gay Liberation assoziiert. Auch wenn Stonewall selbst diese Bewegung nicht alleine auslöste – der politische Umbruch und die Vorkommnisse liegen zeitlich sehr nahe.¹⁴

Die Gay Liberation wollte ein neues Identitätsgefühl für Homosexuelle schaffen. Im Vergleich zu den Vorgängern der Homophilenorganisationen, die ein besseres Bild von Homosexualität in der Öffentlichkeit forderten, lehnten die Homo-Befreiungsaktivisten jegliches Denken der heteronormativen Gesellschaft ab und versuchten, ihre Andersartigkeit mit Stolz zu präsentieren und eine positive Selbstbestimmung zu kreieren. Somit wurde das ehemalige Schimpfwort „gay“, laut Jagose, zu einem konkreten politischen Angriff gegen „[...]eine binäre und hierarchische sexuelle Ordnung, die Homosexualität als Abweichung von einer privilegierten und naturalisierten Heterosexualität klassifiziert.“¹⁵

Die Gay Liberation konnte zu zahlreichen Erfolgen und Gesetzesänderungen beitragen¹⁶, wodurch es jedoch auch innerhalb der Bewegung zu immer mehr Unstimmigkei-

¹² BENSHOFF/GRIFFIN, 2004, S. 4.

¹³ Vgl. BENSHOFF/GRIFFIN, 2006, S. 130.

¹⁴ Vgl. JAGOSE, 2001, S. 46f.

¹⁵ JAGOSE, 2001, S. 95.

¹⁶ Die American Psychiatric Association entfernte 1974 Homosexualität von der offiziellen Liste der psychischen Störungen. Vgl. Benshoff/Griffin, 2004, S.5.

ten kam. Gründe dafür waren zum Beispiel, dass das Geschlecht immer noch als essentialistisch angesehen wurde, wodurch sich Frauen eher der Frauenbewegung zugehörig fühlten, die in der Gay Liberation eine patriarchale Herrschaft sahen. Ebenso fühlten sich Bi- und Transsexuelle Personen nicht wahrgenommen und akzeptiert.¹⁷

Diese Separation der lesbischen und schwulen Communitys endete in den 1980er Jahren, als die AIDS-Epidemie¹⁸ aufkam und sich dadurch ein neues Verständnis von Macht und Identität und ihrem Zusammenwirken entwickelte. Dadurch entstand eine neue Bewegung, die gegen die AIDS-Krise und das damit negativ entstandene Bild in der heteronormativen Gesellschaft kämpfte. Mitglieder waren nicht nur Lesben und Schwule. Die Aktivistinnen und Aktivisten verwendeten in dieser Zeit erstmalig den Begriff queer als affirmative Selbstbezeichnung.¹⁹

“Queer was not only meant to acknowledge that there are many different ways to be gay or lesbian, but also to encompass and define other sexually defined minorities for whom the labels homosexual and/ or heterosexual were less than adequate: bisexuals, cross-dressers, transgendered people, interracial couples whether homosexual or heterosexual, disabled sexualities, sadomasochistic sexualities whether homosexual or heterosexual etc.”²⁰

Somit wurde der Terminus „queer“ schlussendlich als ein Konglomerat aus Menschen verstanden, das mehrere marginalisierte Gruppen vereint und sich gegen eine heterosexistische Kultur auflehnt. Im Frühjahr 1990 wurde die „Queer Nation“ gegründet, eine der wichtigsten politischen Gruppen, die sich nicht mehr auf das Konzept einer stabilen Identität stützte, sondern sich für die Aufklärung von Safer Sex einsetzte. Sie kämpfte gegen Homophobie und für „gay rights“. Ihre Mitglieder waren aufgrund der AIDS-Krise mehr eine konzeptionelle Flexibilität denn eine fixe Identität.²¹

Durch provokative Auftritte und ein Sichtbarmachen der Probleme in der Öffentlichkeit gelang es der Queer Nation, den Begriff „queer“ in eine positive Richtung zu lenken, weg von der ursprünglichen Bedeutung hin zu einer Definition, die mit Stolz getragen werden konnte. Die wesentliche Differenz zwischen der Gay Liberation und der Queer Nation ist der Wechsel von einer Politik der Identität zu einer Politik der Differenz, die

¹⁷ Vgl. JAGOSE, 2001, S. 62f.

¹⁸ AIDS= Acquired Immune Deficiency Syndrome

¹⁹ Vgl. JAGOSE, 2001, S. 121f.

²⁰ BENSHOFF/GRIFFIN, 2004, S. 5.

²¹ Vgl. JAGOSE, 2001, S. 121.

aufgrund der AIDS-Krise ein neues strukturalistisches Verständnis von der Organisation und Produktion von sexueller Bedeutung hervorrief.²²

An dieser Stelle ist zu erwähnen, dass sich diese Organisation, wie oft kritisiert wurde, nicht nur für homosexuelle Frauen und Männer einsetzte, sondern für alle Menschen, die sich von der weißen, heteronormativen Gesellschaftsstruktur unterdrückt fühlten. Die Begrifflichkeit „queer“ bei der Queer Nation macht dies noch einmal in seiner Namensgebung deutlich.

2.1.1.2. Wissenschaftliche Erkenntnisse

Aufgrund dieser Bewegungen und des signifikanten Aufkommens von queer als sich ständig veränderndes Konstrukt, befassten sich Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler – sowohl in den USA und Kanada, als auch in Europa – vermehrt mit dieser Thematik, aus der schon bald die Queer Theory resultierte.

Die Filmwissenschaftlerin Michele Aaron sieht in queer „the appropriation of the power of the antagonistic, homophobic society, through reclaiming the term of abuse but also through a new approach to 'gay' politics“ und betont, „[...]q]ueer is not just about gender and sexuality, but the restrictiveness of the rules governing them and their intersection with other aspects of identity.“²³

Laut Annamarie Jagose wird der Terminus queer als eine Art Sammelbegriff für ein politisches Bündnis sexueller Randgruppen verwendet, der sich an den „Lesbischen und Schwulen Studien“ anlehnt und als eine erweiterte Form dieser theoretischen Konzepte angesehen werden kann.²⁴

Diese Studien kamen in den neunziger Jahren an den Universitäten auf und entwickelten sich ausgesprochen schnell, so dass das Wort queer immer mehr Verwendung im Sprachgebrauch erlangte. Vor allem in ihren Anfangszeiten wurden diese Studien hauptsächlich in lesbische und schwule Kategorien zugeordnet. Selbst Jagose geht in ihrer Einführung hauptsächlich auf diese Kategorien ein. Trotzdem verweist sie auch auf Themen wie cross-dressing, Hermaphroditismus, geschlechtliche Uneindeutigkeit

²² Vgl. JAGOSE, 2001, S. 136f.

²³ AARON, 2004, S. 6f.

²⁴ Vgl. JAGOSE, 2001, S. 13ff.

und operative Geschlechtsumwandlung hinweg.²⁵

Auch die beiden Autoren Benshoff und Griffin, die Maßgebliches zu wissenschaftlichen Diskursen über das Queer Cinema beitragen, erkennen „[q]ueer is descriptive of the textual (and extra-textual) spaces wherein normative heterosexuality is threatened, critiqued, camped up, or shown to be an unstable performative identity.“²⁶ Damit ist gemeint, dass „queer“ die vorherrschende Heterosexualität kritisiert und sich als instabiler performativer Identität betrachtet.

Wichtig für die meisten Theoretikerinnen und Theoretiker der Queer Theory und Queer Studies ist die Tatsache, dass sich der Begriff „queer“ nicht eingrenzen lässt. Er steht für einen kontinuierlichen Wandel, für den die Unbestimmtheit charakteristisch ist und keine eindeutige Definition zulässt. Dies macht eine Einführung in eine Terminologie scheinbar schwierig, jedoch ist es eben genau das, wofür queer maßgeblich steht. Der US-amerikanische Professor und Autor David M. Halperin ist der Meinung, dass die Queer Theory keinen Anspruch darauf mehr haben könne, queer zu sein, wenn sie zu einer normativen, akademischen Disziplin wird.²⁷ Ähnlich verweist Jagose auf eine der wichtigsten Begründerinnen der Queer Theory, Judith Butler, die in der Normalisierung der Queer Theory ein klägliches Ende²⁸ sähe.

Als Unterscheidungsmerkmal gilt auch die Aufklärung über die englischen Begrifflichkeiten „sex“ und „gender“. Da im Deutschen beide Wörter (vermeintlich) oft mit „Geschlecht“ übersetzt werden, muss hier im Zuge der Queer Theory – und der Gender Studies – deutlich differenziert werden. Sex wird somit mit dem anatomischen Geschlecht übersetzt, als Geschlechtskörper. Gender hingegen ist das sogenannte soziale Geschlecht. Diese Unterscheidung wurde von der feministischen Theorie in den siebziger Jahren aus Soziologie, Psychologie und Medizin übernommen. Somit kam es zu einer erstmaligen Sichtbarkeit des sozialen Geschlechts. Judith Butler sieht in dieser Unterscheidung jedoch auch eine gewisse Problematik²⁹, da das anatomische Geschlecht – also sex – zu einer natürlichen und absoluten Gegebenheit konstruiert

²⁵ Vgl. JAGOSE, 2001, S. 13ff.

²⁶ BENSHOFF/GRIFFIN, 2004, S. 2.

²⁷ Vgl. HALPERIN, 1995, S. 113.

²⁸ Vgl. JAGOSE, 2001, S. 13.

²⁹ In der Übersetzung von Butlers *Gender Trouble* (1990) wird „gender“ fast durchgängig mit „Geschlechtsidentität“ übersetzt.

wird.³⁰

Der Literaturwissenschaftler Andreas Kraß schließt sich seinen Vorgängern an und sieht in der Queer Theory die „Denaturalisierung normativer Konzepte von Männlichkeit und Weiblichkeit, die Entkoppelung der Kategorien des Geschlechts und der Sexualität, die Destabilisierung des Binarismus von Hetero- und Homosexualität sowie die Anerkennung eines sexuellen Pluralismus“³¹.

Mittlerweile wird der Begriff „queer“ in zahlreichen Zusammenhängen verwendet: Sei es in politischen und wissenschaftlichen Diskursen, als auch im Alltagsverständnis und soll immer wieder begreiflich machen, dass in ihm keine Identität, kein Geschlecht und auch keine Sexualität zugeschrieben ist. Gerade diese dezidierte Nicht-Identität soll als politischer Akt gegen eine heteronormative, patriarchale und zweigeschlechtliche Struktur verstanden werden, die neue Denk- und Handlungsräume eröffnen.

Als quasi Vorreiter der Queer Theory finden immer wieder Michel Foucaults und der französische Philosoph Jacques Derrida Erwähnung, die sich mit dem Poststrukturalismus beschäftigten und dadurch zahlreiche feministische Auseinandersetzungen erschienen sind.³²

Zusammenfassend bringt es Ulf Heide in seinem Sammelband *Jenseits der Geschlechtergrenzen* auf den Punkt. Er behauptet:

„Insofern Queer Studies und Queer Theory also weder die Selbsterforschung einer einheitlichen Gruppe sind noch einen klar definierten Kanon von Gegenständen der Kritik oder der möglichen methodischen und theoretischen Ansätze ausgebildet haben, repräsentieren sie ein äußerst heterogenes Feld.“³³

Auch wenn in der Literatur unzählige Beschreibungen von queer und der Queer Theory vorhanden sind, so haben sie immer eines gemeinsam: die Termini sind unbestimmt und dürfen sich niemals eingrenzen lassen. Brian Currid sieht darin jedoch auch eine Form der Normativität. Aufgrunddessen müssten die Begriffe immer wieder neu belebt werden, da die Gefahr besteht, dass „queer“ an sich seine korrekte Verwendung und dadurch seinen Wert verliert.³⁴

³⁰ Vgl. GENSCHEL, 2001, S. 10f.

³¹ KRASS, 2003, S. 18.

³² Vgl. HEIDEL/MICHELER/TUIDER, 2001, S. 19ff.

³³ HEIDEL/MICHELER/TUIDER, 2001, S. 26.

³⁴ Vgl. CURRID, 2001, S. 383.

2.1.2. Queeres Kino und seine Anfänge

Durch das Aufkommen der Queer Theory wurde „queer“ nicht nur im wissenschaftlichen Kontext behandelt. Vor allem im englisch-sprachigen Raum entwickelten sich die Queer Film Studies, die den filmischen Werdegang beleuchteten und eine neue Form in der Filmanalyse aufzeigten. Dazu folgen ein chronologischer Diskurs des queeren Kinos und eine Repräsentation in seinen unterschiedlichen Epochen, wobei bis zu den Anfängen des audiovisuellen Bildes zurückgeblickt werden muss:

Queer Filme lassen sich nicht einfach kategorisieren, genausowenig wie sich die Queer Theory eingrenzen oder definieren möchte. Ebenso ist es ein schwieriges Unterfangen, welche Filme überhaupt queer bezeichnet werden dürfen. Harry Benshoff geht in seinem Buch *Queer Images* näher darauf ein und erklärt, dass es zahlreiche Wege gibt, einen Film queer zu sehen. Sei es die Darstellung von queeren Figuren oder der Fakt, dass manche Filme von queeren Autoren, Regisseuren oder Produzenten gemacht wurden. Ebenso könnte man Filme mit lesbischen oder schwulen Schauspielerinnen und Schauspielern als queer bezeichnen, oder auch, weil ein queeres Publikum vorhanden ist. Es gibt viele Zugangsmöglichkeiten, genauso wie bei der Queer Theory.³⁵

Ende des 19. Jahrhundert kommt es zur Entstehung des Films. Eine Erfindung, die sich bis heute maßgeblich in unsere Gesellschaft und sämtlichen sozialen, politischen und medialen Bereichen eingeflochten hat. Das ist auch der Zeitraum, in dem erstmalig die Konzepte von Homosexualität und Heterosexualität in der westlichen Wissenschaft aufgekommen sind. Dies macht den Film unter anderem zum Nachweis, wie Sexualität seit Beginn verstanden und repräsentiert wurde.³⁶

Erwähnenswert ist hierbei der 1895 entstandene Film von W.K.L. Dickson, der für Thomas Edison gedreht wurde. In diesem sieht man zwei, vor der Kamera gemeinsam tanzende Männer. Dieses Stück Filmgeschichte lässt Raum für sehr viel Interpretation. Die Überlegung, dass für die Produktion einfach keine Frau dabei war, um den Paartanz vorzuführen ist genauso berechtigt wie diesen Film in einen queeren Kontext zu

³⁵ Vgl. BENSHOFF/GRIFFIN, 2006, S. 9ff.

³⁶ Vgl. BENSHOFF/GRIFFIN, 2004, S. 6.

stellen, da er kein heterosexuelles Pärchen zeigt. Laut Alexander Doty müssen „queere“ Momente im Film nichts mit Erotik, verbalen Aussagen, oder körperlichen Berührungen zu tun haben. Es geht vielmehr um einheitliche, kulturelle und psychologische Formen, die eine subtile Sichtbarmachung von „queer“ veranschaulichen.³⁷

Filme entwickelten sich immer mehr zu massentauglichen Produktionen, wobei ihnen die heteronormative Erzählweise klar zugesprochen wurde. „Queere“ Figuren wurden immer sehr überzeichnet dargestellt. Entweder waren die Männer äußerst feminin („sissies“, „pansies“ genannt) oder die Frauen besonders maskulin („butches“, „bulldykes“) und erfüllten somit alle Klischees einer queeren Repräsentation.³⁸

Außerhalb Hollywoods – blickt man vor allem Richtung Europa – entwickelten sich schon früh Filme mit homosexueller Thematik. Natürlich waren sie auch hier einer großen negativen Kritik ausgesetzt, trotzdem ist Richard Oswalds Film *ANDERS ALS DIE ANDERN* aus dem Jahr 1919 in die Geschichte des Films und auch in die der Homosexualität eingegangen, da bewusst mit homosexuellen Andeutungen gespielt wurde. Er galt als Skandalfilm, der Homosexualität verherrlichte und wurde schon ein halbes Jahr nach seiner Premiere von der Zensurbehörde „Weimarer Republik“ verboten und nur noch unter strengen Richtlinien gezeigt. Drei Jahre zuvor erschien jedoch schon ein Film mit „queerem“ Inhalt. Im Jahr 1916 erschien *VINGARNE* (Die Flügel) vom schwedischen Filmemacher Mauritz Stiller, nach dem Roman *Mikaël* von Herman Bang. Er erzählt die Geschichte eines alternden Malermeisters, der sich in sein männliches Modell verliebt. Der Film galt aufgrund eines Brandes lange Zeit als verschollen und seine Kopie ist erst Jahre später wieder aufgetaucht.³⁹

In Europa wurden immer mehr Filme mit queerem Hintergrund produziert. Unter anderem der 1934 entstandene Film *MÄDCHEN IN UNIFORM* der Österreicherin Leontine Sagan, der von der Liebe eines Mädchens zu seiner Lehrerin erzählt. Dieser Film war auch international sehr erfolgreich. In den USA wurde er oft so weit zensiert, so dass es zu einem Verstecken der homosexuellen Thematik kam und dies dadurch auch die Intention des Films änderte. Hierfür war vor allem, der im Jahre 1934 rechtskräftige, „Hollywood Production Code“ zuständig, der jegliche Filme mit homosexuellen Inhal-

³⁷ Vgl. DOTY, 2000, S. 5.

³⁸ Vgl. BENSHOFF/GRIFFIN, 2004, S. 6.

³⁹ Vgl. WOLFERT, 2001, S. 68ff.

ten aber auch Andeutungen verbot, da sie „Perversitäten“ aufzeigten, die ordnungsgemäß verbannt werden mussten. Filme mit homosexuellen Figuren haben die Untersuchung nur bestanden, wenn diese parodiert wurden oder die Homosexuellen die Rolle des Bösen übernommen haben. Der Production Code trat fast über 30 Jahre in Kraft.⁴⁰

Aufgrund dessen entwickelte sich beim queeren Publikum eine Art subkulturelle Rezeptionsstrategie, die „camp“ genannt wurde. Dabei kam es zu einem neuen Betrachten von heteronormativen Filmen, das mit dem heutigen „queeren Lesen“ assoziiert werden kann. Dieses Publikum feierte und persiflierte diese Filme zugleich. Vor allem Filmstars wie Marlene Dietrich, Greta Garbo und die schon erwähnte Judy Garland waren aufgrund ihrer melodramatischen Rollen und ihren Musicals äußerst beliebt. Die queere Zuseherschaft fühlte sich oft von den visuellen und stilistischen Darstellungen angesprochen.⁴¹

Dem Hollywood Production Code waren aber nicht nur Schauspieler unterlegen, auch seitens der Produktion, Regie, Kamera etc. durfte niemand offen homosexuell leben. So kam es, dass viele aufgrund ihrer Homosexualität ihren Job verloren oder berühmte Regisseure Scheinehen eingingen, um das heterosexuelle Bild aufrecht zu erhalten. Vor allem in den 50er Jahren wurde der Production Code immer mehr von Filmemacherinnen und Filmemachern bis zum Limit ausgereizt und so kam es, dass er in den 60er Jahren langsam entschärft wurde, da queere Anspielungen oftmals schon mehr als offensichtlich waren. Trotzdem: Queere Charaktere wurden immer noch als sonderbar dumm, böse oder tragisch repräsentiert.⁴²

In dieser Zeit kamen europäische Filme wie OLIVIA (1951) und ANDERS ALS DU UND ICH (§ 175) (1957), in die Kinos und fanden ihren Weg auch in den USA. Dank der sexuellen Revolution in den 60ern entwickelte sich das von Harry Benshoff beschriebene „Sexploitation Cinema“, das immer mehr erotische Darstellungen im Film zeigte. Diese erotischen Filme waren meist für den heterosexuellen Mann produziert, beinhalteten aber eben auch lesbischen Geschlechtsverkehr und Gruppensex.⁴³

⁴⁰ Vgl. BENSHOFF/GRIFFIN, 2004, S. 7.

⁴¹ Vgl. BENSHOFF/GRIFFIN, 2006, S. 67.

⁴² Vgl. BENSHOFF/GRIFFIN, 2004, S. 7f.

⁴³ Vgl. Ebenda, S. 131ff.

In der Filmwissenschaft ist dieses Betrachten des Films aus der Sicht des Mannes breit diskutiert worden. Laut Ellen Wolter, die den Fokus ihrer Arbeit auf Filme mit Massenpublikum legte, ist der heterosexuelle Mann im Film in der Lage, sich in alle denkbaren Rollen identifizieren zu können und entzieht sich somit jeglicher Stereotypisierung. Anders ist dies bei der Darstellung der Frau, die – wie schon Laura Mulvey in ihrer feministischen Filmtheorie *Visuelle Lust und narratives Kino*⁴⁴ feststellte – von einem weiblichen Subjekt zu einem Objekt des männlichen Zuschauers wird. Ihr Text erntete zeitgleich auch einige Kritik, da sie die weiblichen Zuschauerinnen zur Gänze ausschließt und der männliche Blick immer auch in einem Machtverhältnis steht, der zur Schaulust führt. Die Darstellung der Frau, so Wolter weiter, wird durch die automatische patriarchale Struktur geprägt und somit in eindeutige Klischees gedrängt, die keinen Raum für andere Charakteristika bereitstellen. Ähnlich ist dies mit der Darstellung des homosexuellen Mannes, der in keiner Konkurrenz zum heterosexuellen Mann steht und beispielsweise mit verweichlichten und schwachen Eigenschaften ausgestattet wird.⁴⁵

Zur selben Zeit erschienen auch die viel beachteten Avant Garde Filme, mit denen unter anderem Jack Smith, die Kuchar Brüder und Andy Warhol große Erfolge für sich verbuchen konnten. Sie boten Gelegenheit für offene und multiple Interpretationsmöglichkeiten. Traditionelle Werte und Meinungen wurden vielfach kritisch betrachtet. Die avantgardistischen Werke eröffneten eine neue Betrachtungsweise, weil sie Themen, wie Gender und Sexualität, im Gegensatz zu Hollywood, neu behandelten.⁴⁶ Viele Filmemacher wurden in den 1970er mit der „Underground“ Film Bewegung assoziiert. Vor allem John Waters, der seine Homosexualität nicht verheimlichte, parodierte vielfach den Stil Hollywoods. Beim Sundance Filmfestival gewann er mit HAIRSPRAY (1988) den „Großen Preis der Jury“, in dem er die Drag-Queen Divine einem breiten Publikum vorstellte. Ruby Rich bezeichnete ihn als Vorreiter des New Queer Cinema, da seine Filme in der Zeit nach der Gay Liberation und vor der AIDS-Krise großen Stellenwert fanden. Das New Queer Cinema wird im nächsten Kapitel umfangreich erläutert.

⁴⁴ Aus dem englischen *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. 1975.

⁴⁵ Vgl. WOLTER, 2001, S. 13ff.

⁴⁶ Vgl. BENSHOFF/GRIFFIN, 2006, S. 116.

tert.⁴⁷

Auch experimentelle lesbische Filme entstanden im Independent Kino der 70er, unter anderem von Jan Oxenberg, Greta Schiller und Barbara Hammer, die mit ihren Werken über die menschliche Sexualität hervorragende Beispiele des Queer Cinema boten. Infolgedessen entstand eine der ersten queeren Dokumentationen, *WORD IST OUT* (1977), die sich mit der schwulen und lesbischen Freiheitsbewegung befasste.⁴⁸

Die Filmwissenschaftlerinnen und Filmwissenschaftler zeigte daraufhin ein Interesse an der neuen und progressiven Bewegung, wodurch Zeitschriften und Bücher wie *Woman in Film and Jump cut* und *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies* erschienen.⁴⁹

Auch wenn dadurch eine beachtliche Aufmerksamkeit erreicht wurde: In Hollywood entwickelte sich die Repräsentation queerer Thematiken oder Figuren nicht weiter. Entweder wurden sie als Antagonistinnen und Antagonisten eingesetzt, oder die Filme waren Zielscheibe einer harschen negativen Kritik. *MAKING LOVE* (1982) war einer der ersten Filme, der Homosexualität im Hollywood Mainstream behandelte. Er zeigt die Liebe eines Arztes zu einem anderen Mann, der dafür seine Frau verlässt, um eine gleichgeschlechtliche Beziehung einzugehen. Der Filmmacher Barry Sandler wollte schon damals zeigen, dass Schwulsein auch bedeuten kann, nicht kriminell zu sein – eben nicht, wie es Hollywood immer zeigte. Er versuchte damit ein Aufbrechen der heteronormativen Gesellschaftsstruktur in Hollywood zu schaffen. Das Publikum konnte damit aber nicht umgehen. Zuschauende verließen die Kinosäle, es gab viel negative Kritik und Erfolge wurden auch keine erzielt.⁵⁰

Immer wieder drangen aber europäische Filme von Machern, wie Ulrike Ottinger, Rainer Werner Fassbinder oder Rosa von Praunheims gesellschaftskritisches Werk *NICHT DER HOMOSEXUELLE AN SICH IST PERVERS, SONDERN DIE SITUATION, IN DER ER LEBT* (1971) auf den Markt.⁵¹

Mit dem Aufkommen von Kabel TV und Home Videos in den 80er Jahren entwickelte

⁴⁷ Vgl. RICH, 2013, S. 6.

⁴⁸ Vgl. Ebenda.

⁴⁹ Vgl. BENSCHIFF/GRIFFIN, 2004, S. 9f.

⁵⁰ Vgl. BENSCHOFF/GRIFFIN, 2006, S. 186ff.

⁵¹ Vgl. Ebenda, S. 167.

sich die Independent Filmproduktion rapide. Da Hollywood nicht in der Lage war, das TV-Programm zur Gänze zu füllen, sahen Latinos, afro-amerikanische und auch queere Minderheiten die Chance, ihre Filme einem größeren Publikum zu zeigen. Independent Film Festivals verhalfen, diese Filme zu promoten und gegebenenfalls Aufmerksamkeit zu bekommen. Unterschiede zwischen Hollywood und Independent Filmen sind oftmals nicht ganz ersichtlich.⁵² Viele Hollywoodmitarbeiter versuchten sich im Independent Film. Genauso konnten Independent Filme einen so großen Erfolg für sich verbuchen, dass Filmemacherinnen und Filmemacher Verträge mit Hollywood unterzeichneten. KISS OF THE SPIDER WOMAN (1985) von Hector Babenco war ein derartiger Fall, bei dem der Hauptdarsteller William Hurt für eine homosexuelle Filmrolle den Oscar als bester Schauspieler gewann.⁵³ Vor allem in Amerika aber war es in den 1980er Jahren trotzdem kein leichtes Unterfangen für Independent Filme. Sie waren immer auch so ausgerichtet, dass sie ein möglichst großes Publikum ansprachen, wobei radikale Aspekte, wie die Sexualität, meist heruntergespielt wurden. Trotzdem war das queere Publikum froh, überhaupt Filme mit Identifikationsfaktoren zu sehen und deren Erfolge waren maßgeblich an den kommenden Dekaden des Queer Cinemas beteiligt.⁵⁴

2.1.3. Entstehung einer revoltierenden Bewegung

Mit dem Aufkommen der AIDS-Krise Anfang der 80er entwickelte sich gleichzeitig auch eine enorme Veränderung in der gesellschaftlichen Wahrnehmung Homosexueller. Ebenso brachte dies einen Wandel im Kino. Hollywood distanzierte sich nicht nur komplett vom AIDS-Thema, sondern machte generell einen filmischen Rückschritt in Bezug auf die „gay und lesbian rights“. Dies war aber auch der Zeitpunkt, in dem das Independent Kino immer größer wurde und sich das Bedürfnis erweiterte, tiefere und immer komplexere Einblicke in das queere Leben zu geben. Das Publikum sollte bei dieser Form des Kinos eine richtige Darstellung abseits des heteronormativen Hollywood-

⁵² Vgl. Ebenda, S. 190.

⁵³ Vgl. Ebenda, S. 190f.

⁵⁴ Vgl. Ebenda, S. 196.

Mainstream-Kinos erleben.⁵⁵

Als eine *der* Ausnahmen gilt die Dokumentation TIMES OF HARVEY MILK (1984), die eine immense Beachtung fand und als erster Film eines offen schwul-lebenden Regisseurs und einer queeren Thematik im Jahr 1984 den Oscar für den besten Dokumentarfilm gewann.⁵⁶

Im Zuge der Gründungen unterschiedlicher Bewegungen schwul-lesbischer Menschen, entwickelte sich 1982 die „Gay Men’s Health Crisis“ in New York, die Menschen mit AIDS in jeglichen Belangen unterstützten. Dadurch kam es durch die schon bereits beschriebene Separation der Bewegungen zu einer (Wieder-)Vereinigung, die sich selbst als queeres Kollektiv verstand.⁵⁷

Viele queere Filmemacherinnen und Filmemacher versuchten in dieser äußerst problematischen Zeit einen realistischen Zugang und eine korrekte Sichtweise zu zeigen, in denen Themen, wie Coming-Outs, romantische Beziehungen und auch AIDS behandelt wurden.⁵⁸

1986 erschien Bill Sherwoods PARTING GLANCES, der von einem an AIDS erkrankten New Yorker und seinem Ex-Freund erzählt, der ihn bis zu seinem Tod pflegt. Sherwood war einer der Ersten, der die alltägliche Realität von AIDS auf die Leinwand brachte und eine genau Darstellung der Krankheit aufzeigte, die das Gegenteil davon war, wie sie in den furchterregenden Zeitungsberichten, und TV-Nachrichten dargestellt wurde. Er gilt als wichtiger Film für die Gay Community, vor allem auch, weil ein Jahr später ACT UP (AIDS Coalition to Unleash Power) gegründet wurde.⁵⁹

ACT UP entstand am 10. März 1987 und verstand sich als eine entgegenwirkende Politik, die sich für die Beseitigung der aggressiven Homophobie und der falschen Repräsentation von AIDS in den Medien einsetzte. Im Gegensatz zu Gay Men’s Health, deren Mitglieder AIDS als ein Problem innerhalb der Community verstanden, wies ACT UP hin auf „[...]die Zusammenhänge zwischen Präsident Reagans Politik der Abschottung und

⁵⁵ Vgl. BENSHOFF/GRIFFIN, 2004, S. 11.

⁵⁶ Ebenda.

⁵⁷ Vgl. JAGOSE, 2001, S. 121.

⁵⁸ Vgl. BENSHOFF/GRIFFIN, 2004, S. 11.

⁵⁹ Vgl. RICH, 2013, S. 8.

anderen Bereichen wie zum Beispiel dem Gesundheitswesen oder der Gefängnispolitik.“⁶⁰

Mit der Zeit und der aktiven Arbeit an der Richtigstellung entwickelte sich auch bei nicht Betroffenen ein gewisses Verständnis der Umstände. Das lag vor allem daran, dass immer mehr selbstproduzierte Videos im Umlauf waren, die eine realistischere Lage der AIDS-Erkrankten und der Krankheit per se darzustellen versuchten als die Aufklärungsfilme der Regierung. Die Filme wurden auf Filmfestivals, manchen TV-Kanälen, bei speziellen Treffen, in Bars und auch in Nachtclubs gezeigt. Sie sollten sich so weit wie möglich verbreiten, um ein breites Verständnis zu fördern. Griffin verweist hierbei auf den Autor Greg Bordowitz, der die Bekanntmachung der sogenannten AIDS Activist Videos bestätigt:

“AIDS activist video is produced in a dialogue with the social movement to end government inaction. The documentation of protests is one form of direct action; distribution of these tapes are demonstrations.”⁶¹

Mit dem Aufkommen dieser Videos und deren Verbreitung gelang es, politische Diskurse in der heteronormativen Filmwelt und auch der Gesellschaft zu vermitteln.

2.2.New Queer Cinema

„[...]didn't come from nowhere: it came from (almost) everywhere.“⁶²

Dieses Kapitel soll einen umfassenden Überblick über das New Queer Cinema und seine Entwicklung geben. Es verdankt seinen Namen der Filmwissenschaftlerin B. Ruby Rich, die zum ersten Mal queere Filme Anfang der 90er in einen gemeinsamen Kontext stellte und diese das „New Queer Cinema“ nannte. Den ersten filmwissenschaftskritischen Bericht darüber präsentierte sie bei einem Symposium im London's Institute of

⁶⁰ CURRID, 2001, S. 370.

⁶¹ BENSHOFF/GRIFFIN, 2006, S. 212.

⁶² RICH, 2013, S. 3.

Contemporary Art, woraufhin zahlreiche Artikel wie z.B. im *Village Voice* und dem *Sight and Sound* veröffentlicht wurden, die sich an Rich lehnten und das New Queer Cinema in seiner breiten Definition gefestigt und verbreitet haben.⁶³

Rich fasst die Historie in folgenden Worten zusammen:

“The NQC quickly grew – embryonically at first, with its first steps in the 1985-91, then bursting into full view in 1992-97 with formidable force. Its arrival was accompanied by the thrill of having enough queer videos and films to reach critical mass and tip over into visibility. An invention. A brand. A niche market.”⁶⁴

Es entwickelte sich Anfang der 90er Jahre, hatte seinen großen Aufschwung in der Mitte des Jahrzehnts und machte sich durch eine Vielzahl an Filmen einen eigenen Namen.

Es folgen Unterkapitel, die die Gründe für das Aufkommen und die wissenschaftlichen Meinungen dieses neuen Kinos untersuchen. Hierbei knüpfe ich chronologisch an das Vorkapitel an, um ein Verständnis für die Entwicklung zu ermöglichen. Danach sollen im zweiten Teil Paradebeispiele des New Queer Cinemas erläutert werden, um die zuvor beschriebenen Erkenntnisse und die eingeschriebenen Eigenschaften besser zu begreifen.

Im dritten Teil dieses Kapitels wird auf das Filmfestival als Ort der Geburtsstätte des neuen queeren Kinos eingegangen und dessen Geschichte seit der Entstehung reflektiert. Im vierten und letzten Teil soll eine Annäherung an den Mainstream und die Erfolge, die queere Filme auch in Hollywood für sich verbuchen konnten, veranschaulicht werden.

Da B. Ruby Rich maßgeblich für die filmwissenschaftliche Untersuchung des New Queer Cinemas verantwortlich ist, werde ich mich auf viele ihrer Artikel der letzten 20 Jahre berufen und ihre Erkenntnisse in der Entwicklung aufgreifen. Ihrer Meinung nach ist diese Bewegung in New York entstanden, wodurch ich mich hauptsächlich auf die politischen Geschehnisse in den USA konzentrieren werde.

⁶³ Vgl. RICH, 2013, S. xix.

⁶⁴ Ebenda, S. xix.

2.2.1. AIDS, Camcorders, Reagan, and cheap rents

Die 1990er Jahre brachten einen bemerkenswerten Umbruch in der Welt des queeren Kinos: Es tauchten immer mehr Independent Filme mit neuartigen Stilmitteln auf, die vor allem Beachtung auf Film Festivals fanden. Die meisten davon präsentierten einen mutigen Zugang zu Sexualität, die mit verschiedenen stilistischen Elementen von AIDS activist videos, dem Avantgarde Kinos und sogar Hollywood spielten. Die zeitgenössische Lage wurde nicht beschönigt, im Gegenteil. Sowohl nach positiven Charakterbildern, als auch Happy Ends suchte man im New Queer Cinema vergeblich. Vielmehr wurde auf komplexere queere Filmstränge Wert gelegt, die sich mit der Natur von Gender und Sexualität beschäftigten.⁶⁵

Viele Filmwissenschaftlerinnen und Filmwissenschaftler diskutierten die Ursprünge des New Queer Cinemas und die Eigenschaften, die diese neue Strömung mit sich brachten. Ruby Rich verweist auf eine komplexe Struktur, lässt aber auch oberflächliche Begriffe fallen, die alle ihre Berechtigung haben, Teil dieses neuen Kinos zu sein: die AIDS-Krise, Videokameras, der damals amtierende US-Präsident Ronald Reagan und billige Mieten in einigen Stadtteilen New Yorks.⁶⁶ Gepaart mit dem Aufkommen des Terminus queer als Konzept und als Community, setzten sie die ersten Zeichen und Anstöße.

Mit dem Aufkommen von AIDS und den verschiedenen Organisationen wie Queer Nation und ACT UP wurden viele Aufklärungsvideos konzipiert, die ein besseres Verständnis der Krankheit näher brachten.

“AIDS activist videos – with their reappropriation and pastiche of mainstream imagery as well as their desire to shock and confront – might be thought of as the blueprint for New Queer Cinema. In fact, many of the people who became leading figures in the New Queer Cinema movement were involved in AIDS activism[...].”⁶⁷

Monica Pearl geht aufgrund ihrer Untersuchungen davon aus, dass das New Queer Cinema gleichzeitig auch das AIDS Cinema ist, da es nicht nur in der Zeit der AIDS-Krise entstanden ist, sondern sich fast alle Filme – von wenigen Ausnahmen abgesehen – mit dem Thema beschäftigen oder zumindest damit verbunden sind. Sie stützt sich hierbei

⁶⁵ Vgl. BENSHOFF/GRIFFIN, 2006, S. 220.

⁶⁶ Vgl. RICH, 2013, S. xvi.

⁶⁷ BENSHOFF/GRIFFIN, 2006, S. 221.

auf den Filmwissenschaftler José Arroyo⁶⁸, der ebenfalls davon ausgeht, dass AIDS das New Queer Cinema zur Folge hat und Hauptbestandteil dieses neuen Kinos ist.⁶⁹

Eine derartige Verbreitung dieser Filme wäre kaum möglich, wären Videokameras und die leichte Handhabung und Umsetzung nicht gewesen. Ebenso gehen damit die Einführung des Kabel-TVs in den 1980er und der Beginn des Videorekorders und der VHS-Kassette einher. Rich erkannte treffend, dass, heute wie damals, technologische Entwicklungen auch zur gesellschafts-politischen Veränderung beitragen können.⁷⁰

US-Präsident Ronald Reagan, der bis ins Jahr 1989 im Amt tätig war, erschwerte die Lage der AIDS-Krise immens, da keine Unterstützung seitens der erfolgte. Sie wurde zur Gänze ignoriert und die Krankheit stigmatisiert. Es kam so weit, dass Reagans Redenschreiber das Wort AIDS komplett mieden. Diese Wut Betroffener und deren Angehöriger wuchs immer mehr – ein weiterer Grund, auf die Verhältnisse aufmerksam zu machen und ein unabhängiges Kino zu schaffen, das gegen eine Tabuisierung kämpft. Nicht zu vergessen waren die äußerst billigen Mietpreise in New York. In der Stadt, in der die neue Welle des queeren Kinos florierte, waren die Immobilienpreise sehr niedrig, wodurch sich viele Filmschaffende ihre Wohnung leisten konnten. Ihre Straßen waren zugleich auch Orte der Versammlung, der Kreativität und der Feste, wo sich Menschen zusammenfanden, um ihre Ideen auszutauschen und zu verwirklichen.

⁷¹ Ruby Rich führt diesbezüglich weiter aus: „the birth of a movement is never unilateral, never a solitary affair; it's an impulse aimed at creating community and made by community.“⁷²

Viele Filmwissenschaftlerinnen und Filmwissenschaftler sahen im New Queer Cinema eine mutige und fast schon provozierende Haltung, die durch ihre ganz eigene Politik beispiellose Zeichen für die Zukunft des queeren Kinos setzte. Ruby Rich empfand das New Queer Cinema als äußerst furchtlos („irreverent“) und dynamisch („energetic“)⁷³, dem J. Haberman noch mit Stolz erfüllte Protagonisten („proudly assertive“)⁷⁴ hinzu-

⁶⁸ Vgl. siehe auch ARROYO, 1993.

⁶⁹ Vgl. PEARL, 2004, S. 23.

⁷⁰ RICH, 2013, S. xvii.

⁷¹ Vgl. RICH, 2013, S. xvii und xviii.

⁷² Ebenda, S. xx.

⁷³ AARON, 2004, S. 3.

⁷⁴ Ebenda.

fügte. Michele Aaron verweist in ihrem Buch *New Queer Cinema. A Critical Reader* auf die von ihr beschriebene herausfordernde Grundhaltung dieser Werke, die sie mit dem englischen Wort „defiance“ darlegt. Sie unterliegen keinen gemeinsamen inhaltlichen oder ästhetischen Strategien. Folgend werden die sechs Punkte von Aaron erörtert, die für sie Teil jedes New Queer Films sind⁷⁵:

1. Die Filme geben den marginalisierten Gruppen eine Stimme. Neben der lesbischen und schwulen Community wird auch ein Fokus auf deren Subkulturen gelegt.
2. Sie verabscheuen positive Bilder ihrer Charaktere. Ihre Charaktere entschuldigen sich nicht für ein teilweise kriminelles Verhalten. Dies lädt auch zur Identifikation ein.
3. Sie fordern die Unverletzlichkeit der Vergangenheit heraus, decken die Homophobie auf und versuchen so eine neue Perspektive zu schaffen.
4. Sie trotzen den kinematographischen Konventionen und lassen sich nicht in ein einziges Genre kategorisieren. Sie sind experimentell und gleichen keinen formalen und inhaltlichen Ebenen anderer Filme.
5. Sie stützen sich nicht auf die klassische Hollywoodgeschichte, sondern interpretieren diese neu.
6. Sie fordern das Thema AIDS heraus. Wird im Mainstream Kino AIDS fast immer mit Tod in Verbindung gebracht, so kann es im New Queer Cinema als Befreiung von Zwängen gesehen werden.

Auch Ruby Rich sieht in den unterschiedlichen Filmen keine bedingten Gemeinsamkeiten. Jeder zeichnet sich durch sein eigenes ästhetisches Vokabular, sein Anliegen und seine Strategie ab. Dennoch verbindet sie alle ein gemeinsamer Stil:

“[...]call it „Homo Pomo“. In all of them, there are traces of appropriation, pastiche, and irony, as well as a reworking of history with social constructionism very much in mind. Definitively breaking with older humanist approaches and the films and tapes that accompanied identity politics, these works are irreverent, energetic, alternately minimalist, and excessive. Above all, they're full of pleasure. They're here, they're

⁷⁵ Vgl. Ebenda.

queer, get hip to them.”⁷⁶

Das New Queer Cinema nimmt, laut Benshoff, postmoderne Ideen und neue ästhetische Stilmittel in Anspruch, genauso wie es die Queer Theory tut. Es hinterfragt und kritisiert das in der heteronormativen Gesellschaft vorherrschende Modell der sexuellen Identität und weist somit die unzureichenden Termini „schwul“ und „lesbisch“ auf, die nicht mehr als einzige Bezeichnungen für eine Definition jenseits der Heterosexualität ausreichen.⁷⁷

Diese Filme sollen ein Verständnis für Sexualität in Beziehung zu Gender, ethnischen Minderheiten, Hautfarbe, Klasse, Alter etc. schaffen und somit auf Diskurse gesellschaftlicher Unstimmigkeiten und Ungleichheiten hinweisen. In den meisten dieser Filme wird der Fokus auf das Durchbrechen von filmischen Stilmittel und Genres gelegt.⁷⁸

Wichtig scheint, dass sie sich gegen jegliche Anpassung in der Gesellschaft sträuben. Sie verurteilen die Heteronormativität und stehen auch der Homonormativität – beide Definitionen werde ich in den folgenden Kapitel näher erörtern – kritisch gegenüber, da sich diese Filmemacherinnen und Filmemacher nicht in eine Gesellschaft eingliedern lassen wollen, in der ein „Queer-Sein“ als etwas Gutes angesehen wird. Die Charaktere im New Queer Cinema sind dagegen, sich fügen zu müssen und schaffen sich ihren eigenen Raum. Wie schon in der Queer Theory erwähnt wird, gibt es eine Vielzahl an unterschiedlichen queeren Menschen, die sich in ebenso unterschiedlichen sozialen Gruppen bewegen.⁷⁹ Sowohl AktivistInnen und Aktivisten als auch Theoretikerinnen und Theoretiker sahen die Wichtigkeit, stabile Identitätskategorien aufzubrechen und konfrontierende Taktiken zu verwenden.⁸⁰ Diese Filme zeigen reale Bilder auf, die ohne Verschönerung ihrer Charaktere auskommen.⁸¹

Aaron weist darauf hin, dass man das New Queer Cinema nur zur Gänze verstehen kann, wenn man die Begrifflichkeit „queer“ als kritisches Einschreiten, kulturelles Pro-

⁷⁶ RICH, 1992, S. 18.

⁷⁷ Vgl. BENSHOFF/GRIFFIN, 2004, S. 11.

⁷⁸ Vgl. Ebenda.

⁷⁹ Vgl. CASTRO, 2014: <http://lgbtrep14.wordpress.com/2014/03/23/defiance-how-2001s-by-hook-or-by-crook-represents-the-ideals-of-new-queer-cinema/> [07.11.2014].

⁸⁰ Vgl. BENSHOFF/GRIFFIN, 2006, S. 222.

⁸¹ Vgl. BURSTON, 2007: <http://www.theguardian.com/film/2007/nov/09/3> [07.11.14].

dukt und politische Strategie versteht. Eine Neuerscheinung, die all diese drei Charakteristika in sich aufnimmt und sich gleichzeitig darüber verteilt.⁸² Das New Queer Cinema sollte einen Widerstand aufzeigen. Einen, der durch verschiedene ästhetische, narrative und kontextuelle Ebenen agiert und durch das Wechselspiel zwischen dem Radikalen und Populären dieses Kino erst zum New Queer Cinema macht.⁸³ Es verleiht „[...]auch den noch marginalisierten Subgruppierungen unter ihnen eine Stimme...[und konnte] sich dadurch über die Konventionen von populären und akzeptierten Themen hinwegsetzen.“⁸⁴

Gegen Ende der 90er sprach Rich von einer Generation, die sich nach einem neuerem Kino sehnte, das Respekt schafft, Ungerechtigkeit bekämpft und ihren gesellschaftlichen Stellenwert stärkt. Filme, die Erotik zeigen, aber denen die Romantik nicht fehlt, modern, realistisch und nicht zu anspruchsvoll. Im Gegensatz zu den Anfängen vom New Queer Cinema wurden nicht zu deprimierende Filme und jene mit Happy Ends besonders gewünscht – eine Art „Queer Hollywood“.⁸⁵

Natürlich war dies nicht die einzige Kritik, die am New Queer Cinema geübt wurde: Vor allem die US-amerikanische Rechtspartei war großer Gegner dieser neuen Bewegung und fechtete die Filme hart an. Immer wieder wurden sie mit Pornographie und schlechtem Einfluss für Menschen in Verbindung gebracht. Viele konservative Politiker, wie der damalige Senator von North Carolina, Jesse Helms, attackierte queere Künstlerinnen und Künstler, da sie oftmals von der „National Endowment for the Arts“ (NEA) – eine staatliche Stiftung zur Förderung von Kunst – unterstützt wurden. Helms wies darauf hin, dass Steuergelder für „explizit sexuellen“⁸⁶ Dreck ausgegeben wurden und er versuchte mit allen Mitteln, ein Gesetz dagegen zu initiieren. So untersuchten Mitglieder der NEA im Jahr 1990 Filme, die auf dem San Francisco International Lesbian and Gay Film Festival gezeigt wurden, beanstandeten jedoch nichts, womit das Festival quasi entlastet wurde. Trotzdem wollte die rechte Partei die Veranstaltung verhindern, wodurch auch öffentlicher Druck auf queere Filmemacherinnen und Filmemacher ausgeübt wurde. Die NEA-Debatte machte viele Menschen auf das Festival und seine ge-

⁸² Vgl. AARON, 2004, S. 6.

⁸³ Vgl. AARON, 2013, S. 172.

⁸⁴ Ebenda, S. 174.

⁸⁵ Vgl. RICH, 1998, S. 41.

⁸⁶ Vgl. BENSHOFF/GRIFFIN, 2006, S. 220ff.

zeigten Filme aufmerksam und auch neugierig, wodurch queere Organisationen neue Filmprojekte unterstützten und sich Filmschaffende immer mehr etablierten.⁸⁷

Das New Queer Cinema blieb auch dadurch seiner Absicht treu, wie folgende Erklärung von Harry Benshoff zeigt: „Its various practitioners produced unique, creative, and diverse works – films and videos that frequently challenged, confused, and delighted both straight and gay audiences.“⁸⁸

2.2.2. Die Mitbegründer des New Queer Cinema

„A generation poured its heart and soul, shock and anger into modes of representation capable of spinning new styles out of old and new genres out of those that had worn out.“⁸⁹

Die Jahre 1990 und 1991 gelten in der Filmliteratur oftmals als Entstehungsjahre des New Queer Cinemas. Durch die finanzielle Unterstützung seitens der erwähnten Organisationen, konnten immer mehr Filme produziert und realisiert werden, die erstmals auf Film Festivals ihre Premieren hatten. Folgend werden einige Filme erwähnt, die immer wieder als Paradebeispiele des New Queer Cinemas erwähnt werden und eine neue Bewegung möglich machten. Sowohl Harry M. Benshoff und Sean Griffin, als auch Ruby Rich beschrieben umfangreich Filme dieser Zeit, weshalb ich mich auf die Literatur dieser Autoren stützen werde.⁹⁰

Als Meilenstein in der Geschichte des queeren Kinos wird immer wieder Derek Jarman's *EDWARD II* gehandelt, der ebenso erst durch finanzielle Unterstützung entstehen konnte. Er hatte seine Premiere beim Toronto International Film Festival 1991 und wurde der erfolgreichste Film in Jarman's Karriere. Sowohl als Künstler, als auch als Aktivist schien sein Leben beispielhaft für die damalige Entwicklung einer modernen Homosexuellenkultur. Jarman outete sich als homosexueller, HIV positiver Mann und nahm eine wichtige Rolle im AIDS-Aktivismus in Großbritannien ein. Jarman erzählt die

⁸⁷ Ebenda.

⁸⁸ Ebenda, S. 223.

⁸⁹ RICH, 2013, S. 13.

⁹⁰ Vgl. BENSHOFF/GRIFFIN, 2004, S. 11f.

Geschichte der Liebe zwischen König Edward II und seinem Liebhaber Gaveston. In Jarmans Fassung spielt der Film mit der Vergangenheit und der Gegenwart, die sowohl in den Kostümen und Requisiten, als auch in der Erzählweise seiner Figuren erkennbar sind. EDWARD II zeigt immer wieder Parallelen zwischen der damaligen Ära und der Gegenwart, in denen Homophobie eine große Rolle spielten. Edwards loyale Anhänger können als AIDS-Aktivisten repräsentiert werden, während seine Gegner Politik, Polizei und Kirche widerspiegeln.⁹¹

Auffallend ist auch, dass keiner der Charaktere in diesem Film eine sympathische Rolle einnimmt oder versucht, ein positives Selbstbild zu erzeugen. Das queere in ihren Figuren wird bewusst dargestellt und als Herausforderung an die dominante heterosexuelle Gesellschaft verstanden. Während viele Besucherinnen und Besucher begeistert von einem brutalen, mitleidslosen und erotischen Film waren, bestand genau darin vielmals auch die negative Kritik, die EDWARD II erntete. Dennoch machen diese Attribute den Film zu einem typischen New Queer Film, der Identitäten aufbricht und gegen eine Politik kämpft, die marginalisierte Gruppen nicht akzeptieren möchte.⁹²

Tom Kalin kam über die „AIDS Activist Videos“ zum New Queer Cinema. Mithilfe der NEA konnte er seinen 1991 erschienenen Film SWOON als Drehbuchautor, Produzent und Regisseur umsetzen. Die Geschichte eines gleichgeschlechtlichen Paares, das in den 1920er Jahren einen kleinen Jungen aus reiner Lust ermordet, geriet ebenso in harte Kritik. Kalin wollte einen Film machen, in dem es um homosexuelle Menschen mit krankhaftem Verhalten geht und in dem die Homosexualität nicht als krank betrachtet wird. Auch hier werden bewusst Anachronismen verwendet, in dem beispielsweise die Gerichtsstenographin von einer afroamerikanischen Frau gespielt wird – in den 20er Jahren ein unmögliche Position für Menschen mit dunkler Hautfarbe. Am Ende des Films wird einer der Protagonisten umgebracht. Der Täter kommt frei, da er nur einen „Perversen“ tötete. Dieser Hinweis zeigt eine scharfe und provizierende Kritik und ist prototypisch für das New Queer Cinema.⁹³

⁹¹ Vgl. BENSHOFF/GRIFFIN, 2006, S. 224f.

⁹² Vgl. Ebenda, S. 225.

⁹³ Vgl. Ebenda, S. 226f.

Erwähnenswert ist auch Todd Haynes *POISON*. Der Film gewann 1991 beim Sundance Film Festival den Preis als bester Spielfilm. Der Film erzählt drei unterschiedliche Handlungsstränge, die dennoch thematische und stilistische Gemeinsamkeiten haben: Der erste handelt von einem Gefängnisleben voller Gewalt und sexueller Unterdrückung. Der zweite von einem Wissenschaftler, der sich ein Sexhormon injiziert, das ihn zum Mörder werden lässt und der dritte von einem misshandelten Jungen, der seinen Vater erschießt. Alle drei Geschichten fordern das Publikum auf, eine Gemeinsamkeit dieser unterschiedlichen Arten von Giften (engl. *poison*) zu finden, die mit narrativen Mitteln Diskriminierung, Angst, Unterdrückung, AIDS und männliche Gewalt thematisieren. Auch hier war die Kritik, wie zu erwarten, enorm. Trotz des Erfolges auf diversen Film Festivals wurde der Film unter anderem für seine expliziten pornographischen Szenen – die Analsex von Homosexuellen zeigt – in der *New York Times* attackiert. Fakt ist, dass derartige Szenen im Film nicht existieren, das negative Bild um den Film aber gestärkt werden konnte.⁹⁴

Neben *THE LIVING END* (1991) von Gregg Araki und *MY OWN PRIVATE IDAHOE* (1991) von Gus Van Sant, die sich aufgrund ihrer Inhalte wie AIDS, negativ behaftete Charaktere und genreübergreifende Erzählungsweisen ebenfalls in die Liga des New Queer Cinemas einreihen dürfen, sorgte Jennie Livingstons *PARIS IS BURNING* (1990) für eine weitere Überraschung.⁹⁵

Die meisten Filme des New Queer Cinemas in den ersten Jahren der 90er behandelten Geschichten über weiße Männer, die ebenso von ihnen gemacht wurden. Bei *PARIS IS BURNING* hingegen führte eine homosexuelle Frau Regie, die die afro- und lateinamerikanische Drag-Kultur dokumentierte und sich dadurch von seinen Mitbegründerfilmen absetzte. Er erhielt zahlreiche Preise, unter anderem als bester Dokumentarfilm beim Sundance Film Festival und den Teddy Award der Berlinale 1991. Der Film setzt seinen Fokus auf die queeren Diskurse wie ethnische Herkunft, soziales Geschlecht und Klasse und problematisiert Konzepte einer konstruierten Gesellschaft. Das Zeigen von „echten“ Frauen und Männern verschwimmt, da transsexuelle Menschen in ihren Verwandlungen die Hauptrollen spielen und diesen Film zu einem Paradebeispiel von

⁹⁴ Vgl. RICH, 2013, S. xvii.

⁹⁵ Vgl. BENSHOFF/GRIFFIN, 2006, S. 239f.

Judith Butlers Konstruiertheit der Geschlechter⁹⁶ machen. Livingston zeigt dadurch, wie stark diese gesellschaftliche Konstruktion mit Sexualität verflochten ist.⁹⁷

2.2.3. Filmfestivals – Räume der Anerkennung

„What we do know about film festivals in general is that they are frequently symbols of sociopolitical ambition.“⁹⁸

Die Geschichte des Filmfestivals hat sich im Laufe seiner Entstehung in den 1930er Jahren beachtlich entwickelt. Immer wieder hat es sich seinem kulturellen und ökonomischen Umfeld angepasst und wurde so zu einem der wichtigsten alternativen Aufführungsorte von (meist) neu produzierten Filmen.⁹⁹

Seit den 2000er Jahren gibt es in der Film- und Medienwissenschaft mittlerweile den Bereich Filmfestival als eigenen Forschungsstand, der hauptsächlich die A-Festivals – bei denen die Vermarktung und Entdeckung der Filme international am einflussreichsten sind – untersucht. Trotzdem dürfen alle anderen Festivals, die sich mit bestimmten Thematiken oder „Nischen“ auseinandersetzen, keinesfalls unbeachtet bleiben. Mittlerweile figurieren diese nämlich ähnlich wie die internationalen Städte-Filmfestivals. Bei ihren Untersuchungen konkretisiert man sich vielfach auf „Konzepte wie Repräsentation, Identität und Community sowie deren Einfluss auf Strategien und Praktiken wie Fundraising, Programming und Organisationsstrukturen.“¹⁰⁰

Die Filmfestivalgeschichte in Europa durchlebte bis heute einige Phasen, die von einem von nationalem, politischem und kulturellem Interesse geprägten Bild, bis hin zu einer, von Unabhängigkeit und Freiheit dominierten Veranstaltung reicht, in der das Städte-Image des ausgetragenen Ortes nicht unwichtig bleibt.¹⁰¹

Neben der, schon erwähnten, Erscheinung zahlreicher Festivals mit internationalem

⁹⁶ Vgl. BUTLER, Das Unbehagen der Geschlechter, 1991.

⁹⁷ Vgl. BENSHOFF/GRIFFIN, 2006, S. 239f.

⁹⁸ RICH, 1999, S. 36.

⁹⁹ Vgl. LOIST, 2013, S. 187f.

¹⁰⁰ LOIST, 2013, S. 188.

¹⁰¹ Vgl. Ebenda.

Flair in Großstädten, entwickelten sich simultan viele Festivals, die ihre eigenen thematischen oder politischen Inhalte pflegten. Diese sind vor allem in den 1960er und 1970er Jahren entstanden, als es generell große Veränderungen von Programmstrukturen und das Loslösen vom Kommerzkino und der Nationalkultur gab. Die sogenannten „Nischenkinos“ orientierten sich an ihren großen Vorgängern und sind somit Teil der Filmfestivalgeschichte. Gleichzeitig bieten sie aber auch Raum für ihre eigene Geschichte, da sie in ihrer jeweiligen Bewegung und Communitys Fuß fassten und eine wichtige Rolle einnehmen konnten. Skadi Loist führt des Weiteren aus:

„Neben identitär und politisch ausgerichteten Festivals wie Frauenfilmfestivals und Black Film Festivals, entstehen vor allem seit den 1990er Jahren auch Netzwerke anderer aktivistischer Festivals zu Themen wie Ökologie, *disability* oder Menschenrechte.“¹⁰²

Queere Filmfestivals entstanden Ende der 1970er Jahre, wobei diese durch Stonewall 1969 anfänglich ihren Platz in der Schwulenbewegung hatten und sich erst später, sowohl namentlich, als auch inhaltlich ausbreiteten. Gay Festivals wurden aufgrund von Kritik seitens Feministinnen in Gay and Lesbian Festivals umgewandelt, die sich dann zu LGBT oder LGBT/Q und Queer Film Festivals¹⁰³ umtaufen ließen, um somit jegliche Diversitäten einzuschließen.¹⁰⁴

Die ersten und bekanntesten Queer Film Festivals in den USA sind mitunter „Frameline“¹⁰⁵, „NewFest: The New York LGBT Film Festival“, „Reeling“, und das „Outfest“ in Los Angeles. Danach folgten in den 1980er Jahren eine Vielzahl an Queer Film Festivals in Nordamerika und Westeuropa, die sich bis heute immer mehr verbeiten.¹⁰⁶

Wie bereits erwähnt, waren vor allem die Jahre 1991 und 1992 bedeutsam für das Queer Cinema, da auf Festivals wie dem Sundance Film Festival erstmalig die zuvor erwähnten Filme einem größeren Publikum präsentiert wurden. B. Ruby Rich erkannte eine neue Offenbarung und eine Verarbeitung seiner Geschichte. Beim Sundance 1992 sah sie, dass „[...]their queerness was no more arbitrary than their aesthetics, no more

¹⁰² LOIST, 2013, S. 191.

¹⁰³ Folglich werde ich alle Filmfestivals mit queerem Inhalt, also alle, die LGBTQI einschließen, Queer Film Festivals nennen.

¹⁰⁴ Vgl. LOIST, 2013, S. 191.

¹⁰⁵ Das älteste Filmfestival dieser Art in San Francisco.

¹⁰⁶ Vgl. LOIST, 2013, S. 191ff.

than their individual preoccupations with interrogating history.“¹⁰⁷ Nicht umsonst war dies jene Zeit, in der das New Queer Cinema von Rich zum ersten Mal erwähnt und dank einer massiven Anzahl an Filmen mit queeren Figuren und/oder Inhalten geboren wurde. Werbewirtschaft, Verleiher und Studios erkannten die, mit großem Potenzial bestückte, neue Nische und versuchten so, Festivals mit dem neuen queeren Kino zu erweitern. Trotz des sich verändernden gesellschaftlichen Selbstverständnisses, kam es zu keiner völligen Auflösung von hetero- bzw. homonormativen Mechanismen, die in einem weiteren Kapitel näher erklärt werden. So erfreulich es war, dass der Mainstream einige Filme mit queerem Diskurs aufnahm und diese auf A-Festivals zeigte: Queer Film Festivals hatten gegen die größeren Festivals kaum Chancen eine Premiere für sich zu gewinnen, da sie hinsichtlich der Aufmerksamkeitsökonomie im Schatten standen und sich so neu positionieren mussten.¹⁰⁸

Queer Film Festivals schufen somit auch ihre eigene Politik und wurden neben den Filmvorführungen zu einem elementaren Ort, „[...]where diverse queer publics can come and frame their attendance as community.“¹⁰⁹ In ihnen entstand eine bemerkenswerte Haltung innerhalb der Community, da nicht nur Thematiken wie Sexualität und Unterdrückung aufgegriffen wurden, sie verstanden sich vielmehr auch als Schlüssel zur Identität. Das Festival diente als Sprachrohr, das sich an die Zuschauerinnen und Zuschauer richtete und parallel auch untereinander diente. Ein Ort, an dem das Publikum durch seine Anwesenheit erst diese Community bildete. Der Gang in das Kino verstand sich ebenso als einmalige Gelegenheit, da 80 bis 90 Prozent der gezeigten Filme nie wieder anderweitig vorgeführt wurden.¹¹⁰ Wichtig war und ist, dass diese Festivals einen Ort der Identität und Identifikation bieten. Diese Identifikation weist einen entscheidenden Punkt auf: Ein und derselbe Film kann beispielsweise auf einem A-Festival und einem Queer Film Festival laufen. Beide Kinosäle werden besucht, weil sich bei Letzterem aufgrund des Festivalkontexts andere Personenkreise angesprochen fühlen und somit der Aspekt des Community-Events auftritt.¹¹¹

Anlässlich des 25. Jahrestages der „Lesbisch Schwulen Filmtage“ in Hamburg verweist Ruby Rich über zwei Jahrzehnte später auf ein sich veränderndes Publikum, das seine

¹⁰⁷ RICH, 1992, S. 29.

¹⁰⁸ Vgl. LOIST, 2013, S. 193.

¹⁰⁹ RICH, 1999, S. 37.

¹¹⁰ Vgl. Ebenda. S. 36f.

¹¹¹ Vgl. LOIST, 2013, S. 197f.

Filme hauptsächlich alleine zu Hause ansieht. Sie fürchtet somit ein Schwinden des Austausches:

„[...]geguckt wurde gemeinsam auf den Leinwänden der Filmfestivals, bei denen jeder und jede willkommen war. Ich weiß nicht, was ich von einem queeren Kino halten soll, bei dem öffentliches Publikum durch individuelle Zuschauer mit Kopfhörern ersetzt wird. Vielleicht bin ich nur nostalgisch, aber den Zauber des Kinos als heiligem Ort, an dem man gemeinsam mit Seelenverwandten einen Film würdigt, gibt mir weiterhin Kraft. Ich zähle auf die queeren Festivals, diesen Zauber am Leben zu halten.“¹¹²

2.2.4. Die Aufmerksamkeit im Mainstream

Das New Queer Cinema ist Mitte der 90er Jahre an seinem Höhepunkt angelangt und fand dank diverser Film Festivals auch im Mainstream Anerkennung. Auch Hollywood sah in der neuen Filmbewegung ein lukratives Geschäft, wenngleich queere Charaktere oftmals für ein heteronormatives Publikum geschaffen wurden. Folgend werden auf einige dieser Filme und den Verlauf vom Aufkommen des New Queer Cinema bis hin zur aktuellen Lage im Mainstream Hollywood Kino eingegangen.

Zu Beginn muss der Begriff „Mainstreamfilm“ kurz definiert werden, der, laut Marianne Skarics ein „[...]intendiertermaßen für ein möglichst breites, disperses Publikum angelegter Film[...]“¹¹³ ist. Es soll also versucht werden, so viele Menschen wie möglich anzusprechen, wodurch es zu einer großen Zuschauerschaft kommen soll.

Harry Benshoff erklärt, dass in den 90ern ungefähr ein Film pro Jahr mit queerem Inhalt in Hollywood veröffentlicht wurde. Neben dem Kino war aber auch das Fernsehen eine bedeutende Komponente, allen voran die TV-Serie ELLEN (1994-1998), in der sich Ellen DeGeneres selbst verkörpert und ihr Coming-Out in einer Episode für ein ebenso reales stand. Dieser Offenkundgebung im Fernsehen folgte eine gesellschaftliche Entwicklung zum Thema Homosexualität in den USA.¹¹⁴ Die Serie wurde ziemlich bald darauf eingestellt, DeGeneres avancierte jedoch zu einer erfolgreichen Entertainerin und

¹¹² RICH, 2014: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/b-ruby-rich-ueber-25-jahre-new-queer-cinema-lesbisch-schwule-filmtage-a-996488.html> [07.11.2014].

¹¹³ SKARICS, 2004, S. 95.

¹¹⁴ Vgl. BENSHOFF/GRIFFIN, 2006, S. 248.

gilt heute als „America’s Lesbian Sweetheart“¹¹⁵. Auch andere TV-Serien, die meist homosexuelle Charaktere zeigen, brachten Erfolge. WILL & GRACE (1998-2006), BUFFY – THE VAMPIRE SLAYER (1997-03), QUEER AS FOLK (00-05), SIX FEET UNDER (2001-2005) und THE L-WORD (2004-2009)¹¹⁶ gehören zu den erfolgreichsten. Auch hier gab es viele negative Kritiken, dennoch brachten sie, laut Rich, die LGBT-Kultur näher und machten sie zuschauerfreundlich.¹¹⁷ Eine Überlegung für die Erfolge im Fernsehen könnte die Tatsache sein, dass sie kein kollektives Zuschauen im Kino verlangen, sondern anonym zu Hause konsumiert werden können. Dennoch begann Hollywood queere Konstrukte in Mainstream-Filme einzubauen. Diese hatten jedoch nichts mit dem New Queer Cinema und seinen Attributen gemein. Erste Erwähnungen fand man in DAS THE SILENCE OF THE LAMBS (1991), in dem der Serienkiller Buffalo Bill als transsexueller Psychopath verkörpert wird. Ebenso entstand eine ähnliche Kritik seitens des queeren Publikums im Bezug auf BASIC INSTINCT (1992), der eine, von Sharon Stone gespielte, bisexuelle Mörderin zeigt.¹¹⁸

PHILADELPHIA (1993) ist der erste Hollywoodfilm, der sich mit dem Thema AIDS auseinandersetzt¹¹⁹ und zu einem großen Erfolg wurde. Er handelt von einem Anwalt, der aufgrund seiner AIDS-Erkrankung seinen Arbeitsplatz verliert und Unterstützung eines anderen Anwalts erhält. Unter anderem erntete PHILADELPHIA Oscar-Nominierungen, dennoch wurde der Film für seine nicht vorhandenen Zärtlichkeiten des homosexuellen Paares und der Vernachlässigung politischer Implikationen kritisiert. Benschhoff spricht davon, dass so viel wie möglich dafür getan wurde, den Film so „mainstream“ wie möglich zu machen.¹²⁰ Auch Darley geht davon aus, dass “[...]having an identity problem with being gay or living with AIDS [...] seemed the only way of making a story interesting or crucial in forcing a statement.”¹²¹ PHILADELPHIA kann so auch als ein an heterosexuelles Publikum gerichteter Film verstanden werden, der AIDS im Mainstream für diejenigen sichtbar macht, die sich noch bewusst mit dieser Krankheit auseinandergesetzt haben.

¹¹⁵ RICH, 2013, S. 263.

¹¹⁶ Vgl. Ebenda.

¹¹⁷ Vgl. Ebenda.

¹¹⁸ BENSCHOFF/GRIFFIN, 2006, S. 250f.

¹¹⁹ Dies geschah 12 Jahre nach der großen AIDS-Krise.

¹²⁰ Vgl. BENSCHOFF/GRIFFIN. 2006, S. 254.

¹²¹ DARLEY, 2013: <http://cinehouseuk.blogspot.co.at/2013/12/feature-new-wave-in-new-queer-cinema.html> [20.11.2014].

Viele der erfolgreichen Hollywood Filme sind Komödien, die queere Charaktere zeigen, sich jedoch nicht mit der sexuellen Identität auseinandersetzen. TO WONG FOO, THANKS FOR EVERYTHING, JULIE NEW MAR (1995) zeigt nach dem Erfolg von PARIS IS BURNING einen Film über Drag Queens auf Road-Trip. Im Gegensatz dazu wird aber, laut Griffin, ein, für die breite Gesellschaft, politisch korrekter Film präsentiert, in welchem die drei Protagonisten nahezu asexuell dargestellt werden. Auch wenn verkleidete Männer im Fokus stehen, hat dieser Film nur wenig mit den Absichten des erfolgreichen New Queer Films gemein.¹²² Die Komödie THE BIRDCAGE (1996) zeigt ein, mit Klischees behaftetes, homosexuelles Ehepaar, das ihre Sexualität verheimlicht, um die Hochzeit des Sohnes nicht zu gefährden. Im Fokus steht hier jedoch die Heirat des heterosexuellen Paares.¹²³ Neben dem Erfolg von IN & OUT (1997), über das unabsichtliche Coming-Out eines Lehrers, fanden sich viele romantische Komödien¹²⁴ in Hollywood wieder, die sich an manche TV-Erfolge anlehnten und die Beziehung zwischen einer heterosexuellen Frau und einen homosexuellen Mann erzählt. Somit konnte man nicht nur das heterosexuelle, meist weibliche Publikum für sich gewinnen, sondern auch homosexuelle Männer.¹²⁵ Am Ende jedes Films steht auch hier wieder die heterosexuelle Liebe im Vordergrund. Neben diesen Filmen, die zumindest ein Auftauchen queerer Charaktere vorweisen können, wird sich in den meisten Hollywoodkomödien über Homosexualität lustig gemacht und jegliche Klischees abgedeckt. Hollywood stellte und stellt sich dennoch als liberal dar, weil es queere Rollen sichtbar macht.¹²⁶ Auch wenn die Academy Awards bestimmt nicht immer für maßgeblich hoch qualitative Filme stehen, erreichen sie dennoch eine große Aufmerksamkeit, verbreiten nominierte Werke international und ermöglichen eine große Zuschauerschaft auf der ganzen Welt. So gab es auch einige Queer Filme, die immer wieder bei den Oscars erschienen sind. THE TIMES OF HARVEY MILK (1984) wurde als bester Dokumentarfilm¹²⁷ ausgezeichnet, der das Leben des US-Politikers und Bürgerrechtlers Harvey Milk beglei-

¹²² Vgl. BENSCHOFF/GRIFFIN, 2006, S. 256.

¹²³ Vgl. Ebenda, S. 256f.

¹²⁴ Beispielsweise MY BEST FRIENDS WEDDING (1997), THE OBJECT OF MY AFFECTION (1998), THE NEXT BEST THING (2000).

¹²⁵ Vgl. BENSCHOFF/GRIFFIN, 2004, S. 13.

¹²⁶ Vgl. BENSCHOFF/GRIFFIN, 2006, S- 260f.

¹²⁷ Die Regisseure Richard Schmiechen und Rob Epstein waren die, zumindest offiziell, ersten Homosexuellen, die diesen Preis entgegen nahmen.

tet.¹²⁸ Neben AMERICAN BEAUTY (1999), THE TALENTED MR. RIPLEY (1999) und BEING JOHN MALKOVICH (1999), die alle zumindest für Oscars nominiert waren, überraschte 1999 der Film über einen Jungen, der als biologische Frau zur Welt kommt und aufgrund dessen ermordet wird, großes Aufsehen. BOYS DON'T CRY (1999) erzählt die Geschichte einer wahren Begebenheit und setzt sich bewusst mit dem Thema Transsexualität auseinander.¹²⁹

Viele darauffolgende Filme waren Co-Produktionen zwischen Independent- und Hollywoodproduktionsfirmen.¹³⁰ Diese Zusammenarbeit hat, laut Thomas Koebner, zu „[...]einer Auflockerung des narrativen Nährbodens im Mainstreamkino beigetragen, sodass die Saat der ‚wilderer‘ Filme mittlerweile auch dort keimen darf.“¹³¹ An dieser Produktionsweise bedienten sich auch viele Filme, die für den Academy Award nominiert wurden. Bei FAR FROM HEAVEN (2002) führte Todd Haynes Regie, der zu den Mitbegründern des New Queer Cinemas gilt und somit neben Gus Van Sant ein Paradebeispiel für Erfolge im Mainstreamkino steht. Produziert von Christine Vachon, die ebenfalls bei fast allen erwähnten New Queer Filmen mitwirkte, entstand ein Melodrama zur Zeit der 1950er Jahre, das die Beziehung eines US-Vorstadt-Paares zeigt. Erzählt wird vom Ehemann, der seine Homosexualität heimlich auslebt und seiner Frau, die sich in den dunkelhäutigen Gärtner verliebt.¹³² Somit zeigt der Film mehrere queere Aspekte, die trotz der 50er Jahre zeitgenössische Konventionen sichtbar macht. Laut Morrison ist dieses Werk „[...]less important for its representation of gay experience than for its assertions of a new kind of queer agency in cultural production.“¹³³

Drei Jahre später kam es zu einem Ereignis, das, laut Rich, Filmgeschichte in Hollywood schrieb: Ang Lees BROKEBACK MOUNTAIN (2005). Es war das erste Mal, dass ein angesehenen Regisseur zwei erfolgreiche Hollywoodschauspieler als Protagonisten verwendete, sich an den Western wagte und eine homosexuelle Liebe als Hauptgeschichte präsentierte. Er nahm das Heiligste aller amerikanischen Genres und queerte es.¹³⁴ Der Film handelt von der Liebe zwischen zwei Cowboys, die sich über mehrere Jahre er-

¹²⁸ Vgl. RICH, 2009, S. 238.

¹²⁹ Vgl. RICH, 2000, S. 130f.

¹³⁰ Miramax als Independentproduktionsfirma, Paramount Pictures als Hollywoodproduktionsfirma.

¹³¹ KOEBNER, 2011, S. 30.

¹³² Vgl. BENSHOFF/GRIFFIN, 2006, S. 282f.

¹³³ MORRISON, 2006, S. 143.

¹³⁴ Vgl. RICH, 2013, S. 190.

streckt und nur versteckt ausgelebt wird.¹³⁵ Es ist eine einfache Liebesgeschichte, die sich an klassischen Stilmitteln bedient, jedoch dem Publikum homosexuelle Protagonisten bietet und gesellschaftliche Intoleranz aufzeigt. Die Kritik war, wie zu erwarten, enorm. Die Presse überschlug sich mit Fragen, da keinem derartigen Film zuvor so viel Aufmerksamkeit geschenkt wurde. „Would it make much money? Would anyone who wasn't gay pay to see it? Would anyone outside major cities go to see it? [...] In other words, the anxiety had moved from whether the film was gay enough to whether it was too gay.“¹³⁶ Aufgrund seiner medialen Beachtung und der Zusammenführung eines berühmten Regisseurs und ebenso berühmter Schauspieler gilt er als beispiellos für seine Zeit und brachte das Thema Homosexualität so nah an ein breites Publikum wie selten zuvor. Außerdem zeigt BROKEBACK MOUNTAIN der Gesellschaft ein Bild homosexueller Männer, das sich nicht an Klischees bedient, sondern Maskulinität ausstrahlt.¹³⁷

Drei Jahre darauf wurde MILK (2008) von Gus Van Sant für den Oscar nominiert. MILK ist die Verfilmung des politischen und privaten Lebens von Harvey Milk, dessen Geschichte schon einige Jahre zuvor aufgearbeitet wurde.¹³⁸ Der Gang in die Kinos wurde auch als politisches Statement gesehen. Dieser Film war nicht nur ein biografischer Film, sondern affektierte betroffene Zuschauerinnen und Zuschauer. Zur gleichen Zeit wurde nämlich der Antrag „Proposition 8“ umgesetzt – ein Gesetz, das gegen die gleichgeschlechtliche Ehe in Kalifornien eintrat.¹³⁹

“The film became a new pilgrimage for LGBT generations and all those who supported the notion of equality in unions of the heart. (...) It had acquired an additional layer of sadness, a renewed sense of loss and betrayal, and a fervid new audience.”¹⁴⁰

Im Jahr 2013 wurde mit Jean-Marc Vallées DALLAS BUYERS CLUB (2013) das Thema AIDS in Hollywood neu thematisiert und vielfach für den Oscar nominiert. Der Elektriker Ron Woodroof versucht nach seiner AIDS-Diagnose illegale Medikamente nach

¹³⁵ Vgl. imdb-Datenbank: <http://www.imdb.com/title/tt0388795/> [20.11.2014].

¹³⁶ RICH, 2007, S. 194.

¹³⁷ Vgl. EVANS, 2009, S. 53.

¹³⁸ Vgl. RICH, 2013, S. 256.

¹³⁹ Vgl. RICH, 2013, S. 256.

¹⁴⁰ Ebenda, S. 252.

Dallas zu importieren, um so anderen Betroffenen und sich helfen zu können. Hilfe bekommt er von seiner transsexuellen Freundin Rayon.¹⁴¹ Es wird nicht nur auf den Beginn der AIDS-Krise eingegangen, auch Transsexualität spielt eine Rolle. Neben zahlreichen positiven Kritiken¹⁴² wurde auch viel negative laut. Der, im Film homophobe, Ron durchlebt aufgrund seiner Erkrankung eine Heldenreise und bessert sich zu einem Menschen ohne Vorurteile. Viele Quellen belegen jedoch, dass Woodroof – der Film basiert auf einer wahren Begebenheit – eindeutig bisexuell war und schon zuvor Kontakt in die Schwulenszene hatte.¹⁴³ Neben Matthew McConaughey, bekam sowohl Jared Leto als Transsexuelle, Sean Penn als Harvey Milk und Tom Hanks für PHILADELPHIA den Oscar als bester Hauptdarsteller bzw. Nebendarsteller. Die beiden Protagonisten Jake Gyllenhaal und Heath Ledger aus BROKEBACK MOUNTAIN wurden zumindest für diesen Award nominiert. Schon 2000 erkannte Ruby B. Rich den Trend, dass eine homosexuelle Rolle für heterosexuelle Schauspielerinnen und Schauspieler wichtig für eine erfolgreiche Karriere sein kann.¹⁴⁴

Das New Queer Cinema erlebte bisher unterschiedliche Etappen, die in Ausnahmefällen sogar bis in den Hollywood Mainstream gelangten. Diese Filme beinhalten zwar nicht die Eigenschaften von Aarons beschriebenen *defiances*¹⁴⁵, trotzdem gibt es Parallelen und Anknüpfungspunkte. Die aktuellsten Beispiele zeigen einen Fortschritt in gesellschafts-politischer Denkweise.

“New Queer Cinema changed: first it expanded into something, then nothing, and then everything – a relatively rapid transformation from the fringe to the center at the level of subjects and themes. Once taboo or titillating, queers were now the stuff of art films, crossover movies, and television series.”¹⁴⁶

¹⁴¹ Vgl. imdb-Datenbank: <http://www.imdb.com/title/tt0790636/> [20.11.2014].

¹⁴² Vgl. imdb-Datenbank: <http://www.imdb.com/title/tt0790636/> [20.11.2014].

¹⁴³ Vgl. CLARKE: http://www.queer.de/detail.php?article_id=20972 [20.11.2014].

¹⁴⁴ Vgl. RICH, 2000, S. 134.

¹⁴⁵ Vgl. AARON, 2004, S. 3.

¹⁴⁶ RICH, 2013, S. 262.

2.3. „New-Wave Queer Cinema“

Im folgenden Kapitel wird auf die neue Welle des Queer Cinema eingegangen, das 2012 zum ersten Mal Erwähnung fand.¹⁴⁷ Hierbei geht man von neuen filmischen Erzählmethoden aus, die sich vom New Queer Cinema inhaltlich unterscheiden. Zu Beginn wird die Entstehung des „New-Wave Queer Cinema“ beschrieben, das sich in kürzester Zeit verbeitete und zu einer neuen Begrifflichkeit im queeren Kino wurde. Anhand der Ausarbeitung der Aspekte dieser neuen Welle werden in einem theoretischen Diskurs die beiden Themen „Homonormativität“ und die Bedeutung von Sex als Handlungsträger erörtert.

2.3.1. Entstehung

“I want a post-coming-out, post-get-it-together kind of movie, something full of sex, romance, tragedy, and life outside The Relationship. I want to see the evil girlfriend manipulating some sweet thing into that special dyke circle of hell. I want to see the gold-digging boy-toy out trolling for a new daddy. I want the curtain raised on all the dirty lesbian secrets: the power plays, the naked lust, the sick transference, the poaching of friends. And I want the intimate familiarity of daily life reinvented aesthetically, remodeled for us. I want clues, signposts, prophecies, playfulness, and revelations.”¹⁴⁸

Dieses Zitat stammt aus dem Artikel *What's a Good Gay Film?*, erschienen im *OUT Magazin* aus dem Jahr 1998 von B. Ruby Rich.¹⁴⁹ Die Namensgeberin des New Queer Cinemas wünschte sich ein Kino, das auch abseits der üblichen Thematiken in New Queer Filmen Bestand hat und weit über Coming-Outs, die filmische Verarbeitung von marginalisierten Gruppen oder bedeckter Intimität hinausgeht.¹⁵⁰ Fast zwei Jahrzehnte später könnte es dieses Kino geben. Filme entwickeln sich durch voranschreitende Politik und eine, zumindest im westlichen Raum, tolerantere Gesellschaft mit – so auch im Queer Cinema. Wie weit ist dies jedoch schon geschehen? Sind Thematiken wie die sexuelle Identitätsfindung, AIDS und soziale Ausschließung wirklich schon auserzählt?

¹⁴⁷ Vgl. WALTERS: <http://www.theguardian.com/film/2012/oct/04/new-wave-gay-cinema> [20.01.2015].

¹⁴⁸ RICH, 1998, S. 44f.

¹⁴⁹ Ebenda.

¹⁵⁰ Vgl. Ebenda.

Welchen Mitteln bedient sich diese neue Generation?

Um diesen Fragen auf dem Grund zu gehen, werden in dieser Diplomarbeit ausgewählte, aktuelle queere Filme analysiert, um festzustellen, ob sich das New Queer Cinema wirklich verändert hat.

2.3.1.1. Bedeutung des Begriffs

Ausgangspunkt dieser Fragestellungen ist der, im *The Guardian* erschienene, Artikel *New-wave queer cinema: „Gay experience in all its complexity“* von Ben Walters¹⁵¹. Der am 4. Oktober 2012 publizierte Beitrag wurde nicht nur online diskutiert¹⁵², sondern verbreitete sich auch in Magazinen¹⁵³ und gilt als neues Werbelabel für ausgewählte Spielfilme¹⁵⁴. Walters spricht von einer neuen Welle des Queer Cinemas, das stereotypisierten Figuren und vorhersehbaren Plots aus dem Weg geht und mit dem „realen Leben und runden Charakteren“ spielt.¹⁵⁵ Zu dieser Annahme kam er bei der Betrachtung neu erschienener Filme, in denen er Gemeinsamkeiten erkennen konnte und somit kategorisierte. Paradefilmbeispiele hierfür sind: *WEEKEND* (2011), *KEEP THE LIGHTS ON* (2012) und *I WANT YOUR LOVE* (2012). Sie alle beinhalten gemeinsame Eigenschaften, die unter anderem selbstbewusste queere Identitäten in Bezug auf die eigene Sexualität zeigen. Aufgrunddessen wird in dieser Arbeit einer der drei genannten Filme einer Analyse unterziehen. Um eine klare Struktur des Artikels zu erlangen, werden vorerst sechs Aspekte aus diesem ausgearbeitet und können so – mit der Auflistung der „defiances“¹⁵⁶ von Michele Aarons – als Vergleich gesehen werden:

1. Die Filme zeigen ein naturalistisches, identitätsnahes Kino, durch das eine all-gemeingültige Resonanz erzeugt wird.

¹⁵¹ WALTERS: <http://www.theguardian.com/film/2012/oct/04/new-wave-gay-cinema#comments>

¹⁵² Vgl. DARLEY: <http://cinehouseuk.blogspot.co.at/2013/12/feature-new-wave-in-new-queer-cinema.html>, imdb-Homepage: <http://www.imdb.com/news/ni37688400/> [07.12.20014].

¹⁵³ Vgl. Sissy-Homosexual's Film Quarterly, Afterimage-The Journal Of Media Arts And Cultural Criticism.

¹⁵⁴ Vgl. Interior. Leather Bar-Homepage: <http://www.interiorleatherbar.com/new-wave-queer-cinema/> [03.12.2014].

¹⁵⁵ Vgl. WALTERS: <http://www.theguardian.com/film/2012/oct/04/new-wave-gay-cinema#comments> [03.12.2014].

¹⁵⁶ Vgl. AARON, 2004, S. 3.

2. Sie zeigen die „real lives of gay people“: Sie weisen eine Komplexität auf, ohne eine gewisse Community oder marginalisierte Gruppe zu repräsentieren.
3. Die Hinterfragung und Entwicklung der (sexuellen) Identität steht nicht im Vordergrund. Die Identität ist Teil der jeweiligen Charaktere und wird als selbstverständlich angesehen.
4. Es wird auf subtile Vorkommnisse der Sexualität in Bezug auf Gesellschaft und Politik hingewiesen. Jedoch stehen diese nicht im Vordergrund, damit auf eine neue Sichtweise des queeren Films hingewiesen werden kann. Der Zugang zu einem größeren, auch heteronormativen, Publikum ist somit gegeben, da die Thematiken allgemeingültig sind.
5. Sie zeigen einen öffentlichen Zugang zu Sex. Er ist Teil der Erzählung eines Films und dient auch als Eigenschaft zur Charakterbeschreibung und als Kommunikationsmittel.
6. Die Filme sollen dem Alltag gerecht werden, oftmals spielt der Faktor Zeit eine entscheidende Rolle.¹⁵⁷

Diese aufgelisteten Aspekte findet Ben Walters in den von ihm untersuchten Filmen wieder. Da er sich nur auf drei Werke aus den Jahren 2011 und 2012 konzentriert, soll herausgefiltert werden, ob nach dieser Zeit auch weitere Filme diesen Kriterien entsprechen. In seiner Annahme wird er auch von David Darley, der ebenfalls im Inhalt der Filme Gemeinsamkeiten erkennt,

“[...]where this identity is a mere factor towards a more universal story. In their films, characters are already well adjusted with their identity. They lead a standard suburban life where the issues of death or coming out are not important. Most importantly, they do not fall into a perception of a gay community. Although these characters may struggle with issues of their identity, they are subtly handled by these filmmakers, making their connection with other characters or their community resonate.”¹⁵⁸

¹⁵⁷ Vgl. WALTERS: <http://www.theguardian.com/film/2012/oct/04/new-wave-gay-cinema#comments> [03.12.2014].

¹⁵⁸ DARLEY: <http://cinehouseuk.blogspot.co.at/2013/12/feature-new-wave-in-new-queer-cinema.html> [03.12.2014]

2.3.1.2. Ein Artikel schlägt Wellen

Walters Artikel löste eine gewisse Resonanz aus. Er wurde nicht nur als Beitrag eines täglichen britischen Magazins gehandelt, sondern danach mehrfach auf unterschiedliche Art und Weise zitiert. Erwähnung seines Begriffs „New-Wave Queer Cinema“ findet man, neben Zeitschriften, beispielsweise in *Afterimage*¹⁵⁹ und *Sissy*¹⁶⁰, auf der offiziellen Homepage des Films *INTERIOR. LEATHER BAR* (2013) des Filmemachers Travis Mathews, der ebenso für den Vorgängerkino *I WANT YOUR LOVE* verantwortlich ist und somit zu den Vorreitern dieser neuen Welle gilt. Auf dieser Seite des Regisseurs wird auf den *The Guardian* Artikel hingewiesen und er reiht sich somit selbst in die New-Wave Kategorie ein.¹⁶¹ Auch der *Spiegel*¹⁶² berichtete von Walters Artikel. Die Filmverleihfirma „Salzgeber Edition“ machte sich ebenfalls diesen Begriff zu Gebrauch und versah gleich mehrere Filme, sowohl auf der Salzgeber Homepage als auch auf ihren DVD-Covers, mit dem Label „New-Wave Queer Cinema“.¹⁶³

Ralph J. Poole bricht in seinem Essay *Heterosexuelle sind die neuen Schwulen* die Merkmale der scheinbar neuen Welle auf das Reale, das Universale und den Sex hinunter.¹⁶⁴ Auch wenn es noch wenig kritische Auseinandersetzungen um Walters Hypothesen gibt: Fest steht, dass er einen Begriff (womöglich unbeabsichtigt) in ein vermarktetes Label umfunktionierte, in dem weitere Filme aufgrund seiner Berücksichtigung in die neue Welle des Queer Cinemas eingeordnet wurden. Die vorhandene negative Kritik darf in dieser Arbeit jedoch nicht außer Acht gelassen werden und wird im letzten Kapitel genauer erörtert. Primär wird diesbezüglich auf die Protagonisten in den von Walters erwähnten Filmen eingegangen, die stets schwul sind, weiße Hautfarbe haben, eine monogame Beziehung anstreben und somit dem umfassenden Begriff „queer“ nicht gerecht werden können.¹⁶⁵

Zusammenfassend kann das New-Wave Queer Cinema auch als ein Kino verstanden

¹⁵⁹ NORDEEN, 2013, S. 11-15.

¹⁶⁰ IPPOLITO, 2013, S. 10-11.

¹⁶¹ Vgl. Interior. Leather Bar-Homepage: <http://www.interiorleatherbar.com/new-wave-queer-cinema/> [03.12.2014].

¹⁶² SANDER: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/filmstart-von-keep-the-lights-on-von-ira-sachs-a-863160.html> [04.12.2014].

¹⁶³ Vgl. MOLL: <http://www.filmgazette.de/?s=filmkritiken&id=874> [04.12.2014].

¹⁶⁴ Vgl. POOLE, 2014, S. 276.

¹⁶⁵ Vgl. MOLL, 2013, S. 21.

werden, das seine queeren Identitäten als „normal und selbstverständlich“¹⁶⁶ ansieht. Dadurch werden Themen, wie der Kampf um Gleichberechtigung, marginalisierter Gruppen oder eine bewusst politische Haltung gegen das Ordnungsprinzip der heteronormativen Gesellschaftsstruktur nur am Rande bis gar nicht behandelt. Diese depolitisierte Repräsentation im Film vergleicht Poole mit Lisa Duggans Theorie der neuen Homonormativität.¹⁶⁷ Die angesehene Kulturwissenschaftlerin befasste sich schon 2002 kritisch mit der sexuellen Politik des Neoliberalismus und sieht in der von ihr geformten neuen Homonormativität

„[...]a politics that does not contest dominant heteronormative assumptions and institutions but upholds and sustains them while promising the possibility of a demobilized gay constituency and a privatized, depoliticized gay culture anchored in domesticity and consumption.“¹⁶⁸

Wichtige Begriffe wie Neoliberalismus und Homonormativität werden im nächsten Kapitel zum besseren Verständnis umfangreich erklärt. Vor allem die Homonormativität ist ein wichtiger Teil der Filmanalyse dieser Arbeit und verlangt eine explizite Auseinandersetzung.

Wie bereits erwähnt, spielt der Sex in den drei erwähnten New-Wave Queer Filmen eine gesonderte Rolle. Auch im New Queer Cinema gibt es Filme, die Sex-Szenen implizieren. Diese können aber nicht mit den Filmen der heutigen Welle verglichen werden, auch wenn beispielsweise Arakis THE LIVING END mit „very hot explicit sex“ und einer „fleeful journey of sex and violence“¹⁶⁹ auf Filmplakaten warb, das ein Zuschauerverbot unter 18 Jahren vorsah. Man kann nicht wirklich vom expliziten Sex sprechen, auch wenn er in den Filmen der 90er detailreicher als zuvor gezeigt wird. WEEKEND und KEEP THE LIGHTS ON besitzen laut Walters „[...]a frank approach to sex“, wobei Travis Mathews in I WANT YOUR LOVE auf unsimulierten Sex setzt, bei der jedoch die „Beziehungsebene und das narrative Element“¹⁷⁰ im Vordergrund stehen.

Mathews sieht „[...]so much communication, so much information exchanged between

¹⁶⁶ Ebenda, S. 275.

¹⁶⁷ Vgl. Ebenda, S. 275.

¹⁶⁸ DUGGAN, 2002, S. 179.

¹⁶⁹ Vgl. Abbildung in RICH, 1992, S. 28.

¹⁷⁰ POOLE, 2014, S. 276.

two people when they're having or attempting to have sex[...]”¹⁷¹, sodass er für die Charakterausarbeitung unabdingbar ist. Bradford Nordeen geht in seinem Essay ebenso auf diese Form des Zeigens von Sex in der neuen Welle ein und entdeckt „[...]new naturalistic methods of rendering the contemporary queer body in graphic (re)presentation of erotic pleasure.“¹⁷² Auch Filmemacher Andrew Haigh versuchte in WEEKEND eine ehrliche und echte Darstellung einer Beziehung zu erzeugen, in der Sex ein Teil davon ist.¹⁷³

Immer wieder kristallisiert sich in Ben Walters Artikel und den darauffolgenden Diskussionen heraus, dass das von ihm beschriebene „New-Wave Queer Cinema“ ein Selbstverständnis queerer Identitäten fordert und somit universell ist. In weiterer Folge soll es realitätsnah sein, „[...]often shooting handheld in found locations and using performances that smack of improvisation[...]”¹⁷⁴, das aktuelle Leben queerer Kulturen im westlich-urbanen Kontext widerspiegeln und somit durch das Zeigen von Sex seine Charaktere und die Geschichte vorantreiben und stärken.

Die Aspekte 2, 3 und 4 der Eigenschaften des New-Wave Queer Cinemas können als Zeichen der Homonormativität gesehen werden. Die Punkte 1 und 5 fassen ein Zeigen von Sexualität und Sex zusammen. Diese, schon von Poole erwähnten, Merkmale werden in den nächsten Kapiteln näher erörtert, um wichtige theoretische Diskurse aufzustellen, die für den empirischen Teil relevant sind.

2.3.2. Zeichen der Homonormativität

Im kommenden Kapitel wird der schon erwähnte Terminus Homonormativität versucht zu erklären, der in Lisa Duggans *The New Homonormativity: The Sexual Politics of Neoliberalism*¹⁷⁵ zum ersten Mal Erwähnung fand. Der Titel beinhaltet den Neoliberalismus, der in seiner Geschichte und die damit entstandene Verbindung zur Homonormativität ebenso erörtert wird. Da der Neoliberalismus ein weitreichend komplexer Beg-

¹⁷¹ WALTERS, 2012.

¹⁷² NORDEEN, 2013, S. 11.

¹⁷³ Vgl. WALTERS, 2012.

¹⁷⁴ Ebenda, 2012.

¹⁷⁵ DUGGAN, 2002, S. 175-194.

riff ist, werden nur die für diese Arbeit relevanten Aspekte ausgearbeitet.¹⁷⁶ Die Homonormativität geht mit der Heteronormativität einher, die ebenso zu Beginn charakterisiert wird.

2.3.2.1. (Hetero-) Normativität

Antke Engel sieht in der Heteronormativität ein „[...]Ineinandergreifen von Geschlechternormen und heterosexueller Dominanz, die ein Regime ausbilden, durch das Macht-, Ungleichheits-, Herrschafts- und teilweise auch Gewaltverhältnisse gerechtfertigt und durchgesetzt werden.“¹⁷⁷ Folglich leben wir in einer heterosexuellen Welt, die von der Zweigeschlechtlichkeit dominiert wird und abweichende Lebensformen nicht zulässt:

„Dass wir das soziale Leben „heterosexualisiert“ erfahren, ist viel mehr eine Folge von historisch gewachsener Praxis und institutionalisierten Bahnen des Redens, Denkens und Wahrnehmens. Der Begriff der Heteronormativität bringt zum einen diese sozial hergestellte Heterosexualität zum Ausdruck und verweist zum anderen auf das Moment der Macht in diesem Prozess: Die Heterosexualität wird als Norm der Geschlechterverhältnisse benannt.“¹⁷⁸

Meinrad Ziegler beschreibt die Heteronormativität als strukturierendes Prinzip auf zwei Ebenen¹⁷⁹: Die erste Ebene drängt die Menschen in die Form von zwei körperlich und sozial eindeutig von einander zu unterscheidende Geschlechter. Diese grenzt jegliche nicht-heterosexuellen Formen des Lebens und Begehrens aus, da sie einer Ordnung der Geschlechtsidentitäten und sexuellen Orientierungen unterliegen. Die zweite Ebene besagt, dass die Heteronormativität neben dem Zusammenleben der Menschen auch in die gesellschaftliche Arbeitsteilung, in die Institution der Familie, in die herrschenden Geschlechterverhältnisse und Geschlechterbeziehungen eingeschrieben ist. Somit geht die Heterosexualität als umfassendes gesellschaftliches Ordnungssystem hervor.¹⁸⁰

Die Norm oder Normativität muss hierbei auch kurz definiert werden, da sie Teil der

¹⁷⁶ Für eine umfassende Erklärung siehe Lisa Duggans *The Twilight of Equality? Neoliberalism, Cultural Politics, and the Attack on Democracy*.

¹⁷⁷ ENGEL, 2009, S. 19.

¹⁷⁸ ZIEGLER, 2008, S. 13.

¹⁷⁹ Vgl. Ebenda.

¹⁸⁰ Vgl. Ebenda.

erwähnten Begrifflichkeiten ist. Laut Engel definiert sich diese über die Abweichung und „[...]bedarf des ‚ganz Anderen‘ und damit der Ausschließung, um in ihrer Spezifik zu erscheinen[...]“ und kann „Phänomene in ihrer Einzigartigkeit wahrnehmen, indem sie sie auf einer Skala in je spezifische Relation zur Norm setzt“.¹⁸¹

2.3.2.2. Neoliberalismus

In *The Twilight of Equality?*¹⁸² spricht Lisa Duggan von einem Neoliberalismus¹⁸³, der sich in den 1970er Jahren über mehrere Jahrzehnte entwickelte und polemisch zielgerichtet für den Rückbau des Sozialstaates stand, um die wirtschaftspolitische Gewinnrate zu verbessern. Demzufolge kam es zu einer Privatisierung ehemals staatlicher Aufgaben und einer gewissen Rollenverteilung von Gewerkschaften und privaten Geschäften.¹⁸⁴ Für sie sind im Neoliberalismus Klassen- und Rassenhierarchien, „gender“ und „sex“ Institutionen und religiöse und ethnische Grenzen die Kanäle, mit denen man Geld, politische Macht, kulturelle Ressourcen und gesellschaftliche Organisation betreibt.¹⁸⁵ Dazu zählen auch „[...]emergent ‚multicultural‘, neoliberal ‚equality‘ politics — a stripped-down, nonredistributive form of ‚equality‘ designed for global consumption during the twenty-first century, and compatible with continued upward redistribution of resources[...]“¹⁸⁶, die als eine Phase des Neoliberalismus beschrieben wird. Laut Heike Raab kommt es in diesen aufkommenden Veränderungen zur

„[...]Transformation des Politischen und zur Neugestaltung des Verhältnisses von Ökonomie und Politik, die wiederum veränderte institutionelle Praxen und Grenzverschiebungen zwischen Ökonomie, Staat, Markt, Ehe und Familie sowie von Sexualität, Geschlecht und Identität bewirken (...) [und] (...) durch eine Neuorganisation heteronormativer Anordnungen und neuartige sexuelle Differenzierungsprozesse gekennzeichnet ist.“¹⁸⁷

¹⁸¹ ENGEL, 2001, S. 351.

¹⁸² DUGGAN, 2003.

¹⁸³ Hierbei sei zu erwähnen, dass sich Duggan vorwiegend auf die US-amerikanische politische Situation bezieht, diese jedoch auch auf den europäischen Raum übertragen werden kann.

¹⁸⁴ Vgl. DUGGAN, 2003, S. XI.

¹⁸⁵ Vgl. Ebenda, S. XIV.

¹⁸⁶ Vgl. Ebenda, S. XII.

¹⁸⁷ RAAB, 2011, S. 130.

Heike Raab spricht hierbei von der Verschiebung einer queeren Heteronormativitätskritik und der Infragestellung der Zweigeschlechtlichkeit, wodurch eine „[...]neuartige Allianz von Mehrheitsgesellschaft und sexuellen Integrationspolitiken[...]“¹⁸⁸ entsteht. Durch das sogenannte neoliberale Individualisierungsversprechen werden bestimmte Homosexuelle in die Gesellschaft aufgenommen, die sich dieser Politik fügen. Andere nicht-heteronormative Lebensformen haben jedoch keine Chance, aufgenommen zu werden.¹⁸⁹

Duggan erkennt darin eine schwule konservative Politik, die „[...]ihre eigenen normativen Intimitäts- und Sexualitätsstandards errichtet, entlang derer die ‚guten‘ Schwulen den schlechten Queers und anderen sexuell ‚unverantwortlich‘ Handelnden [...] entgegengestellt werden.“¹⁹⁰ Behinderte Menschen, Transsexuelle und Migranten sind ebenso nachrangig, da Lesben und primär Schwule als Paradesubjekte für diesen erfolgreichen, neoliberalen Lebensstil gelten.¹⁹¹ Dazu gehört auch die Homo-Ehe-Gesetzgebung, die für Raab „[...]als Bestandteil und Ausdruck einer neuartigen neoliberalen, sexuellen Demarkationslinie[...]“¹⁹² untersucht werden kann¹⁹³. Zu bemerken sei hierbei, dass diese Demarkationslinie immer mehr verschwimmt und die „Dichotomie von Heterosexualität und Homosexualität“¹⁹⁴ neu verteilt wird. Zusammenfassend kann beim queeren Blick auf den Neoliberalismus folgende Schlussfolgerung gezogen werden, die Heike Raabe treffend formuliert:

„Neoliberalismus wird als Flexibilisierung der heteronormativen Ordnung mit neuartigen Ein- und Ausschlussmechanismen für sexuelle und geschlechtliche Minoritäten diskutiert. Im Vordergrund steht die Vernetzung von Subkulturen als neue Märkte des Neoliberalismus sowie die Vermarktung lesbisch/ schwuler Identitätsformen zu Konsumobjekten, die mit einer Verdinglichung von Begehren und Alltag einhergeht.“¹⁹⁵

Duggan weist dem Neoliberalismus noch den Aspekt der Privatisierung (*privatization*) hinzu. Diese Strategie „[...]describes the transfer of wealth and decision making from

¹⁸⁸ RAAB, 2011, S. 131.

¹⁸⁹ Vgl. Ebenda, S. 131.

¹⁹⁰ DUGGAN, 2000, S. 92f.

¹⁹¹ Vgl. RAAB, 2011, S. 131.

¹⁹² Ebenda, S. 132.

¹⁹³ In diesem Fall kann die von Raab beschriebene Demarkationslinie als eine Art gesellschaftlicher Grenzübergang verstanden werden.

¹⁹⁴ Ebenda.

¹⁹⁵ Ebenda.

public more-or-less accountable decision-making bodies to individual or corporate, unaccountable hands.“¹⁹⁶ Neoliberale setzen sich für die Privatisierung von wirtschaftlichen Unternehmen ein, die sie als grundlegend „privat“ und unangebracht für jegliche öffentliche Angelegenheiten betrachten.¹⁹⁷

Der Neoliberalismus wird oft als eine Art unpolitisches System präsentiert, das sich nicht auf eine bestimmte politische Seite schlagen möchte, sondern sich für wünschenswerte Formen von wirtschaftlicher Expansion und einer demokratischen Regierung einsetzt.¹⁹⁸ Fakt ist, dass der Neoliberalismus „sexual politics“¹⁹⁹ inne hat, auch wenn diese oft widersprüchlich ist. Das „Independent Gay Forum“ (IGF)²⁰⁰ nützt die mehr oder weniger liberale, sozial konservative Agenda und stützt die neoliberale Politik, in dem sie sich mit dem Grundgerüst des Neoliberalismus identifiziert und sich so als Teil dieser wandelnden Organisation sieht. Die IGF versucht sich in das System zu integrieren, indem sie sich bewusst von einer linken, homosexuellen Politik distanziert und somit den neoliberalen Konsens stärkt. Lisa Duggan erkennt in diesem Verband Homosexueller eine neue „sexual politics“, die sie „new homonormativity“ nennt.²⁰¹ Es ist eine

„Politik, die die heteronormativen Grundannahmen und Institutionen nicht hinterfragt, sondern unterstützt und aufrecht erhält, indem sie die Entstehung einer unpolitischen lesbisch-schwulen Gemeinde verspricht, die sich ins Private, in Häuslichkeit und Konsum zurückzieht.“²⁰²

2.3.2.3. Lisa Duggans „New Homonormativity“

Durch diese neue Homonormativität soll die gewünschte Öffentlichkeit in ein politisches Dasein als wahrgenommener Mainstream mobilisiert werden, um öffentliche und private Abgrenzungen Homosexueller zu mindern, die einen Zugang zu Prinzipien

¹⁹⁶ DUGGAN, 2003, S. 178.

¹⁹⁷ Vgl. Ebenda.

¹⁹⁸ Vgl. DUGGAN, 2003, S. 177.

¹⁹⁹ Der Begriff „sexual politics“ wird kaum ins Deutsche übersetzt. Da ich den Begriff sexueller Politiken vermeiden möchte, gebrauche ich ausschließlich den ursprünglichen, englischen Begriff.

²⁰⁰ Eine Gruppe von Autoren, die ein Online Forum gründeten und sich für die Rechte Homosexueller in der Gesellschaft einsetzen.

²⁰¹ Vgl. DUGGAN, 2003, S. 177ff.

²⁰² PINSELER, 2013, S. 135.

wie häusliche Privatsphäre, freie Marktwirtschaft und Patriotismus schaffen.²⁰³ Sushila Mesquita sieht darin ebenfalls eine Absicherung von heteronormativen Macht- und Herrschaftsstrukturen.²⁰⁴

Jan Pinseler erklärt in Bezug auf diese Homonormativität das Bestehen einer makro- und einer mikropolitischen Ebene: Auf Erstere wird ein neoliberales lesbisches bzw. schwules Subjekt produziert, das die öffentliche Anerkennung eines domestizierten und entpolitisierten Privaten beansprucht. Die mikropolitische Ebene benennt Homonormativität als die Reproduktion hegemonialer Zweigeschlechtlichkeit in lesbischen und schwulen Kontexten, die dadurch aber auch eine transgender-Perspektive ausschließt. Die Heteronormativität dient somit sowohl auf mikro- als auch auf makropolitischen Ebene als größtes Ordnungsprinzip. An diesem wird gemessen, welche charakterisierenden homosexuellen Lebensweisen in den Bereich des Normalen eingeschlossen werden können. Diese Lebensweisen sind genau jene, die eine gesellschaftliche Heteronormativität nicht anzweifeln und in dem Bereich des Normalen nicht eingegliedert werden können – unabhängig von der sexuellen Identität.²⁰⁵

Engel sieht in der Intention der neuen Homonormativität, jedoch keine gleichberechtigte Teilhabe, sondern eine Ausdifferenzierung: „Gemäß der Leistungsnorm schafft diese Politik Felder gesellschaftlicher Anerkennung für auserwählte Lesben und Schwule und differenziert die Formen der Teilhabe an gesellschaftlichen Rechten, Reichtum und politischer Macht.“²⁰⁶ Trotzdem soll für sie dadurch ein Zugang anderer minorisierter Gruppen geschaffen werden, die aber mehr „soziale Gerechtigkeit anstatt ökonomische Ausbeutung“²⁰⁷ fordern.

Eine ähnliche Ansicht vertritt auch Heike Raab, die Homonormativität nicht als fordernde neue Norm sieht und auch nicht mit der Heteronormativität konform geht.²⁰⁸ Sie bezeichnet es vielmehr als „[...]ein Projekt, das jeglichen Anspruch auf progressive gesellschaftliche Veränderung aufgegeben hat [...] und versucht, spezifische Formen nicht-heteronormativer Lebensformen – wie beispielsweise die Homo-Ehe – durchzu-

²⁰³ Vgl. DUGGAN, 2003, S. 179.

²⁰⁴ Vgl. MESQUITA, 2008, S. 136.

²⁰⁵ Vgl. PINSELER, 2013, S. 135f.

²⁰⁶ ENGEL, 2008, S. 50.

²⁰⁷ Ebenda.

²⁰⁸ Vgl. RAAB, 2011, S. 132.

setzen, um gesellschaftliche Teilhabe abzusichern.“²⁰⁹

Homonormativität ist somit zu einem Schlüssebegriff zeitgenössischer Queer Studies geworden. Er zeigt, wie die LGBT Politik sich von einer Distanzierung der heteronormativen Gesellschaftsstruktur hin zu einer versuchenden Integration ihrer Institutionen und Werte verändert hat. Stephanie Deborah Clare argumentiert in ihrem Essay *(Homo)normativity's romance*²¹⁰, dass die Homonormativität nicht nur politisch betrachtet werden darf, sondern ihr auch eine affektive und emotionale Komponente eingeschrieben ist, da sie sonst keiner anderen Alternative bedarf. Sie behauptet, dass sie durch Romantik gefestigt wird, die sie als „[...]a set of affects and emotions that construct couple-hood and marriage as the good life[...]“ definiert.²¹¹ Darunter versteht sie, dass eine Ablehnung der Homonormativität nicht politisch sein muss, da sie von der Begründung jeder und jedes Einzelnen in ihrer Verknüpfung von Klasse, Herkunft und Geschlecht abhängt.

Homonormativität ist somit nicht nur in Häuslichkeit und Konsum gefestigt, sondern verkörpert ebenso Attribute über Liebe, Glück und Hoffnung. Sie überschneiden sich mit der Häuslichkeit und dem Konsum, lassen sich aber mehr aus affektiven und emotionalen Bedingungen zusammensetzen.²¹² Diese unpolitische, romantische Auffassung von Homonormativität wird in meiner Filmanalyse berücksichtigt und soll veranschaulichen, ob die Charaktere nach einer monogamen Beziehung streben, die die erwähnten Aspekte beinhaltet.

²⁰⁹ RAAB, 2011, S. 132f.

²¹⁰ CLARE, 2013, S. 785-798.

²¹¹ CLARE, 2013, S. 785.

²¹² CLARE, 2013, S. 786.

2.3.3. Zeigen von Sex(ualität) im Film

„Es gibt eigentlich keinen vernünftigen Grund, Sex im Kino nicht auch so darzustellen, wie er nun einmal ist: sinnlich, hemmungslos, konkret. Explizit.“²¹³

Wie bereits erwähnt ist das Zeigen von Sex – und somit auch Sexualität – ein Bestandteil der von Walters erklärter New-Wave des Queer Cinema und muss in Bezug auf den Themenschwerpunkt dieser Arbeit und als Erklärung für die folgende Analyse näher betrachtet werden.

Hans Heinz Fabris bemerkt, dass Sexualität zugleich die

„[...]einfachste und natürlichste Sache der Welt und das größte Problem unserer Kultur überhaupt [ist]. Denn so selbstverständlich die ‚Notwendigkeit‘ der Sexualität anerkannt wird, so sehr führt ihre unabdingbare gesellschaftliche Organisation [...] zu kulturellen Konflikten.“²¹⁴

Sie ist Teil des Menschen und wird dennoch oft tabuisiert. In der Zwischenzeit hat sich natürlich auch hierbei einiges verändert. Wir werden täglich mit Sexualität durch Medien und Werbung konfrontiert. Fabris erklärt, dass Massenmedien für die Bildung vom Bewusstsein über Sexualität verantwortlich sind, da sie entscheiden, wie präsent ihr Inhalt in Sachen Information dargelegt und bekräftigt, oder eben vermieden und unterdrückt wird.²¹⁵ Er erkennt in der Sexualität ein „[...]umfassendes soziales Phänomen [...], [dessen] Reduktion auf rein physische Aktionen mit hohem Schaureizwert nichts anderes als die Spekulation mit der kommerziellen Ausbeutung zentraler menschlicher Bedürfnisse und Gefühle bedeutet.“²¹⁶

Immer wieder stößt man bei der Recherche von Filmen mit sexuellem Bildmaterial auf Termini wie „Pornografie“ oder „Hardcore-Szenen“ und ihre Grenzen.²¹⁷ Wie viel soll ein Film zeigen und wie mainstreamtauglich sind Filme mit explizitem Filmmaterial?

Vor allem der 2013 erschienene Film LA VIE D'ADÈLE — der mit dem Preis der Golde-

²¹³ BURCHARDT: <http://www.moviepilot.de/news/hardcore-sex-im-mainstream-ende-eines-kinotabus-128828/seite-1> [05.01.2014].

²¹⁴ FABRIS, 1982, S. 8. Zitiert aus SEESSLEN/KLING, 1977, S. 251.

²¹⁵ Vgl. Ebenda, S. 9.

²¹⁶ Ebenda.

²¹⁷ SEESSLEN, 2014, S. 56.

nen Palme in Cannes ausgezeichnet wurde — und die vergleichsweise lang andauernden Sexszenen sorgten für viel Diskussion.²¹⁸ Auch der im selben Jahr veröffentlichte und vielfach ausgezeichnete Film *L'INCONNU DU LAC* zeigt für ein derart erfolgreiches Werk bedeutend viel nackte Haut. Georg Seeßlen spricht in seinem Aufsatz *Ein offenes Theorem über Pornografie und Film* von einer Verschmelzung von „pornografischem“ und von „empathischem“ Blick. „[E]s müsste möglich sein, die Sexualität in all ihren ‚drastischen‘ Einzelheiten nicht-pornografisch zu sehen, und es müsste möglich sein, auch im pornografischen Blick das Empathische aufzuheben.“²¹⁹ Solch eine drastische Darstellung der Sexualität scheint im Mainstreamfilm ausgeschlossen und nur in der Pornografie gängig. Dadurch konstatiert Seeßlen, dass sich eine moralische und ökonomische Ordnung ergibt, mit der Profit gemacht wird, jedoch auch das unglückliche Bewusstsein der Sexualität fortgesetzt wird.²²⁰ Diese Ordnung trägt dazu bei, dass das sexuelle Bild zur Obsession einer Kultur und zum Fetisch wird, was gleichzeitig bedrohlich und verlockend wirkt. Dadurch kommt es oft zu einer Diskussion über das Überschreiten einer Grenze – auch im Film. Was ist zu viel und wie explizit dürfen sexuelle Bilder sein? Diese Fragen sagen nichts über die Bilder aus, sondern über die Gesellschaft, die damit Probleme hat, so Seeßlen.²²¹ Weiter sieht er in der Gesellschaft eine Maschine „[...]zur Erklärung und Ordnung der Sexualität in Begriffen, Erzählungen und Bildern.“²²² Diese setzt Maßstäbe und führt Grenzen auf, an die sich die Gesellschaft gewissermaßen hält.

In seiner Abhandlung *Sehen und Zeigen, Scham und Schuld*²²³ im Film spricht Seeßlen immer wieder vom Exhibitionismus und Voyeurismus. Damit geht er von der Lust des Zeigens und der Lust des Sehens aus. Während der Exhibitionismus für das Aufzwingen von Bildern steht, bedeutet Voyeurismus etwas von Menschen zu sehen, was sie eigentlich nicht zeigen wollen.²²⁴

²¹⁸ Vgl. Imdb-Datenbank: <http://www.imdb.com/title/tt2278871/> [20.01.2015].

²¹⁹ SEEßLEN, 2013, S. 39.

²²⁰ Vgl. Ebenda, S.39.

²²¹ Vgl. Ebenda, S. 39f.

²²² Ebenda.

²²³ SEEßLEN, 2014, S. 44-46.

²²⁴ Ebenda, S. 44f.

„Die vergesellschafteten Formen von Exhibitionismus und Voyeurismus sind die „Offenbarungslust“ und die „Authentizitätslust“. Während der Exhibitionismus dem Blick etwas aufzwingt, wozu er nicht bereit ist, zwingt die Authentizitätslust dem Blick diese Bereitschaft auf, und während der Voyeurismus den Blick auf das „Verbotene“ sowohl im Sinne des moralischen heiligen Textes als auch in dem des sozialen Codes auf das Intime richtet, ist die Offenbarungslust ein mehr oder weniger zwanghaftes Öffnen.“²²⁵

Somit erkennt er im Exhibitionismus und Voyeurismus nicht nur ein individuelles, sondern auch ein gesellschaftlich und kulturell vorgeschriebenes Verhalten. Dies gilt auch für das Mainstream-Kino, das Seeßle als Modellanlage für die sexuellen Blick-Ge- und Verbote sieht und einen Code entwickelt, der nicht nur durch „[...]die Grenze des ikonografischen“²²⁶ Überbegriffs, sondern auch durch die Grenze des Bilder-Entzugs[...]“²²⁷ dargestellt wird. Hierbei nimmt er Lars von Triers Filme NYMPHOMANIAC (2013) als Beispiel, die diese Grenze im Mainstream bewusst überschreiten und sich in keine Ordnung reihen wollen. Grund dafür kann die „[...]Suche nach einer Neuformulierung von Subjekt-Beziehungen und Sexualität[...]“²²⁸ in der post-bürgerlichen Gesellschaft sein. Seeßlen beschreibt die Trennung von sozialen Beziehungen und der narzisstischen Körperlichkeit, die sich in der Gesellschaft neu verordnet und die „[...]Vermischung von Subjekt-Narrativ (das traditionelle Material für Romane wie für Spielfilme) und Hardcore-Sequenzen zum formalen Experimentierfeld, zum Vor-Bild eines neuen Diskurses[...]“²²⁹ macht.

Über die Darstellung und Geschichte von Sexualität im Queer Cinema wurde in der Einführung weitgehend berichtet. Hier soll nun auf Walters erwähnte Darstellung von Körperlichkeit und „a frank approach to sex“²³⁰ im New-Wave Queer Cinema eingegangen werden. Die Darstellung von sexuellen Bildern in diesem Kino haben - verglichen mit Seeßlens Annahme – scheinbar einen anderen Zugang:

"If you're trying to do an honest depiction of a relationship, sex is part of that. There have been a lot of queer films with sex in them and a lot of it has been for titillation or out of happiness that we can show gay sex on screen at all. For me, it's part of the story you're

²²⁵ SEESSLEN, 2014, S. 45.

²²⁶ Ikonografie: Beschreibung, Form- und Inhaltsdeutung von Bildern. Aus: www.duden.de

²²⁷ Ebenda, S. 46.

²²⁸ Ebenda, S. 134.

²²⁹ Ebenda.

²³⁰ WALTERS, 2012.

trying to tell rather than a case of trying to shoehorn sex scenes in for their own sake."²³¹

Filmmacher Andrew Haigh sieht in dem von ihm gezeigten Sex in WEEKEND keine Erzeugung einer Lust, sondern vielmehr einen Teil der Beziehung und einen Teil der Geschichte, die er erzählen möchte.²³² Auch Travis Mathews benutzt explizite Sexszenen, die erheblich zur Story- und Plotentwicklung beitragen und ebenso die Charaktere im Film formen sollen.²³³ Diese Intimität wird immer wieder in seinen Filmen aufgegriffen.²³⁴ Der Unterschied zu anderen Filmen liegt bei I WANT YOUR LOVE darin, dass die Sexszenen nicht simuliert, sondern reale Akte filmisch festgehalten wurden. Mathews wird auch nachgesagt, er hätte das Label des „Indie-Pornos“ erfunden, was laut Enrico Ippolito keinesfalls zutrifft, da I WANT YOUR LOVE kein Porno ist.²³⁵ Abgesehen davon, dass jegliche Definition hierfür als sehr schwierig angesehen werden kann, arbeitet Mathews genau gegen die Konventionen des klassischen Pornos. Es wird eine Geschichte erzählt, die nicht den Orgasmus als Höhepunkt sieht. Dem von Seeßlen erwähnten Voyeurismus stimmt er nicht zu. Der Blick der Kamera hat für ihn nie einen voyeuristischen Aspekt und Mathews zielt nicht darauf ab, das Publikum erregen zu wollen. Es werden während des Sex-Aktes Pausen gemacht, es wird geredet, getrunken, es wird aufgehört, dann wieder weitergemacht. Diese Art der narrativen Inszenierung soll die Diversität von Sexualität widerspiegeln.²³⁶

Der Film, der von der Pornofilm-Produktionsfirma „NakedSword“ produziert wurde, kann, laut Bradford Nordeen, auch nicht als pornografischer Film angesehen werden, da trotz expliziter Sexszenen das Hauptaugenmerk auf die Dialoge gerichtet ist. Ebenso wird bewusst auf das deutliche Zeigen der Genitalien verzichtet, so wie es in Pornofilmen gängig ist. Die Penetration bekommt auch nicht den visuellen Fokus der Sequenz, sondern wird in eine naturalistische und intime Choreographie gesetzt.²³⁷

Jenni Zilka weist auf erhebliche Differenzen zwischen Spielfilmen mit Sexszenen und Pornofilmen hin. Sie stellt das Drehbuch im Spielfilm den Handlungsanweisungen im Porno, unterschiedliche Enden für Geschichten der Ejakulation des Mannes (sofern

²³¹ Ebenda.

²³² WALTERS: <http://www.theguardian.com/film/2012/oct/04/new-wave-gay-cinema> [20.01.2015].

²³³ Ebenda.

²³⁴ Vgl. IPPOLITO, 2013, S. 11.

²³⁵ Ebenda.

²³⁶ Vgl. Ebenda.

²³⁷ Vgl. NORDEEN, 2013, S. 12f.

einer anwesend ist) und SchauspielerInnen den DarstellerInnen entgegen. Im Spielfilm soll die Sexszene unterhalten und die Geschichte weiterbringen, im Porno soll sie erregen und zur Befriedigung führen. In diesen Szenen erkennt sie eine Sprache, die ohne viele Worte über die beteiligten Charaktere und ihre Beziehungen untereinander aussagen möchte.²³⁸ Nordeen erwähnt auch die für diese Filme äußerst wichtige Auswahl der Darsteller. Die Filmfiguren entsprechen von ihrem Erscheinungsbild her nicht unbedingt dem physischen, „makellosen“ Idealbild. Haigh verbindet Gelegenheitssex und Drogenkonsum zu einer Ungezwungenheit und soll das zeitgenössische urbane Leben Homosexueller reflektieren.²³⁹

Die Schwierigkeit am Diskurs zur Genre-Frage liegt wohl an der Verwendung und Auslegung von Begriffen wie „pornografisch“, „hardcore“ oder „Pornografie“ allgemein. Während Ippolito von keinem pornografischen Film bei I WANT YOUR LOVE spricht, benutzt Seesslen die „pornografische Szene“ oder das „pornografische Bild“ als Ausdruck von Szenen sexueller Handlung (die nicht für einen klassischen Pornofilm sprechen müssen).²⁴⁰

Zusammengefasst ergibt sich aus den sexuellen Bildern im „New-Wave Queer Cinema“ eine deutliche Gemeinsamkeit: Sie sollen Teil der Handlung sein und zur Definition der Charaktere beitragen.

²³⁸ Vgl. ZILKA: <http://film.fluter.de/de/234/film/6372/> [17.12.2014].

²³⁹ Vgl. NORDEEN, 2013, S. 12.

²⁴⁰ Vgl. SEESLEN, 2014, S. 56.

2.4.Forschungsfragen und Hypothesen

Die beiden Forschungsfragen zur anschließenden empirischen Untersuchung lassen sich aus dem aufgearbeiteten Forschungsstand formulieren, der die Charakteristika des New-Wave Queer Cinemas beschreibt:

- Gibt es im Film Homonormativität? Werden homonormative Aspekte sichtbar und/ oder tauchen homonormative Rollenbilder auf?
- Ist die Sex-Szene im Film Handlungsträger und formt sie den Charakter der Filmfigur?

Beide Forschungsfragen gehen immer mit den von Ben Walters beschriebenen Eigenschaften der New-Wave einher.²⁴¹ Da die Frage der Homonormativität sehr umfangreich ist, wird diese zum besseren Verständnis in vier Ebenen unterteilt:

1. (Un-)politische Ebene: Verlangt der Film oder die Filmfigur eine politische Veränderung? Sehen sich die Filmfiguren als Teil einer marginalisierten Gruppe an?

Auf dieser Ebene wird auf die Ansichten der Protagonisten eingegangen. Es soll anhand ausgewählter Szenen untersucht werden, ob die Figuren eine politische Haltung einnehmen, wo sie sich selbst in der vorherrschenden Gesellschaft einordnen und ob homonormative Strukturen vorkommen.

2. Romantische Ebene: Streben die Figuren Häuslichkeit/Ehe/Liebe/Glück im Sinne einer monogamen Beziehung an?

Diese Ebene soll sich an die Homonormativität als unpolitisches Konstrukt von Clare anlehnen.²⁴² Sie behauptet, dass diese vielmehr auf einer affektiven und

²⁴¹ Vgl. WALTERS: <http://www.theguardian.com/film/2012/oct/04/new-wave-gay-cinema> [27.01.2014].

emotionalen Ebene basiert und das Streben nach Glück in einer Beziehung das höchste Gut darstellt.

3. Ebene der (Selbst-) Akzeptanz: Ist das Selbstverständnis und die Akzeptanz der eigenen Sexualität gegeben? Wie verhält sich das soziale Umfeld im Film?

Diese Ebene soll neben homonormativen Erscheinungen im Film auch auf die Behauptung des New-Wave Queer Cinemas eingehen, das die Filmfiguren als selbstbewusste Individuen ansieht, die mit ihrer Sexualität kein Problem haben und das Hinterfragen dieser nicht im Vordergrund steht. Aufgrund dessen wird auch auf das jeweilige Umfeld der Protagonisten eingegangen, das die Position der Charaktere in ein deutlicheres Licht rückt.

4. Universelle Ebene: Ist das Thema vom Film universell? Ist es allgemeingültig und hat keinen queeren Schwerpunkt?

Diese Ebene soll aufzeigen, ob die Hauptthematiken im Film einen universellen Charakter haben, oder – wie im New Queer Cinema – doch von queeren Aspekten geprägt sind. Die Homonormativität, die universale, heteronormative gesellschaftliche Formen anstrebt, ist hier der Verbindungspunkt zu dieser Ebene.

Bei der zweiten Forschungsfrage, die sich mit der Sex-Szene als Handlungsträger im Film beschäftigt, soll untersucht werden, wie und ob sie die Handlung vorantreibt und ob bzw. wie sie die Filmfiguren formt. Dies wird anhand der Beobachtung der unmittelbaren Szenen davor und danach sichtbar.

Im empirischen Teil wird zuerst das Untersuchungsdesign erklärt, anschließend die drei ausgewählten Filme analysiert und im Fazit das Erkenntnisinteresse zusammengefasst.

²⁴² Vgl. CLARE, 2013, S. 785-798.

3. Empirischer Teil

3.1. Untersuchungsdesign

Im empirischen Teil dieser Arbeit sollen anhand des Theorieteils und seine ausgearbeiteten Schwerpunkte des New-Wave Queer Cinema die Forschungsfragen durch Filmanalysen beantwortet werden. Hierfür wird zuerst die Art der Analyse bestimmt, mit der sie durchgeführt wird. Diese verlangt eine kurze Erklärung der fünf Ebenen von Mikos²⁴³, an denen eine Filmanalyse abgehandelt werden kann. Danach sollen die Analyseobjekte und ihre Berechtigung in dieser Arbeit vorgestellt werden, die anhand unterschiedlicher Kriterien ausgewählt wurden. Der Untersuchungsgegenstand soll Aufschluss geben, mit welcher Methode ein Erkenntnisinteresse der vorgestellten Forschungsfragen erzielt wird.

3.1.1. Die qualitative Filmanalyse

Als Methode für die empirische Untersuchung der Filme wird die qualitative Inhaltsanalyse gewählt. Leitfaden hierbei ist die Film- und Fernsehanalyse von Lothar Mikos, die in der Interpretation in fünf Ebenen gegliedert ist. Die qualitative Analyse ist in dieser Arbeit deswegen von Vorteil, da die Art und Weise der Darstellungen in den Filmen relevant sind und nicht – wie in der quantitativen Analyse – auf die Häufigkeit bestimmter Aspekte abzielt. Es sollen die Funktionen, die Homonormativität in einer Filmszene erkennbar machen, und etwaige Bezüge zu den gesellschaftlichen Diskursen hergestellt werden. In Anlehnung an Mikos fünf Ebenen sollen die einzelnen Forschungsfragen beantwortet werden, wobei jede Ebene mit der anderen einher geht und sie nie getrennt betrachtet werden können. Diese sind:

²⁴³ Vgl. MIKOS, 2003, S. 39.

- Inhalt und Repräsentation
- Narration und Dramaturgie
- Figuren und Akteure
- Ästhetik und Gestaltung
- Kontexte²⁴⁴

Die Ebene des Inhalts und der Repräsentation geht von den möglichen Bedeutungen aus, die der Film präsentiert und legt textuelle Strategien dar, um Zuseherinnen und Zuseher zu erreichen. Der Inhalt beschäftigt sich mit den Themen, die im Film behandelt und in Form von audiovisuellen Codes gezeigt werden. Die Repräsentation setzt sich damit auseinander, *wie* der Inhalt präsentiert wird. Laut Mikos geht es hierbei um die Produktion von Bedeutung durch Sprache. Filme sind ein „Feld der sozialen Auseinandersetzung“, die eine soziale Welt repräsentieren und mit gesellschaftlichen Strukturen verknüpft sind.²⁴⁵

Wie bereits erwähnt, beziehen sich die Ebenen aufeinander. Narration und Dramaturgie stehen eng in Verbindung zu Inhalt und Repräsentation. Hierbei geht es vielmehr darum, wie Teile des Inhalts miteinander verbunden werden, damit sie eine Bedeutung ergeben und wie Teile der Narration präsentiert werden, um den Zusehenden emotional einzubinden. Die Narration erfüllt den Erzählwert und ist ein Vorgang zur Entfaltung der Geschichte in sämtliche erzählerische Formen. Außerdem beinhaltet sie auch eine Zeitspanne, wobei zwischen der Erzählzeit und der erzählten Zeit unterschieden wird. Die Dramaturgie wird als struktureles Element der Narration verstanden, da sie für die Verknüpfung von Situationen und Handlungen verantwortlich ist. Ebenso soll sie die Empathie der Zusehenden fördern, indem kognitive und emotionale Aktivitäten erzeugt werden.²⁴⁶

Figuren und Charaktere haben im Spielfilm eine große Bedeutung.²⁴⁷ Sie besitzen Funktions- und Handlungscharakter für die Dramaturgie und die narrative Struktur und

²⁴⁴ MIKOS, 2003, S. 39.

²⁴⁵ Vgl. Ebenda. S. 101.

²⁴⁶ Vgl. Ebenda. S. 43f.

²⁴⁷ In dieser Ebene können die Akteure vernachlässigt werden, da es sich in bei dieser Analyse um fiktive Spielfilme handelt und mit Akteure reale Personen gemeint sind.

müssen mit Identitätsmerkmalen ausgestattet sein, damit sich Zuseher und Zuseherinnen in die Figuren hineinversetzen können. Laut Mikos stehen sie immer in „Bezug zu den jeweiligen Vorstellungen von Selbst und Identität“²⁴⁸, und müssen der Selbstwahrnehmung und Selbstinterpretation dienen können. Figuren müssen sich von den anderen unterscheiden und ebenso unveränderbare Merkmale haben, um dem Charakter eine gewisse Beständigkeit zu verleihen.²⁴⁹ Die Ebene der Figuren hat in dieser Arbeit einen bedeutenden Stellenwert, da diese auf unterschiedliche Merkmale untersucht wird.

Die vierte Ebene der Ästhetik und Gestaltung untersucht die unterschiedlichen Gestaltungsmittel, durch die ein Film zusammengesetzt wird. Es geht darum, welche Mittel verwendet werden, um bestimmte Emotionen hervorzurufen. Hierbei gehören auch Ton (vor allem Musik im Film), Kameraeinstellungen, Montage, Schnitt, Licht etc dazu, die den Film erst zu dem machen, was er ist.²⁵⁰

Die Kontexte sind ein wichtiger Teil der Filmanalyse und unterteilen sich in Gattung und Genre, Intertextualität, Diskurs und Lebenswelten, die immer in Verbindung mit den zuvor beschriebenen Ebenen gesehen werden müssen. Im Genre sieht Mikos eine Strukturierung von Erwartungen, da von den Zusehenden ein bestimmtes Wissen erwartet wird, um sich auf den Film vorbereiten zu können. Bei der Intertextualität verknüpfen Rezipientinnen und Rezipienten alle bisher gesehenen Filme mit dem anderen, um so einen kontextuellen Bezug herzustellen und diesen mit dem schon Gesehenem zu vergleichen. Der Film wird als diskursive Praxis gesehen, wodurch er auch Teil der Gesellschaft ist. Die Zuschauerinnen und Zuschauer nehmen unterschiedliche Diskurse aus ihrem Alltag heraus, um den Film als solchen verstehen zu können. Somit verweist Mikos auch auf den letzten Punkt der Lebenswelt, der immer ein wichtiger Bezugspunkt bei Filmen ist. RezipientInnen haben unterschiedliche soziale Realitäten, wodurch auch unzählige verschiedene Interpretationsmöglichkeiten geboten werden. Generell kann ein Film auf viele Arten interpretiert werden. Der letzte Punkt macht

²⁴⁸ Mikos, 2003, S. 48.

²⁴⁹ Vgl. Ebenda. S. 46.

²⁵⁰ Vgl. Ebenda. S. 49.

dies deutlich und weist auf die Kontexte, durch die dies möglich gemacht wird.²⁵¹

Das Erkenntnisinteresse einer Filmanalyse muss nicht unbedingt alle Ebenen beinhalten. Wichtig ist, dass ein Schwerpunkt gewählt wird, der mit den anderen Ebenen im Grunde genommen immer auch verknüpft ist. In dieser Arbeit sind die Ebenen von Inhalt und Repräsentation und die Figuren und Charaktere von wichtiger Bedeutung und werden in der Analyse dementsprechend stark berücksichtigt.

3.1.2. Analyseobjekte

Analyseobjekte für diese Untersuchung sind drei Filme, die nach gewissen Kriterien ausgesucht wurden. Der erste Film wurde gewählt, weil er laut Ben Walters ein Paradebeispiel für das New-Wave Queer Cinema ist, das in dieser Arbeit im Theorie-Teil untersucht wurde. Dieser ist:

- WEEKEND, 2011, Regie: Andrew Haigh

Der Plan, die anderen beiden Vorzeigefilme KEEP THE LIGHTS ON und I WANT YOUR LOVE ebenso einer genaueren Analyse zu unterziehen, wurde bei näherer Betrachtung verworfen, da das Erkenntnisinteresse in diesen drei Filmen im Grunde genommen ident ist. Viel interessanter scheint hierbei die Untersuchung, ob seine Definition der neuen Welle auch auf andere Filme angewendet werden kann, die ähnliche Eigenschaften aufweisen.

Für den zweiten und dritten Film wurde ein Auswahlverfahren erstellt, das folgende Kriterien beinhaltet:

1. Der Film spielt in einem westlich urbanen Kontext.
2. Der Film ist nicht älter als drei Jahre alt (ab 2012).
3. Der Film ist keine US-amerikanische oder britische Produktion.
4. Der Film ist im Kino gezeigt worden und kann einen gewissen Erfolg verbuchen.

²⁵¹ Vgl. Ebenda. S. 53ff.

5. Der Film enthält Sex-Szenen, die ein Aspekt des NWQC sind.

Dieses Verfahren war notwendig, um die Auswahl erheblich einzuschränken. Die Recherche ergab, dass in den letzten drei Jahren unzählige Filme mit queerem Inhalt produziert wurden, die eine Untersuchung aller den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde. Wichtig schien mir, dass der Film einen westlich urbanen Kontext beinhaltet, wodurch viele Filme ausgeschlossen werden konnten, da es noch immer Länder gibt, in denen beispielsweise Homosexualität nicht akzeptiert oder als Strafdelikt gesehen wird. In diesen Ländern scheint ein Film mit Aspekten des New-Wave Queer Cinemas ausgeschlossen. Die Aktualität des Films ist insofern wichtig, da im Jahr 2012 von einer neuen Welle des Queer Cinemas gesprochen wird, die noch nicht abgeschlossen zu sein scheint. Da Walters nur auf drei Filme hinweist, muss auch darüber hinausgeschaut werden, wie sich dieses Kino nach Erscheinen des Artikels entwickelt hat. Das Ausschließen von US-amerikanischen und britischen Produktionen wird dadurch gerechtfertigt, weil die drei Paradefilme aus diesen Ländern stammen und das „New-Wave Queer Cinema“ als Gattung auch Filme aus anderen Produktionsländern einschließen sollte. Das Kriterium des Erfolges vom Film wurde gewählt, um bekannte Filme zu analysieren, die den erwähnten Begriff der Universalität widerspiegeln könnten. Sex-Szenen sind insofern von Bedeutung, weil sie Teil des New-Wave Queer Cinemas sind (siehe Kapitel 2.3.3.).

Natürlich ergaben sich dadurch mehrere Filme, die in Betracht gezogen werden können. Vor allem der belgische Film *HORS LES MURS* (2012) von David Lambert kam zuerst in die engere Wahl, die Filmverleihfirma Salzgeber ihn ebenfalls in das New-Wave Queer Cinema eingereiht hat.²⁵² Da dieser Film berechtigt mit Haighs und Mathews Werken in Bezug auf Inhalt und Repräsentation verglichen wird, schien es mir wichtig, unterschiedlichere Filme in die Analyse miteinzubeziehen. Die Wahl fiel deshalb auf Filme, die nicht nur aufgrund ihrer Erfolge größere Aufmerksamkeit erreichten, sondern auf solche, die unmittelbar auch in österreichischen Kinos gezeigt wurden und wählte somit zwei französische Filme, die sich wiederum in vielen Punkten sehr unterscheiden.

²⁵² Auf dem DVD-Cover ist das Label „New-Wave Queer Cinema“ zu sehen.

Diese sind:

- LA VIE D'ADÈLE (Blau ist eine warme Farbe), 2013, Regie: Abdellatif Kechiche
- L'INCONNU DU LAC (Der Fremde am See), 2013, Regie: Alain Guiraudie

Beide Filme erfüllen alle fünf Kriterien und konnten somit in die Filmauswahl aufgenommen werden. Dabei wurde auf den Kritikpunkt der neuen Welle geachtet, die besagt, dass nur homosexuelle Männer die Protagonisten in den erwähnten Filmen sind. Bei LA VIE D'ADÈLE sind beide Hauptfiguren Frauen. Ebenso erhielten beide Filme auf internationaler Ebene wichtige Filmpreise. LA VIE D'ADÈLE wurde für 146 weltweit nominiert und gewann davon 80 Preise – unter anderem die Goldene Palme bei den Internationalen Filmfestspielen von Cannes. L'INCONNU DU LAC erhielt 28 Nominierungen und konnte neun für sich verbuchen, darunter die Queer Palm in Cannes.²⁵³ Außerdem wurde in vielen Kritiken über die expliziten Sex-Szenen beider Filme diskutiert. Da sich diese qualitative Analyse ausschließlich auf drei unterschiedliche Filme konzentriert, können etwaige potenzielle andere Werke hier nicht berücksichtigt werden, da dies den Rahmen der Arbeit sprengen würde. Trotzdem sei zu erwähnen, dass es einige Filme gibt, die gerade veröffentlicht wurden oder noch in Produktion sind und die Kriterien des Auswahlverfahrens erfüllen.

3.1.3. Untersuchungsgegenstand

Untersuchungsgegenstand der Filmanalysen sind Filmszenen, die aufgrund ihrer Bedeutsamkeit und der zu beantwortenden Forschungsfragen ausgewählt wurden. Szenen werden inhaltlich beschrieben. Dialoge oder Aussagen sollen wörtlich wiedergegeben werden. Besondere Merkmale und Timecodes werden angegeben. Für die Analyse wurde bewusst auf ein Einstellungs- und Sequenzprotokoll verzichtet, da sie für das Erkenntnisinteresse nicht relevant sind. Vielmehr sind die narrativen und dramaturgischen Mittel ausschlaggebend, auf die näher eingegangen wird.

²⁵³ Vgl. Internet Movie Database: www.imdb.com [25.12.2014]

3.2.Filmanalysen

3.2.1. WEEKEND

3.2.1.1. *Inhaltsangabe*

Russell ist an einem Freitagabend zu einem Essen bei seinen Freunden eingeladen. Er bleibt nicht lange, täuscht vor, früh ins Bett zu müssen und begibt sich daraufhin in einen Schwulen-Club, wo er auf Glen trifft. Dieser scheint kein Interesse an Russell zu haben. In der nächsten Szene wird jedoch klar, dass er Glen mit zu sich nach Hause genommen hat. Sie unterhalten sich im Bett und Glen bittet Russell, seine Gedanken der letzten Nacht auf ein Tonband aufzunehmen, die er für ein Kunstprojekt verwenden möchte. Russell ist dies sichtlich unangenehm, da er nicht gerne über seine Sexualität spricht und ein introvertierter Mensch ist. Glen scheint das Gegenteil zu sein und lebt seine Homosexualität offen aus. Die beiden Männer tauschen Nummern aus und es kommt daraufhin zu mehreren Treffen, bei denen sie über die unterschiedlichsten Themen sprechen. Glen lädt Russell daraufhin zu seiner Abschiedsparty ein, da er am nächsten Morgen für zwei Jahre in die USA auswandern möchte, um sein Kunststudium fortzusetzen. Die Nacht endet wieder in Russells Wohnung, in der sie über Beziehungen, Coming-Outs und Ehe sprechen, wodurch die kontroversen Standpunkte beider Figuren sichtbar werden. Glen strebt ein individualistisches Leben an, das sich nicht an heteronormative Gesellschaftsstrukturen anpassen muss. Russell will genau das und wünscht sich einen Partner, mit dem er die Zurückgezogenheit abseits der Gesellschaft leben kann. Sie verabschieden sich und Glen verlässt die Wohnung.

Bei einer Geburtstagsfeier der Tochter seines besten Freundes beschließt Russell zum Bahnhof zu fahren, um Glen noch einmal zu verabschieden und ihm seine Gefühle zu gestehen. Es kommt zu einem Kuss in der Öffentlichkeit. Glen fällt es sichtlich schwer zu gehen, steigt jedoch in den Zug ein und schenkt Russell zuvor die Tonaufnahme ihrer gemeinsamen Nacht.

Russell und Glen sind die Hauptfiguren des Films und sollen daher in dieser Filmanalyse untersucht werden. Mikos Ebene zur Untersuchung der Figuren scheint hier vorrangig,

da WEEKEND von seinen Protagonisten und deren Dialogen lebt. Hauptsächlich besteht der Film aus vielen Gesprächen und Diskussionen, in denen die Standpunkte und Meinungen der Protagonisten zu bestimmten Themen ausgesprochen und so ihre Charaktere offengelegt werden. Russell und Glen könnten kaum unterschiedlicher sein und dennoch verbindet sie ein Band, das vom gegenseitigen Lernen und Zuhören geknüpft ist. Zu Beginn werden einige Fakten der Figuren geklärt, die eine weitere Interpretation möglich machen sollen.

Figurenbeschreibung:

Russell ist ein weißer Mann, Mitte 20, Brite und arbeitet als Rettungsschwimmer in Nottingham. Er ist im Heim aufgewachsen und kennt seine Familie nicht. Einzig seinen Kindheitsfreund Jamie sieht er wie seinen Bruder an und ist in dessen Familie integriert. Er akzeptiert seine Homosexualität, solange diese privat bleibt und er diese in der Gesellschaft nicht preisgeben muss. Russell sieht sich selbst als unpolitisch und nicht-religiös und wünscht sich eine monogame Beziehung, die in Häuslichkeit gebettet ist.

Abgesehen von Herkunft und Alter scheint **Glen** genau das Gegenteil zu sein. Er arbeitet in einer Galerie und versucht als Künstler sein Geld zu verdienen. Von seiner Familie weiß man nicht viel, außer dass er sich schon mit 16 Jahren als homosexuell geoutet hat und es ihm egal ist, wie andere über seine Sexualität denken. Er sträubt sich in ein heteronormatives Muster gedrängt zu werden und sieht in den USA einen Weg, frei sein zu können.

3.2.1.2. Aspekte der Homonormativität

1. (Un-)politische Ebene:

In der ersten relevanten Szene sitzen Russell und Glen am Küchentisch in Russells Wohnung und unterhalten sich, während Essen vorbereitet wird. Die Kamera ist durchgehend auf beide Figuren gerichtet. Es wirkt, als ob man als dritte Person mit am

Tisch sitzt und einer Konversation folgt. Es wird die Sprach-Aufnahme vom Morgen erwähnt. Russell möchte mehr über Glens Kunstprojekt wissen. Vielmehr interessiert ihn jedoch, was mit dieser Audio-Aufnahme geschieht und wie diese in Form eines Projekts an die Öffentlichkeit gelangt. Sex und das Reden darüber ist für ihn etwas Privates und muss nicht verbreitet werden. Ebenso möchte er nicht, dass sein Sexleben von anderen gehört wird. Seine Gedanken sind jedoch, dass sein homosexuelles Sexleben nicht publik gemacht werden soll:

(00:28:13 – 00:28:53)

Glen: Imagine if everybody was just open about what they did and that everything was normal.
Russell: Yeah, but people are open, aren't they?
Glen: Are they?
Russell: There was this guy in work today, I'm just sat there having my lunch, and he starts talking about how many fingers he can put up a girl's fanny.
Glen: But was he gay?
Russell: No.
Glen: Well, there you go, then.

(...)

Glen: Gay people never talk about it in public unless it's just cheap innuendo.
Russell: I think it's cos they're ashamed. Maybe it's just they're a little bit embarrassed.
Glen: Isn't that the same thing?

In dieser Szene werden zum ersten Mal die Standpunkte beider Figuren zu einem gewissen Grad deutlich. Russell versucht eine liberale Welt zu veranschaulichen, indem er von seinem Arbeitskollegen erzählt, der offen über Sex in der Mittagspause erzählte. Glen kontert und erklärt, dass dies nur heterosexuelle Menschen machen, weil sie in einer heteronormativen Gesellschaft leben. Dies ist ein sichtbares Zeichen dafür, dass Glen nicht in ein homonormatives Konstrukt passt und sich auch nicht fügen möchte. Duggans erwähnte häusliche Privatsphäre spiegelt sich in Russells Aussagen wider. Er ist der Meinung, dass seine Sexualität Privatsache ist und nichts in der öffentlichen (heteronormativen) Gesellschaft zu suchen hat. Seine Einstellung bezüglich seiner Sexualität wird hier deutlich, indem er von einem Selbstverständnis ausgeht, dass Homo-

sexualität nicht in das gesellschaftliche Muster passt und dies der Grund ist, warum sich Menschen schämen könnten, darüber zu sprechen. Er spricht von „they“, meint aber im Grunde genommen sich selbst. Dies weist darauf hin, dass er sich Glen noch nicht gänzlich anvertraut. Die Szene endet mit Glens Unentschlossenheit, wie er die Aufnahmen in ein Kunstprojekt verarbeiten kann. Er fühlt sich in seinem Tun als Künstler eingeschränkt, weil die heteronormative Gesellschaft vermeintlich kein Interesse an seiner Arbeit hätte. Diese ist nicht offen für seine Kunst, wodurch er nur ein homosexuelles Publikum ansprechen würde. Auch wenn er sich damit einverstanden zeigt, spricht er hier vom Prinzip dieser gesellschaftlichen Barriere. Russell weist hier wieder ein Zeichen der Homonormativität auf: Er gibt zu, selbst nicht zu einer Ausstellung wie dieser zu gehen. Der Aspekt, sich nicht auf die Seite einer (linken) homosexuellen Politik zu begeben, sondern die Werte der Heteronormativität zu unterstützen, kann als Teil davon gesehen werden.

In einer weiteren Szene verstärkt sich Glens Kritik an der Gesellschaft. Diese spielt in einer Bar, in der er einige Freunde und Russell eingeladen hat. Er mimt den selbstsicheren Homosexuellen, spricht laut über seine sexuellen Erlebnisse und begibt sich in ein Gespräch mit einem heterosexuellen Mann. Dies zeigt, dass er sich nicht nur unter „Gleichgesinnten“ und in privater Atmosphäre äußert, sondern seine Kritik am Gesellschaftskonstrukt offen ausdrückt.

(00:45:30 – 00:45:50)

Glen: The whole straight narrative is there for you to inherit, it's just there. There to shape your foundations, to set you up...boy meets girl, they fall in love, they go skipping through the meadows and that's how your life is set. Everything is there. All the books, all the films, all the TV shows, everything is just inherited, given to you.

Dieser Monolog verdeutlicht maßgeblich Glens Einstellung und die der Queer Theory, dass eine heteronormative Struktur in der Gesellschaft herrscht und diese überall – in Büchern, Film und Fernsehen – vertreten ist. Es kommt zu einer Auseinandersetzung zwischen Glen und dem Mann, die in einer provozierenden Haltung Seitens Glen en-

det. Er wirft dem Mann vor, sich in dieser „straight bar“²⁵⁴ unwohl zu fühlen, weil zu viele Homosexuelle anwesend sind. Die Tatsache, dass er selbst hier kategorisiert, spricht für sein Denken, dass alles Nicht-Homosexuelle automatisch heteronormativ ist. Der Mann versucht sich zu verteidigen, Glen hört jedoch gar nicht mehr zu, sondern bringt sich selbst in die Rolle des Opfers einer marginalisierten Gruppe.

Zurück in Russels Wohnung wird weiter über gesellschaftliche Anpassung und Ausgrenzung diskutiert. Glens Aussage trifft genau den Wert des Neoliberalismus in Bezug auf die Homonormativität und das Verhalten Homosexueller, um integriert zu werden:

(00:59:44 – 01:00:23)

Glen: Look, straight people like us as long as we conform, we behave by their little rules. Imagine your friends, if you suddenly started getting all really political about being a fag or you got suddenly like camp and swishy or talked about rimming all the time.

Russell: Yeah, but that's not what I'm like, is it? That's not who I am.

Glen: Well, trust me they like it, as long as we don't shove it down their throats.

Russell: OK, well, why should I just shove it down their throats?

Glen: Because they shove it down our throats all the time, being straight...straight story lines on television, everywhere, in books, on billboards, magazines, everywhere. But, oh, the gays, the gays...We mustn't upset the straights! Shh, watch out, the straights are coming. Let's not upset them, let's hide in our little ghettos, let's not hold hands, let's not kiss in the street, no.

Diese Aussage von Glen verdeutlicht exakt die Werte der Homonormativität: Häuslichkeit, Konsum, Anpassung. Eine Anpassung an die Gesellschaft, die eigene Regeln hat, denen sich Homosexuelle unterwerfen sollen. Solange dies geschieht – so Duggan²⁵⁵ – können diese Homosexuellen in das System aufgenommen werden, da sie zu den Guten gehören und so die neoliberalistischen Werte unterstützen. Russell spricht sich deutlich aus, dass er sich nicht dagegen auflehnen möchte, weil er „nicht so ist“. Er

²⁵⁴ Mit „straight bar“ ist das Gegenteil der „gay bar“ gemeint, in der hauptsächlich Homosexuelle verweilen.

²⁵⁵ Vgl. DUGGAN, 2002, S. 179.

verteidigt seine Rolle als unpolitischer Homosexueller, der es aufgegeben hat, ein gleichberechtigter Teil der Gesellschaft zu. Raabs Ansicht des Aufgebens einer progressiven gesellschaftlichen Veränderung kann hier in Russell erkannt werden.

Romantische Ebene:

Russell, der sich selbst unpolitisch sieht, hat den Wunsch einer monogamen Beziehung und sieht darin das größte Glück. Um dies zu verdeutlichen, soll eine Schlüsselszene erörtert werden. In Bezug darauf wird ebenso auf Glens Ansicht eingegangen.

Die Szene beginnt im letzten Drittel des Films. Russell und Glen sitzen zu Hause auf dem Sofa, nachdem sie schon einige Drogen zu sich genommen haben und über das Leben philosophieren. Der erste Teil dieser Szene zeigt eine zweiminütige Einstellung auf die beiden Figuren ohne Schnitt. In dieser diskutieren sie über das Konstrukt der Ehe.

Glen, der in seiner derzeitigen Lage keinen Partner möchte, hat nichts gegen eine Beziehung, spricht sich jedoch klar gegen eine Ehe aus. Er ist der Meinung, dass kein Paar eine Absegnung von einer Institution wie die Kirche braucht, um eine legitime Beziehung führen zu können. Ebenso hat für ihn die Ehe nichts mit Liebe zu tun. Menschen gehen sie aus finanziellen Gründen ein und um sich in eine Art der Häuslichkeit zurückzuziehen. Außerdem kritisiert er das britische System, das Homosexuellen keine „richtige Ehe“ erlaubt. In den USA sieht er einen Kampf für Gleichberechtigung, der in Großbritannien nicht vorherrscht. Dies ist ein weiterer Grund für ihn, nach Amerika auszuwandern. Russell ist anderer Meinung und sieht in der Ehe einen Kampf für Gleichberechtigung. Vielmehr macht dieser Dialog jedoch deutlich, wie sehnsüchtig Russell eine monogame Beziehung anstrebt und allein die Vorstellung daran Glück in ihm auslöst, das er noch nicht gefunden hat:

(01:00:44 – 01:02:44)

Russell: A man standing up with another man, in front of everyone saying that, "I love you and I want to get married," I think that's a pretty fucking radical statement. I mean, standing up and saying, "I want to

spend the rest of my life with you," when everybody's looking at them, saying...that it's wrong, it's disgusting, it's sick.(...) I mean, earlier, you asked me if I thought that people got married because they love each other.

Glen: Yeah?

Russell: Right, OK, well, maybe they do, maybe they do. And, yeah, maybe...fucking maybe it is stupid, and maybe they will get divorced and all that kind of shit, but fucking who cares? Why does it bother you so much, Glen? Why does it bother you that maybe two people fucking love each other and they want to get married and they want a relationship and they just want to be happy?

Russells Vorstellung von Liebe ist eine Beziehung, die im besten Fall zur Ehe führt. Er verteidigt diese Vorstellung. Dies bestätigt ihn in der homonormativen Rolle. Das radikale Statement, sich einer Gesellschaft zu stellen und sich zu seiner Liebe zu bekennen und eventuell zu heiraten, scheint bei ihm jedoch paradox. Seine Homosexualität im Zuge einer Veranstaltung einer Hochzeit zu zelebrieren ist genau das, was Russell eigentlich nicht möchte. Für ihn ist die Ehe etwas Privates. Ziel scheint, gemeinsam allein zu sein – sich zurückzuziehen und mit dem Partner diese Häuslichkeit zu leben. Er möchte nicht, dass seine potentielle Beziehung öffentlich gemacht wird. Er braucht keine Anerkennung, solange es ein „Du und Ich“ gibt. Die heteronormative Gesellschaftsstruktur und Homophobie drängen ihn in diese Häuslichkeit. Er selbst sagt, dass er nur zu Hause so sein kann wie er ist und sich dort nicht verstellen muss. Dies ist für ihn Glück, das er gemeinsam (er)leben möchte. Diese Aussage lässt erkennen, dass er sich damit abgefunden hat, nicht in das gesellschaftliche System zu passen und dadurch eine Alternative sucht, die Niemanden bedrängt. Selbst mit seinen Freunden – die im Film ausschließlich heterosexuell sind – spricht er nicht aus freien Stücken über sein Liebesleben, weil er sich unwohl fühlt. Auch diese Tatsache spiegelt Duggans Auffassung von Homonormativität in Verbindung mit dem von ihr konnotierten Neoliberalismus. Russells homonormative Vorstellung einer Beziehung scheint, wie Clare schon festgestellt hat, nicht unbedingt politisch. Vielmehr kann in dieser Homonormativität von Emotionen und Wünschen gesprochen werden und sie hält fest: „[D]esires to be included in the institutions and values of heteronormativity are not only expressed in

self-identified conservative gay politics. People who consider themselves not particularly political [...] also assume these desires.”²⁵⁶ Russells Wunsch, ein normativer Teil der Gesellschaft zu sein, wird hierdurch bestätigt.

Ebene der (Selbst-)Akzeptanz:

Russells Freundeskreis ist durchgehend heterosexuell. Sein bester Freund Jamie lebt mit seiner Freundin und deren gemeinsamer Tochter in einem Reihnhaus in Nottingham. In der ersten Szene, die Russel in seinem Freundeskreis zeigt, wird sein unsicherer Charakter außerhalb seiner eigenen vier Wände ersichtlich. Er hört den Menschen zu, lächelt, aber hat auch nicht das Bedürfnis, von sich zu erzählen. Es scheint, als ob er jeder Konversation über ihn aus dem Weg geht. Seine Blicke sind meist auf seinen Freund Jamie gerichtet, zu dem er noch am ehesten Kontakt sucht. Selbst das neue Mitglied in der Gruppe, ein heterosexueller, dunkelhäutiger Mann, integriert sich besser. Clare sieht in der Darstellung des einzigen Schwarzen als neuen Bestandteil des Freundeskreises eine „post-racist community“, die farbenblind ist. Es soll dadurch gezeigt werden, wie ein farbiger Mann sich reibungslos in die Gruppe integriert und der weiße Homosexuelle dazu nicht imstande ist.²⁵⁷ Dieses Verhalten von Russell deckt sich mit Duggans Theorie über den Neoliberalismus, die abweichende Sexualitäten zulässt, solange diese nicht auffallen oder eine andere Politik anprangern.

Auch wenn Jamie über Russells Liebesleben Bescheid wissen möchte, antwortet der Protagonist selten auf private Fragen oder geht diesen aus dem Weg. Selbst kleinen Anspielungen auf seine Sexualität – ein Freund fragt Russell, ob er sich nicht über einen Stripper bei einer Party freuen würde – weicht er aus. Trotzdem weiß sein bester Freund über Glen Bescheid, auch wenn Russell keine Details preisgeben möchte.

Die New-Wave geht davon aus, dass Coming-Outs in den betitelten Filmen nicht mehr erzählt werden. Bei WEEKEND trifft dies zu. Viele Gespräche haben es jedoch zur Thematik. Dies geschieht auf einer narrativen Ebene. Beide Protagonisten sind im Freundeskreis geoutet, dennoch hat das Coming-Out für Russell einen großen Wert. Er ist

²⁵⁶ CLARE, 2013, S. 786.

²⁵⁷ Vgl. CLARE, 2013, S. 796.

interessiert daran, wie sich Menschen geoutet haben und er führt sogar Tagebuch darüber, in dem er andere Männer über ihre Geschichten befragt und diese niederschreibt. Auch Glen wird befragt. Es scheint für Russell eine immense Bedeutung zu haben, was im späteren Verlauf des Films bestätigt wird. Er konnotiert das Coming-Out immer mit der Familie beziehungsweise den Eltern. Glen erzählt, dass er dies schon mit 16 Jahren getan hat und es ihm egal ist, was Familie oder Freunde davon denken. Dieses Selbstbewusstsein bewundert Russell sichtlich. Russell ist ohne Eltern aufgewachsen und lebte bis zu seinem 16. Lebensjahr in mehreren Heimen. Die Tatsache, dass er seine Eltern nie mit seiner Sexualität konfrontieren konnte, deutet auf sein Problem hin, sich in der Gesellschaft nicht frei zu fühlen. In einer wichtigen Szene kommen diese Vermutungen zur Geltung, in der Russell beschreibt, wie er sich in und außerhalb seiner Wohnung fühlt.

(01:12:30)

Russel: When I'm at home I'm absolutely fine. Completely. I don't...I don't care and I don't even think about it. (...)It's when I go outside, like, you know, just to Jamie's or... or to Tesco's or to work. It... It kind of... It's hard to explain, but it... it kind of feels like I've got indigestion. (...) it just makes me angry, you know, that I feel like that because... because it's so fucking pathetic. You know, I'm a grown man, and I look at you, and... and I see you and you can do it and you're amazing. I just don't understand why I can't.

Er sucht nach Gründen seiner Unsicherheit und geht beim Coming-Out von einem „schwulen Erwachsenwerden“ aus, das er selbst nie erlebte. In seiner Wohnung fühlt er sich wohl. In der Gesellschaft wünschte er sich jedoch, heterosexuell zu sein. Russells Wohnung als Zufluchtsort und Ort des Selbstsein-Könnens wird in diesem Film oft angespielt. Nur dort ist Russell er selbst und kann über seine Gefühle sprechen. Dies verstärkt auch den Wunsch einer Ehe – oder zumindest einer Beziehung – die von Häuslichkeit gekennzeichnet ist und die die erste Ebene dieser Filmanalyse bestätigt.

Glen ist der selbstbewusste Homosexuelle, der in einer heteronormativen Gesellschaft lebt und diese – im Gegensatz zu Russell – kritisiert und sich nicht integrieren möchte.

Glen entspricht vielmehr den Charakteren des New Queer Cinemas. Sein Freundeskreis besteht aus homosexuellen Männern und Frauen. Die Sexualität dieser lässt sich jedoch nur anhand verschiedener Andeutungen erahnen. Er erzählt zwar in Nebensätzen von seiner Schulzeit und der Diskriminierung, die er aufgrund seiner Homosexualität erlebte, sieht sich jedoch als Kämpfer, den kein homophober Mensch verletzen kann. Glen ist in seiner Identität bezüglich der Sexualität gefestigt und ist an jedem Ort er selbst. Dies bestätigt den Aspekt des New-Wave Queer Cinemas, das seine Filmfiguren als selbstbewusste Charaktere ansieht. In der schon erwähnten Barszene möchte Glen Russell küssen. Der blockt jedoch ab und möchte so nicht in der Öffentlichkeit gesehen werden. Die Tatsache, dass er in der Schwulenbar keine Probleme damit hat, zeigt seine Unsicherheit in der heteronormativen Welt. An einem Ort, an dem sich diese Welt auflöst und Homosexualität für ihn akzeptiert scheint, kann er – wie auch in seiner Wohnung – er selbst sein.

Russells Aussage über das Kunstprojekt von Glen und seine eigenen Tagebuchnotizen ist eine eindeutige Metapher für den Lebensstil, den beide pflegen: Glen möchte seine Kunst öffentlich machen. Russell hingegen schreibt seine Einträge für sich selbst.

(55:00 – 55:14)

Russell: No, you know your tape thing?
Glen: Yeah.
Russell: I've got something kind of similar.
Glen: Really? What do you mean?
Russell: Well, obviously mine's private and not public like yours.

Beide suchen eine gewisse Freiheit im Leben. Der Eine im Individualismus, der Andere in Häuslichkeit.

Eine erwähnenswerte Szene (01:07:10) scheint der Kuss der beiden am Fenster in Russells Wohnung. Nach einer Auseinandersetzung nähern sie sich wieder an. Glen küsst Russell, der dies auch erwidert. Auch wenn sie sich in seiner Wohnung – und somit in der geschützten Räumlichkeit – befinden, wird zum ersten Mal der Blick außerhalb des Gebäudes benutzt. Man sieht die beiden küssend, die Möglichkeit, dass andere Men-

schen in die Wohnung hineinschauen können, ist gegeben. Russell lässt sich jedoch darauf ein und es scheint, als ob er Glens Ansichten in seine einbezieht, beziehungsweise seine für einen Moment vergisst.

Eine Szene, die dies bestätigt, ist der Abschied der beiden am Bahnhof (01:25:53). Russell fährt zum Bahnhof, um sich von Glen zu verabschieden, aber auch, um ihm seine Gefühle mitzuteilen. Es kommt zu einem Kuss in der Öffentlichkeit, außerhalb Russells Wohnung. Er nimmt eventuelle Blicke der heteronormativen Gesellschaft in Kauf, weil er sich nicht alleine fühlt. Dies könne auch wieder auf die Diskussion über die Ehe zurückgeführt werden, in der er von einem „Wir gegen den Rest“ spricht. Trotzdem sieht er sich nach dem Kuss unsicher um. Es kommt zu einer Beschimpfung von Jugendlichen, die ihre Homophobie somit auf sprachlicher Ebene sichtbar machen. Die unterschiedlichen Reaktionen von Russell und Glen zeigen zum letzten Mal ihre Verschiedenheit im Umgang mit ihrer Sexualität.

Prinzipiell wird in WEEEEKEND mehrmals in öffentlichen Räumen negativ über Homosexualität geredet. Neben der Bahnhof-Szene werden die beiden Männer auch vor Russells Wohnung verbal attackiert. In der Straßenbahn kommt es zu homophoben Aussagen Jugendlicher. Mittendrin ist immer Russell, der sich in seiner Häuslichkeit bestätigt fühlt und in der Öffentlichkeit nicht er selbst sein kann. Er versucht immer wieder ein heterosexuelles Bild aufrecht zu erhalten. Dies wird auch in seinem Flur bemerkbar, indem er Glen mit einem Handschlag verabschiedet, als seine Nachbarn vorbeigehen.

Subtile Vorkommnisse bezüglich der Sexualität der Protagonisten kommen immer wieder vor, sie sind jedoch nicht vorherrschend. Auch die Selbstverständlichkeit dieser wird erwähnt. In Russells Fall kann davon nur bedingt die Rede sein. Er steht in der Öffentlichkeit nicht zu seiner Sexualität. Er akzeptiert diese, möchte sie aber in einer Häuslichkeit ausleben, die die Gesellschaft nicht impliziert. Die Auseinandersetzung mit der Homosexualität steht nicht im Fokus des Films, ist aber dennoch ein wichtiger Faktor, der sich durch viele Szenen zieht und dadurch die heteronormative Gesellschaftsstruktur und Russells homonormative Ansätze sichtbar macht. Aussagen und Blicke außenstehender Personen verdeutlichen diesen Aspekt und machen immer wieder klar, dass außerhalb der Häuslichkeit eine Diskriminierung stattfindet.

Universelle Ebene:

WEEKEND handelt von der Begegnung zweier Menschen, die sich in einem Club kennen lernen, miteinander schlafen und daraufhin das Wochenende miteinander verbringen. Es kommt zu einer großen körperlichen und zwischenmenschlichen Anziehung. Einer der beiden geht ins Ausland, der andere bleibt zurück. Aufgrund dieser Rahmenhandlung ist Universalität gegeben. Die Geschichte begleitet keine Figur bei seinem Coming-Out, ebenso wird das Thema AIDS nicht behandelt und niemand stirbt in diesem Film. Diese Aspekte lassen erkennen, dass sich der Film nicht in die Gattung des im Theorieteil charakterisierten New Queer Cinema einordnen lässt. „His [Haighs] film's relationship to film history is deliberate [...] in his sense of history, Haigh evokes the early NQC ethos.“²⁵⁸ Ruby Rich erkennt jedoch eine zeitgenössische Auseinandersetzung, die sich aufgrund der Entwicklung natürlich verändert hat und sie in Haighs Film dennoch eine Annäherung an das New Queer Cinema sieht.²⁵⁹ Auch Andrew Haigh selbst versuchte bei der Promotion seines Films die universelle Natürlichkeit hervorzuheben, damit dieser nicht automatisch in der Schublade eines schwulen Films landet, der vom Mainstream nicht gesehen werden möchte.²⁶⁰ Bei einer Dekonstruktion der Geschlechter könnte der Film prinzipiell ebenso funktionieren, da das universale Thema Liebe im Vordergrund steht. Die Charaktere in WEEKEND sollen quasi zufällig homosexuell sein und ihre Sexualität keine Rolle spielen.²⁶¹ Außerdem bedient sich der Film keiner homosexuellen Klischees, so wie dies in vielen Hollywood Filmen schon erörtert wurde. Auch dieser Aspekt vereinfacht es den Zusehenden, einen neutralen Blick zu bekommen und macht ein Einfühlen von heterosexuellen Zuschauern möglich. Neben universalen audiovisuellen Abbildungen in WEEKEND wie das Pflegen von Freundschaften, einen Job zu haben und sich seinen Weg im Leben zu erkämpfen, sind Themen wie Homosexualität, Coming-Outs und Diskriminierung dennoch präsent und füllen die Gespräche der Protagonisten. Ihre unterschiedlichen Auffassungen schaffen jedoch Raum für mehrere Ansichten und erläutern diese verständnisvoll.

²⁵⁸ RICH, 2013, S. 279.

²⁵⁹ Vgl. Ebenda.

²⁶⁰ Vgl. DURNO: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/the-greatest-story-ever-told-about-gay-men-that-is-2370105.html#> [20.12.2014]

²⁶¹ Vgl. Ebenda.

3.2.1.3. *Sex als Handlungsträger*

Der Film WEEKEND besteht aus drei Sex-Szenen, wobei die erste visuell nicht sichtbar ist. Vor allem die Annäherungen der beiden Protagonisten vor und nach diesen Sex-Szenen stellen für den Handlungsverlauf wichtige Merkmale dar.

Das erste Mal, als Russell und Glen Sex haben, wird nicht gezeigt, sondern nacherzählt. Dies verleiht der Szene auf narrativer Ebene eine explizite Auseinandersetzung damit, weil die Protagonisten nun fähig sind, ihr Erlebnis in Worte zu fassen. Diese Szene nach dem Sex beginnt damit, dass Russell in seiner Küche Kaffee für zwei Personen kocht (00:09:28). Man weiß noch nicht, was in der Nacht davor geschehen ist, da diese nur zuletzt gezeigt hat, wie Russell von einem anderen Mann umworben wird, obwohl er an Glen Interesse hatte. Russell bringt den Kaffee ins Schlafzimmer, wo Glen auf ihn wartet, der daraufhin die Konversation leitet. Russell ist unsicher und spricht nicht viel, genießt jedoch, sich in seiner Wohnung um jemand Anderen zu kümmern.

Die Kamera blickt auf die beiden Hauptfiguren, die im Bett verweilen und gibt den Zuschauenden genug Platz, sich selbst in diesem Bett aufzuhalten. Wieder wird eine sehr nahe und natürliche Einstellung verwendet, die dem Film einen dokumentarischen Charakter verleiht. Hierbei ist auf der Ebene der Ästhetik und Gestaltung auch zu erwähnen, dass es keine Filmmusik gibt, sondern lediglich Geräusche. Man hört nur Musik, wenn auch die Figuren in Film Musik spielen. Dies gibt den realistischen Charakter wieder, der auch Aspekt des New-Wave Queer Cinemas ist.

Glen hält das Aufnahmegerät bereit und bittet Russell, die letzte Nacht zu rekapitulieren. Er sträubt sich zuerst, ist eingeschüchtert, bestimmte Worte zu verwenden, lässt sich jedoch später mehr darauf ein. Die Angst, dass seine Aufnahme von anderen gehört werden könnte, begleitet ihn die ganze Szene. Russells Schüchternheit zeigt sich auch an seinem Äußeren. Im Gegensatz zu Glen trägt er Kleidung und versteckt sich hinter seiner Kaffeetasse und der Decke. Glen ist nackt, die Kamera schweift davon auch nicht ab. Seine Freizügigkeit ist ein erstes Indiz für seine Offenheit, die er im Laufe des Films immer wieder propagiert.

Die zweite Sex-Szene (00:34:30) ist sichtbar. In der Szene zuvor sitzen Russell und Glen wieder am Sofa im Wohnzimmer. Russell fragt Glen nach seinem Coming-Out, das für

ihn immer wieder eine besondere Rolle spielt. Glen erzählt in einer Einfachheit darüber, dass er schon als Teenager offen homosexuell lebte und darin nichts Verwerfliches sieht. Glen glaubt, dass Russell es geheim hält, der dies wiederum verneint. Er erzählt zum ersten Mal etwas Privates aus seinem Leben, indem er von seiner Kindheit im Heim und ohne Eltern erzählt. Dies gab ihm nie die Möglichkeit, sich outen zu können. Glen ist sehr an seiner Kindheit interessiert, gibt demzufolge auch zu, dass er sich dadurch noch mehr von ihm angezogen fühlt, weil er diese Lebensgeschichte nicht erwartet hat. Dieser Offenbarung folgt ein Kuss, der zur zweiten sexuellen Szene führt. Die Kamera fängt Close-Ups ein, in denen man Russells Gesicht und seine Blicke beobachten kann. Glen sitzt hauptsächlich mit dem Rücken zu Kamera. Diese zum Teil explizite Darstellung zeigt einen sexuellen Akt, der bestimmte Intimitäten erahnen lässt, aber nicht zur Gänze sichtbar macht. Wie schon Ippolito erklärt²⁶², wird der Blick auf die Genitalien vermieden. Auch der Orgasmus wird nicht gezeigt, da die Szene schon zuvor endet. Dies ist weiterer Beweis, dass der Film gegen pornografische Filmkonventionen arbeitet. In der Szene darauf sieht man Russells nackten Oberkörper. Es kam sichtlich zur Ejakulation und Glen bringt ihm Tücher, um sich sauber zu machen. Auch diese Handlung ist laut Zilka²⁶³ keine, die in einem Pornofilm vorkommt, sondern kann die Natürlichkeit und das Reale des Films verstärken. Danach verabschieden sich die Protagonisten ein zweites Mal an der Haustüre. Die Tatsache, dass sie sich am selben Tag zweimal gesehen haben, scheint für beide unüblich. Glen verlässt die Wohnung, klopft jedoch noch einmal an der Tür und teilt Russell mit, dass er am nächsten Tag nach Amerika ziehen wird. Russell, der gute Miene macht, gratuliert ihm, auch wenn man ihm seine Enttäuschung ansieht. Glen wiederum, der sein freies individuelles und unabhängiges Leben führt, entschuldigt sich, dass er es früher hätte sagen sollen. Er verabschiedet sich und kommt in einer noch unsicheren Verfassung ein zweites Mal zurück, als er Russell zu seiner Abschiedsfeier am selben Abend einlädt. Glen versteckt sich dabei hinter seiner Kapuze, sieht Russell kein einziges Mal in die Augen und verhält sich prinzipiell schüchtern und aufgeregt. Russell hingegen ist ruhig und schweigt. Hier scheint zum ersten Mal klar, dass auch Glen in seinem Wesen unsicher sein kann und das Rollenbild der Protagonisten in dieser Szene vertauscht wird.

²⁶² Vgl. IPPOLITO, 2013, S. 10f.

²⁶³ Vgl. ZILKA: <http://film.fluter.de/de/234/film/6372/> [17.12.2014].

Die dritte Sex-Szene (01:09:43 – 01:12:00) dauert über zweieinhalb Minuten und zeigt den körperlich intimsten Moment im ganzen Film. Zuvor kommt es nach einer Auseinandersetzung im Bezug auf Beziehung und Ehe (siehe S. 67) zu einer räumlichen Trennung, die Russell im Badezimmer nutzt, um emotional wieder klarer denken zu können. Man sieht, wie sehr sein Wunsch nach einer Beziehung – und die Enttäuschung darüber, dass Glen keine haben möchte – im Vordergrund steht. Russell geht zurück ins Wohnzimmer. In dieser fast wortlosen Annäherung hört man nur die Musik, die Glen angemacht hat und es scheint zu einer Versöhnung zu kommen. Glen sucht die Nähe und Zuneigung, mit dem Wissen, dass dies die letzte Gelegenheit vor seiner Abreise ist. Diese führt zur Sex-Szene, die diesmal in naturalistisch nahen Einstellungen auf die Gesichter der Figuren zeigt und das Begehren deutlich macht. Beide Protagonisten sind nackt zu sehen, wobei die Genitalien nicht gezeigt werden, sondern der Sex-Akt abläuft, während Close-Ups der Gesichter im visuellen Mittelpunkt stehen. Wieder wird keine Musik verwendet, da die wenigen Worte und Atemgeräusche das realistische Bild erzeugen, das dem New-Wave Queer Cinema eingeschrieben ist. Kurz vor dem Höhepunkt endet die Szene. Die Bilder zeigen die sich mittlerweile aufgebaute Nähe und das Vertrauen der beiden zueinander deutlich.

Die folgende Szene wurde auf der Ebene der (Selbst-) Akzeptanz näher erklärt. Beide liegen nebeneinander im Bett. Die Kamera richtet sich auf die Gesichter der Charaktere. Die Offenbarung, dass sich Russell nur zu Hause wohl fühlt und in der Gesellschaft lieber heterosexuell wäre, zeigt dieses Vertrauen, das er Glen schenkt. Zuvor spricht Russell von „they“, von anderen, die sich nicht wohlfühlen und von seinem vermeintlichen Selbstbewusstsein, dass er hier widerlegt. Seine Bewunderung Glen gegenüber spricht er deutlich aus, indem er zugibt, gern wie er sein zu wollen.

Kurz darauf scheint sich die erste gemeinsame Szene in der Wohnung von Russell zu wiederholen – die Rollenverteilung wird jedoch getauscht. Man sieht Glen, wie er in der Küche für beide Kaffee kocht und diesen zu Glen ins Schlafzimmer bringt. Beide scheinen diese gemeinsame Zeit zu genießen, der Abschied liegt jedoch in der Luft. Glen fällt es sichtlich schwerer als erwartet. Worte, die Russell ihm beim Abschied mitteilen möchte, stoppt er. Man sieht Russell nun zum ersten Mal wieder alleine in seiner Wohnung, wieder in der Badewanne und wieder auf dem Weg zu Jamie. Seine Hoffnung auf ein erfülltes Liebesglück scheint wieder zerstört zu sein, nachdem er inner-

halb eines Wochenendes diese Nähe zu Glen aufgebaut hat.

Das Verhalten und die Beziehung der beiden Protagonisten scheinen sich nach jeder Sex-Szene zu intensivieren. Russell wird unmittelbar danach ehrlicher. Glen denkt über seinen Drang zur absoluten Unabhängigkeit nach. Ben Walters Annahme, dass die Sex-Szene den Charakter der Figuren formt, kann somit in WEEKEND verifiziert werden.

3.2.2. LA VIE D'ADÈLE

3.2.2.1. *Inhaltsangabe*

Die Schülerin Adèle lebt mit ihren Eltern in Lille und interessiert sich für Literatur und Sprachen. Sie verbringt viel Zeit mit ihren Freundinnen, die sie dazu drängen, sich mit Thomas, einem Jungen aus der Schule zu verabreden. Trotz Zweifel beginnt Adèle Thomas zu treffen. Sie vertraut ihrem besten Freund Valentin jedoch an, dass ihr etwas in der Beziehung fehlt. Eines Nachmittags begegnet sie auf der Straße der etwas älteren Kunststudentin Emma, die eng umschlungen mit einem anderen Mädchen an ihr vorbeigeht. Adèle kann daraufhin nur noch an den Augenblick mit Emma denken. Am Abend geht sie mit Valentin in eine Schwulenbar, um sich abzulenken, sieht aber aus der Ferne Emma und läuft ihr heimlich nach. Sie landet in einer Bar für Lesben und fühlt sich verwirrt und eingeschüchtert. Kurz darauf spricht Emma sie an und zum ersten Mal kann sich Adèle mit ihr unterhalten. Einige Tage später holt Emma Adèle von der Schule ab. Sie lernen sich näher kennen und beginnen nach einiger Zeit, eine Liebesbeziehung aufzubauen. Es vergehen Monate und Adèle lernt Emmas Eltern kennen. Gut situierte, liberale Menschen, die kein Problem mit der Homosexualität ihrer Tochter haben. Ebenso kommt es zu einem Treffen mit Adèles Eltern. Diese wissen jedoch nichts von der Beziehung und sehen in Emma Adèles Nachhilfelehrerin. Es vergehen einige Jahre. Adèle ist nun selbst Erzieherin und lebt zusammen mit Emma in einer gemeinsamen Wohnung, die an einer Karriere als Künstlerin arbeitet und immer wieder zu scheitern droht. Bei einer Feier zu Hause lernt Adèle Emmas Freunde kennen, die alle in der Künstlerbranche tätig sind. Der Schauspieler Samir scheint der einzige, mit dem sie sich unterhalten kann. Hier wird ihr klar, aus welcher unterschiedlichen sozi-

alen Schichten sie beide kommen. Emma arbeitet viel und Adèle fühlt sich trotz Anwesenheit von Emma einsam. So geht sie eine Affäre mit ihrem Arbeitskollegen ein. Emma findet dies heraus und trennt sich von Adèle. Diese fällt in ein tiefes Loch und versucht vergebens, ohne Emma zu leben. Ein weiterer Zeitsprung findet statt und es kommt zu einem Wiedersehen. Adèle will Emma zurück, diese hat jedoch eine neue Beziehung mit Elise, die mittlerweile eine Tochter hat. Adèle wird einige Zeit später zur Ausstellung von Emma eingeladen. Sie sehen sich wieder, Adèle fühlt sich in Emmas Anwesenheit und der Gesellschaft nicht wohl. Samir sieht sie und läuft ihr nach, doch Adèle geht alleine nach Hause.

Figurenbeschreibung:

Adèle ist zu Beginn des Films eine 15-jährige Schülerin, die auf der Suche nach ihrer sexuellen Orientierung ist und diese versucht auszuleben. Sie lebt mit ihren Eltern zusammen in einem Haus am Stadtrand von Lille. In der Arbeiterfamilie ist es wichtig, dass man einen Beruf ausübt, der Sicherheit und Geld bringt. Diese Einstellung wird auch Adèle mitgegeben. Sie wird Erzieherin und später Lehrerin. Ihre Beziehung zu Emma ist für sie die intimste, die sie je erlebt hat und sie versucht diese über die Jahre trotz Unstimmigkeiten aufrecht zu erhalten. Trotzdem spricht sie mit Kollegen nicht über ihre Beziehung zu einer Frau, weil sie denkt, dass dies Probleme bereitet.

Emma ist eine emanzipierte, intellektuelle junge Künstlerin, die mit ihren Erfahrungen Adèle in eine für sie unbekannte Welt einführt. Sie ist offen homosexuell und drückt dies auch in ihren Bildern aus. Auch sie erkennt die Unterschiede in der Beziehung und versucht Adèle in eine künstlerische Bahn zu lenken. Emmas Kunst und der Erfolg damit ist für sie sehr wichtig, so dass sie auch die Arbeit an der Beziehung vernachlässigt.

3.2.2.2. Aspekte der Homonormativität

(Un-)politische Ebene:

Adèle ist die einzige Figur in den von mir analysierten Filmen, die sich ihrer sexuellen Orientierung nicht von Beginn an bewusst ist. Adèle merkt jedoch, dass sie sich zu Emma hingezogen fühlt, beziehungsweise ihr bei Thomas etwas fehlt. Sie fühlt sich „anders“ als die Anderen. Da auf dieser Ebene untersucht werden soll, wie sich die Protagonistinnen in der Gesellschaft sehen oder als Teil einer marginalisierten Gruppe sichtbar gemacht werden, wird kommende Szene näher analysiert: Nachdem Emma Adèle von der Schule abholt und sie den Tag gemeinsam verbringen, wird Adèle am nächsten Morgen vor der Schule darauf angesprochen. Ihre Schulkolleginnen kennen Emma nicht und sehen in ihr eine fremde, burschikose Lesbe. Adèle versucht sich in der großen Gruppe zu verteidigen und fühlt sich zum ersten Mal bei ihren Freunden nicht anerkannt und von ihnen als homosexuell geoutet.

(00:59:50 – 01:04:05)

Freundin: Gibs' doch einfach zu, gib's zu!
Adele: Aber ich geb doch etwas nicht zu, was ich nicht bin. Was soll der Schwachsinn?
Freundin: Jetzt hör aber auf Adèle. Da kommt ne Lesbe und holt dich von der Schule ab und...
Adèle: Sie ist nicht lesbisch.
Freundin: Erzähl mir doch nicht, dass sie nicht lesbisch ist, dass sieht man aus 300km Entfernung, dass sie lesbisch ist, aber hallo. Gibs' endlich zu!²⁶⁴

Die Kamera positioniert sich direkt in die Schulgruppe. Es versammeln sich mehr und mehr Mitschüler, die das Gespräch mitbekommen. Die Close-Ups zeigen Adèles Unsicherheit im Gesicht und ihre nervösen Züge an der Zigarette. Sie fühlt sich enttarnt und alleine, obwohl sie selbst noch nicht einmal weiß, wer sie ist und wie sie fühlt. Eine Freundin hält ihr vor, dass Adèle sie schon immer angestarrt hätte und sie sich nun hintergangen fühle. Aufgrund Emmas blauem kurzem Haar und dem burschikosen Auftreten wird sie von den Schülerinnen als lesbisch identifiziert, da sie für sie dem Kli-

²⁶⁴ Bei Zitaten vom Film LA VIE D'ADÈLE wird die deutsche Synchronfassung herangezogen.

schee einer homosexuellen Frau entspricht. Es wird deutlich, dass Homosexualität nicht der heteronormativen Gesellschaftsstruktur entspricht, da es als etwas Negatives und nicht Gewöhnliches angesehen wird. In dieser Lebensphase kann Adèle noch nicht zu ihrer Sexualität stehen.

Die einzige Szene (01:18:11 – 01:20:25), in der eine politische Änderung verlangt wird, ist der Marsch von Adèle und Emma auf der „Lesbian and Gay Pride“ in Lille. Diese setzt sich für die LGBT-Rechte ein und ist so ein politisches Statement im Film.²⁶⁵ Emma, die frei tanzt und sich schreiend gegen Diskriminierung äußert, steht im Gegensatz zu Adèle, für die es die erste Demonstration dieser Art ist und sich noch zurechtfinden muss. Homosexuelle Frauen und Männer, Transsexuelle und Transvestiten küssen sich und tanzen. Mit Emma fühlt sie sich jedoch wohl und in ihrem Dasein gestärkt. Emma ist sichtlich stolz auf Adèle, da sie weiß, dass es Neuland für sie ist. Diese Szene zeigt Adèle das einzige Mal, in der sie Emma in der Öffentlichkeit küsst. Auf homonormativer Ebene kann gesagt werden, dass Emma dieser nicht entspricht. Sie setzt sich aktiv für Gleichberechtigung ein, möchte sich nicht unterordnen, zeigt ihre Sexualität auch der heteronormativen Gesellschaft, in dem sie zum Beispiel Arm in Arm mit einem Mädchen auf der Straße läuft und ihre gemalten Bilder nackte Frauen zeigen, die sie inspirieren. Emma möchte diese Bilder der Öffentlichkeit zugänglich machen. Sie möchte berühmt werden und schämt sich nicht für ihre Kunst, die eine sexuelle Deutung möglich macht. Adèle schreibt im Gegensatz dazu Tagebuch und möchte nicht, dass jemand ihre Gedanken liest. Emma insistiert, das Geschriebene zu veröffentlichen und drängt Adèle somit auch in ihre künstlerische intellektuelle Welt, in der sie sich jedoch nicht befindet (01:56:00). Adèle kann in einigen Punkten als homonormative Figur angesehen werden. Dies macht sich vor allem in ihrem unmittelbaren Umfeld sichtbar. Bei einem Abendessen bei Adèles Eltern wird Emma als Nachhilfelehrerin vorgestellt und nicht als Partnerin. Sie fühlt sich jedoch in diesem Zeitraum nicht stark genug, ihren Eltern von ihrer Sexualität zu erzählen. Generell ist diese über den gesamten Film nicht eindeutig klar. Fakt ist, dass sie in Emma ihre große Liebe gefunden hat und Emma eine Frau ist. Sie bezeichnet sich nie als lesbisch, aber dennoch als jemand, der in einer lesbischen Beziehung lebt.

Ein viel deutlicherer Aspekt der Homonormativität findet sich im Verhalten gegenüber

²⁶⁵ Vgl. <http://www.lillepride.fr/>

ihren Arbeitskolleginnen und Arbeitskollegen. Einer von ihnen, mit dem sie später eine Affäre beginnt, fragt Adèle, warum sie nie etwas unternehmen möchte und ihm und den anderen aus dem Weg geht. Sie kann ihm nicht sagen, dass sie eine Beziehung mit einer Frau hat und auch mit dieser zusammenlebt. Sie möchte nicht, dass schlecht über sie geredet wird oder sie in ihrer Arbeit nicht als ernstes Mitglied wahrgenommen wird. In der Trennungs-Szene spricht Adèle dieses Problem auch an.

(02:09:10 – 02:10:03)

Emma: Hat dich jemand nach Hause gebracht?
Adèle: Ja.
Emma: Und wer?
Adèle: Eine Kollegin.
Emma: Ah, eine Kollegin. Und wieso hat sie dich nicht vorm Haus abgesetzt?
Adèle: Ich will nicht, dass sie wissen, dass ich mit einer Frau zusammen lebe.
Emma: Achso.
Adèle: Ich weiß auch nicht warum ich so flüstere..
Emma: Du schämst dich also, mit einer Frau zusammen zu sein?
Adèle: Nein, ich schäme mich nicht. Ich will nur nicht, dass die ganze Schule Bescheid weiß. Ich hab keinen Bock, dass sich alle das Maul darüber zerreißen. Du glaubst echt, dass ich mich wegen uns schäme?

Hier widerspricht sich Adèle mehrfach: Sie sagt Emma, dass sie sich nicht schämt, mit ihr zusammen zu sein, will die Beziehung jedoch vor anderen geheim halten. Die Unsichtbarkeit der Sexualität im Beruf ist eine der vorherrschenden Aspekte im von Duggan beschriebenen Neoliberalismus in Bezug auf die Homonormativität. Diese besagt, dass eine homosexuelle Beziehung gelebt werden darf, sofern sie nicht öffentlich oder am Arbeitsplatz sichtbar ist. Dieser Aspekt trifft bei Adèle zu, wahrscheinlicher ist jedoch, dass sie sich auch nach mehreren Jahren in der Beziehung mit Emma unwohl fühlt, darüber zu sprechen. Abgesehen von Arbeitskollegen, denen sie Emma verheimlicht, gibt es keine Szene, in der Adèle mit ihren Freunden zusammen ist, oder mit diesen über ihre Beziehung spricht. Auch die Familie wird im Film nicht mehr sichtbar. Zu ihrem homosexuellen Freund Valentin, der als einziger Verständnis für Adèle hatte,

scheint kein Kontakt mehr zu bestehen.

In Bezug auf den Dialog zwischen den beiden jungen Frauen fällt auch auf, dass Adèle erklärt, dass sie von einer Arbeitskollegin nach Hause gebracht wurde. Die Tatsache, dass es ein Mann war, verschweigt sie hier. Man kann deuten, dass das Geschlecht hier wohl einen Unterschied ausmacht. Adèle nimmt an, dass es für Emma verletzender ist, wenn sie sie mit einem Mann betrügt. Vielleicht lässt diese Szene auch erkennen, dass Männer für Emma eine größere Konkurrenz oder Gefahr darstellen.

Bei Emmas Gartenparty ist Samir der Einzige, mit dem Adèle reden kann. Er ist auch im künstlerischen Bereich tätig, aber spricht mit ihr auf einer Ebene, in der sie sich wohlfühlt und nicht herausgefordert wird. Samir fragt Adèle, wie es zu einer Beziehung mit einer Frau kam und ob es einen Unterschied macht, ob man mit einer Frau oder einem Mann zusammen ist. Auch hier wird ihre Sexualität thematisiert, jedoch nicht beschrieben. Er fragt sie ebenso, ob sie Kinder mag und später auch einmal welche haben möchte. Adèle schweigt ein paar Sekunden, ehe sie antwortet. Sie nickt bejahend und lenkt das Gespräch auf ein anderes Thema. In ihrer lesbischen Beziehung ist das Thema Kinder offenbar kein großes Thema, beziehungsweise scheint es, als ob sie den Wunsch danach mit dem Beginn der Beziehung zu Emma aufgegeben hat. La VIE D'ADÈLE entstand im Jahr 2013, in dem zeitgleich heftige Debatten über die Ehe für Homosexuelle in Frankreich stattfanden. Im selben Jahr beschloss der Verfassungsrat eine Öffnung der Ehe für Homosexuelle, wodurch auch Schwule und Lesben offiziell Kinder adoptieren dürfen.²⁶⁶ Der Film wurde noch vor Beschließung des Gesetzes gedreht, was vermuten lässt, warum Adèle auf diese Art und Weise reagiert.

Romantische Ebene:

Auf dieser Ebene, die wieder auf Stephanie Deborah Clare und ihrer Theorie beruht, können bei den beiden Protagonistinnen Ähnlichkeiten festgestellt werden. Emma führt den ganzen Film über drei monogame Beziehungen. Die erste ist Sabine, einem Mädchen, das man nur zu Beginn mit Emma sieht. Man weiß, dass sie ungefähr zwei

²⁶⁶ Vgl. Spiegel Online: <http://www.spiegel.de/politik/ausland/frankreich-verfassungsrat-genehmigt-homo-ehe-a-900638.html> [19.01.2015].

Jahre mit ihr zusammen war, bevor sie Adèle kennen lernt. Das Beziehungsende wird nicht gezeigt, da durch die erzählte Zeit oft größere Zeitsprünge im Film stattfinden. Auf romantischer Ebene kann Emma in gewissen Aspekten homonormativ klassifiziert werden. Die Beziehung mit Adèle dauert über mehrere Jahre und wird ausschließlich monogam geführt. Sie bezeichnet sie auf künstlerischer Ebene als ihre Muse und zieht später auch mit ihr zusammen. Für sie ist es wichtig, dass auch ihre Freunde Adèle kennen lernen. Ebenso kommt es zu einem Kennenlernen mit Emmas Eltern (01:21:30), von denen Adèle sofort liebevoll empfangen und als Teil der Familie angesehen wird. Im Gegensatz zu Adèle möchte Emma ihre Beziehung in der heteronormativen Gesellschaft sichtbar machen. Diese Gesellschaft wird jedoch im Film kaum gezeigt. Ab dem Moment, ab dem die beiden jungen Frauen eine Beziehung eingehen, sieht man sie nicht zusammen in der Öffentlichkeit, von der Straßenparade abgesehen. Sie liebt Emma und ist glücklich in der Beziehung mit Emma, so lange diese nicht öffentlich gemacht wird. Clares Theorie der Homonormativität unterstreicht genau diesen Aspekt. Das „Zusammen alleine sein“ scheint für Adèle das höchste Gut. Auch Adèles Familie und Freunde sind im Film nicht mehr sichtbar. Ihre zwischenmenschlichen Beziehungen beschränken sich neben Emma nur noch ihre Schulkinder bei ihrer Arbeit als Lehrerin. Auch mit dem damaligen homosexuellen besten Freund Valentin scheint kein Kontakt mehr zu bestehen. Eine Szene, die die Häuslichkeit Adèles bestärkt, ist die der Vorbereitungen für Emmas Studienabschlussparty (01:40:25). Hier wird sie von der Kamera als stereotypisierte Hausfrau begleitet, die kocht und das Fest vorbereitet, bevor Emma und die Gäste kommen. Sie will aufgrund ihrer Unsicherheit gegenüber Emmas Freunden aus der Rolle der Gastgeberin nicht ausbrechen und bedient diese den ganzen Abend über. In dieser Szene werden die sozialen Unterschiede des Liebespaares deutlich sichtbar. Auch Adèle ist sich dessen bewusst und fühlt sich für Emmas Freunde nicht intellektuell genug, was sie auch offen ausspricht. Trotzdem ist es für Adèle das Wichtigste, mit Emma zusammen zu sein. Sie möchte die Konflikte nicht wahrhaben, weil sie ihr Bild der perfekten Beziehung aufrecht erhalten möchte. Sie zweifelt, nicht gut genug zu sein und sieht auf der Party in der schwangeren Lise eine Gefahr, da diese mit Emma sichtlich harmoniert. Währenddessen tanzt Adèle mit Samir. Im Hintergrund werden auf einer Filmleinwand verzweifelnde Blicke der Protagonistin Lulu aus *DIE BÜCHSE DER PANDORA* (1929) gezeigt, die hier als personifizierte

Metapher von Adèle angesehen werden kann. Auch in diesem Film geht es um unterschiedliche Gesellschaftsschichten und die Hürden, die eine Liebe zu Fall bringen.

Lise wird nach dem Beziehungsende die neue, dritte Freundin von Emma. In folgender Szene fragt Adèle, wie die Beziehung zwischen Emma und Lise läuft:

(02:30:20 – 02:31:30)

Adèle: Bist du glücklich?
Emma: Ja.
Adèle: Das freut mich. Ist sie nett?
Emma: Ja, sie ist sehr nett.
Adèle: Ich kann mir vorstellen, wie sie dich abends liebevoll bekocht, wenn du nach Hause kommst. Oder wie sie dich morgens früh mit Blumen überrascht.
Emma: Ja, das klingt nach ihr. Aber ich hänge vor allem auch an der Kleinen, weißt du, Aude. Die lieb' ich sehr ... Aber das ist jetzt meine Familie.

Adèle ist emotional sichtlich getroffen. Sie versucht dennoch, positive Worte zu finden und fühlt sich in die Situation als gute Freundin und Hausfrau von Lise ein. Sie würde gerne wieder diese Rolle in der Beziehung mit Emma einnehmen. Als Emma Lises Tochter Aude erwähnt, merkt Adèle, dass sie nicht mehr mithalten kann, weil sie keine Familie zu bieten hat, die Emma braucht. Sie sieht in der Beziehung mit Lise eine Entwicklung, die sie vielleicht auch gerne mit Emma durchlebt hätte, aber keine Möglichkeit mehr dazu hat. Das homonormative Glück auf romantischer Ebene scheint so Emma zu leben. Der Wunsch, das gleiche haben zu wollen, zeigt auch Adèles homonormativen Charakter. Monogamie, Glück in der Beziehung und Häuslichkeit stehen am Ende des Films für beide Protagonistinnen in einer Beziehung an erster Stelle. Genau diese Attribute sind Teil der romantischen Ebene und so können hier beide Figuren als homonormativ angesehen werden.

Ebene der (Selbst-)Akzeptanz:

Auf der Ebene der Selbstakzeptanz lassen sich aufgrund der Hypothesen die Charaktere sehr gut definieren. Vor allem Adèle erlebt den Film über einen großen Wandel, der von ihrer Sexualität erzählt. Man lernt sie in einer Phase kennen, in der sie ihre sexuelle Identität noch nicht hinterfragt und sie diese erst selbst für sich herausfinden muss. Ihre Freundinnen drängen sie dazu, sich mit dem Schulkollegen Thomas zu verabreden, weil er scheinbar Interesse an ihr hat. Adèle selbst fühlt sich nicht hingezogen, nimmt dieses Gefühl aber als selbstverständlich an und geht eine kurze Beziehung mit dem Jungen ein. Die beiden haben Geschlechtsverkehr, Adèle scheint diesen jedoch nicht zu genießen. Nachdem sie Emma auf der Straße gesehen hat, befriedigt sie sich abends selbst und ihre Lust wird in den Close-Ups deutlich erkennbar. Daraufhin spricht sie betrübt mit ihrem Freund Valentin.

(00:23:10 – 00:24:10)

Adèle:	Ich hab das Gefühl, ich täusche nur vor. Ich täusche alles nur vor.
Valentin:	Also wenn du dich in so einen Zustand versetzt, weißt du...
Adele:	Nein es liegt an mir, er ist prima. Er ist nicht das Problem. Es liegt an mir, mir fehlt was. Ich weiß nicht, ich ticke nicht richtig. Ich schwöre dir, ich bin verrückt.
Valentin:	Ach was, dafür gibt's doch einen Grund. Man ist doch nicht einfach traurig, einfach so. Dafür muss es doch irgendwie einen Grund geben ... Hör auf, dich zu quälen Adèle, denk nicht drüber nach.

Adèle glaubt, dass etwas mit ihr nicht in Ordnung ist. Sie drückt hier zum ersten Mal in Worten aus, dass sie vorgibt jemand zu sein, der sie nicht ist. Sie ahnt, dass es an der noch unbekannten Emma liegen kann und beendet daraufhin die Beziehung mit Thomas. Valentin ist homosexuell und zeigt Empathie. Er spricht es nicht explizit an, aber versucht zu vermitteln, dass es Gründe für Adèles Zustand gibt. Er lebt offen homosexuell und scheint in seiner Schule deswegen keine Probleme zu haben.

Die Streitszene vor der Schule wurde auf der (un-)politischen Ebene schon näher er-

klärt. Hier wird Adèle von ihren Freundinnen verbal angegriffen und soll ihre Homosexualität eingestehen. Adèle kann dies jedoch nicht. Sie ist gerade dabei, zu sich selbst zu finden. Außerdem ist ihre Angst viel zu groß, dass Schülerinnen und Schüler über sie sprechen könnten. Valentin, der die Situation am Schulhof mitbekommt und versucht, sie zu decken, bringt Adèle weg. Er ahnt, dass die anderen Mädchen recht haben könnten, beruhigt sie jedoch. Diese Szene zeigt ein soziales Umfeld, das eine nicht heteronormative Person sichtbar machen möchte und sie deswegen beleidigt. Adèle werden Vorwürfe gemacht und die Homosexualität als etwas Negatives erkannt. Im Laufe des Films wird das Selbstbewusstsein von Adèle stärker. Sie geht mit Emma auf ein queeres Straßenfest und solidarisiert sich mit diesen Menschen. Hier ist ebenso ein nicht heteronormatives oder homonormatives Umfeld sichtbar. Die Menschen auf der Parade möchten sich nicht einschränken lassen und auch keine homonormative Lebensweise erreichen. Dieser Aktivismus ähnelt dem des New Queer Cinema. Er hat im Film *LA VIE D'ADÈLE* jedoch keinen starken Einfluss.

Beobachtet man das Umfeld bei Adèles 18. Geburtstag (01:28:00), so ist dieses nicht mehr ausschließlich heteronormativ. Neben ihren Eltern, erkennt man auch Valentin und seine Freunde, mit denen sie zuvor in der Schwulenbar unterwegs war. Unter den Gästen befinden sich auch einige Personen, die zuvor kaum in eine Szene miteingebunden sind. Ihre damaligen Freundinnen sind nicht mehr eingeladen, abgesehen von denen, die sich nicht negativ geäußert, beziehungsweise das Mädchen verteidigt haben. Die Ansammlung dieser Menschen scheinen das früher in Adèles Leben vorherrschende Umfeld abzulösen. Diese erinnert an die Ursprünge der Queer Bewegung, die sich für Minderheiten jenseits der weißen heteronormativen Gesellschaftsstruktur einsetzten.

Auch wenn sich der Film mit Adèles Sexualität auseinandersetzt: Sie ist nicht Themenschwerpunkt. Ein Coming-Out wird bewusst weggelassen. Diese nicht sichtbare Szene zeigt, dass Adèles Figur keinen Schnitt braucht, der ein „vorher“ und ein „nachher“ zeigt. Ihr Leben – und somit ihre Entwicklung – verändert sich und wächst kontinuierlich, in der die homosexuelle Beziehung mit Emma ein Teil davon ist. Später ziehen die beiden Frauen zusammen. Auch wenn Adèles Eltern nicht mehr auftreten, so kann man davon ausgehen, dass diese von der Beziehung wissen, die deren Tochter davor noch geheim hielt. Generell lässt sich erkennen, dass Adèles soziales Umfeld nicht

mehr gezeigt wird. Es gibt Emma, die die Hauptperson in ihrem Leben ist und ihre Schülerinnen und Schüler. Selbst ihr Freund Valentin kommt im Film nicht mehr vor. Diese Tatsache soll wohl ihre Einsamkeit verdeutlichen, die für die spätere Handlung von Bedeutung ist. Emmas Umfeld lernt sie jedoch kennen, das in einem starken Gegensatz zu ihrem steht. Dieses ist offen, liberal und sieht Adèles und Emmas Beziehung als selbstverständlich an. Emmas Freunde sind explizit nicht heteronormativ, was in der Partyszene des Öfteren sichtbar wird. Die queeren Lebensweisen werden hier deutlich. Der Galerist Joachim spricht offen über Sexualität und die Lust der Frau, die gegensätzlich zu der des Mannes steht. Die Themen werden offen behandelt, was für Adèle ungewöhnlich scheint. In einem Nebensatz erwähnt Joachim seinen sexuellen Beziehungen mit Frauen und Männern, die als selbstverständlich angesehen werden. Ebenso erwähnenswert ist Lise, die zu dieser Zeit schwanger ist und später mit Emma eine Beziehung führt. Unterschiedliche queere Lebensweisen und -formen werden in diesem intellektuellen Künstlerkreis dargestellt, die im Kontrast zur heteronormativen Struktur stehen. Genau diese Selbstverständlichkeit ist ein Aspekt des New-Wave Queer Cinemas von Ben Walters, der sich auch in diesem Film verifizieren lässt und seine Hypothese einer neuen Welle auch bei anderen Werken untersuchbar macht.

Nach dem ersten Wiedersehen mit Adèle nach der Trennung fragt sie, ob sie mittlerweile einen neuen Freund hat. Nach dem Verneinen fragt sie weiter, ob sie eine neue Freundin hat. Emma ist klar, dass beides möglich ist. Nicht nur, weil sie Freundinnen und Freunde hat, die bisexuell sind, sondern weil Adèle sie mit einem Mann betrogen hat. Adèle spricht von kurzen Affären, das Geschlecht nennt sie jedoch nicht.

Emma hingegen ist eine junge Frau, die schon früh ihre Homosexualität akzeptierte. In einem Gespräch mit Adèle erzählt sie davon:

(01:08:40 – 01:09:20)

Emma: Ich war 14 Jahre ungefähr, glaub ich und da gab es eine Party und alle Mädchen sind mit Jungs hin und ich, ich bin mit Louise hin. Ihr Name war Louise. Während der Party haben wir uns nicht geküsst, aber ich hab sie gefragt, ob sie bei mir schläft, dann haben wir uns geküsst.

Adèle: Und standest du immer schon auf Mädchen?
Emma: Nein, ich hab beides ausprobiert. Ich war mit Jungs, mit Mädchen und dann wusste ich, dass mir Mädchen lieber waren. So viel ist sicher.

Emma ist ein selbstbewusster Mensch, auch was ihre Homosexualität anbelangt. Ihre Eltern wissen davon und auch diese sehen darin eine Selbstverständlichkeit, die in der Essens-Szene deutlich wird. Sie nimmt an Demonstrationen teil, zeigt auf der Straße ihre Liebe zu Frauen und setzt sich somit in einer heteronormativen Gesellschaftsstruktur durch. Auch ihre Kunst behandelt nackte Frauen, die ihre Musen sind. Adèle ist eine, ebenso sieht man in der letzten Szene die schwangere Lise auf ihren Bildern. Sie steht zu ihrer Sexualität. Ihr Umfeld bestätigt diesen Lebensstil und sie scheint damit auch nicht auf Probleme zu treffen. In nur einer Szene diskutiert sie per Telefon über ihre Privatsphäre, die ein Kunsthändler nicht verstehen möchte:

(02:05:12 – 02:06:30)

Emma: Ich weiß nicht wieso, er hat irgendein Problem mit mir. Er hat irgendwas gegen Lesben, was soll ich da sagen. Ich bin doch bereit, meine Bilder zu erklären, ich bin bereit zu erzählen warum, wie, was mich inspiriert. Aber ich erzähle doch nicht irgendwelchen intimen Details. Und ich muss mich nicht rechtfertigen, wer ich bin. Es gibt auch Dinge, die ich ihm nicht sagen will, verstehst du ... Ich hab das Recht, das zu machen, was ich will.

Sie erwähnt zu Beginn, dass ihre Homosexualität ein Hindernis sein könnte, warum der Kunsthändler ihre Bilder kritisiert. Diese Szene zeigt ihr Selbstbewusstsein. Sie will sich nicht für jemand anderen verändern und ihre Privatsphäre schützen. Diese ist für sie wichtig, auch wenn sie hier ein Risiko eingeht. Sie steht zu sich selbst und ihrem Leben und möchte sich nicht unterordnen, was ihren Charakter auf der beschriebenen politischen Ebene bestätigt.

Prinzipiell lässt sich feststellen, dass beide Charaktere am Ende ihre Sexualität akzeptieren, auch wenn Adèle einige Jahre gebraucht hat und diese noch immer nicht offen preisgeben möchte. Der Film zeigt jedoch das Selbstverständnis der queeren Figuren, was sich mit den Aspekten des New-Wave Queer Cinema deckt. Es wird keine margina-

lisierte Community repräsentiert, die Sexualität steht nicht im Vordergrund, auch wenn auf Vorkommnisse der Sexualität in Bezug auf Gesellschaft und Politik hingewiesen wird. Selbst diese Tatsache ist Teil der neuen Welle.

Universelle Ebene:

Wie bereits erwähnt, handelt der Film von Adèles Selbstfindung und ihrer Sexualität. Jedoch sind diese nur ein Bruchteil der Themen, die im Film vorherrschen. Die Liebe und ihre Hürden sind Hauptthema dieses Werks, was auch der Regisseur Abdellatif Kechiche bestätigt.²⁶⁷ Dass es die Liebe eines lesbischen Paares zeigt, scheint zufällig und nicht wichtig. Vielmehr weist LA VIE D'ADÈLE die Unterschiede zwischen zwei Menschen unterschiedlicher Gesellschaftsschichten auf. Adèle kommt aus einer Arbeiterfamilie, dem Proletariat. Emma ist aus einem wohlhabenden, intellektuellen Haus und einige Jahre älter als Adèle. Dieser Unterschied und gleichzeitig prägnantester Konflikt in der Beziehung, ist am Ende auch der Grund, warum sie scheitert. Es wird deutlich, dass die beiden Frauen unterschiedliche Vorstellungen vom Berufsleben und vom Sinn des Lebens haben. Adèle genügt ein Job, in dem sie sich wohlfühlt, Geld verdient und ihren Schülerinnen und Schülern etwas beibringen kann. Diese Werte haben ihr ihre Eltern mitgegeben. Im Gegensatz dazu vermisst Emma bei Adèle weitere Tätigkeiten. Sie möchte, dass Adèle ihre Tagebücher zeigt und sie so auch in der künstlerischen Branche tätig wird. Immer wieder sind dies Konfliktsituationen, die den Unterschied erkennbar machen.

Ein weiterer wichtiger Aspekt ist der Zufall, beziehungsweise die Zufallsbegegnung, die Kechiche ebenfalls erwähnt.²⁶⁸ Die Begegnung zwischen den Mädchen stellt das Leben von Adèle auf den Kopf. Deutlich wird dies in der letzten Szene, als Samir Adèle nachläuft, diese aber einen anderen Weg gegangen ist. Zufall/ Schicksal durch Begegnungen spielen eine zentrale Rolle.

Somit ist eine Universalität gegeben. Eine Dekonstruktion der Geschlechter ist in diesem Film auf jeden Fall möglich. Es werden allgemeingültige Thematiken gezeigt, die

²⁶⁷ Vgl. Interview mit Abdellatif Kechiche auf DVD, Alamode Film.

²⁶⁸ Vgl. Ebenda.

auch ein heteronormatives Publikum ansprechen können, da die Homosexualität in der Beziehung zwischen Adèle und Emma keine Rolle spielt und auch keinen Konflikt darstellt.

3.2.2.3. Sex als Handlungsträger

LA VIE D'ADÈLE besteht aus mehreren Szenen mit sexuellem Inhalt, die der Handlung und den Charakteren Form geben sollen. Dies wird nun genauer untersucht. Der Film sorgte schon vor Veröffentlichung für viel Aufregung, da die Darstellung der Sex-Szenen sehr explizit ist und sie lange dauern.²⁶⁹

Die erste relevante Szene ist die Selbstbefriedigung von Adèle. Nach dem Date mit Thomas, dem sie körperlich nicht nahe kommen wollte, liegt sie zu Hause im Bett und masturbiert. Die Kamera zeigt in Close-Ups Teile ihres Körpers. Dabei taucht Emmas blaues Haar auf, was vermuten lässt, dass sie an das Mädchen denkt. Später sieht man auch Emmas Gesicht, das sich in Adèles Vorstellung an ihren Körper herantastet. Sie ist sichtlich erregt und im späteren Moment erschrocken, als ihr ihre Gedanken bewusst werden. Sie liegt weinend im Bett und ihr wird zum ersten Mal bewusst, dass sie sich auch zu einer Frau hingezogen fühlen kann.

Am nächsten Morgen fragen sie ihre Freundinnen nach dem Date mit Thomas. Adèle geht ins Schulhaus hinein und er folgt ihr. Ihr wird klar, dass sich seit ihren Gedanken an Emma etwas verändert hat. Trotzdem fügt sie sich dem heteronormativen System und versucht es – auch auf Drängen der Freundinnen – weiter mit Thomas. Daraufhin folgt die erste Sex-Szene zwischen Adèle und Thomas. Sie sind bei ihm zu Hause und liegen nackt im Bett (00:20:55 – 00:22:40). Die Kamera ist wieder mit Close-Ups nah am Akt und filmt hauptsächlich Adèles Gesicht. In diesem erkennt man einen eindeutigen Unterschied zu der vorherigen sexuellen Szene: Sie scheint gesteuert, unentspannt und kann den Sex mit Thomas nicht genießen. Auf ästhetischer und gestalterischer

²⁶⁹ Vgl. TOMPKINS: <http://www.thesamecinemaeverynight.net/about-those-explicit-scenes-in-blue-is-the-warmest-color/> [21.01.2015],
Vgl. BEDDIES: <http://www.welt.de/kultur/kino/article116564265/Ihr-Film-ist-so-befreiend-wie-ein-Orgasmus.html> [21.01.2015].

Ebene werden von Hand geführte Bilder abgebildet. Das natürliche Licht und die Schatten verstärken die unkünstlichen Sequenzen. Der Verzicht auf Musik unterstützt die realistisch wirkende Szene.

Da vor allem die darauffolgenden Szenen eine Veränderung in der Handlung oder der Figuren sichtbar machen, ist auch diese erwähnenswert, die bereits näher untersucht wurde. Adèle sitzt mit Valentin bei der Mittagspause und erzählt ihm, dass etwas mit ihr nicht stimmt. Der Sex mit Thomas scheint das Gefühl offenbar bestätigt zu haben, was sie noch verwirrter sein lässt.

Über folgende Szene wurde in den Medien am häufigsten diskutiert: Sie zeigt die ersten sexuellen Erfahrungen von Adèle mit Emma (01:11:35 – 01:18:12). Die Szene dauert ohne Unterbrechung knapp sieben Minuten und ist somit ungewöhnlich lang.

Kurz zuvor treffen die beiden Mädchen wieder aufeinander. Es kommt zu unterschiedlichen Gesprächen, vor allem erzählt Emma von ihrer Homosexualität, was Adèle sichtlich interessiert. Mit ihr scheint sie ihre Gedanken endlich teilen zu können.

Nach einem Kuss im Park folgt die bereits erwähnte Sexszene. Wieder wird auf gestalterischer Ebene auf natürliches Licht und der Verzicht von Musik gesetzt. Die Kamera, die die mittlerweile gewohnten Close-Ups von Adèles Gesicht macht, wandert sieben Minuten über beide Körper. Adèle ist im Gegensatz zu Szene mit Thomas vollkommen entspannt, kann sich fallen lassen und vertraut Emma.

Die Protagonistinnen werden nackt gezeigt. Man sieht ihre Brüste, welche gegenseitig geküsst werden und explizite Aufnahmen, die für ein Mainstream-Kino gewagt erscheinen.²⁷⁰ Auch wenn die Szene verhältnismäßig lange dauert, so war es Kechiches Absicht, die Intimität und vor allem die Intensität dieser Beziehung zu zeigen, die in der gezeigten Liebesbeziehung unabdingbar ist. Auf sexueller Ebene scheint es keine Unterschiede zwischen den beiden zu geben. Hier sind soziale Gesellschaftsschichten und berufliche Verwirklichung nicht von Bedeutung.

Nach den knapp sieben Minuten befinden sich Emma und Adèle auf der Lesbian and Gay Pride von Lille. Hier zeigen sie sich zum ersten Mal als Paar in der Öffentlichkeit

²⁷⁰ Die Darstellerinnen waren nicht ganz nackt. Ihre Vaginas wurden mit einer Art Perücke bedeckt. Vgl. BEDDIES: <http://www.welt.de/kultur/kino/article116564265/Ihr-Film-ist-so-befreiend-wie-ein-Orgasmus.html> [21.01.2015].

und die emotionale Bindung wird noch einmal verdeutlicht.

In späteren Handlungsverlauf ist Adèle bei Emmas Eltern zum Essen eingeladen und befindet sich in einer liberalen und für sie ungewöhnlichen Welt wieder. Nach dem Dinner schlafen die beiden Mädchen in Emmas Zimmer miteinander (01:26:35 – 01:27:55). Die Sex-Szene ist deutlich kürzer, zeigt aber wieder explizite Bilder der beiden nackten Personen. Neben den wiederkehrenden Close-Ups von Adèles Gesicht, wird auch Emmas Mimik vermehrt gezeigt. Die halbtotale Aufnahmen zeigen den unversteckten Akt der beiden. Wieder wird auf dieselben ästhetischen Mitteln wie zuvor gesetzt.

Das Familiendinner führt die beiden noch näher zusammen. Die darauffolgenden Szene zeigt, wie sehr Adèle Emma bei ihrer Überraschungsfeier vermisst. In ihrer sozialen Alltagswelt kennt Emma nämlich niemand.

Diesmal ist Emma bei Adèles Eltern eingeladen. Sie essen zusammen und unterhalten sich über die berufliche Zukunft der jungen Frauen. Hier wird vor allem der Standpunkt des Vaters erkennbar. Des Weiteren wird Emma auf ihren festen Freund angesprochen. Emma spielt mit und erfindet einen Partner, damit Adèles Lüge nicht aufgedeckt wird. Später sind sie in Adèles Zimmer und es folgt eine weitere Sexszene von über zwei Minuten (01:34:00). In dieser sind sie in einem ungewohnten Umfeld. Die Eltern denken, dass die beiden Mädchen in getrennten Betten schlafen. Diesmal sind ausschließlich Close-Ups zu sehen, die meisten davon zeigen Adèles Gesicht. Sie kann sich der Lust nicht zur Gänze hingeben, da ihre Eltern in der Nähe sind und sie sich so eingeschränkt fühlt. Trotzdem ist es ihr wichtig, dass Emma auch ihre Umgebung kennen lernt, was die beiden weiter aneinander bindet.

Die nächste Szene macht einen zeitlich großen Sprung. Adèle und Emma sind mittlerweile junge Frauen, die zusammen gezogen sind. Dies erkennt man auch an Emmas neuer Haarfarbe und der neuen Umgebung. Adèle ist ihre Muse, die sie künstlerisch auf ihren Bildern festhält.

Kechiche verwendete für die Szenen mit körperlich intimen Momenten wieder eine Natürlichkeit und einen Realismus, den er in diversen Interviews erwähnt. Sie sollen für ihn so natürlich wie möglich wirken. Auch wenn der Realismus im großen Gegen-

satz zur Inszenierung steht, so versucht er, diesem so nahe wie möglich zu kommen.²⁷¹

Die letzte Szene zeigt keinen sexuellen Akt wie zuvor: Emma hat sich mittlerweile von Adèle getrennt. Es ist wieder einige Zeit vergangen. Sie treffen das erste Mal seit der Trennung in einem Café aufeinander. Die Konversation wurde schon auf romantischer Ebene behandelt, ist jedoch auch auf sexueller von großer Bedeutung. Adèle merkt, dass sie schon alles verloren hat, weiß jedoch, dass die körperliche und sexuelle Anziehung außergewöhnlich ist. Emma gibt zu, dass die Intimitäten mit Luise anders und nicht so intensiv sind. Das nützt Adèle, um Emma doch noch zurück zu bekommen. Adèle öffnet sich und lässt ihren Gefühlen das letzte Mal freien Lauf:

(02:33:00 – 02:35:00)

Adèle: Du fehlst mir. Es fehlt mir, dich zu spüren dich immer zu sehen und dich einzuatmen. Ich will nur dich. Immerzu. Und niemanden sonst. Mir fehlt alles an dir, aber ich geb zu, das fehlt mir am meisten (Adèle küsst Emmas Hand). Lass mich dich anfassen ... Sag mir nicht, dass du es nicht willst, das glaub ich dir nicht. Ich weiß, dir fehlt das genauso wie mir. Fass mich an.

Adèle küsst und leckt immer weiter an Emmas Händen. Sie beginnen, sich im Café zu küssen, sich zu berühren und sind in der Öffentlichkeit so intim wie damals. Emma kann dieser körperlichen Zuneigung nicht widerstehen. Sie lässt sich führen, weint dabei und weiß, dass es nicht richtig ist. Im Moment darauf bricht sie ab. Sie sagt, dass sie das nicht kann und eine Beziehung hat. Mit den Worten „Ich weiß nicht, es ist einfach stärker als ich.“ zeigt Adèle, wie sehr sie sich noch immer zu Emma hingezogen fühlt. Emma macht nun endgültig deutlich, dass es zwischen den beiden vorbei ist und sie Adèle nicht mehr liebt. Adèle merkt, dass sie Emma für immer verloren hat. Diese letzte sexuelle Szene zwischen den beiden Protagonistinnen ist sinngeladend für alle, die zuvor gezeigt wurden. Adèle und Emma kommen aus zwei unterschiedlichen sozialen und gesellschaftlichen Schichten. Diese Tatsache brachte während der ganzen Bezie-

²⁷¹ Vgl. BEDDIES: <http://www.welt.de/kultur/kino/article116564265/Ihr-Film-ist-so-befreiend-wie-ein-Orgasmus.html> [21.01.2015].

hung über großes Konfliktpotenzial mit. Über ihre Intimität und die physische Anziehung ließ sich diese Beziehung jedoch auf einer anderen Ebene neu definieren. Sie scheint der gemeinsame Nenner zu sein, der das Leben miteinander aufrecht erhält. Hier wird deutlich, wie wichtig der Sex zwischen den beiden war und einen wichtigen Handlungsträger im Film darstellt. Natürlich war er nicht der einzige Aspekt, der die Beziehung zusammenhielt, er spielt jedoch eine wichtige Rolle und scheint sich in dieser letzten sexuellen Szene zu bewahrheiten. Die Intensität verband Adèle und Emma als Liebespaar. Alle Sex-Szenen verstärkten die Bindung zwischen den beiden Frauen. Der Geschlechtsverkehr zwischen Adèle und Thomas machte deutlich, dass der Protagonistin etwas in ihrem Leben fehlt, was für die Figurenbeschreibung unabdingbar ist. Von 173 Minuten Spielfilmlänge sind ungefähr zwölf Minuten Bewegtbilder, die sexuelle Handlungen zeigen. Dass viele Kritiker und Kritikerinnen in *LA VIE D'ADÈLE* einen pornografischen Film sehen, scheint dadurch überbewertet. Fakt ist jedoch, dass Mainstream-Filme – vor allem solche, die einen Preis wie die Goldene Palme in Cannes gewinnen – selten so viel sexuell explizites Filmmaterial zeigen. Abdellatif Kechiche wurde auch vorgehalten, dass er Sex zwischen zwei Frauen aus der Sicht eines heterosexuellen Mannes abgebildet hat²⁷², was den Vorwurf des Voyeuristen zur Folge hatte und somit wieder mit Laura Mulvey²⁷³, aber auch mit Georg Seeßlen²⁷⁴ in Diskurs stehen kann.

3.2.3. L'INCONNU DU LAC

3.2.3.1. Inhaltsangabe

Es ist Hochsommer und der Protagonist Franck begibt sich an einen ruhigen See in Frankreich, der ebenso eine Cruising-Zone²⁷⁵ für Homosexuelle ist. Es ist sein erster Urlaubstag in diesem Jahr, wo er Henri kennen lernt. Diese sitzt immer abseits am Wasser und sucht keinen sexuellen Kontakt zu anderen Männern.. Henri erzählt vom

²⁷² Vgl. BIANCO: <http://www.afterellen.com/movies/199835-blue-is-the-warmest-color-comes-stateside> [21.01.2015].

²⁷³ Vgl. MULVEY, 1975, S. 833-844.

²⁷⁴ Vgl. SEESLEN, 2013.

²⁷⁵ Cruising-Zone: Ist ein Ort, an dem vorwiegend Homosexuelle bewusst andere Sexualpartner suchen.

erst kürzlichen Beziehungsende mit seiner Ex-Freundin. Die beiden Männer freunden sich an, Franck beobachtet jedoch kurze Zeit später den attraktiven Michel, den er näher kennen lernen möchte. Michel scheint sich für Franck zu interessieren, sein Freund Pascal unterbricht jedoch mögliche Konversationen. Eines Abends bleibt Franck länger im Wald, wo er sieht, wie Michel Pascal im See ertränkt und danach verschwindet. Am nächsten Tag kommen sich Franck und Michel näher. Francks Begierde ist so groß, dass er den Mord der Vornacht übergeht und eine Art Beziehung mit Michel beginnt. Tage darauf kommt Franck wieder zum Strand, der leer scheint. Nur Henri sitzt wieder auf seinem gewohnten Platz und erzählt, dass im See eine männliche Leiche gefunden wurde. Am nächsten Tag scheint sich die Lage wieder beruhigt zu haben und einige Männer besuchen wieder wie gewohnt den See. Auch Michel ist wieder hier und intensiviert die Beziehung zu Franck. Inspektor Damroder ist nun täglich auch an diesem Ort, um Befragungen zum Toten durchzuführen. Franck gerät ebenso in Verdacht, weil er zugibt, am besagten Tag noch länger geblieben zu sein. Michel leugnet und gibt an, den See schon früh verlassen zu haben. Trotz der wissentlichen Lüge spielt Franck beim Erfinden des Alibis mit. Er fragt die Tage darauf Michel immer wieder zu Pascals Beziehung aus. Auch Henri spricht Franck darauf an, dass mit Michel etwas nicht stimmt. Nach einer Diskussion zwischen Franck und Michel, verlässt Michel verärgert den See. Franck bleibt und wird wieder vom Inspektor verhört. Der junge Mann deckt Michel weiterhin. Am nächsten Tag spricht Henri zu Michel und versichert ihm, dass die Polizei bald herausfinden wird, dass er der Mörder von Pascal ist. Daraufhin ermordet Michel Henri, was Franck beobachtet. Es kommt zu einer Hetzjagd im Wald. Michel ermordet nun auch den Inspektor und sucht verzweifelt nach Franck und versichert ihm, endlich eine richtige Beziehung mit ihm eingehen zu wollen. Als es dunkel wird, kommt Franck aus seinem Versteck und ruft immer lauter Michels Namen in den Wald hinein.

Figurenbeschreibung:

Franck ist Mitte 20 und verbringt den Sommer über am See, da er zurzeit keinen Beruf ausübt. Er ist auf der Suche nach etwas Neuem, weiß aber selbst nicht genau, was er möchte. Franck vergnügt sich im Wald mit anderen, ist aber auf der Suche nach der

großen Liebe, die er in Michel sieht. Er möchte eine echte Beziehung, damit seine Einsamkeit ein Ende hat und sein Leben einen Sinn macht.

Henri ist ungefähr 40 Jahre alt. Man weiß, dass er als Waldarbeiter tätig ist und nicht viel mit seiner Freizeit anfangen kann. Henris Sexualität ist nicht klar definiert, er sieht sich jedoch wohl selbst als heterosexuell an. Erst kürzlich beendete er seine Beziehung mit seiner Freundin. Man weiß, dass er auch sexuelle Erfahrungen mit Männern gemacht hat. Er ist der Außenseiter am Strand, nicht integriert und hat nur Franck, der sich ihm anvertraut.

Michel ist ein mysteriöser Mann Mitte 30. Er ist erst seit kurzem am Strand und scheint eine Beziehung mit Pascal zu haben, bevor er ihn tötet. Über sein Privat- und Berufsleben weiß man nichts, man kann jedoch vermuten, dass er in diesem seine Sexualität nicht ausleben kann, da er die Zeit am Strand davon strikt trennt und Diskretion verlangt.

3.2.3.2. Aspekte der Homonormativität

(Un-)politische Ebene:

Im Gegensatz zu WEEKEND, scheint die politische Ebene in L'INCONNU DU LAC eine subtilere Rolle zu spielen, die nicht in Worten oder Diskussionen erkennbar wird. Prinzipiell lässt sich diese Ebene nur analysieren, indem man den Ort des Films – also den See – als Schnittstelle betrachtet. Zum einen ist der See mit dem anliegenden Strand und dem Wald der einzig sichtbare Ort und somit die Filmwelt, in der sich die Figuren befinden. Der Platz scheint wie eine Parallelwelt zu einem Alltag, der nie gezeigt wird und auch nur am Rande erwähnt wird. Man sieht die Filmfiguren in keiner anderen Umgebung und weiß auch nicht, wie sie sich dort verhalten. Der See als „normaler“ Ort lässt eine Politik zu, die eine Realität vortäuscht, da sie und das Umfeld als selbstverständlich betrachtet werden.

Zum anderen könnte man den See ebenso als einen Zufluchtsort vor der heteronormativen Gesellschaft interpretieren. Ein Platz, an dem sich nur homosexuelle Männer

aufhalten und ihre Sexualität offen ausleben können. Auf dieser Ebene können die Besucher des Sees als marginalisierte Gruppe in der Gesellschaft betrachtet werden, die Zuflucht suchen, um sie selbst zu sein. Man weiß, dass es eine „andere Seite“ gibt. Diese wird nicht sichtbar, aber es wird davon gesprochen. Auf der anderen Seite verbringen Familien ihren Badetag, an der früher auch Henri mit seiner Ex-Freundin war. Somit ist der Seebereich der Männer ein abgeschnittener Ort, der nur Homosexuellen Platz bietet.

(00:09:15 – 00:09:30)

Mann: Sag mal, treiben sich hier auch Frauen rum?
Franck: Wie, Frauen?
Mann: Naja, so geile Weiber eben.
Franck: Äh, da bist du aber an der falschen Adresse.
Mann: Wie bitte? Es gibt Frauen, die manchmal hierher kommen.
Franck: Sind mir noch nie begegnet.²⁷⁶

Franck ist beim Gespräch mit einem fremden Mann im Wald sichtlich erstaunt, da mit Sicherheit keine Frauen auf diesen See-Abschnitt Zutritt finden. In dem Film sind ausschließlich Männer zu sehen. Frauen werden nur an dieser Stelle erwähnt und als Henri von seiner Ex-Freundin erzählt. Bezieht man sich auf die von mir beschriebene erste Ebene, so existiert in dieser Filmwelt nur das Geschlecht des Mannes – was so selbstverständlich ist wie die Homosexualität.

Im Bezug auf die Aspekte der politischen Ebene muss erwähnt werden, dass keine Filmfigur eine politische Veränderung verlangt. Nur in wenigen Momenten scheint die heteronormative Gesellschaftsstruktur als höchstes Ordnungsprinzip zu gelten. Es gibt im Film Hetero- und Homosexualität, keine davon wird explizit als vorherrschend bezeichnet. In einer Szene kann man jedoch davon ausgehen, dass die Ehe in einer heterosexuellen Beziehung – zumindest für Henri – als selbstverständlich angesehen und die Homosexualität verheimlicht wird:

(00:12:09 – 00:13:30)

Henri: Schon verheiratet?
Franck: Nein.

²⁷⁶ Bei Zitaten vom Film *LI'INCONNU DU LAC* wird die deutsche Fynchronassung herangezogen.

Henri: Aber leben mit ner Frau zusammen.
Franck: Ich bin schwul.
Henri: Und schlafen nur mit Kerlen?
Franck: Wie wärs, wollen wir uns nicht duzen?
Henri: Selten.
Franck: Selten?
Henri: Na, ich kenne Männer die mit Männern schlafen, aber die haben ne Frau oder waren verheiratet. So Homomänner, hundert Prozent Homo, sehe ich ziemlich selten.
Franck: Warst du schon mal da in dem Wald?
Henri: Da bin ich noch nicht gewesen ...
Franck: Und trotzdem noch niemals einen Schwulen gesehen?
Henri: Einmal, einen Jungen, sehr sympathisch und süß. Sehr feminin allerdings. Einen Mann wie du, dich würde man nie für ... überhaupt nicht ... ganz männlich eben. Der junge hatte nur so Männersex. Ich hätte nie geglaubt, dass Männer so Liebe machen können.
Franck: Du hast es auch schon mal mit Männern gemacht?
Henri: Ab und zu ja, mit meiner Süßen. Wir ließen es uns gut gehen. Jedes Wochenende sind wir runter ans Cap und hatten Dreier, Vierer, Zehner. Wir hatten unglaublich Spaß.

Henri sieht in der Homosexualität nichts Verwerfliches, sondern hat auch selbst schon sexuelle Erfahrungen mit Männern gemacht. Dennoch geht er davon aus, dass Franck verheiratet ist, oder zumindest mit einer Frau zusammen lebt. Alles andere sei für ihn ausgeschlossen, da er kaum homosexuelle Männer kennt. Das zeigt, dass Männer in seinen Augen nicht zu ihrer Homosexualität stehen oder Sex mit Männern auch Teil eines heterosexuellen Mannes ist. Der Schwule entspricht für Henri den Klischee-merkmalen eines femininen Mannes. So überrascht ihn auch Francks Geständnis, da er ihn für sehr männlich hält. Dies macht deutlich, dass der Film seinen Figuren äußerlich nicht einer bestimmten Sexualität zuordnet, da die homosexuellen Protagonisten von Klischees befreit sind. Die Homosexualität ist für Henri auch etwas rein physisches, bei der es hauptsächlich um Sex geht. Seine Aussagen spiegeln im Film die eines Heterosexuellen wider, die aber eher durch Naivität, als durch Diskriminierung verstanden werden können.

Es scheint undurchsichtig, ob auf politischer Ebene homonormative Rollen im Film auf-

tauchen. Verwendet man Lisa Duggans Muster des homonormativen Menschen²⁷⁷, so kann man am Beispiel von L'INCONNU DU LAC den Aspekt der privaten Häuslichkeit heranziehen. Diese Häuslichkeit und Zurückgezogenheit kann mit dem See als Ort des privaten Raumes verglichen werden. Denn hier leben die Männer ihre Sexualität aus. Da jegliche anderen Orte, an denen sich die Protagonisten befinden, nicht gezeigt werden, kann diese Hypothese nicht eindeutig verifiziert werden, findet aber seine Berechtigung. Das macht vor allem Michel deutlich, indem er Franck erklärt, warum er (unter anderem) den Inspektor belogen hat:

(00:55:34 -00:55:55)

Franck: Und warum hast du gelogen?
Michel: Man muss nicht wissen, dass ich zum Cruisen hierher komme.
Franck: Wieso gerade hier nicht?
Michel: Wo anders auch nicht. Ich brauche Diskretion.
Franck: Leute am Strand aufreißen ist diskret?
Michel: Hm (*bejaht*).

Es scheint, als ob Michel nur am See seine Homosexualität auslebt und sonst einen Schein aufrecht erhält, bei dem er seine Sexualität nicht zeigt. Auch in anderen Momenten verweigert er Treffen außerhalb des Sees mit Franck und möchte auch nicht eine gemeinsame Nacht mit ihm verbringen. Er betont, dass er sein eigenes Leben hat. Dies können Indizien für einen homonormativen Mann sein, der sich, wie Duggan erklärt, ins Private, in Häuslichkeit und den Konsum zurückzieht.²⁷⁸

Romantische Ebene:

Auf dieser Ebene, die sich an Clares Definition von Homonormativität stützt, können eindeutige Zuweisungen gemacht werden. Auch wenn der See ein Cruising-Ort ist, an dem Männer mit anderen, meist fremden Männern Sex haben, sucht Franck hier seine große Liebe, die er in Michel sieht. Gleich an seinem ersten Tag am Strand entdeckt er ihn und will ihn nur für sich alleine. Franck kann somit als homonormative

²⁷⁷ Vgl. DUGGAN, 2002, S. 190.

²⁷⁸ Vgl. DUGGAN, 2002, S. 179.

Figur angesehen werden, die mit Michel eine monogame Beziehung eingehen möchte. Er spricht im Verlauf auch sehr schnell vom Verlieben und möchte Michel um jeden Preis für sich. Die erste Hürde, Pascal, wird ihm genommen, indem Michel ihn umbringt. Dies macht einen einfacheren Kontakt für ihn möglich. Obwohl er weiß, dass seine Liebe ein Mörder ist, geht er trotzdem eine scheinbare Beziehung mit Michel ein. Immer wieder macht Franck ihm deutlich, dass ihm die gemeinsame Zeit am See nicht reicht. Er möchte mit ihm mehr unternehmen, in die Gesellschaft gehen, gemeinsam in einem Bett schlafen. Dies lehnt Michel jedoch immer wieder ab, was Franck nicht versteht.

(01:05:13 – 01:05:32)

Franck: Komm doch mit zu mir.

Michel: Ich sagte dir schon mal, ich möchte nicht die ganze Zeit so aneinander kletten. Ich brauche Ruhe ab und zu.

Franck: Aber es hat keinen Sinn sich zu lieben und auseinander zu gehen.

Michel: Das Vergnügen sich wieder zu finden ist nichts?

Franck: Also wenn man sich erst trennen muss, um das Vergnügen des Wiederfindens zu kriegen, wird's blöd. Da bin ich ziemlich bald raus.

Auch Henri macht Franck darauf aufmerksam. Er meint, dass Sex nicht alles sei und er in Franck und Michel keine Beziehung sieht, da sie sich immer nur am See treffen (01:07:30). Franck fühlt sich von Henri verstanden und versucht daraufhin noch einmal mit Michel zu sprechen.

(01:09:40 – 01:11:05)

Michel: Keine Lust auf mich?

Franck: Wie lange ich überhaupt noch Lust auf was hab.

Michel: Und dass die Lust nicht das ganze Leben so anhält, turnt dich ab?

Franck: Wieso spielst du den Eifersüchtigen hier? Du willst dich nicht wo anders treffen und wenn ich eine viertel Stunde mit Henri rede, drehst du durch.
(...)Pascal schwirrte ständig hier rum. Das mochtest du eher nicht, hm?

Michel: Das ist nicht zu vergleichen. Das war ne reine Sexge-

schichte, nichts von Bedeutung. Nicht so wie mit dir.
Franck: Wie wars für ihn? Vielleicht hätte er gerne mit dir
gegessen, im Bett mit dir gelegen...
Michel: Was soll das heißen?
Franck: Du darfst klammern, aber Andere nicht? Die Menschen
tanzen nun mal nicht nur nach deiner Pfeife.

Hier äußert Franck Kritik am Verhalten Michels. Abgesehen davon, dass er die frühere Beziehung mit dem ermordeten Pascal anspricht, hat er eher Mitleid mit diesem und kann sich in ihn hineinversetzen. Er kritisiert und hinterfragt das Modell der Liebe, das Michel lebt. Für ihn ist eine Beziehung mehr als nur ein Treffen am Strand. Franck braucht den Alltag mit ihm und versteht aber auch nicht Michels Eifersucht. In dieser Szene wird Michels Vorstellung einer Beziehung sichtbar. Er spricht von der Lust, die nicht ein ganzes Leben lang anhält. Vermutlich glaubt er nicht an ein Miteinander, das von ewiger Dauer ist. Er hat seine kurzen Beziehungen, kann sich nur an einem geschützten Ort wie dem See binden und diese Bindung jedoch nicht in sein anderes Leben einbeziehen. Trotzdem will er Franck in dieser gemeinsamen Zeit nur für sich allein. Er erschafft sich so seine eigene Form von monogamer Beziehung, die Franck jedoch zerreißt, da diese in einer Wirklichkeit keinen Platz hat. Hier wird deutlich erkennbar, dass Franck die Welt am See nicht als die Einzige ansieht, sondern aus dieser mit Michel gemeinsam ausbrechen will.

In der letzten Szene im Film wird dies auf dramaturgischer Ebene besonders deutlich. Nachdem Franck von Michel im Wald davonläuft, weil er die beiden Morde gesehen hat, lockt Michel mit den Worten, die Francks Wünsche sind (01:28:25). Michel ruft ihn und sagt, dass er ihn braucht, ihn nicht alleine lassen soll und mit ihm die Nacht gemeinsam verbringen will. Francks Zweifel sind groß und er versteckt sich weiterhin. Die Begierde ist jedoch größer und so sucht Franck nun Michel, geht das Risiko ein und opfert womöglich sogar sein eigenes Leben, um seine Bedürfnisse zu stillen.

Michels Charakter homonormative Aspekte zuzuschreiben scheint hier wieder äußerst problematisch. Wenngleich seine Vorstellung von einer Beziehung nicht mit der von Franck übereinstimmt, so könnte man seine Figur auf dieser Ebene trotzdem homonormativ lesen. Seine Zurückgezogenheit und Diskretion am See, die von der heteronormativen Gesellschaft abgeschirmt ist, lassen diese Schlussfolgerung zu.

Die Filmfigur Henri spricht immer wieder von der Einsamkeit. Auch er wünscht sich jemanden an seiner Seite, um nicht alleine durchs Leben zu gehen. Seine Beziehung zu seiner Ex-Freundin ist gescheitert, nun sucht er die zwischenmenschliche Nähe zu Franck. Mit ihm kann er gemeinsam allein sein und er fühlt sich in seiner Gegenwart wohl, was im kommenden Zitat deutlich wird:

(01:07:35 – 01:08:30)

Henri: Weißt du, vor nicht mal zwei Jahren dachte ich noch, mich interessieren gar keine Beziehungen außer rein Sexuellen. Freundschaften haben mich genervt, hatte ich kein Interesse. Jetzt kotzt mich jeder Tag an, wo wir uns einmal nicht sehen. Sehe ich dich aber da kommen, dann geht mir das Herz auf, als wäre ich verliebt, stell dir vor. Und dabei habe ich nicht mal Lust mit dir zu schlafen. Du bist ja auch gerne bei mir – und dabei geht es nicht um Sex ... Ich schlafe allein, ich esse alleine, ich mache alles allein. Das kostet langsam Kraft. Muss man denn unbedingt mit jemandem vögeln um in einem Bett zu schlafen?

Henri spricht davon, dass bei ihm ein Gefühl vom Verliebtsein eintritt, sobald er Franck sieht, er jedoch sexuell kein Interesse an ihm hat. Er möchte nicht mehr alleine sein. Eher könnte er sich vorstellen, mit Franck gemeinsam zu leben, auf einer freundschaftlichen Basis, die der Einsamkeit ein Ende macht. Auf der romantischen Ebene lassen sich somit auch bei Henri homonormative Aspekte erkennen, wenngleich diese eine andere Intensität als die von Franck haben.

Ebene der (Selbst-)Akzeptanz:

Wie schon auf politischer Ebene beschrieben wurde, muss man bei L'INCONNU DU LAC zwischen zwei unterschiedlichen Welten differenzieren, um die Ebene der Akzeptanz zu begreifen. Der See und sein Umfeld sind die Norm im Film, und somit einer gewissen Selbstverständlichkeit ausgesetzt. Da kein anderer Ort, oder eine heteronormative Gesellschaft aktiv repräsentiert wird, scheint der See ein Ort der (Selbst-)Akzeptanz zu sein.

Das New-Wave Queer Cinema spricht genau von dieser Selbstverständlichkeit der se-

xuellen Orientierung der Protagonisten, die im Film keine vorherrschende Thematik zeigt. Ebenso sind die Filmfiguren, selbstbewusste, queere Charaktere. Die Hypothese geht davon aus, dass durch die Untersuchung des gesellschaftlichen Umfelds eine gewisse Position der Protagonisten sichtbar wird. Da dieses Umfeld fast ausschließlich homosexuell ist, kristallisiert sich auch auf diesem Aspekt kein Unterschied heraus. Im Gegenteil: Dieser Fakt lässt die Frage nach der Selbstakzeptanz noch mehr verblassen. An diesem Ort akzeptieren alle gezeigten Personen einander, womit dieser Aspekt der New-Wave deutlich verifiziert werden kann.

Eine kritische Betrachtung in der Hinsicht könnte man bei Michel auftreten: Er ist der einzige, der erwähnt, dass er Diskretion außerhalb des Badeorts braucht und mit diesem auch nicht in Verbindung gebracht werden möchte. Ob es hier um das Fehlen der Akzeptanz seiner eigenen Sexualität, oder um eine Geheimhaltung dieser in der Öffentlichkeit geht, kann nicht beantwortet werden.

Die Selbstverständlichkeit des Sees als Cruising-Zone und der Umgang miteinander wird mit dem Auftauchen des Inspektors Damroder zum ersten Mal aufgebrochen und als fremdartig erkannt. Der Polizist befragt Franck mehrere Male zum Tod von Pascal und möchte ebenso wissen, mit wem Franck in der Mordnacht zusammen gewesen ist, der keine Antwort darauf geben kann, weil die Anonymität am Strand für alle üblich scheint:

(00:59:15 – 00:59:40)

Inspektor: Also Sie sind hier bis in die Nacht zusammen und tauschen dann nicht mal Ihre Vornamen aus, Handynummern auch nicht?

Franck: Nein, leider nicht. Aber so was kommt vor.

Inspektor: Und wie wollen Sie sich nun wieder sehen?

Franck: Vielleicht nie wieder.

Inspektor: Sie sind mit einem Mann zusammen, mit dem Sie die Zeit völlig vergessen und versuchen da nicht mal, ihn wieder zu sehen?

Und später weiter:

(01:16:40 – 01:17:20)

Inspektor: Finden Sie das nicht seltsam? Man hat gerade einen Ertrunkenen gefunden und zwei Tage später kommen schon alle Männer wieder her zumrummachen. Als ob nichts passiert wäre.

Franck: Man lebt doch trotzdem weiter oder?

Inspektor: Und dass einer von Ihnen ermordet wurde, berührt Sie überhaupt nicht? ... Ich weiß, Sie waren ja überhaupt nicht zusammen, aber ich finde, dass Sie manchmal eine sehr merkwürdige Art haben, sich zu lieben.

Hier stellt der Inspektor das selbstverständliche Verhalten der Strandbesucher in Frage und lässt die gezeigte Welt im Film als nicht normal und gewöhnlich erscheinen. Selbst Franck denkt darüber nach und ihm wird bewusst, dass er sich am See in einer Parallelwelt befindet, die mit der Welt außerhalb nicht viel gemein hat.

Universelle Ebene:

Wie schon bei den anderen Ebenen, kann man auch auf dieser zwei Seiten erkennen. Die Frage nach einer Universalität in L'INCONNU DU LAC kann mit einem Ja bestätigt werden. Haupthandlungsstrang im Film ist die unersättliche Liebe zu einem Menschen, für den man bereit ist, viel zu opfern. In diesem Beispiel opfert Franck möglicherweise sein Leben, um nicht allein, sondern mit Michel zusammen zu sein. Abgesehen davon handelt der Film von der Freundschaft zwischen Franck und Henri, die eine wichtige Rolle in den Entscheidungen der Protagonisten spielt. Wieder ist das Suchen der Liebe das wichtigste Thema in diesem Film – und wie weit man für diese gehen würde, um nicht alleine zu sein.

Dennoch gibt es Aspekte, die nicht unbedingt eine Dekonstruktion der Geschlechter möglich machen. Der Abschnitt des Sees, der gezeigt wird, ist ein Bereich für Homosexuelle, der ebenso eine Cruising-Zone ist. Es ist ein Ort, an dem Männer anonym Sex haben und ihre Sexualität frei ausleben können. Diese Fakten sind gegeben und lassen sich nicht verändern, da sie Teil des Szenarios sind und den Film ausmachen.

In Kritiken zum Film wird auch eine Metapher erkannt, die die Gefahren von AIDS auf-

zeigen und an die Krise der Achtziger Jahre erinnern soll.²⁷⁹ Immer wieder wird von einem Wels geredet, der im See schwimmt und vor dem sich die Besucher hüten sollen, weil er angreifen könnte. Dieser könnte als Gleichnis für den Virus stehen. Auch der ungeschützte Verkehr wird thematisiert, den die Männer praktizieren. Der Inspektor spricht von einer merkwürdigen Art sich zu lieben und findet es verstörend, dass die Besucher nach dem Tod eines Menschen, der einer von „ihnen“ war, das Risiko weiterhin eingehen, sich zum See zu begeben. Der Wels könnte ebenso ein Symbol für Michel sein, der immer wieder aus dem Wasser steigend gezeigt wird und sich seine Opfer schnappt. Michel als Virus, der ungeschützten Sex mit Männern hat, die er danach umbringt, ist ebenso eine mögliche Sichtweise und kann somit an das New Queer Cinema anknüpfen. Die Themen Liebe, Tod, Einsamkeit und Sex scheinen jedoch vorherrschend, wodurch eine universelle Ebene gegeben ist.

3.2.3.3. Sex als Handlungsträger

L'INCONNU DU LAC besteht aus mehreren expliziten Sex-Szenen, die im Film eine wichtige Rolle einnehmen. Handlungsort ist eine Cruising-Zone für homosexuelle Männer, die der Grund für die sexuellen Darstellungen ist. Teilweise wurden echte Sex-Szenen gezeigt, die aber von anderen Darstellern gedoubelt wurden.²⁸⁰

Folgend soll anhand von diesen Szenen untersucht werden, ob sie die Handlung vorantreiben, was aufgrund der Cruising-Gegebenheit selbstverständlich scheint. Seeßlens Darstellung vom Voyeurismus²⁸¹ im Film scheint – im Gegensatz zu WEEKEND – hier eher gegeben. Im Wald werden unterschiedliche Sexpaare gezeigt, auf die die Kamera hinter Gebüsch und versteckten Plätzen blickt. Diese Einstellung lässt einen voyeuristischen Blick des Zuschauenden entstehen. Zur Verstärkung taucht den ganzen Film über ein Spanner auf, der die Männern beim Sex bewusst beobachtet und den Voyeur neben der Kamera auch personifiziert. Seeßlens Diskurs über den Exhibitionismus²⁸²

²⁷⁹ Vgl. ARNOLD: <http://www.dogandwolf.com/2014/02/film-review-stranger-by-the-lake-linconnu-du-lac-2013/> [12.01.2015].

²⁸⁰ Vgl. ARNOLD: <http://derstandard.at/1381370542520/Ich-wollte-nicht-nur-mit-Sex-provozieren> [12.01.2015].

²⁸¹ Vgl. SEEßLEN, 2014, S. 44f.

²⁸² Vgl. Ebenda.

kann in Michels Figur erkannt werden. Ihm macht es nichts aus, wenn ihm beim Akt zugeschaut wird. Er scheint es zu genießen, vor allem, als Franck ihn mit Pascal sieht (00:08:50). Mikos Ebene der Ästhetik und Gestaltung scheint bei dieser Forschungsfrage neben der der Figuren besonders wichtig. Die Kamera spielt mit natürlichen Bildern, die die Natur immer wieder einfängt und den See als etwas Schönes, aber auch als etwas Gefährliches zeigt. Auch in diesem Film wird auf Musik verzichtet und die Geräusche der Natur und die der Männer verstärkt hörbar. Diese naturalistische Darstellung deckt sich mit dem Aspekt des New-Wave Queer Cinemas.

Die erste länger sichtbare Intimität findet zwischen Franck und einem anderen Mann im Wald statt. Sie küssen sich und sind nackt zu sehen. Als Franck den Mann oral befriedigen möchte, wirkt dieser schockiert über Francks naives Verhalten:

(00:19:15 – 00:19:35)

Mann: Hey, aber doch nicht ohne Kondom blasen.
Franck: Könnt' ich mir was holen?
Mann: Nein, aber..
Franck: Wo ist dann das Problem?
Mann: Das kann man doch nie wissen.
Franck: Ich vertraue dir einfach.
Mann: Vertraust du allen Leuten immer so einfach?

In dieser Szene wird das erste und einzige Mal über mangelnde Verhütung und den Hinweis auf sexuell übertragbare Krankheiten hingewiesen. Die Einstellung des Mannes scheint eine zeitgenössische Thematik aufzugreifen und eine Warnung zu signalisieren. Folglich sieht man die beiden Männer küssend und es wird die Ejakulation in einem Close-Up von Franck gezeigt, was für einen Film, der einem großen Publikum gezeigt wird, sehr unüblich ist. Die Kamera ist so nah dran, als würde der Zuschauende direkt daneben liegen. Trotzdem ist die Intention hier, nicht zu provozieren, sondern ein realistisches Gesamtgefüge zu erzeugen, um die Szenen auf der Ebene der Narration und Dramaturgie gut miteinander verbinden zu können.²⁸³ Die darauffolgende Szene ist eine der Schlüsselszenen, da Franck Michel beobachtet, wie dieser seinen Freund im See ertränkt. Die Tatsache, dass er aufgrund der Begegnung mit dem Mann zuvor

²⁸³ Vgl. ARNOLD: <http://derstandard.at/1381370542520/Ich-wollte-nicht-nur-mit-Sex-provozieren> [12.01.2015].

noch als einziger am See war, macht diese Beobachtung möglich und ist für den weiteren Handlungsverlauf von wichtiger Bedeutung.

Mit der ersten Sex-Szene zwischen Franck und Michel beginnt die undurchsichtige Beziehung zwischen den beiden. Franck bleibt als letzter am Strand, um auf Michel zu warten, der im See schwimmt. Es wird langsam dunkel und er weiß auch, dass Michel in der Vornacht seinen Freund ermordet hat. Diese Tatsachen nimmt er für eine Begegnung jedoch in Kauf. Sie erklären sich gegenseitig, dass sie nicht an andere Männer gebunden sind. Nach der Frage, ob Pascal die beiden nicht sehen könnte, antwortet Michel mit sicherer Stimme, dass das nicht möglich sei. Franck weiß warum, es kommt trotzdem zum sexuellen Akt, der über zwei Minuten andauert, jedoch nur Andeutungen und Silhouetten im Schatten zeigt (00:36:55 – 00:39:00). Kurz danach trennt sich Michel von Franck und lehnt eine weitere Zweisamkeit außerhalb des Strandes mit ihm ab. Hier klärt Michel zum ersten Mal seine Einstellung. Franck wiederum ist enttäuscht und fragt trotzdem nach seinem Namen. Hier werden zum ersten Mal Vornamen der Protagonisten erwähnt, nach über vierzig Minuten Filmlänge. Diese Oberflächlichkeit zwischen den Protagonisten wird den ganzen Film über sichtbar. Dennoch verliebt sich Franck sofort in Michel. Diese Sex-Szene ist Anstoß für den weiteren Verlauf der Beziehung und macht auch Charaktereigenschaften der Figuren sichtbar: Franck will danach sofort mehr, Michel will Distanz und Diskretion.

Bevor es am nächsten Tag zu einer weiteren körperlichen Intimität zwischen den beiden Männern kommt, spricht Franck mit Henri über seine Gefühle zu Michel. Er glaubt, sich in ihn verliebt zu haben, gibt aber nur bei Henri auch subtile Zweifel zu. Als Michel an den See kommt, läuft Franck mit ihm sofort in den Wald, um mit ihm zu schlafen (00:43:35 – 00:47:20). Diese Sex-Szene ist deutlich expliziter als die vorherige: Es werden Close-Ups vom Akt gezeigt, ebenso erregte Glieder und Oralsex. Die Kamera bringt den Zuschauenden in eine voyeuristische Position. Ippolitos Aussage, dass das Zeigen der Geschlechtsteile und des sexuellen Höhepunkts nicht sichtbar werden, kann hier nicht verifiziert werden. Kurz vor dem Analverkehr fragt Franck, ob Michel mit dem Verzicht auf Präservativ einverstanden ist. Diesem ist es egal und sie haben ungeschützten Verkehr. Hier wird im Gegensatz zur ersten Szene mit dem Unbekannten

bewusst auf Safer-Sex verzichtet. Franck geht dieses Risiko ein, da seine Begierde zu groß ist. Michel ist hier die personifizierte Gefahr, die in dieser Szene für den Zuschauenden deutlich gemacht wird. Er bittet danach um weitere Küsse und fragt ein weiteres Mal, ob sie nicht auch die Nacht gemeinsam verbringen können. Michels Aussage, dass er ein eigenes Leben habe, trifft den Kern seiner Einstellung. In diesem Moment sieht er in Franck einen Sexpartner, mit dem er nicht mehr Zeit verbringen möchte, als am See. Francks Ansicht wurde schon seit der ersten Begegnung deutlich und er fühlt sich ein weiteres Mal, nachdem seine Gefühle stärker werden, zurückgewiesen. Franck verlangt somit nach jedem Akt noch mehr Nähe und bringt seinen homonormativen Charakter zur Geltung. Michel hingegen wird immer deutlicher, indem er noch mehr Diskretion verlangt.

In Minute 55 sieht man die beiden Männer nackt im Wald liegen. Es ist anzunehmen, dass sie zuvor miteinander geschlafen haben. Franck sucht verstärkt die Nähe, erwähnt jedoch Pascal und fragt, ob es für Michel nicht eigenartig ist, dass er tot ist. Er antwortet knapp und weicht dem Thema aus. Des Weiteren spricht Michel zum ersten Mal aus, dass er Diskretion braucht und niemand von seinem Aufenthalt am See wissen soll. Diese Aussage lässt eine weitere Charaktereigenschaft erkennen und zeigt Michel als Jemanden, der offenbar Geheimnisse hat, die in der Gesellschaft nicht aufgedeckt werden dürfen. Meist erfährt man unmittelbar nach den Sex-Szenen mehr von den Figuren, da sie in den Gesprächen ihre eigenen Wünsche deutlich machen.

Diese Vermutung wird in der nächsten Szene ebenso bestätigt: Franck will mehr über Michels Beziehung zu Pascal wissen und fragt, wie ihm sein Tod so kalt lässt. Das Gespräch geht in die Tiefe und Michel fühlt sich wie in einem Verhör und versucht sich zu verteidigen, spricht aber erstmals von einem Mord durch Ertränken, was zuvor noch nie erwähnt wurde. Daraufhin geht er ins Wasser und bittet Franck mitzukommen. Dieser hat Angst und erwähnt noch einmal, dass gerade erst jemand ertrunken ist. Trotzdem nimmt er es in Kauf, genauso wie Pascal ertränkt zu werden und gibt sich seiner Zuneigung zu Michel hin, indem er auch ins Wasser geht. Seine Angst steht ihm ins Gesicht geschrieben. Michel schwimmt auf ihn zu, genau wie die Gefahr, die sich im Wasser verbirgt, die ebenso der gefährliche Wels sein könnte. Es kommt zu einem Kuss und einer weiteren Sex-Szene am Strand, die wieder in der Bildsprache der Schatten sichtbar wird (01:04:30). Beim Verabschieden macht Franck Michel deutlich, dass er

mehr möchte als Sex und wenn dies nicht der Fall sein sollte, dann wird er die Beziehung mit Michel beenden. Dieser fährt wortlos mit dem Auto davon.

Auf der romantischen Ebene wurde die folgende Sex-Szene ausführlich beschrieben²⁸⁴. Hier kommt es zur Auseinandersetzung zwischen Franck und Michel. Franck erklärt, dass er so nicht mehr weiter machen könne. Er sehnt sich nach einer Beziehung und spricht wieder von Pascal, was Michel irritiert und verärgert. Nachdem er Franck erklärt, dass er für ihn mehr empfindet als für Pascal, verlässt Michel den Wald und geht. Franck bekommt von Michel nicht das, was er möchte und so wird ihm der Mord immer öfter ins Gedächtnis zurückgeholt.

Die Forschungsfrage, ob Sex-Szenen im Film den Handlungsverlauf fördern und die Charaktere formen, ist durch die ausführliche Veranschaulichung aller relevanten Szenen bewiesen. Abgesehen davon, dass sie generell eine Berechtigung aufgrund des Handlungsortes haben, bringen vor allem die Gespräche zwischen Franck und Michel nach dem Akt immer mehr Wahrheiten und Zweifel ans Licht, die sich bis zum Schluss zuspitzen. Das Verlangen von Franck macht deutlich, wie weit er gehen würde, um mit Michel zusammen zu sein. Dieser wiederum verlangt immer mehr Diskretion und lässt die Fragen für den Grund dafür offen. Auch Regisseur Alain Guiraudie versichert, dass er mit dem Zeigen des Sexes nicht nur provozieren wollte. Sex ist ein Teil des Lebens, deswegen soll er auch gezeigt werden. Er zeigt die sexuelle Beziehung zwischen den Charakteren und sieht im Film eine Liebesgeschichte, in der Sex ein wichtiger, zeigenswerter Aspekt ist.²⁸⁵

284 Vgl. Time-Code (01:09:40 – 01:11:05).

285 Vgl. RISKER: <http://www.thefancarpets.com/reviews/strangerbythelake/> [12.01.2015].

3.3.Fazit

Die Antworten auf die Forschungsfragen, ob in den ausgewählten Filmen Homonormativität vorkommt und die Darstellung von Sex Handlungsträger ist, sollen hier zusammengefasst werden. Wichtig war es, die Analyse immer in Verbindung mit den theoretisch ausgearbeiteten Merkmalen des New-Wave Queer Cinema zu setzen, aus denen die Hypothesen abgeleitet wurden.

Alle drei Filme wurden auf ihrer narrativen und dramaturgischen, als auch auf der Ebene der Figuren auf Homonormativität untersucht. Die Untersuchung auf Homonormativität wurde auf vier Ebenen aufgegliedert, um eine detaillierte Darlegung bieten zu können.

Auf (un-)politischer Ebene sollte untersucht werden, ob der Film oder die Filmfiguren eine politische Veränderung verlangen, oder sich der heteronormativen Gesellschaft fügen. Adèle von *LA VIE D'ADÈLE* und Russell von *WEEKEND* sind sich in vielerlei Hinsicht ähnlich. Für beide ist das Privatleben sehr wichtig. Dies soll nicht der Öffentlichkeit preisgegeben werden, vor allem nicht, wenn es um die eigene Sexualität geht. Nur in der eigenen Wohnung fühlen sie sich wohl und können sie selbst sein. Vor Familie und Freunden, vor allem aber vor Arbeitskolleginnen und –kollegen wahren sie ihre Sexualität und tabuisieren ihr Liebesleben. Diese Tatsache ist ein Aspekt der Homonormativität, die sich unter anderem in Häuslichkeit definiert. Bei *L'INCONNU DU LAC* trat eine Schwierigkeit auf, weil eine heteronormative Gesellschaft nicht sichtbar, jedoch maßgeblich ist, um überhaupt homonormative Aspekte entdecken zu können. Deswegen wurde in der Analyse der See als homonormatives Element herangezogen, an dem sich Männer zurückziehen, unter sich sind und in einer vorherrschenden heteronormativen Gesellschaftsstruktur nicht als homosexuell erkannt werden möchten. Da in diesem Film kein Einblick auf das Leben der Filmfiguren Franck und Michel außerhalb des Sees geboten wird, kann diese Vermutung nicht eindeutig verifiziert werden. Sie bietet jedoch Platz, alle Protagonisten als homonormativ anzusehen, weil der See und die Umgebung sinnbildlich für Häuslichkeit stehen können, in der sich auch Adèle und Russell wohl fühlen.

In Kontrast dazu können Emma von *LA VIE D'ADÈLE* und Glen von *WEEKEND* auf dieser Ebene als nicht-homonormativ angesehen werden. Beide wollen ihre Individualität

ausleben und sich keiner vorherrschenden Gesellschaftsstruktur unterordnen. Emma zeigt sich öffentlich homosexuell und kämpft für die Gleichstellung von Homosexualität. Glen kritisiert die politische Lage in Großbritannien und sieht in den USA eine Möglichkeit, ein freieres Leben führen zu können. Der soziale Hintergrund ist hier relevant: Im Gegensatz zu Adèle und Russell – die eine Lehrerin, der andere Rettungsschwimmer – sind Emma und Glen als Künstler tätig und bewegen sich in intellektuellen Kreisen, die in beiden Filmen tolerant und liberal gezeigt werden. Beide wollen mit ihrer Kunst, die sich mit der eigenen Sexualität beschäftigt, bekannt werden und Aufmerksamkeit erregen. Sie fühlen sich jedoch von der heteronormativen Gesellschaft diskriminiert und sehen in ihrer Homosexualität einen Grund, warum sie nicht mehr Erfolge feiern. Adèle und Russell hingegen schreiben Tagebuch, das sie für sich selbst verfassen. Adèle, Russel, Franck und Michel sind unpolitische Figuren, die keine politische Veränderung verlangen. Emma und Glen können als selbstbewusste politische Figuren gesehen werden, die sich in gewisserweise von der heteronormativen Gesellschaft unterdrückt fühlen. Das gleiche trifft auch auf Adèle und Russell zu, die sich dem System jedoch fügen und es akzeptieren.

Die romantische Ebene nach Stephanie Clare basiert auf Affektion und Emotion, bei der das Streben nach Glück in einer Beziehung das höchste Gut darstellt. Auch hier haben Adèle und Russell ähnliche Charaktereigenschaften. Franck sucht in *L'INCONNU DU LAC* seine große Liebe, die er in Michel sieht. Er möchte mit diesem nicht nur die Zeit am See verbringen, sondern außerhalb des Ortes eine Beziehung führen. Henri sehnt sich nach Glück, das er in einer platonisch-freundschaftlichen Beziehung mit Franck sieht. Körperliche Intimität spielt für ihn keine Rolle. Russell ist in *WEEKEND* die Paradefigur auf romantischer Ebene. Der Sinn des Lebens besteht für ihn aus der Suche und dem Finden von Glück mit einem Lebenspartner. Mit diesem möchte er eine monogame Beziehung führen, die von Häuslichkeit geprägt ist. Durch die Institution der Ehe kann dieses Glück vollendet werden. Adèle findet in Emma ihre große Liebe und versucht mit allen Mitteln, diese Beziehung aufrecht zu erhalten. Auch Emma ist auf dieser Ebene homonormativ. Für sie ist neben ihrer Kunst die Beziehung das wichtigste. Emma ist die einzige Figur, die am Ende in einer monogamen Beziehung lebt und ein Kind mit ihrer Lebenspartnerin großzieht und somit auch ein Elternteil ist. In ihr kann eine homonormative Anpassung im Neoliberalismus gesehen werden, die ein

konservatives Leben in Form des Familienskonstrukts führt.

Glen und Michel sind auf dieser Ebene nicht homonormativ. Glen möchte nach der Trennung seines Freundes keine neue Beziehung eingehen. Er lehnt sie nicht ab, ist aber der Meinung, dass sie nicht durch die Ehe besiegelt werden müsse. Glen sieht darin nur eine finanzielle Absicherung, die nichts mit Liebe oder Glück zu tun hat. Michel führt in *L'INCONNU DU LAC* zwei Quasi-Beziehungen, die nur am See ausgelebt werden. Die erste mit Pascal beendet er, indem er ihn umbringt. Mit Franck täuscht er eine Liebe vor, die auch in eine emotionale Tiefe geht. Trotzdem möchte er Franck nicht außerhalb des Sees sehen und spricht davon, dass die Liebe nicht von Dauer ist. Die Mehrheit der untersuchten Filmfiguren strebt eine monogame Beziehung an und sieht die Liebe als größtes Gut. Diese Tatsache ist als Aspekt des „New-Wave Queer Cinemas“ zu betrachten, das sich nicht – wie das New Queer Cinema – gegen vorherrschende Beziehungsmuster sträubt und ähnliche Vorstellungen von Liebe wie die Mehrheit der heteronormativen Mainstream-Filme hat.

Auf der Ebene der Akzeptanz und des Selbstverständnisses wurde untersucht, ob das Hinterfragen und die Entwicklung der Sexualität wirklich nicht im Vordergrund stehen und die Charaktere ihre Homosexualität anerkennen. Wichtig war hier die Untersuchung des Umfelds, das vor allem im New Queer Cinema queere Charaktere im Zuge der Ausgrenzung sichtbar macht. Die Hypothese kann bei allen drei Filmen verifiziert werden. Die Sexualität der Protagonistinnen und Protagonisten wird deswegen diskutiert, weil sie in gesellschaftlicher und politischer Hinsicht noch immer eine Rolle spielt. Andrew Haigh stützt dieses Argument:

“No gay person would say everything's fine now. But we can move away from the big issues [...] These characters' struggles aren't just about being gay – they're trying to connect with someone, to sort out what to do with their lives.”²⁸⁶

Adèle ist die einzige Figur, die bei der Suche ihrer Sexualität begleitet wird und diese erst nach dem ersten Drittel des Films anerkennt. Alle anderen untersuchten Charaktere sind sich ihrer Homosexualität bewusst und akzeptieren sie. Nur Russell erwähnt in *WEEKEND*, dass er sich so liebt wie er ist, sich aber in der Gesellschaft manchmal

²⁸⁶ WALTERS: <http://www.theguardian.com/film/2012/oct/04/new-wave-gay-cinema#comments> [25.01.2015].

wünscht, heterosexuell zu sein, weil es seiner Ansicht nach das Leben vereinfacht. Glen hingegen ist stolz darauf und versucht andere Menschen zum nachdenken anzuregen und kritisiert die heteronormative Gesellschaft, die eine Integration nicht zulässt. Emma hat eine ähnliche Lebensweise und drückt ihre Homosexualität in ihren gemalten Bildern aus. Bei *L'INONNU DU LAC* ist die Akzeptanz der Homosexualität zur Gänze gegeben, weil neben Henri und dem Inspektor nur homosexuelle Männer im Film vorkommen. Henri als heterosexueller Charakter trägt auch nicht zu einer Inakzeptanz bei und hinterfragt die Sexualität der cruisenden Männer in keiner Weise.

Generell zeigt sich, dass die Figuren in ihrer Physiognomie keinen typisch schwulen oder lesbischen Klischees entsprechen, so wie es im Early Cinema und in vielen Hollywood Filmen der Fall ist und in der Einführung beschrieben wurde. Den Männern können maskuline Merkmale zugeordnet werden, ebenso wirkt Adèle feminin. Nur Emma wird aufgrund ihrer Frisur und ihrer Kleidung von Schülerinnen als burschikos und somit lesbisch definiert. Das Umfeld von Emma zeigt eine Selbstverständlichkeit diverser Lebensmodelle und hinterfragt die lesbische Beziehung nicht. Auch Glens und Russells Freunde lassen keine Diskriminierungen deuten und sehen die Homosexualität beider Figuren als selbstverständlich an. In *L'INCONNU DU LAC* ist aufgrund der fehlenden Heteronormativität das Hinterfragen der Sexualität generell nicht gegeben.

Die letzte Ebene der Homonormativität soll die Frage der Universalität beantworten. Wie schon ausführlich beschrieben, behandelten Filme des New Queer Cinema oft Themen wie AIDS, Coming-Outs und die Diskriminierung von Homosexuellen. Ben Walters sieht in den von ihm erwähnten Filmen eine zeitgenössische Abbildung queerer Personen, in denen der Schwerpunkt nicht mehr die Sexualität und ihre Problematik ist, sondern universell und auch für ein heteronormatives Publikum allgemeingültig.²⁸⁷ In den ausgewählten Filmen steht immer die Beziehung zwischen zwei Menschen im Vordergrund. Die Liebe kann als Schwerpunkt benannt werden. *WEEKEND* zeigt die Begegnung zwischen zwei Menschen und deren Gefühle, die in kurzer Zeit entstehen, bevor Glen drei Tage später die Stadt verlässt. *La VIE D'ADÈLE* begleitet ebenfalls die Beziehung zweier Personen über fast zehn Jahre. Die Liebe zwischen den beiden steht

²⁸⁷ Vgl. Ebenda.

genauso im Vordergrund wie die Problematik, dass sie aus unterschiedlichen sozialen Schichten kommen und diese immer wieder ein großes Hindernis darstellen.

L'INCONNU DU LAC spielt zwar an einem Cruising-Ort für homosexuelle Männer, die Verzweiflung und Aufopferung für die Liebe steht aber auch hier im Vordergrund.

Prinzipiell ist eine Dekonstruktion der Geschlechter bei allen drei Werken möglich. Die Homosexualität der Figuren ist nicht Handlungsträger im Film, sondern einer von vielen Aspekten, der erwähnt wird. Es kommt zu keinem Coming-Out, AIDS beziehungsweise der Tod dadurch spielt keine Rolle und die Sexualität stellt keine Schwierigkeit da. Dennoch muss gesagt werden, dass in einigen Szenen darüber gesprochen wird, die Themen jedoch keinen Schwerpunkt setzen.

Die zweite Forschungsfrage sollte untersuchen, ob Sex-Szenen im Film Handlungsträger sind und Charakterzüge offenlegt. Beide Untersuchungen können anhand der Filmanalyse verifiziert werden. In allen drei Filmen war die Intention der Regisseure, eine gewisse Natürlichkeit zu erzeugen, die die Beziehung zwischen den Paaren verdeutlichen soll.

Die Szenen werden als Bestandteil der Beziehung gezeigt und finden so Berechtigung in den Filmen. Bei WEEKEND lässt sich erkennen, dass beide Charaktere – vor allem jedoch Russell – sich emotional weiter öffnen und Russell Glen seine Ängste anvertrauen kann. Explizite und reale Sequenzen werden jedoch nicht so deutlich wie in L'INCONNU DU LAC. Hier hält die Kamera auf realistische und voyeuristische Weise den Sex der Figuren fest. Man sieht detailliert den Sex-Akt, wobei hierfür Doubles eingesetzt wurden. Die Tatsache, dass der Film an einem Cruising-Ort spielt, macht das Zeigen dieser Szenen sinnvoll und vermittelt Authentizität. Zwischen den beiden Protagonisten verändert sich auch die Beziehung. Franck wird immer skeptischer und Michel versucht seine Diskretion aufrecht zu erhalten.

Die vergleichsweise langen Sex-Szenen in LA VIE D'ADÈLE wurden zwar vielfach kritisiert, der Realismus stand jedoch auch für Kechiche im Vordergrund, der simultan gegen die Tatsache der Inszenierung ankämpft. Der Sex und die Intimität zwischen Adèle und Emma scheinen der Schlüssel für ihre Beziehung zu sein. Dies wird in der Café-Szene noch einmal verdeutlicht, in der sie der körperlichen Anziehung kaum widerstehen können. Die expliziten Liebesszenen bestärken ihre Beziehung und die Intensität, die über die Jahre entstand.

Die drei Filme zeigen im Vergleich zum Mainstream-Kino sehr viel nackte Haut und explizite Sex-Szenen. In WEEKEND sind es zwei, in denen mit ästhetischen Mitteln realistische, dokumentarhafte Bilder entstehen, die den Sex jedoch nicht explizit zeigen. LA VIE D'ADÈLE gilt mit der siebenminütigen Sex-Szene und der Nacktheit der Protagonistinnen als deutlich expliziter und zeigt in seinen langen Einstellungen und den Close-Ups von Adèles Gesicht die Lust der beiden.

L'INCONNU DU LAC ist der einzige Film, bei dem nicht-simulierter Sex gezeigt wird, explizite Szenen vorkommen und die Protagonisten fast den ganzen Film über nackt, beziehungsweise leicht bekleidet sind.

Die Intention, die Beziehungen zwischen den Charakteren und die Natürlichkeit von Sex in den Partnerschaften zu zeigen, steht in allen drei Filmen im Vordergrund.

Zusammenfassend können somit beide Forschungsfragen mit Ja beantwortet werden. Sowohl homonormative Aspekte sind vorhanden, als auch Sex-Szenen, die bedeutend sind.

Filme lassen immer viel Platz für Interpretation, so ist sie auch in dieser Analyse gegeben. Man kann nicht von durchgehend homonormativen Momenten ausgehen, was auch nicht die Absicht bei der Untersuchung der Arbeit war.

Lisa Duggans Begriff der Homonormativität wurde unter einer gesellschafts-politischen Bedingung geschaffen. Es sollte in dieser Arbeit versucht werden, ob es möglich ist, ihre Aspekte auf eine filmische Ebene zu übertragen. Die vier hierfür entwickelten Ebenen der Politik, Romantik, Akzeptanz und Universalität und wurden in Verbindung mit Ben Walters Aspekten des „New-Wave Queer Cinema“ untersucht werden. Seine erwähnten Filme zeigen keine offensive politische Haltung, begleiten Charaktere in Beziehungen und schaffen ein liberales Umfeld, das queere Personen nicht in eine marginalisierte, unterdrückte Gruppe drängt.

WEEKEND gilt als Paradebeispiel für das New-Wave Queer Cinema. LA VIE D'ADÈLE und L'INCONNU DU LAC kamen ein Jahr nach Veröffentlichung des Artikels von Walters in die Kinos. Trotzdem lässt die vorangegangene umfangreiche Analyse erkennen, dass beide Filme in vielen Punkten auch in die neue Welle des Queer Cinemas eingeordnet werden können.

4. Kritik und Ausblick

Das „New-Wave Queer Cinema“ zeigt, dass Filme mit homosexuellen Charakteren universelle Themen aufgreifen und die sexuelle Orientierung nicht unbedingt handlungsimmanent ist. Laut Ruby Rich existieren Filme immer in Beziehung zu ihrer Gesellschaft, was eine Entwicklung seit dem Auftauchen des New Queer Cinemas vermuten lässt.²⁸⁸ Ben Walters sieht in den Hauptfiguren von *WEEKEND, KEEP THE LIGHTS ON* und *I WANT YOUR LOVE* selbstbewusste, „queere“ Individuen, die sich in die Gesellschaft etablieren und dieselben Probleme wie die Mehrheit der heteronormative Gesellschaft haben. Stereotypisierte Rollenbilder und vorhersehbare Plots werden vermieden. Das „wahre Leben“ wird durch runde Charaktere gezeigt.²⁸⁹

Trotzdem kann diese neue Welle des „queeren“ Kinos kritisch betrachtet werden. Alle drei Filme wurden von homosexuellen Filmemachern produziert und auch die Protagonisten sind ausschließlich homosexuelle Männer. Diese Gegebenheit ist vor allem im Queer Cinema und generell in einem „queeren“ Diskurs als äußerst problematisch zu betrachten. In der Einführung wurde schon auf den sich schwierig einzugrenzenden Begriff „queer“ eingegangen, der sich gerade durch seine Unbestimmtheit definiert. Carsten Moll spricht von einem „queeren“ Kino, „[...] das sich zu oft in einem Rezeptionskonsens und autobiografischer Nabelschau erschöpft und das Queere immer wieder auf ein Schwulsein herunterbricht.“²⁹⁰

Ebenso kritisiert er, dass eben erwähnte Regisseure und alle Figuren dieser Filme fast ausschließlich weiß sind.²⁹¹ Auch diese Tatsache ist im „queeren“ Kontext kritisch zu sehen. Zumindest, so Moll, sollte man „[...] die schwule Dominanz des Queeren zumindest transparent machen und kritisch hinterfragen.“²⁹²

Die Kritik scheint gerechtfertigt. Die Problematik liegt darin, dass Walters sich nur auf diese drei Filme gestützt hat und eine Art „queere“ Allgemeingültigkeit erzeugt, die

²⁸⁸ RICH, 2013, S. Xxv.

²⁸⁹ Vgl. WALTERS: <http://www.theguardian.com/film/2012/oct/04/new-wave-gay-cinema#comments> [25.01.2015].

²⁹⁰ MOLL, 2013, S. 21.

²⁹¹ Vgl. Ebenda.

²⁹² Ebenda.

erweitert werden muss. Die Kritik sollte auch in dieser Arbeit einfließen und war maßgeblich an der Filmauswahl beteiligt. Aufgrunddessen wurde auch LA VIE D'ADÈLE gewählt, da der Film von einer lesbischen Liebesbeziehung handelt. Auch hier kann eine Diskrepanz entstehen, da der Regisseur Abdellatif Kechiche ein heterosexueller Mann ist. Die Frage scheint wohl darin zu liegen, was einen „queeren“ Film „queer“ macht. Sind es die Filmemacher und Filmemacherinnen, die Charaktere im Film oder „queere“ Schauspieler? Eine Antwort hierfür gibt es nicht, was dem Terminus „queer“ seine Berechtigung gibt, da er sich nicht verorten lässt.

Die Regisseure, die Walters dem „New-Wave Queer Cinema“ zuweist, bringen dennoch eine neue Generation an Filmen und differenzieren sich eindeutig vom Anfang der 90er entstandenen New Queer Cinema.²⁹³ Wie Rich konstatiert, entwickelt sich das Kino mit der aktuellen gesellschaftlichen Lage.²⁹⁴ Walters genannte Filme zeigen, dass die sexuelle Orientierung keine große Wichtigkeit haben sollte und homosexuelle Menschen ein Leben ohne permanente Diskriminierung führen und ebenso mit alltäglichen Problemen konfrontiert werden.

Die Behandlung „queerer“ Themen ist auch im Mainstream keine Seltenheit mehr: Ira Sachs neuer Film LOVE IS STRANGE (2014) ist ein gutes Beispiel für die filmische Assimilation an die Gesellschaft, welcher von der Ehe eines älteren homosexuellen Paares erzählt. CONCUSSION (2013) von Stacie Passon zeigt die Geschichte einer homosexuellen Frau, die durch ihre Beziehung und ihre Kinder in der Homonormativität gebettet ist und aufgrund einer Gehirnerschütterung eine zweite Identität als Prostituierte annimmt. Auch in Europa werden immer mehr Filme mit „queeren“ Inhalten produziert. Neben den beiden analysierten Filmen, gewann in Frankreich 2013 der Film LES GARÇONS ET GUILLAUME, À TABLE ! (2013) den „César“ als bester nationaler Film und erzählt von einem Jungen, der von seiner Mutter als Tochter großgezogen wird. Die Dekonstruktion der Geschlechter und das Spielen mit Identitäten ist ein Paradebeispiel für einen „queeren“ Film. 52 TUESDAYS (2013) von Sophie Hyde zeigt eine australische Mutter-Tochter-Beziehung und den Weg der Mutter, die sich einer Geschlechtsum-

²⁹³ Vgl. WALTERS: <http://www.theguardian.com/film/2012/oct/04/new-wave-gay-cinema> [20.01.2015].

²⁹⁴ Vgl. RICH, 2013, Xxv.

wandlung unterzieht. Der Deutsche Axel Ranisch erregte mit seinen „queeren“ Filmen *DICKE MÄDCHEN* (2012) und *ICH FÜHL MICH DISCO* (2013) ebenso großes Aufsehen und setzt die Homosexualität der Protagonisten nicht in den Mittelpunkt der Geschichten.

Neben Kinofilmen erschienen in den letzten zwei Jahren auch viele TV-Serien, die homonormative Aspekte implizieren oder „queere“ Lebensweisen als selbstverständlich ansehen: Die Serie *LOOKING* (2014–) kann als gutes Exempel für die „New-Wave“ gesehen werden, da sie den Alltag homosexueller Männer in San Francisco zeigt und jegliche Aspekte, die Ben Walters beschreibt, beinhaltet. In der erfolgreichen TV-Serie *ORANGE IS THE NEW BLACK* (2013 –) ist die Protagonistin bisexuell. In einer Nebenrolle agiert Laverne Cox, die sowohl in der Serie, als auch im wahren Leben transsexuell ist. In der Jugendserie *DEGRASSI* (2001 –) wird ebenfalls das Leben eines Transsexuellen begleitet. *THE FOSTERS* (2013 –) handelt von der Ehe einer dunkelhäutigen und einer weißen Frau, die ihr leibliches Kind und zwei Adoptivkinder unterschiedlicher Herkunft großziehen. *THE NEW NORMAL* (2012 – 2013) begleitet ein schwules Paar, das gemeinsam mit einer Leihmutter zusammen wohnt und die das Baby der beiden Männer austragen soll. Ebenso erwähnenswert ist die TV-Serie *HOW TO GET AWAY WITH MURDER* (2014 –), die einen homosexuellen Jurastudenten und seine Kommilitoninnen und Kommilitonen bei Kriminalfällen begleiten. Die Serienverantwortliche Shonda Rhimes produziert auch *GREY’S ANATOMY* (2005 –), in der unter anderem ein lesbisches Paar im Fokus steht, das in seinem sozialen und beruflichen Umfeld gänzlich integriert ist.

Die Liste ist lang und zeigt nur eine kleine Übersicht aktueller Filme und TV-Serien, die „queere“ Charaktere im Mainstream mit einem wertfreien Selbstverständnis zeigen und unterschiedliche Lebensformen ins Kino und in die Wohnzimmer bringen. Film und Fernsehen haben die Macht, eine große Anzahl an Menschen unterschiedlicher Gesellschaftsschichten zu erreichen. Die aktuellen Film- und Fernsehbeispiele vermeiden die Ausgrenzung „queerer“ Charaktere. Dies macht ein Umdenken in der Einstellung vieler Menschen möglich und ist ein Versuch, Diskriminierung bezüglich Geschlecht, Sexualität, Herkunft und Klasse zu mindern.

“What we must not forget . . . is that the critical power of queerness, its sheer force, is not to do with content so much as its stance. . . . Queer demands a rethink. . . . As queerness moves into the centre of mainstream production, it inevitably loses its edge. As long as this edge — this critical questioning, this anti-conservatism, this antagonistic impulse — exists and thrives elsewhere, then all manifestations of a (new) queer culture can be welcomed unhesitatingly.”²⁹⁵

²⁹⁵ AARON, 2004, S. 198.

5. Quellenverzeichnis

Literaturverzeichnis

Aaron, Michele: New Queer Cinema. A Critical Reader. Edinburgh: Edinburgh University Press. 2004.

Aaron, Michele: Zu einer queeren Fernsehtheorie. Erweiterte Bilder ohne romantisierenden Queer-Blick, übersetzt von Bleck/ Loist/ Schuman, In Loist, Skadi u.a. [Hrsg.]: Sexy Media? Gender/ Queertheoretische Analysen in den Medien- und Kommunikationswissenschaften. Bielefeld: transcript Verlag. 2013. S. 170-186.

Arroyo, José: Death, Desire and Identity: The Political Unconscious of „New Queer Cine“, in Joseph Bristow/ Angelia R. Wilson [Hrsg.]: Activating Theory. Lesbian, Gay, Bisexual politics. London: Lawrence and Wishart. 1993.

Benshoff, Harry/ Griffin, Sean: Queer cinema - the film reader. New York: Routledge. 2004.

Benshoff, Harry/Griffin, Sean: Queer Images. A History of Gay and Lesbian Film, In America. Lanham, Md.: The Rowman and Littlefield Publishing Group, Inc.. 2006.

Bleicher, Joan Kristin: Alte Rollenbilder im Neuen Fernsehen. Aspekte der Genderperformatanz in Reality-Formaten, In Loist, Skadi u.a. [Hrsg.]: Sexy Media? Gender/ Queertheoretische Analysen in den Medien- und Kommunikationswissenschaften. Bielefeld: transcript Verlag. 2013. S. 47-67.

Butler, Judith: Against Proper Objects, In: differences. A Journal of Feminist Cultural Studies. 6/ 2-3. 1994. S. 1-26.

Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1991.

Butler, Judith: Körper vor Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. Berlin: Berlin Verlag. 1995.

Chauncey, George Jr: Gay New York. Gender, Urban Culture, and the Making of Gay Male World, 1890-1949. New York: HarperCollins. 1994.

Clare, Stephanie Deborah: (Homo)normativity's romance: happiness and indigestion in Andrew Haigh's *Weekend*, In: *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, 27/6. 2013. S. 785-798.

Currid, Brian: Nach *queer*?, In Heidel, Ulf/ Micheler, Stefan/ Tuiden, Elisabeth [Hrsg.]: *Jenseits der Geschlechtergrenzen. Sexualitäten, Identitäten und Körper in Perspektiven von Queer Studies*. Hamburg: Männerschwarmskript-Verlag. 2001. S. 365-385.

Doty, Alexander: *Flaming Classics*. New York: Routledge. 2000.

Duggan, Lisa: Das unglaubliche Schwinden der Öffentlichkeit. Sexuelle Politiken und der Rückgang der Demokratie, In quaestio [Hrsg.]: *Queering Demokratie. Sexuelle Politiken*. Berlin: Querverlag. 2000.

Duggan, Lisa: The New Homonormativity: The Sexual Politics of Neoliberalism, In: Castonovo, R. und Nelson, D.D.: *Materializing Democracy: Toward a Revitalized Cultural Politics*. Durham: Duke University Press. 2002. S. 175-194.

Duggan, Lisa: *The Twilight of Equality? Neoliberalism, Cultural Politics, and the Attack on Democracy*. Boston: Beacon Press. 2003.

Dyer, Richard: *Now You See It: Studies on Lesbian and Gay Film*. New York: Routledge Press. 2003

Engel, Antke: Die VerUneindeutigung des Geschlechter – eine queere Strategie zur Veränderung gesellschaftlicher Machtverhältnisse?, In Heidel, Ulf/ Micheler, Stefan/ Tuiden, Elisabeth [Hrsg.]: *Jenseits der Geschlechtergrenzen. Sexualitäten, Identitäten und Körper in Perspektiven von Queer Studies*. Hamburg: Männerschwarmskript-Verlag. 2001. S. 346-364.

Engel, Antke: Gefeierte Vielfalt. Umstrittene Heterogenität. Befriedete Provokation, In Ziegler, Meinrad u.a. [Hrsg.]: *Heteronormativität und Homosexualitäten*. Innsbruck: Studienverlag. 2008. S. 43-63.

Evans, Alex: How Homo Can Hollywood Be?: Remaking Queer Authenticity from To Wong Foo to Brokeback Mountain, In *Journal of Film and Video*. 61/4. Illinois: University of Illinois Press. 2009. S. 41-54.

Fabris, Hans Heinz: Sozialisation durch Massenkommunikation, die Medienindustrie und die Verantwortung der Wissenschaft: Sexualität und Gewalt als Beispiele, In Melischek, Gabriele: *Brutalität und Sexualität im Film*. Schriftenreihe des Österreichischen Filmarchivs, Bd. 8. S. 5-21.

Genschel, Corinna u.a. [Hrsg.]: Vorwort zu Jagose, Annemarie: Queer Theory. Eine Einführung. Berlin: Querverlag GmbH. 2001.

Halperin, David M. : Saint Foucault. Towards a Gay Hagiography. New York: Oxford University Press. 1995.

Heidel, Ulf/ Micheler, Stefan, Tuidt, Elisabeth: Jenseits der Geschlechtergrenzen. Sexualitäten, Identitäten und Körper, In Perspektiven von Queer Studies. Einleitung. Hamburg: MännerschwarmSkript Verlag. 2001.

Ippolito, Enrico: Das Zeigen ist politisch. Das Nicht-Zeigen auch, in *Sissy. Homosexual's Film Quarterly*. 17. März-Mai 2013. S. 10-11.

Jagose, Annemarie: Queer Theory. Eine Einführung. Berlin: Querverlag GmbH. 2001.

Koebner, Thomas/ Liptay, Fabienne [Hrsg.]: Gus Van Sant. München: edition text + kritik. 2011.

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

Loist, Skadi: Konvergenzen im Filmfestival-Circuit. Filmfestivalforschung und Queer Studies, In Loist, Skadi u.a. [Hrsg.]: Sexy Media? Gender/ Queertheoretische Analysen in den Medien- und Kommunikationswissenschaften. Bielefeld: transcript Verlag. 2013. S. 187-205.

McLuhan, Marshall: Geschlechtsorgan der Maschinen, In Baltes, Martin [Hrsg.]: Das Medium ist die Botschaft. Dresden: Verlag der Kunst. 2001. S. 169-244.

Mesquita, Sushila: Heteronormativität und Sichtbarkeit, In Ziegler, Meinrad u.a. [Hrsg.]: Heteronormativität und Homosexualitäten. Innsbruck: Studienverlag. 2008. S. 129-147.

Meyring, Christoph: „In der Liebe wird man zur Kinofigur“, In *Sissy. Homosexual's Film Quarterly*. 17. März-Mai 2013. S. 6-8.

Mikos, Lothar: Film- und Fernsehanalyse. Konstanz: UVK Verlag. 2003.

Moll, Carsten: Schwule Befindlichkeiten. Kritische Anmerkungen zum Begriff eines „New-Wave Queer Cinema“, In *Sissy. Homosexual's Film Quarterly*. 18. Juni-August 2013. S. 20-21.

Morrison, James: Still New, Still Queer, Still Cinema?, In GLQ: A Journal of Lesbian and

Gay Studies. 12/1. Durham and London: Duke University Press. 2006. S. 135-146.

Nordeen, Bradford: Sex Tools: New Queer Narratives as Community Action Cinema, In *Afterimage*. März/April 2013. S. 11-15.

Mulvey, Laura: Visual Pleasure and Narrative Cinema [1975], In: Braudey, Leo/Masrhall, Cohen [Hrsg.]: Film Theory and Criticism. Introductory Readings. Oxford University Press. 2009. S. 833-844.

Pearl, Monica B.: Aids and New Queer Cinema, In Aaron, Michele [Hrsg.]: New Queer Cinema. A Critical Reader. Edinburgh: Edinburgh University Press. 2004. S. 23-35.

Pinseler, Jan: „Deshalb glaube ich, dass er schwul ist.“ Alltägliche Konstruktion von Homonormativität im Fernsehen, In Loist, Skadi u.a. [Hrsg.]: Sexy Media? Gender/ Queertheoretische Analysen in den Medien- und Kommunikationswissenschaften. Bielefeld: transcript Verlag. 2013. S. 131-146.

Poole, Ralph J.: „Heterosexuelle sind die neuen Schwulen“ – Tendenzen des Normativen im aktuellen queeren Film und Fernsehen, In : Hirschfeld, Magnus [Hrsg.]: Forschung im Queerformat. Aktuelle Beiträge der LSBTI*-, Queer- und Geschlechterforschung. Bielefeld: transcript Verlag. 2014. S. 273-290.

Raab, Heike: Sexuelle Politiken. Die Diskurse zum Lebenspartnerschaftsgesetz. Frankfurt am Main: Campus Verlag GmbH. 2011.

Rich, B. Ruby: A Queer Sensation, *Village Voice* 3/1992, In Rich, B. Ruby: New Queer Cinema. The Directors Cut. Durham and London: Duke University Press. 2013. S. 16-32.

Rich, B. Ruby: What's a Good Gay Film?, In *OUT*. 60/Nov. 1998, In Rich, B. Ruby: New Queer Cinema. The Directors Cut. Durham and London: Duke University Press. 2013. S. 40-46.

Rich, B. Ruby: Collision, Catastrophe, Celebration: The Relationship between Gay and Lesbian Film Festivals and Their Publics, In *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 5.1/1999, In Rich, B. Ruby: New Queer Cinema. The Directors Cut. Durham and London: Duke University Press. 2013. S. 33-39.

Rich, B. Ruby: A Queer and Present Danger, In *Sight and Sound*. 10.3./2000, In Rich, B. Ruby: New Queer Cinema. The Directors Cut. Durham and London: Duke University Press. 2013. S. 130-137.

Rich, B. Ruby: Araki Rock (Greg Araki), In *San Francisco Bay Guardian*. 25. Mai/2005a,

In Rich, B. Ruby: New Queer Cinema. The Directors Cut. Durham and London: Duke University Press. 2013. S. 92-95.

Rich, B. Ruby: Hello Cowboy, In *The Guardian*. 23. September/2005b, In Rich, B. Ruby: New Queer Cinema. The Directors Cut. Durham and London: Duke University Press. 2013. S. 185-190.

Rich, B. Ruby: Brokering Brokeback: Jokes, Backlashes, and Other Anxieties, In *Film Quarterly*. 60.3/2007, In Rich, B. Ruby: New Queer Cinema. The Directors Cut. Durham and London: Duke University Press. 2013. S. 193-199.

Rich, B. Ruby: Ghosts of a Vanished World, In *The Guardian*. 16. Januar/2009, In Rich, B. Ruby: New Queer Cinema. The Directors Cut. Durham and London: Duke University Press. 2013. S. 236-260.

Rich, B. Ruby: New Queer Cinema. The Directors Cut. Durham and London: Duke University Press. 2013.

Rubin, Gayle S.: Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality, In Abelove, Harry u.a.[Hrsg.]: The Gay and Lesbian Studies Reader. New York: Routledge. 1993.

Seeßlen, Georg/Kling, Bernt: Unterhaltung. Lexikon zur populären Kultur. 2 Bände. Reinbek: o.V. 1977.

Seeßlen, Georg: Lars von Trier goes Porno. (Nicht nur) über NYMPHOMANIAC. Berlin: Bertz + Fischer. 2013.

Serres, Michel: Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1993.

Skarics, Marianne: Popularkino als Ersatzkirche? Das Erfolgsprinzip aktueller Blockbuster. Münster: LIT. 2004.

Tischleder, Bärbel: Body Trouble. Entkörperlichung, Whiteness und das amerikanische Gegenwartskino. Frankfurt/Basel: Stroemfeld Verlag. 2001.

Treiblmayer, Christoph: Von „bewegten Männern“ und „queeren Gender-Utopien“. Männliche Homosexualitäten im deutschen Kino der 1990er Jahre, In Ziegler, Meinrad u.a. [Hrsg.]: Heteronormativität und Homosexualitäten. Innsbruck: Studienverlag. 2008. S. 85-107.

Wagner, Hedwig: Der Sex, die Sinne und die Medien. Marshall McLuhan sieht *Tokio Dekadenz*, In Loist, Skadi u.a. [Hrsg.]: Sexy Media? Gender/ Queertheoretische Analy-

sen in den Medien- und Kommunikationswissenschaften. Bielefeld: transcript Verlag. 2013. S. 147-165.

Wolfert, Raimund: Mauritz Stillers *Vingarne* – der erste „Schwulenfilm“ der Welt, In Heidel, Ulf/ Micheler, Stefan/ Tuider, Elisabeth [Hrsg.]: *Jenseits der Geschlechtergrenzen. Sexualitäten, Identitäten und Körper in Perspektiven von Queer Studies*. Hamburg: Männerschwarmskript-Verlag. 2001. S. 68-86.

Wolter, Ellen: *Die homoerotische Darstellung im narrativen Film*. Alfeld: Coppi-Verlag. 2001.

Ziegler, Meinrad: Einleitung: Heteronormativität und die Verflüssigung des Selbstverständlichen – theoretische Kontexte, In Ziegler, Meinrad u.a. [Hrsg.]: *Heteronormativität und Homosexualitäten*. Innsbruck: Studienverlag. 2008. S. 13-23.

Onlinequellen

Arnold, Frank: Ich wollte nicht nur mit Sex provozieren (01.11.2013). Verfügbar unter <http://derstandard.at/1381370542520/Ich-wollte-nicht-nur-mit-Sex-provozieren> [25.12.2014].

Beddies, Peter: „Ihr Film ist so befreiend wie ein Orgasmus“ (27.05.2013). Verfügbar unter <http://www.welt.de/kultur/kino/article116564265/Ihr-Film-ist-so-befreiend-wie-ein-Orgasmus.html> [20.01.2015].

Bianco, Marcie: REVIEW: Is “Blue Is the Warmest Color” a “lesbian film”? (25.10.2013). Verfügbar unter: <http://www.afterellen.com/movies/199835-blue-is-the-warmest-color-comes-stateside> [20.01.2015].

Burchardt, Rajko: Hardcore-Sex im Mainstream — Ende eines Kinotabus? (02.04.2014). Verfügbar unter <http://www.moviepilot.de/news/hardcore-sex-im-mainstream-ende-eines-kinotabus-128828/seite-1> [15.12.2014].

Burston, Paul: *In from the cold* (09.11.2007). Verfügbar unter <http://www.theguardian.com/film/2007/nov/09/3> [07.11.2014].

Castro, Kristopher: *Defiance*. How 2001’s „By Hook or By Crook“ represents the ideals of New Queer Cinema (23.03.2014). Verfügbar unter <http://lgbtrep14.wordpress.com/2014/03/23/defiance-how-2001s-by-hook-or-by-crook-represents-the-ideals-of-new-queer-cinema/> [07.11.2014].

Clarke, Kevin: So bekämpft man Aids, ihr Homos! (05.02.2014). Verfügbar unter http://www.queer.de/detail.php?article_id=20972 [07.12.2014].

Darley, David: Feature – A New Wave in New Queer Cinema (15.12.2013). Verfügbar unter <http://cinehouseuk.blogspot.co.at/2013/12/feature-new-wave-in-new-queer-cinema.html> [20.11.2014].

Durno, Morgan: The greatest story ever told (about gay men, that its) (14.10.2011). Verfügbar unter <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/the-greatest-story-ever-told-about-gay-men-that-is-2370105.html> [20.12.2014].

IMDB-Datenbank <http://www.imdb.com> [20.11.2014].

Interior.Leather Bar. Homepage: <http://www.interiorleatherbar.com/new-wave-queer-cinema/> [03.12.2014].

Moll, Carsten: Blinde Flecken (o.J.). <http://www.filmgazette.de/?s=filmkritiken&id=874> [04.12.2014].

Rich, Ruby: Queeres Kino: Einsam durch Netflix? (15.10.2014). Verfügbar unter <http://www.spiegel.de/kultur/kino/b-ruby-rich-ueber-25-jahre-new-queer-cinema-lesbisch-schwule-filmtage-a-996488.html> [07.11.2014]

Riskier, Paul: Stranger by the lake (o.J.). <http://www.thefancarpent.com/reviews/strangerbythelake/> [04.12.2014].

Sander, Daniel: Queer-Film „Keep the Lights on“: Eine Liebe auf Crack (25.10.2012). Verfügbar unter <http://www.spiegel.de/kultur/kino/filmstart-von-keep-the-lights-on-von-ira-sachs-a-863160.html> [04.12.2014].

Spiegel Online: Frankreich: Verfassungsrat genehmigt Homo-Ehe (17.05.2014). Verfügbar unter <http://www.spiegel.de/politik/ausland/frankreich-verfassungsrat-genehmigt-homo-ehe-a-900638.html> [04.12.2014].

Tompkins, Mark: „About those explicit scenes in ‘Blue is the Warmest Color’ (11.11.2013). Verfügbar unter <http://www.thesamecinemaeverynight.net/about-those-explicit-scenes-in-blue-is-the-warmest-color/> [20.01.2015].

Wilshin, Mark: My Summer of Love, auf Dog and Wolf (21.02.2014). Verfügbar unter <http://www.dogandwolf.com/2014/02/film-review-stranger-by-the-lake-linconnu-du->

lac-2013/ [06.12.2014].

Zilka, Jenni: Körpersprache(n). Sex im Kinofilm (31.10.2007). Verfügbar unter <http://film.fluter.de/de/234/film/6372/> [17.12.2014].

Filmverzeichnis

52 TUESDAYS, R: Sophie Hyde, 2013.
AMERICAN BEAUTY, R: Sam Mendes, 1999.
ANDERS ALS DIE ANDERN, R: Richard Oswalds, 1919.
ANDERS ALS DU UND ICH (§ 175), R: Veit Harlan, 1957.
BASIC INSTINCT, R: Paul Verhoeven, 1992.
BEING JOHN MALKOVICH, R: Spike Jonze, 1999.
BOYS DON'T CRY, R: Kimberly Peirce, 1999.
BROKEBACK MOUNTAIN, R: Ang Lee, 2005.
CONCUSSION, R: Stacie Passon, 2013.
DALLAS BUYERS CLUB, R: Jean-Marc Vallées, 2013.
DICKE MÄDCHEN, R: Axel Ranisch, 2012.
EDWARD II, R: Derek Jarmans, 1991.
FAR FROM HEAVEN, R: Todd Haynes, 2002.
HAIRSPRAY, R: John Waters, 1988.
HORS LES MURS, R: David Lambert, 2012.
ICH FÜHL MICH DISCO, R: Axel Ranisch, 2013.
I WANT YOUR LOVE, R: Travis Mathews, 2012.
IN & OUT, R: Frank Oz, 1997.
INTERIOR. LEATHER BAR, R: Travis Mathews, James Franco, 2013.
KEEP THE LIGHTS ON, R: Ira Sachs, 2012.
KISS OF THE SPIDER WOMAN, R: Hector Babenco, 1985.
L'INCONNU DU LAC, R: Alain Guiraudie, 2013.
LA VIE D'ADÈLE, R: Abdellatif Kechiche, 2013.
LES GARCONS ET GUILLAUME, À TABLE !, R : Guillaume Gallienne, 2013.
LOVE IS STRANGE, R: Ira Sachs, 2014.
MÄDCHEN IN UNIFORM, R: Leontine Sagan, 1934.

MAKING LOVE, R: Barry Sandler, 1982.

MILK, R: Gus Van Sant, 2008.

MY BEST FRIENDS WEDDING, R: P. J. Hogan, 1997.

MY OWN PRIVATE IDAHOE, R: Gus Van Sant, 1991.

NICHT DER HOMOSEXUELLE AN SICH IST PERVERS, SONDERN DIE SITUATION, IN DER ER LEBT,
R: Rosa von Praunheims, 1971.

NYMPHOMANIAC, R: Lars von Trier, 2013.

Ohne Namen, R: W.K.L. Dickson, 1895.

OLIVIA, R: o.N.,1961.

PARIS IS BURNING, R: Jennie Livingstons, 1990.

PARTING GLANCES, R: Bill Sherwoods, 1986.

PHILADELPHIA, R: Jonathan Demme, 1993.

POISON, R: Todd Haynes, 1991.

SWOON, R: Tom Kalin, 1991.

THE BIRDCAGE, R: Mike Nichols, 1996.

THE LIVING END, R: Gregg Araki, 1991.

THE LIVING END, R: Gregg Araki, 1992.

THE NEXT BEST THING, R: John Schlesinger, 2000.

THE OBJECT OF MY AFFECTION, R: Nicholas Hytner, 1998.

THE SILENCE OF THE LAMBS, R: Jonathan Demme, 1991.

THE TALENTED MR. RIPLEY, R: Anthony Minghella, 1999.

THE TIMES OF HARVEY MILK, R: Rob Epstein, 1984.

TIMES OF HARVEY MILK, R: Rob Epstein, 1984.

TO WONG FOO, THANKS FOR EVERYTHING, JULIE NEWMAR, R: Beeban Kidron, 1995.

VINGARNE, R: Mauritz Stiller, 1916.

WEEKEND, R: Andrew Haigh, 2011.

WORD IST OUT, R: Rob Epstein u.a., 1977.

TV-Serien-Verzeichnis

BUFFY THE VAMPIRE SLAYER, P: Joss Whedon, 1997-2003.

DEGRASSI, P: Yan Moore, Linda Schuyler, 2001- .

ELLEN, P: Carol Black, Neal Marlens, David S. Rosenthal, 1994-1998.

GREY'S ANATOMY, P: Shonda Rhimes, 2005- .

HOW TO GET AWAY WITH MURDER, P: Peter Nowalk, 2014- .

LOOKING, P: Michael Lannan, 2014- .

ORANGE IS THE NEW BLACK, P: Jenji Kohan, 2013- .

QUEER AS FOLK, P: Russell T. Davis, 2000-2005

SIX FEET UNDER, P: Alan Ball, 2001-2005.

THE FOSTERS, P: Peter Paige, 2013- .

THE L-WORD, P: Michele Abbott, Ilene Chaiken, Kathy Greenberg, 2004-2009

THE NEW NORMAL, P: Ryan Murphy, Allison Adler, 2012-2013.

WILL & GRACE, P: David Kohan, Max Mutchnik, 1998-2006.

6. Abstract

(deutsch)

Thema der vorliegenden Diplomarbeit ist die Untersuchung einer scheinbar neuen Welle des Queer Cinema. Die Tageszeitung *The Guardian* fasste sie in einem Artikel aufgrund ihrer Selbstverständlichkeit für nicht-heteronormative Charaktere erstmals unter dem Namen „New-Wave Queer Cinema“ zusammen und löste dadurch eine große Diskussion aus.

Aus dem aufgearbeiteten Theorieteil bildeten sich zwei Forschungsfragen, die drei ausgewählte Filme zuerst auf eine „Homonormativität“ der Kultur- und Sozialwissenschaftlerin Lisa Duggan untersuchen. Die Analyse wurde in die Ebenen der Politik, Romantik, Akzeptanz und Universalität aufgegliedert. Im Anschluss wurden Filmszenen mit sexuellem Inhalt analysiert, da sie laut dem „New-Wave Queer Cinema“ als Handlungsträger fungieren und ihren Charakteren eine Weiterentwicklung ermöglichen.

Der Artikel listet WEEKEND (2011) als Paradebeispiel für die neue Welle auf. Um ihre Funktionen auch in anderen Filmen aufzuzeigen, wurden im empirischen Teil LA VIE D'ADÈLE (2013) und L'INCONNU DU LAC (2013) untersucht. Dadurch sollte eine allgemeingültige Analyse geschaffen werden, die sich auch auf weitere „queere“ Filme beziehen kann.

Die empirische Untersuchung mittels qualitativer Filmanalyse hat verdeutlicht, dass alle drei Filme auf den vier Ebenen homonormative Aspekte aufweisen. Diese wurden anhand von ausgewählten Szenen vor allem an den Filmfiguren sichtbar. Es zeigte sich jedoch, dass nicht alle Charaktere homonormativ sind, sondern immer in Abhängigkeit zur untersuchten Ebene stehen. Durch die Analyse der Sex-Szenen konnte festgestellt werden, dass sie für den Handlungsverlauf eine tragende Rolle spielen und sich auch die Filmfiguren durch sie weiterentwickeln.

Die Beantwortung der Forschungsfragen stand immer im unmittelbaren Verhältnis zum „New-Wave Queer Cinema“, das ein Selbstverständnis „queerer“ Identitäten fordert und somit universell ist.

(english)

This thesis focuses on the ostensible new wave of Queer Cinema. *The Guardian* newspaper initially summarised this new wave in its article as “New-Wave Queer Cinema”. Consequently, this has led to wide ranging discussions regarding non-heteronormative characters.

After analysing the theoretical background of “New-Wave Queer Cinema”, two research questions have been raised and addressed. In the beginning, three selected movies have been analysed in respect of the “Homonormativity”, as determined by cultural and social scientist Lisa Duggan. This analysis has been dissected into the following dimensions: politics, romance, acceptance and universality. The thesis then examines movie scenes with sexual content because of the important role they play in developing the plot while simultaneously allowing character development according to the principles of “New-Wave Queer Cinema”.

The referenced article refers to WEEKEND (2011) as the prime example of the “New-Wave Queer Cinema”. The thesis attempts to further identify the characteristics of the new wave by analysing LA VIE D'ADÈLE (2013) and L'INCONNU DU LAC (2013). The result of this discussion is a universally recognisable analysis of “New-Wave Queer Cinema” which is applicable to other movies incorporating this theme.

The empirical examination used a qualitative film analysis to illustrate how all three movies show homonormative aspects on all four dimensions. Especially by the way characters have acted in certain selected scenes, homonormative aspects have been proven to exist. However, not all characters are homonormative, rather it depends on each of the four dimensions. Through analysing the sex scenes, it was possible to show that these scenes played a significant role in developing the plot of the movie and the character's personal development.

Answering the research questions has always been connected closely to the “New-Wave Queer Cinema”, which requires a self-conception of “queer” that can therefore be seen as universal.

7. Lebenslauf

Michael STEINMETZ

Schulbildung und Studium

- 03/2008 – 04/2015 **Universität Wien**
Theater-, Film- und Medienwissenschaft
- 09/2009 – 07/2010 **Universidad de Sevilla - Erasmus**
Periodismo y Comunicación Audiovisual
- 1998 – 2006 **AHS Franklinstraße 26, 1210 Wien**
- 1994 – 1998 **VKS Pastorstraße 29, 1210 Wien**

Berufserfahrung & Praktika

- seit 12/2014 **ORF – (Österreichischer Rundfunk), Wien**
Inspizient bei „heute leben“
- 12/2013 – 05/2014 **filmpool media entertainment GmbH - „Wien – Tag und Nacht“, Wien**
Ausstattung: Innenrequisiteur
- 06/2013 – 04/2014 **Taliya Finkel Productions – „EUROMISSION“, Kurzfilm, Wien**
Art Director und Ausstattung, Location Scout
- 05/2013 – 06/2013 **VIS – Vienna Independent Shorts – Filmfestival, Wien**
Assistenz Akkreditierung und Protokoll
- 01/2013 – 02/2013 **Internationale Filmfestspiele Berlin – Berlinale, Berlin**
Guest Office, Presse-Assistenz und Organisation des Teddy Award bei Panorama
- 07/2012 – 09/2012 **filmpool GmbH - „Berlin – Tag und Nacht“, Berlin**
Ausstattung: Innen- und Außenrequisite
- 03/2012 – 06/2012 **ORF (Österreichischer Rundfunk), Wien**
Dokumentation und Archive / Langzeitsicherung
- 09/2011 **ORF (Österreichischer Rundfunk), Wien**
Dokumentation und Archive