



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

„I’m fucking gay“

Die Darstellung & Konstruktion von männlicher Homosexualität am
Beispiel der US-amerikanischen TV-Serie „*Shameless*“ (Showtime 2011-)

verfasst von

Phillip Staudinger, Bakk. Phil.

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (M.A.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 066/905

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Soziologie

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Alfred Smudits

Inhaltsverzeichnis

1	<u>EINLEITUNG</u>	<u>1</u>
2	<u>THEORETISCHER RAHMEN.....</u>	<u>4</u>
2.1	MEDIEN – WIRKLICHKEIT - GESELLSCHAFT	4
2.2	MEDIEN UND WIRKLICHKEIT	4
2.3	MEDIEN – GESCHLECHT – SEXUALITÄT.....	6
2.4	GESCHLECHT & SEXUALITÄT	7
2.4.1	DIE SOZIALE KONSTRUKTION VON GESCHLECHT.....	7
2.4.1.1	Harold Garfinkel: Agnes	8
2.4.1.2	Doing Gender (Kessler/McKenna 1978).....	9
2.4.1.3	Doing Gender (West/Zimmerman 1987)	9
2.4.1.4	Exkurs Männlichkeit(en).....	11
2.4.1.5	Judith Butler	12
2.4.2	DIE SOZIALE KONSTRUKTION VON HOMOSEXUALITÄT(EN)	13
2.4.2.1	Entstehung der Homosexualität	14
2.4.2.2	Queer Theory	17
2.4.2.3	Heteronormativität –Homonormativität?	19
2.5	HOMOSEXUALITÄTEN UND QUEERNESS IN TV-SERIEN	21
2.5.1	GESCHLECHTER- UND QUEERTHEORETISCHE MEDIENFORSCHUNG	21
2.5.2	QUEER READING.....	23
2.5.3	FORSCHUNGSSTAND: DIE DARSTELLUNG VON HOMOSEXUALITÄT IN US-AMERIKANISCHEN TV-SERIEN	25
2.5.3.1	Ellen (ABC, 1994-1998) & Will & Grace (NBC, 1998-2006)	26
2.5.3.2	Queer as Folk (Showtime 2000-2005) & The L Word (Showtime 2004-2009).....	26
2.5.3.3	Glee (FOX, 2009-)	28
2.6	TV-SERIEN: WAS IST EINE FERNSEHSERIE?.....	29
2.6.1	TV-SERIEN: DER GEPLANTE KULT	30
2.6.2	TV-SERIEN GESCHICHTE: PARADIGMENWECHSEL VOM KINO ZUM „SMALL SCREEN“	30
2.6.3	MERKMALE QUALITY TV.....	32
2.6.4	GENRE „DRAMEDY“	35
2.6.5	„FLEXI-NARRATIVES“	36
3	<u>FORSCHUNGSPARADIGMA.....</u>	<u>38</u>
4	<u>FRAGESTELLUNGEN.....</u>	<u>39</u>
5	<u>EMPIRISCHER RAHMEN</u>	<u>41</u>
5.1	METHODISCHES VORGEHEN	41
5.1.1	FERNSEHSENDUNGEN ALS TEXTE	41
5.1.2	FILM- UND FERNSEHANALYSE NACH MIKOS (2008).....	42
5.1.2.1	Fünf Ebenen der Film- und Fernsehanalyse.....	43
5.1.3	OPERATIONALISIERUNG	44
5.1.4	14 SCHRITTE DER FILM- UND FERNSEHANALYSE (MIKOS 2008, S. 83FF.)	46
5.1.5	SAMPLING	48

5.1.6	PROTOKOLLIERUNG VON AUDIOVISUELLEM MATERIAL	49
5.1.7	SEGMENTIERUNG VON FILMEN- FERNSEHSENDUNGEN: EINSTELLUNG – SZENE - SEQUENZ	50
5.1.7.1	Einstellungsprotokoll.....	51
5.1.7.2	Sequenzprotokoll	51
5.1.8	KONKRETES VORGEHEN	52
6	<u>SHAMELESS (SHOWTIME 2011-).....</u>	<u>54</u>
6.1	INHALTSANGABE „SHAMELESS“	54
6.2	HINTERGRUNDINFORMATIONEN & KRITIKEN	56
6.3	HAUPTCHARAKTERE „SHAMELESS“	58
7	<u>ANALYSEERGEBNISSE.....</u>	<u>60</u>
7.1	„SHAMELESS“ SEASON 1 EPISODE 1: PILOT	60
7.1.1	INHALTSBESCHREIBUNG S1_E1: PILOT	60
7.1.2	INTERPRETATION STAFFEL 1, EPISODE 1 (PILOT)	63
7.2	„SHAMELESS“ SEASON 2 EPISODE 8: PARENTHOOD	70
7.2.1	INHALTSBESCHREIBUNG S2_E8: PARENTHOOD.....	71
7.2.2	INTERPRETATION STAFFEL 2, EPISODE 8 (PARENTHOOD)	72
7.3	„SHAMELESS“ SEASON 3 EPISODE 9: FRANK THE PLUMBER & EPISODE 10: CIVIL WRONGS.	76
7.3.1	INHALTSBESCHREIBUNG S3_E9: FRANK THE PLUMBER.....	76
7.3.2	INTERPRETATION STAFFEL 3, EPISODE 9 (FRANK THE PLUMBER)	78
7.3.3	INHALTSBESCHREIBUNG S3_E10: CIVIL WRONGS	82
7.3.4	INTERPRETATION STAFFEL 3, EPISODE 10 (CIVIL WRONGS).....	85
7.4	„SHAMELESS“ SEASON 4 EPISODE 11: EMILY.....	88
7.4.1	INHALTSBESCHREIBUNG S4_E11: EMILY.....	89
7.4.2	INTERPRETATION STAFFEL 4, EPISODE 11 (EMILY).....	91
8	<u>RESÜMEE</u>	<u>96</u>
9	<u>EVALUATION & REFLEXION DES METHODISCHEN VORGEHENS.....</u>	<u>102</u>
10	<u>NACHWEISE.....</u>	<u>104</u>
10.1	LITERATURVERZEICHNIS	104
10.1.1	INTERNET QUELLEN	111
10.1.2	MULTIMEDIAQUELLEN	111
10.2	ANHANG.....	112
10.2.1	SEQUENZPROTOKOLL, S1_E1 (PILOT)	112
10.2.2	EINSTELLUNGSPROTOKOLL_S1_E1_PILOT, SEQUENZ 30 IAN & LIP BUS (53.24 – 55.38)	117
10.2.3	ABSTRACT.....	126
10.2.4	LEBENS LAUF.....	128

1 Einleitung

Fernsehserien boomen. Fernsehserien sind Kult. Fernsehserien waren nie besser, präsenter und durchdringen unseren (medialen) Alltag mehr denn je. Was wir in Fernsehserien sehen, ist immer auch ein Spiegelbild der Gesellschaft(en) und ihrer Bedürfnisse, Träume und Sehnsüchte. Medien und allen voran Fernsehserien sind als Sozialisationsinstanzen in der heutigen Zeit bedeutender denn je und leisten einen wesentlichen Beitrag zur Konstruktion von Wirklichkeit und unsere Vorstellung darüber, was Geschlecht und Sexualität(en) sind.

Homosexuelle Charaktere sind aus TV-Serien mittlerweile nicht mehr wegzudenken. Homosexualität galt im Fernsehen lange Zeit als Tabu, vor allem die männliche, gleichgeschlechtliche Sexualität wurde negativ bis gar nicht dargestellt. Seitdem hat sich aber vieles geändert. Die Sichtbarkeit und rechtliche Gleichstellung von gleichgeschlechtlicher Liebe ist ein ebenso aktuelles wie umkämpftes Thema. Film- und Medienstars, SportlerInnen, PolitikerInnen uvm. outen sich immer häufiger, die Ehe für PartnerInnen desselben Geschlechts ist in mehr und mehr Ländern und aktuell vor allem auch in den U.S.A., auf dem Vormarsch.

Eine rechtliche Gleichstellung bedeutet aber nicht zwingend, dass Homosexualität gesellschaftlich akzeptiert wird und vorurteilsfrei wahrgenommen wird. Wenn Medien als Mitkonstruktoren von gesellschaftlicher Wirklichkeit angenommen werden, kommt ihnen gerade bei der Darstellung von Geschlecht und Sexualität eine integrale Vermittlungsfunktion zu, denn Medien können Repräsentationen von Geschlecht und (Homo)Sexualität(en) kreativ verarbeiten und vielfältige Rollenbilder etablieren oder Vorurteile und Klischees ebenso reproduzieren und damit verfestigen.

Homosexuelle TV-Charaktere und ihre Sexualität sind längst in Mainstream TV-Serien angekommen: „*Mad Men*“, „*True Blood*“, „*American Horror Story*“, „*Game of Thrones*“, „*Glee*“, „*Orange is the new black*“, „*House of Cards*“, „*Transparent*“ usw. stellen ausgewählte Beispiele eines breiten Korpus an äußerst erfolgreichen und qualitativ hochwertigen TV-Serien dar, die entweder schwule, lesbische, bi- oder transsexuelle Charaktere¹ prominent in ihre Geschichten integrieren. Doch welche Bilder von Homosexualität werden in TV-Serien medial vermittelt?

Das Thema meiner Masterarbeit ist die Darstellung und Konstruktion von männlicher Homosexualität in der TV-Serie „*Shameless*“ (Showtime, 2011-), die mit der Film- und Fernsehanalyse nach Mikos analysiert wurde. Der Wunsch sich mit genau dieser und keiner anderen TV-Serie näher auseinanderzusetzen, kommt daher, dass ich dem Charme von „*Shameless*“ schnell erlegen bin und genauso beeindruckt als auch positiv überrascht vom Umgang mit Homosexualität und der

¹ In dieser Arbeit wird der Einfachheit halber stellvertretend der Begriff LGBT (Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender/-sexual) verwendet.

Darstellung von (Homo)Sexualität in der Serie war. Deshalb kam ich bald zu dem Entschluss meine Masterarbeit den in „*Shameless*“ dargestellten und konstruierten Bildern von Homosexualität zu widmen. Da mich als Zuseher persönlich die Darstellung von Homosexualität in TV-Serien interessiert und beschäftigt, wollte ich jene Bilder, mit denen ich mich selbst so häufig konfrontiere, auch einer qualitativen, wissenschaftlichen Betrachtung unterziehen.

Meine Hauptforschungsfrage lautet: **Welche Bilder von männlicher Homosexualität werden in der US-amerikanischen TV-Serie „*Shameless*“ dargestellt und konstruiert?**

In Kapitel 2, dem theoretischen Rahmen dieser Arbeit, steht eine Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Bedeutung von Massenmedien (2.1), dem Verhältnis von Medien und Wirklichkeit (2.2), sowie mit der Bedeutung von Medien für die gesellschaftliche Konstruktion von Geschlecht und Sexualität (2.3) voran. Damit wird das in dieser Arbeit eingenommene Verständnis von Medien und ihrer Bedeutung für die Konstruktion von Wirklichkeit und Homosexualität bereits offengelegt.

Der Hauptteil des theoretischen Rahmens widmet sich der sozialen Konstruktion von Geschlecht (2.4.1), und geht der Frage nach, was Geschlecht eigentlich ist und wie Geschlecht gemacht wird. Mit Ansätzen aus der Transsexuellenforschung (Garfinkel 1967), dem Konzept des „doing gender“ (West/Zimmerman 1987), oder dem Modell der hegemonialen Männlichkeit nach Connell (1987) wird illustriert, wie Geschlecht interaktiv hergestellt wird und unsere Gesellschaft hierarchisch strukturiert. Judith Butlers Ideen erhalten in dieser Arbeit besondere Aufmerksamkeit, da sie Geschlecht und Sexualität als aneinander gekoppelte heteronormative Konstrukte entlarvt und damit wesentlich die Begründung der Queer Theory mitprägte, die Geschlecht und Sexualität als machtvollen, diskursiven Produkten einer heterosexuellen Matrix begreift und daraus resultierende fixierte Identitäten wie Mann/Frau, schwul/lesbisch aufzulösen versucht. Die soziale Konstruktion bzw. Entstehung von Homosexualität (2.4.2) wird neben den Ansätzen von Butler auch historisch nachgezeichnet und unter dem Blickwinkel der Queer Theory und den daraus entstandenen Konzepten der Hetero- bzw. Homonormativität, näher betrachtet.

Kapitel 2.5 behandelt die wissenschaftliche Untersuchung von Homosexualität & Queerness in TV-Serien und stellt die Geschlechter- und queertheoretische Medienforschung (2.5.1) vor und deren wissenschaftliches Verständnis von Geschlecht und Sexualität. Das „Queer Reading“ (2.5.2) als Interpretationswerkzeug für die Analyse von Geschlecht & Sexualität wird hier näher diskutiert, da in dieser Untersuchung methodisch damit gearbeitet wurde. Anschließend folgt eine Aufarbeitung des Forschungsstandes über die Darstellung von Homosexualität in amerikanischen TV-Serien (2.5.3). Es wird ersichtlich, welchen historischen Wandel die Sichtbarkeit und Darstellungsweise von Homosexualität bis heute durchlaufen hat. Von einer Unsichtbarkeit bzw. Abwesenheit von LGBT-Charakteren in TV-Serien Anfang der 1990er Jahre, zu einer verharmlosenden, asexuellen Darstellung

schwuler und lesbischer Charaktere Mitte und Ende der 1990er Jahre, über eine rein sexualisierte Charakterisierung von LGBT-Personen Anfang des Millenniums, kommt es zu einer Wende in zeitgenössischen TV-Serien, die sich durch eine quantitativ hohe Repräsentanz von LGBT-Charakteren auszeichnen.

In Kapitel 2.6 werden die Charakteristika (zeitgenössischer) TV-Serien angeführt, die ihre Attraktivität und ihren Kultstatus (2.6.1) nachvollziehbar machen. Um die große Popularität von TV-Serien verstehen zu können, wird zudem die historische Entwicklung des US-amerikanischen Fernsehens und der wechselseitigen Beziehung zum Kino aufgezeigt (2.6.2). Unter diesem historischen Blickwinkel lassen sich auch die Merkmale des sogenannten „Quality TV“ (2.6.3) beschreiben, die für die zeitgenössische TV-Serienlandschaft charakteristisch sind. Im Detail wird auf das Genre von „*Shameless*“, die „Dramedy“ (2.6.4), eingegangen, da einer Untersuchung der Serie ein Verstehen ihrer Regeln und Instrumente vorausgehen muss, um die narrativen Elemente und Charakteristika der Serie auch entsprechend einordnen und interpretieren zu können. Robin Nelson beschreibt mit ihrem Begriff der „Flexi-Narratives“ (2.6.5) die typische Erzählweise in modernen TV-Serien und bietet einen zusätzlichen Blickwinkel für die Analyse von „*Shameless*“.

Kapitel 3 (Forschungsparadigma) steht der eigentlichen Analyse voran und verortet die vorgelegte Untersuchung im Paradigma der qualitativen Sozialforschung als verstehendes, interpretatives Unterfangen. Auf Basis der voranstehenden, theoretischen Überlegungen werden in Kapitel 4 (Fragestellungen) die Hauptforschungsfrage sowie weitere Zusatzfragen für die Analyse im Detail expliziert.

Der empirische Rahmen (5) beinhaltet eine genaue Beschreibung des methodischen Vorgehens (5.1) in dieser Arbeit, das sowohl die hermeneutische Methode der Film- und Fernsehanalyse nach Mikos (2008) beinhaltet, als auch die subjektiven Entscheidungen und Operationalisierungen des Forschungsprozesses offenlegt. Insgesamt wurden fünf Episoden analysiert, wobei aus den vorliegenden vier Staffeln zu „*Shameless*“ jeweils eine Episode mittels theoretischem Sampling ausgewählt wurde, aus Staffel 3 sogar zwei Episoden. Die Fernsehtexte wurden mit Sequenz- und Einstellungsprotokollen für die Analyse zerlegt und aufbereitet.

In Kapitel 6 werden Inhalte, Hintergrundinformationen und Charaktere der Serie „*Shameless*“ vorgestellt. Jeder der fünf analysierten Episoden wird eine Inhaltsbeschreibung vorangestellt, der eine ausführliche Interpretation der Episode folgt.

Im Resümee (Kapitel 8) werden die wichtigsten Ergebnisse nochmals zusammengefasst und die Darstellung von Homosexualität in „*Shameless*“ beschrieben. Den Abschluss dieser Arbeit bildet eine Reflexion und Evaluation des methodischen Vorgehens (Kapitel 9).

2 Theoretischer Rahmen

2.1 Medien – Wirklichkeit - Gesellschaft

“The media works us over completely...so pervasive are they in their personal, political, economic, aesthetic, psychological, moral, ethical and social consequences that they leave no part of us untouched, unaffected or unaltered” (McLuhan and Fiore 2001, p. 34 zit. nach Evans 2007, p.1).

Wie kaum ein anderes Medium beeinflusst das Fernsehen unsere Wahrnehmungswelt, unseren Alltag und die gesellschaftliche Kommunikation (vgl. Hickethier 1992a, S. 1). Fernsehserien boomen mehr denn je, wir können sie konsumieren wann und wo wir wollen. Im digitalen Zeitalter sind durch Downloads, DVD-Boxen und Streaming-Portale der permanenten Verfügbarkeit von TV-Serien keine Grenzen mehr gesetzt. Und wir reden nur zu gerne über sie, vielleicht auch mehr als uns lieb ist. In einer individualisierten Gesellschaft werden TV-Serien Ausdruck von persönlichem Geschmack, Besonderheit und gleichsam Disktinktionsmerkmal: Sage mir, was du „schaust“ und ich sage dir, wer du bist!

McLuhans Zitat bringt auf den Punkt, welchen immensen Einfluss Medien in der heutigen Gesellschaft tatsächlich auf uns haben. Schon in den 1960er Jahren stellte er fest, dass vor allem das Fernsehen als Medium in der Lage ist, Wirklichkeit zu verändern: *„Die elektrische Schaltungstechnik hat die Herrschaft von ‚Zeit‘ und ‚Raum‘ gestürzt und überschüttet uns sekundenschnell und in einem fort mit den Angelegenheiten anderer Menschen. Sie hat den Dialog im globalen Maßstab wieder eröffnet.“* (McLuhan 1964 zit. nach Niesyto 2002, S. 31).

Dass moderne Massenmedien wie das Fernsehen großen Einfluss auf die Gesellschaft haben, ist eine mittlerweile wenig überraschende Feststellung. Schwieriger gestaltet sich die Frage nach dem Verhältnis von Medien und Wirklichkeit, eine der Grundfragen der Mediensoziologie.

2.2 Medien und Wirklichkeit

Sozialwissenschaften interessieren sich für die soziale Wirklichkeit, für Konstruktionen zweiten Grades, die die Konstruktionen (ersten Grades) von sozial Handelnden zugänglich und verstehbar machen sollen (vgl. Keppler 2005, S. 93). Die Abhandlungen von Peter Berger und Thomas Luckmann in *„Die gesellschaftliche Konstruktion von Wirklichkeit“* (1970), prägen bis heute kommunikations- und mediensoziologische Ansätze, die von verschiedenen Varianten des Konstruktivismus ausgehen, denen gemeinsam ist, dass sie das Verhältnis von Wirklichkeit und Medienwirklichkeit als eigenständigen Prozess der Wirklichkeitskonstruktion verstehen. Ausgehend von einem Verständnis eines aktiven Publikums („medienoptimistische“ Sichtweise), das aktiv in die Rezeption eingreift und

ihren Umgang mit Medien steuern kann, kann dieses Publikum auch zwischen Realität und Abbildern der Realität unterscheiden. Menschen sind keine passiven Opfer der Medienangebote, sondern wählen bewusst aus ihren Optionen aus (vgl. Niesyto 2002, S. 37f.). Mit diesem Bild der RezipientInnen, ist auch eng die Vorstellung der Interpretationsvariabilität (vgl. Eco 1985, S. 152 zit. nach Jurga 2002, S. 113) von massenmedialen Texten verbunden. Vor allem Fernsehserien wird diese Polysemie nachgesagt. In diesem Verständnis kann ein aktives Publikum die Medientexte in einem Prozess rezipieren, indem die RezipientInnen den Texten auf dem Hintergrund kultureller Muster in einem komplexen Aneignungsakt Bedeutungen zuweisen bzw. diese in lebensweltliche Kontexte einbinden (vgl. Jurga 2002, S. 111).

Aus Sicht des radikalen Konstruktivismus, sind unsere Wahrnehmungen selbst „nur“ Konstruktionen und Ergebnisse der Empirie unseres Kognitionsapparates. Somit sind die in Massenmedien, wie dem Fernsehen, vermittelten Erfahrungen ebenso konstruiert wie unsere alltäglichen Sinneswahrnehmungen selbst (vgl. Plake 2004, S. 72ff.). Besonders der TV-Bildschirm suggeriert den Eindruck, dass eine Realität eingefangen werden kann, die außerhalb des Mediums existiert. Das Ersatzsehen am Bildschirm bewirkt eine Stabilisierung der Wirklichkeitserfahrung, aufgrund der grenzenlosen Präzision des technischen Equipments (vgl. ebd., S. 73). Fernsehen will mehr als jedes andere Medium Wirklichkeit „imitieren“ und dem Anspruch von Realität gerecht werden.

Medien stehen in permanentem Austausch mit der Gesellschaft, es könnte sogar behauptet werden, dass Gesellschaft und Medien gar nicht voneinander zu trennen sind, Fernsehen, Film usw. eigene „Realitäten“ darstellen und zumindest einen Eindruck von „Wirklichkeit“ erzeugen und hinterlassen (vgl. Bazin 1975 zit. nach Winter 1992, S. 16) oder um es in den Worten von Jean Baudrillard auszudrücken: „*the dissolution of TV into life, the dissolution of life into TV*“ (Baudrillard 1983, p. 2).

Baudrillards Begriff der „Hyperrealität“ legt nahe, dass Realität und Simulation (Fernsehen) erfahren werden, als gäbe es keinen Unterschied, bzw. wird der Unterschied in der sogenannten „Postmoderne“ irrelevant. Storey nennt die Verhaftung des fiktionalen Charakters „Deirdre Rachid“ in der britischen Soap „*Coronation Street*“ als Beispiel für Baudrillards Hyperrealität die Verhaftung des fiktionalen Charakters „Deirdre Rachid“ in der britischen Soap „*Coronation Street*“. Publikum und Boulevardzeitungen riefen zum Protest auf um den Charakter zu befreien. Der Unterschied zwischen Realität und Fiktion ist dem Publikum laut Storey bewusst, aber dieser Unterschied wird immer unwichtiger. Nur Medienereignisse sind Ereignisse, die in der postmodernen Welt Bedeutung haben (vgl. Storey 2001, S. 152ff.).

Aus einer „medienpessimistischen“ Sichtweise, in die sich beispielsweise auch Baudrillard oder Lyotard einreihen, verwischen die Grenzen zwischen Simulation und Wirklichkeit, zwischen Subjekt

und Objekt – der Mensch wird (wieder) zum Höhlenmenschen vor dem Bildschirm (vgl. Niesyto 2002, S. 34f.).

2.3 Medien – Geschlecht – Sexualität

Ich nehme in dieser Arbeit eine medienoptimistische Perspektive ein, die ein mündiges Publikum anerkennt, das im Stande ist, polysemen Medientexten diverse Bedeutungen abzugewinnen, wenn auch der Fernsehtext meist eine bestimmte Lesart vorgibt. In der Tradition eines konstruktivistischen Medienverständnisses gehe ich davon aus, dass mediale Texte (hier: TV-Serien) Konstruktionen der gesellschaftlichen Wirklichkeit übermitteln und erschaffen (vgl. Mikos 2005a, S. 80ff.), somit auch gesellschaftliche Vorstellungen von Homosexualität transportieren und gleichzeitig mitkonstruieren.

Bedingt durch die Komplexität ihrer Angebotsfläche, ihrer Reichweite und ihrer dauerhaften Verfügbarkeit bieten Medien eine kontinuierliche Performanz von Wirklichkeit, Fiktion und Lebensmodellen. Innerhalb des gegenwärtig bestehenden Medienensembles kommt dem Fernsehen basierend auf seiner Popularität und Bildmacht eine zentrale Position bei der Vermittlung von Geschlechterdifferenzen, Identitätskonzepten, Lebensmodellen und Wertekonstellationen zu (vgl. Cavender/Bond-Maupin/Hurik 1999, S. 643 zit. nach Bleicher 2013, S.49).

Die kommunikationswissenschaftliche Kultivierungshypothese geht davon aus, dass Medien unsere Wahrnehmung der Welt, unsere Vorstellungen von Wirklichkeit, Lebensmodellen und Identitätskonzepten beeinflussen (vgl. Gerbner et al. 2002 zit. nach Bleicher 2013, S. 50). Medien fungieren als lebenslange Sozialisationsinstanzen von Männern und Frauen und bieten ihnen Identitätsmodelle an. *„Medienangebote erweisen sich als maßgebliche Faktoren der kulturellen und sozialen Konstruktion von Geschlecht und Sexualität, indem sie Repräsentationen konstruieren und steuern. Dabei integrieren sie bestehende Rollenbilder und Performanzen in ihre Angebotsfläche, passen sie den eigenen Vermittlungslogiken an und verbreiten sie als mediale Modifikationen.“* (Bleicher 2013, S. 51).

Da sich diese Arbeit mit der Darstellung von Homosexualität in TV-Serien befasst und die Relevanz des Fernsehens und der TV-Serien als Sozialisationsinstanzen angenommen werden kann, ist die Auseinandersetzung mit den dort vermittelten Bildern allein deshalb lohnenswert, da vor allem mediale Bilder von Homosexualität für viele LGBT-Jugendliche die primäre oder einzige Sozialisationsinstanz darstellen und Rollenbilder anbieten können. Daher sind die permanente Verfügbarkeit von TV-Serien sowie die mittlerweile zahlreichen Darstellungen von Homosexualität darin prinzipiell gut zu heißen. Damit kann aber nicht gleichgesetzt werden, dass die Darstellungen von Homosexualität auch vielfältig oder differenziert sind.

2.4 Geschlecht & Sexualität

„Once people decide what you are, they interpret everything you do in light of that“ (Kessler and McKenna 1978, p. 6)

Beschäftigt man sich mit Homosexualität(en), beschäftigt man sich gleichzeitig mit Geschlecht. Wir leben in einer binären Gesellschaft, die in gut/schlecht, Mann/Frau oder homosexuell/heterosexuell unterteilt. Dabei handelt es sich um Ordnungsprinzipien, die unseren Alltag organisieren und strukturieren sowie Komplexität reduzieren sollen, aber nur um den Preis der Exklusion und permanenten Einschränkung, welche die Gesellschaft und ihre Mitglieder auf diese Dichotomien festnageln. Einer theoretischen Auseinandersetzung mit Homosexualität, muss eine Auseinandersetzung mit Geschlecht vorangestellt werden, denn wie sich zeigen wird, ist Homosexualität an unser Verständnis von Geschlecht zwanghaft gekoppelt.

2.4.1 Die soziale Konstruktion von Geschlecht

Mittlerweile gehört es zum Einmaleins der Sozialwissenschaften, dass Geschlecht keine „natürliche“ Faktizität ist (und auch nie war), sondern vielmehr eine soziale Konstruktion und Strukturkategorie² darstellt. Das Konzept des „doing gender“ nach West/Zimmermann (1987), gehört längst zum Repertoire der Frauen- und Geschlechterforschung (gender studies) und soll hier in seinem Ursprung durch den Begründer der Ethnomethodologie, Harold Garfinkel, erläutert werden. Der Terminus „soziale Konstruktion“ wird gern inflationär gebraucht, weswegen vorab kurz erläutert wird, was diese Erkenntnisstrategie eigentlich leistet.

Sozialkonstruktivistische Erkenntnistheorien beziehen sich auf die Analyse von fixen Ideen, von Stereotypen und Klischees, die für das Wesen der Sache gehalten werden. Sie kritisieren den Essentialismus, der vergessen lässt, *„dass in definitiven Festlegungen soziokulturell geronnene Vorstellungen sich vorproblematisch-unreflektiert eingenistet haben: soziale geprägte Konstruktionen. Was als essenziell, als naturgegeben oder gar ewig erscheint, ist Produkt sozialer Prozesse.“* (Kröll 2009, S. 38f.)

Geschlecht ist in diesem Sinne, nicht etwas, das wir einfach von Natur aus besitzen oder „sind“. Geschlecht ist eine soziale Konstruktion: etwas, das wir „tun“ müssen, das wir permanent darstellen. Diese Einsicht mag heutzutage nur zu logisch erscheinen, bedarf aber einer näheren Betrachtung. Wird, wie so oft, von „doing gender“ gesprochen, muss auf das Werk Harold Garfinkels zurückgeblendet werden, der als Begründer der Ethnomethodologie mit seiner Studie über die

² Geschlecht als Strukturkategorie gefasst, ähnlich den Kategorien Klasse/Schicht, Ethnizität und Alter, ermöglicht die Untersuchung von soziostrukturellen Auswirkungen der Differenzsetzung in der Gesellschaft (vgl. Gildemeister 2007, S. 216).

Transsexuelle „Agnes“ den Grundstein für die Geschlechterforschung und einem Verständnis von Geschlecht als sozialer Konstruktion gelegt hat (vgl. Treibel 2000, S. 43).

2.4.1.1 Harold Garfinkel: Agnes

Harold Garfinkel hat als Begründer der Ethnomethodologie anhand seiner Studie „Agnes“ gezeigt, wie Geschlecht hergestellt wird. Die Vorsilbe „ethno“ weist auf die Untersuchung fremder Kulturen hin, im Fall der Ethnomethodologie ist aber die eigene Kultur von Interesse. Diese gilt es zu befremden, denn dadurch kann das Gewöhnliche und Selbstverständliche nicht als gegeben, sondern als „gemacht“ gesehen werden (vgl. Hirschauer und Amann 1997, S.7). Die Ethnomethodologie will jene „Methoden“ entdecken, die Menschen in ihrem Alltagsleben in der Gesellschaft einsetzen, um soziale Wirklichkeit zu konstruieren und die Art der sozialen Wirklichkeiten zu bestimmen, die Menschen konstruieren und konstruiert haben. Wie also wird Geschlecht hergestellt oder konstruiert?

„Unsere Kultur ist zutiefst geprägt von der Vorstellung, Frauen und Männer seien von Natur aus verschieden“ (Mühlen-Achs 1998, S. 23)

Menschen hinterfragen ihre Geschlechtszugehörigkeit in der Regel nicht, wie selbstverständlich werden Menschen der weiblichen oder der männlichen Seite zugeordnet und führen dies im Laufe ihres Lebens selbst „natürlich“ fort. In Frage gestellt und beleuchtet wird die Konstruktion von Geschlecht am „Grenzfall“ der Transsexualität. Transsexuelle hinterfragen die soziale Ordnung und das Wissen über die Zweigeschlechtlichkeit. Sie zeigen damit auf, was anderen nicht bewusst ist, sondern selbstverständlich erscheint, ihnen wiederum als Erkenntnisquelle und Methodengrundlage zur Darstellung ihres präferierten Geschlechts dient. Indem Garfinkel den Geschlechtswechsel der als Mann geborenen Agnes nachzeichnet, zeigt er, wie Geschlecht in westlichen Gesellschaften konstruiert wird und an welche (Zu-)Ordnung sich alle Gesellschaftsmitglieder halten müssen, wenn sie eine Abweichung von der Norm nicht riskieren wollen. Dies ist genau das, was Agnes tut bzw. tun muss. Sie ist zwar als Mann geboren, fühlt sich aber in diesem Körper fehl am Platz, denn sie fühlt sich viel mehr als Frau: *„Agnes vehemently insisted that she was, and was to be treated as, a natural, normal female“* (Garfinkel 1967, S.122).

Die Studie über Agnes zeigt eindrücklich, welche Methoden sie bzw. die Menschen im Alltag anwenden müssen, um die unhinterfragte Ordnung und das Arrangement der Geschlechter aufrechtzuerhalten. Gerade das „Krisenexperiment“ der Transsexualität bot für Garfinkel die Möglichkeit sämtliche Routinen, Normen, Regeln und Konstruktionen aufzuzeigen, die Gesellschaftsmitglieder in der alltäglichen Praxis benutzen, um für sich selbst und auch für die anderen eine „geteilte“ und verständliche soziale Ordnung herzustellen. Geschlecht ist in diesem

Sinne nicht einfach nur „da“ oder immer schon „da gewesen“ sondern ein Produkt bzw. Konstrukt aktiver sozialer Prozesse. Agnes demonstriert dies sehr anschaulich und zementiert diese Geschlechtsordnung zugleich, um den Status „Frau“ nicht aufs Spiel zu setzen.

2.4.1.2 Doing Gender (Kessler/McKenna 1978)

In „*Gender. An ethnomethodological Approach*“ (1978) prägen Suzanne J. Kessler und Wendy McKenna in direkter Anlehnung an Garfinkel eine erste Version des heute kaum mehr wegzudenkenden Konzeptes des „doing gender“. Ausgehend von einer Unterscheidung von *sex* (biologisches Geschlecht) und *gender* (soziales Geschlecht) erkannten sie, dass das biologische Geschlecht, also die primären Geschlechtsmerkmale in Form von Genitalien, in der Zuordnung einer Person zum einen oder anderen Geschlecht nicht ausschlaggebend sind, sondern vielmehr nach Verhalten (Gang, Stimme, Körperhaltung etc.) gefragt wird, Fortpflanzungsorgane aber nur am Rande der „Erkennung“ dienen. Weiters zeigt Kessler und McKennas Studie, dass neben dem sozialen Geschlecht auch das biologische Geschlecht konstruiert wird, da letzteres anhand der sozialen Setzungen wie zum Beispiel dem Geschlechtsrollenverhalten dem Gegenüber einfach unterstellt wird, (vgl. Kessler, McKenna 1978, S. 59 zit. nach Treibel 2000, S. 142ff.).

2.4.1.3 Doing Gender (West/Zimmerman 1987)

Ein knappes Jahrzehnt später publizierten Candace West und Don H. Zimmerman einen Aufsatz, der das Konzept des „doing gender“ für die Diskussion popularisierte. Seit diesem Zeitpunkt gilt diese Publikation als **das** Grundlagenwerk für die Geschlechterforschung und hat sich in den wissenschaftlichen Diskurs derart festgeschrieben, sodass „doing gender“ aus heutiger Sicht nicht mehr wegzudenken ist.

„*We claim that gender itself is constituted through interaction*“ (West/Zimmerman 1987, S. 129). Damit geben sie dem Entstehungsprozess von Geschlecht nicht nur eine schwer negierbare aktive Note, sondern sie siedeln ihn auch direkt in der sozialen Interaktion an. West und Zimmerman heben im Gegensatz zu Garfinkel und Kessler/McKenna ganz explizit den interaktiven Charakter von Geschlechtsdarstellungen hervor. Was bedeutet das aber nun für uns als Gesellschaftsmitglieder? Es heißt, dass wir alle an der Ausformung unseres Geschlechts beteiligt sind und dass in jeder sozialen Interaktion Geschlecht aktualisiert, mit- und reproduziert wird. Um dies auch wirklich glaubhaft machen zu können, stellen wir uns selbst gewisse „Mittel“ zur Verfügung, die West und Zimmermann „*Resources for doing Gender*“ (West/Zimmerman 1987:127) nennen.

West/Zimmerman spinnen den Faden gedanklich noch ein Stück weiter. Wenn wir alle als Mitglieder der Gesellschaft täglich „Geschlecht machen“, wäre es dann nicht genauso möglich „Geschlecht einfach nicht zu machen“? „(...) *can we ever not do gender? Insofar as a society is partitioned by*

“essential” differences between women and men and placement in a sex category is both relevant and enforced, doing gender is unavoidable” (West/Zimmerman 1987: 137).

In dieser Aussage wird klar, dass wir dem Zwang der Geschlechtlichkeit in einer Gesellschaft, die diese Differenzsetzung natürlich vornimmt, schwer bis gar nicht entgehen können. Doch der bahnbrechende Erfolg des Aufsatzes blieb nicht ohne Kritik.

Der deutsche Soziologe Stefan Hirschauer, vor allem bekannt durch seine Studien zur Transsexualität und Geschlecht, setzt in seinem oft zitierten Artikel *„Die soziale Fortpflanzung der Zweigeschlechtlichkeit“* (Hirschauer 1994) direkt an Garfinkels Arbeit an und formuliert gleichzeitig Kritik am Konzept des *“doing gender”*. Besondere Kritik übt Hirschauer an der Annahme, dass der Charakter von Geschlecht *„omnirelevant“* sei. Diese Überlegung prägte nicht nur Garfinkel sondern auch West/Zimmermann, die behaupteten, dass es unmöglich ist, Geschlecht nicht zu produzieren. Er stellt dem *„doing gender“* von West und Zimmerman sein Konzept des *„undoing gender“* (vgl. Hirschauer 1994, S. 678) entgegen. Hirschauer kritisiert den Bias der ethnomethodologischen Forschung zu Geschlecht, begründet in der primären Beschäftigung mit Transsexuellen, da für diese die Geschlechtszugehörigkeit gezwungenermaßen Dauerthema ist (vgl. Hirschauer 1994, S. 676).

„Die Omnirelevanz-Annahme ist vor allem in zwei Hinsichten unbefriedigend. Zum ersten in bezug auf die relative Signifikanz der Geschlechterunterscheidung im Vergleich (und in Relation) zu anderen Klassifikationen: ‘can we ever not do age/ethnicity/class?’ (Hirschauer 1994, S. 676) und fährt fort: „Die zweite Schwäche der Omnirelevanz-Annahme ist die Ausblendung der Frage, wann, wie und wo die Hintergrunderwartungen in den Vordergrund sozialer Situationen tritt, also zu ihrem Thema wird“ (Hirschauer 1994, S. 677).

Für Hirschauer zeigt die Annahme der Omnirelevanz von Geschlecht, die mit den Inhalten des *„doing gender“* in gewissen Punkten zusammenfällt, also zwei große Bruchstellen. Diese bieten seiner Meinung nach das Potential, *„doing gender“* zu unterwandern. Dabei kommt den AkteurInnen im Spiel der Geschlechter eine wichtige Rolle zu. Laut Hirschauer hätten sie die Möglichkeit in der sozialen Interaktion Geschlecht zu produzieren oder dies eben auch nicht zu tun. Als Beispiel für das *„undoing gender“* nennt er die Sauna oder gynäkologische Untersuchungen, bei denen sich Menschen spärlich bekleidet oder nackt in großer physischer Nähe befinden, und den Gelegenheitscharakter von Schauplätzen der Geschlechtskonstruktion *„gerade so nutzen, daß sie sie durchkreuzen und konterkarieren“* (Hirschauer 1994, S. 679). Ob ein *„undoing gender“* tatsächlich möglich ist oder nicht, soll an dieser Stelle nicht weiter überlegt werden. Was Hirschauer kritisch bemerkt und hier von Interesse ist, ist vor allem der Bezug von Geschlecht zu anderen Klassifikationen, vor allem Sexualität. **Can we ever not do homosexuality, race, class...?**

2.4.1.4 Exkurs Männlichkeit(en)

Die angestellten Überlegungen zu Geschlecht entstammen der feministischen Frauenforschung und Transsexuellen Forschung. Ergänzend soll an dieser Stelle das Konzept der hegemonialen Männlichkeit nach Connell (Connell 1987) vorgestellt werden, die wohl nennenswerteste Errungenschaft der sogenannten „men's studies“.

Ende der 1970er, Anfang der 1980er Jahre etablierten sich in Großbritannien und den U.S.A parallel zur feministischen Frauenforschung die „men's studies“, die Männlichkeit konstruktivistisch betrachten und „Mann sein“ als kontingent konzipieren: den Mann gibt es nicht mehr, es gibt multiple Maskulinitäten (vgl. Meuser 1998, S. 89f.). Die men's studies, hier vor allem die kritische Männerforschung, beschäftigen sich mit der Analyse der Position von Männern in Bezug auf ihre Macht in zwei Dimensionen: einerseits untersuchen sie die systematische Unterdrückung der Frau durch den Mann, andererseits versuchen sie die Dominanzverhältnisse unter Männern zu erklären. Mann Sein zirkuliert so gesehen zwischen Macht und Machtlosigkeit, ohne dabei Machtlosigkeit unter Männern mit der systematischen Unterdrückung der Frau durch den Mann gleichzusetzen (vgl. Meuser 1998, S. 91ff.).

Mit zwei Konzepten wird versucht dieses doppelte Machtverhältnis zu fassen: Erstens kommt das Konzept des Patriarchats zur Anwendung, das aus der feministischen Theorie übernommen wurde und zweitens das Konzept der hegemonialen Maskulinität (*hegemonic masculinity*) nach Connell.

Der Begriff Hegemonie ist bei Connell zentral: Männlichkeit bestimmt sich nicht nur aus der Beziehung der Geschlechter zueinander, sondern auch aus den Beziehungen zwischen Männern. Connell spricht von einer Hierarchie von Autoritäten innerhalb der dominanten Geschlechterkategorie „Mann“ (vgl. Connell 1987, S. 109 zit. nach Meuser 1998, S. 98): „*Hegemonic masculinity*‘ is always constructed in relation to various subordinated masculinities as well as in relation to women“ (Connell 1987, S. 183).

Zentrales Merkmal der hegemonialen Männlichkeit sieht Connell in der heterosexuellen Orientierung, Homosexualität ist die am stärksten ausgegrenzte Form von Männlichkeit (*subordinated masculinity*), Homophobie gehört zum Kernbestand dieser hegemonialen Männlichkeit. Aus soziologischer Perspektive kann Homophobie als Verteidigung der Institution der hegemonialen Männlichkeit gefasst werden, Homosexualität wird dementsprechend als Angriff auf die Basis der Geschlechterordnung und Heterosexualität wahrgenommen (vgl. Meuser 1998, S. 101).

In einer eigenen Reflexion des Konzeptes der hegemonialen Männlichkeit (Connell/Messerschmidt 2005) verweist Connell auf die Ursprünge des Konzepts und stellt fest: „*Hegemonic masculinity was understood as the pattern of practice (i.e., things done, not just a set of role expectations or an*

identity) that allowed men's dominance over women to continue. (...) Hegemonic masculinity was not assumed to be normal in the statistical sense; only a minority of men might enact it. But it was certainly normative. It embodied the currently most honored way of being a man, it required all other men to position themselves in relation to it" (Connell/Messerschmidt 2005, S. 832).

Das Konzept der hegemonialen Männlichkeit stellt ein idealtypisches Orientierungsmuster dar, an dem sich Männlichkeit orientiert und damit normativ wirkt, was nicht zu verwechseln ist mit einem fixen und starren Modell von Männern, die in Gestalt von „realen“ Männern in der Gesellschaft als solche existieren. „*Thus, hegemonic masculinities can be constructed that do not correspond closely to the lives of any actual men.*“ (ebd. S. 838). Männlichkeit wird nicht als eine Eigenschaft einer individuellen Person begriffen, sondern als soziale Interaktion zwischen Männern und Frauen, zwischen Männern und Männern „*(re-)produzierte und in Institutionen verfestigte Handlungspraxis*“ (Meuser 1998, S. 102).

Das Konzept der hegemonialen Männlichkeit nach Connell und das Konzept des „doing gender“ sind kennzeichnend für die Debatte um die soziale Konstruktion von Geschlecht, die lange die Aufrechterhaltung einer binären biologischen Geschlechterordnung gewährleistete. Für den Fall der Frauenbewegung war dies laut Hagemann-White aber gerade deshalb notwendig, um Ungleichheiten überhaupt aufzudecken (vgl. Hagemann-White 1988, S. 225f.). Die (theoretische) Auflösung der biologischen Essenz von Geschlecht war noch nicht gelungen, die präsentierten Ansätze operieren entlang einer biologischen Differenz zwischen Mann und Frau.

Diese Leistung ist primär den Queer Studies zuzuschreiben, die vor allem mit dem Mythos ebenso fixierter (männlicher, weiblicher, heterosexueller, homosexueller...) Identitäten aufräumen und diese dekonstruieren. Allen voran problematisierte Judith Butler diese Unterteilung von sex und gender und ist als die wohl prominenteste Figur der Queer Theory in diesem Zusammenhang hervorzuheben. Die Queer Theory ist auch richtungsweisend für eine Konzeption von Homosexualität als sozialer Konstruktion. Im Folgenden werden die Queer Theory und daraus wesentliche Begrifflichkeiten und Konzepte vorgestellt, vor allem in Bezug auf Homosexualität.

2.4.1.5 Judith Butler

Judith Butler geht davon aus, dass Geschlechtsidentitäten (*gender identity*) als kulturelle Konstruktionen zu denken sind, die vom sexuell bestimmten Körper (*sexed body*) angenommen werden. Daraus lässt sich nicht automatisch folgern, dass Geschlechtsidentität aus dem biologischen Geschlecht folgt und dass es auch nicht bei zwei Geschlechtsidentitäten bleiben muss (vgl. Butler 1991, S. 22f.).

Butler rekurriert auf das berühmte Zitat von Simone de Beauvoir *„Man kommt nicht als Frau zur Welt, sondern wird es“* indem sie folgert, dass die Werdung zur Frau nur unter gesellschaftlichem Druck geschieht und nicht etwa aus einem Zwang des anatomischen Geschlechts heraus. Da der Körper qua kultureller Bedeutungen immer schon als solcher vorinterpretiert ist, macht es unmöglich Geschlecht natürlich zu fassen: *„Daher kann das Geschlecht keine vordiskursive, anatomische Gegebenheit sein. Tatsächlich wird sich zeigen, daß das Geschlecht (sex) definitionsgemäß immer schon Geschlechtsidentität (gender) gewesen ist.“* (Butler 1991, S. 26).

Indem Butler den natürlichen Charakter des biologischen Geschlechts (sex) bestreitet und als kulturelles Konstrukt entlarvt, ist die Binarität von sex/gender durch eine ebenso konstruierte Geschlechtsidentität (gender) obsolet. Sie fragt: *„Und was bedeutet der Begriff „Geschlecht“ (sex) überhaupt? Handelt es sich um eine natürliche, anatomische, durch Hormone oder Chromosome bedingte Tatsache? (...) Werden die angeblich natürlichen Sachverhalte des Geschlechts (sex) nicht in Wirklichkeit diskursiv produziert, nämlich durch verschiedene wissenschaftliche Diskurse, die im Dienst anderer politischer und gesellschaftlicher Interessen stehen?“* (Butler 1991, S. 23f.)

Geschlecht ist diskursiv und nicht schon immer „natürlich“ da gewesen. Nach Jagose entwirft Butler Geschlecht als kulturelle Erfindung, als performatives Ergebnis sich wiederholender Handlungen, was impliziert, dass es keinen authentischen „Kern“ des Geschlechts gibt (vgl. Jagose 2001, S. 109): *„Hinter den Äußerungen der Geschlechtsidentität (gender) liegt keine geschlechtlich bestimmte Identität (gender identity). Vielmehr wird diese Identität gerade performativ durch diese >Äußerungen< konstituiert, die angeblich ihr Resultat sind.“* (Butler 1991, S. 49).

2.4.2 Die soziale Konstruktion von Homosexualität(en)

Indem Butler Geschlechtsidentität als Konstruktion entlarvt, liegt die Konstruktion von Sexualität auf der Hand. Die sogenannte „heterosexuelle Matrix“ muss an dieser Stelle definiert werden.

Unter heterosexueller Matrix versteht Butler das Raster der kulturellen Intelligibilität, durch das Körper, Geschlechtsidentitäten und Begehren naturalisiert werden (vgl. Butler 1991, S. 219). Ihr diskursives, hegemoniales Modell dieser Geschlechter-Intelligibilität meint: *„Damit Körper eine Einheit bilden und sinnvoll sind, muß es ein festes Geschlecht geben, das durch eine feste Geschlechtsidentität zum Ausdruck gebracht wird, die durch die zwanghafte Praxis der Heterosexualität gegensätzlich und hierarchisch definiert ist.“* (Butler 1991, S. 220).

An anderer Stelle führt sie die Zwanghaftigkeit der Heterosexualität wie folgt aus:

„Die heterosexuelle Fixierung des Begehrens erfordert und instituiert die Produktion von diskreten, asymmetrischen Gegensätzen zwischen >weiblich< und >männlich<, die als expressive Attribute des

biologischen >Männchen< (male) und >Weibchen< (female) verstanden werden. Die kulturelle Matrix, durch die die geschlechtlich bestimmte Identität (gender identity) intelligibel wird, schließt die >Existenz< bestimmter >Identitäten< aus, nämlich genau jene, in denen sich die Geschlechtsidentität (gender) nicht vom anatomischen Geschlecht (sex) herleitet und in denen die Praktiken des Begehrens weder aus dem Geschlecht noch aus der Geschlechtsidentität >folgen<.“ (Butler 1991, S. 38f.)

Heterosexualität, die sich selbst als natürlich ausgibt bzw. naturalisiert wird, begreift Butler als diskursive Produktion, als Folge des sex/gender Systems. Die performative Wiederholung normativer Geschlechtsidentitäten naturalisiert infolgedessen Heterosexualität. Butler kämpft gegen diese Naturalisierung an, indem sie zum Beispiel vorschlägt, Geschlechternormen wiederholt zu parodieren (vgl. Jagose 2001, S. 109f.). In Anlehnung an Travestie geht Butler sogar so weit zu behaupten, dass das Spiel mit Geschlechtsidentität eine Form der Darstellung und Annäherung ist: „die Geschlechtsidentität ist eine Imitation, zu der es kein Original gibt“ (Butler 2003, S. 156). Damit meint sie, dass sich heterosexuelle Geschlechtsidentitäten nur naturalisieren können, indem ein Ideal performativ imitiert wird, das es aber als solches gar nicht gibt: „jene ontologisch gefestigten Phantasmen >Mann< und >Frau< sind theatralisch produzierte Effekte, die als Grundlagen, als Original, als normatives Maß des Realen posieren.“ (Butler 2003, S. 156). Was allgemein hin als Geschlechtsidentität (gender) permanent dargestellt wird (doing gender), ist letztlich der Versuch einer Imitation eines Ideals, dem kein Original vorausgeht. Sexualität und Begehren sind in Butlers Verständnis also heteronormativ und diskursiv konstruiert. Schwule und lesbische Identitäten sind von heterosexuellen Normen geprägt, werden von heterosexuellen Mustern strukturiert, (teils) sogar determiniert (vgl. Butler 2003, S. 159).

Folgender Abschnitt zeichnet einen Überblick über die Entstehung der Homosexualität und damit einer Identität, die sich von der heterosexuellen Identität abzugrenzen versucht, diese aber permanent reproduziert.

2.4.2.1 Entstehung der Homosexualität

Auf die Frage, was Homosexualität ist oder nicht ist, lassen sich viele Antworten geben: „Vor zwanzig Jahren hätte eine solche Frage vermutlich einige Überraschung ausgelöst, doch die Antwort wäre sehr einfach gewesen: Das Gegenteil von Heterosexualität. Nicht-Normal. Pervers.“ (Mildenberger 2014, S. 7).

Der Begriff Homosexualität (homosexual) wurde erstmals vom Schweizer Arzt Karl Maria Kertbeny 1868 verwendet, womit in der Folge Verhaltensformen, sexuelle Orientierung und Objektwahl unter diesem Begriff zusammenfielen (vgl. Eder 2014, S. 18). Diese Definition stellte den Versuch dar, Homosexualität zu entkriminalisieren indem diese pathologisiert wurde. Dadurch wurde bereits eine

homosexuelle Identität markiert und konstruiert. Diese Identität wurde als krankhaft und angeboren angenommen.

Michel Foucault lieferte eine historische Abhandlung über die Herausbildung der (modernen) homosexuellen Identität und führte so einen Paradigmenwechsel herbei und pointiert: *„Der Sodomit war ein Gestrachelter, der Homosexuelle ist eine Spezies“* (Foucault 1983, S. 58 zit. nach Kraß 2003, S. 14). Foucaults Verdienst ist vor allem die politische Aufwertung der Homosexuellenszene als auch die Relativierung einer essentialistischen Homosexualität (vgl. Halperin 1995 zit. nach Benkel 2014, S. 405).

Nach Foucault ist in konstruktivistischer Tradition Homosexualität ein modernes Gebilde, da es für gleichgeschlechtliche sexuelle Handlungen (vor 1870) keine entsprechende Identität gab (vgl. Jagose 2001, S. 23)³. Foucault bezieht sich in seinen Abhandlungen auf die Befreiungsbewegungen homosexueller Gruppierungen der späten 1960er Jahre, die von einem Wechsel der (heteronormativen) Tradition und Aufbruch geprägt sind.

„Stonewall“ (oder „Christopher Street Day“ 27. Juni 1969) gilt als Ursprung der sogenannten „Homo-Befreiungsbewegung“ (*gay liberationists*) Ende der 1960er in den U.S.A. Im Gegensatz zur moderateren „Homophilenbewegung“, welche eine rechtliche und gesellschaftliche Anerkennung durch die heterosexuelle Vorherrschaft anstrebten, wandte sich die Homo-Befreiungsbewegung auf radikalere Weise gegen diese Anpassung an eine Mehrheitsgesellschaft. Sie konfrontierten die Gesellschaft bewusst mit ihrer Andersartigkeit. Während die Homophilenbewegung sich mit einem verharmlosenden Bild von Homosexualität anpassen wollte, gründete die Homo-Befreiungsbewegung auf der Vorstellung einer eigenen „neuen“ „stolzen“ Identität (vgl. Jagose 2001, S. 46ff.).

Die Homo-Befreiungsbewegung prägte eine homosexuelle Identität, die von heterosexistischen Machtstrukturen unterdrückt wurde, welche eine Ungleichheit der Geschlechter und die patriarchale Kernfamilie privilegieren. Die neue Homo-Identität forderte keine gesellschaftliche Akzeptanz, sondern den Umsturz jener gesellschaftlichen Institutionen, die Homosexualität ausschlossen und pathologisierten: *„Und da Homosexualität nicht in die normative Auffassung über die Geschlechter paßte, sah der Diskurs der Bewegung Homosexualität oft als Vorbotin des Umsturzes dieser Kategorien und damit Wegbereiterin für eine neue, unmittelbare Sexualität aller Menschen.“* (Jagose 2001, S. 54).

³ Dem hielt Bray (1988) entgegen, dass die „molly houses“ im England des 18. Jahrhunderts bereits ein kulturelles Umfeld für eine homosexuelle Identität darstellten. (vgl. Jagose 2001, S. 23ff.).

Das öffentliche Coming-Out wurde als Mittel einer Identität betrachtet, öffentlichen Wandel herbeizuführen und wurde damit zur politischen Identität. Die Homo-Befreiungsbewegung zielte nicht nur auf die Toleranz von Homosexualität, sondern auf eine grundlegende Veränderung der Gesellschaft und Destabilisierung der heterosexuellen Herrschaft (vgl. Jagose 2001, S. 55ff.). Das entstandene Identitätskonzept „gay“ verdrängt das pathologisierende, uniformierende, sexualisierende „homosexuell“ und kann als politisches Identitätskonzept verstanden werden, die Definition wurde dabei selbst vorgenommen. Kraß formuliert dies in Anlehnung an Foucault wie folgt: *„Der Homosexuelle war eine pathologische Spezies, der Schwule und die Lesbe sind politische Identitäten“* (Kraß 2003, S- 16).

Foucault zeigt auf, dass sexuelle Kategorien wie homo-/heterosexuell Produkte bestimmter Konstellationen von Wissen und Macht sind. Sexualität wurde maßgeblich für die Konstruktion von Subjektivität. Foucaults Machttheorie geht von einer radikalen Immanenz der Macht aus, der zufolge es keine kritischen Positionen oder widerspenstige Begehren (wie etwa Homosexualität) gibt, die nicht zugleich in dieses herrschende Machtgefüge eingebunden wären (vgl. Woltersdorff 2014, S. 216).

Die konstruktivistische Theorie und Forschung der 1980er Jahre begegnete einer essentialistischen Betrachtungsweise von Gesellschaftsmitgliedern als entweder homo- oder heterosexuell, die eine sexuelle Identitätsbildung als logische Konsequenz dessen nicht in Frage stellt, mit dem Aufzeigen der Sozio-Historizität, die diesen Typologisierungen immanent ist. Identität wird als komplexe Konsequenz interaktiver Prozesse von Labeling und Selbstidentifikation verstanden (vgl. Epstein 1996, S. 150f.).

Mit der AIDS-Krise in den 1980ern setzt ein Infrage stellen dieser fixierten Identitäten von „schwul“ und „lesbisch“ ein, da diese mit einer starren Definition permanent Ausgrenzung verursachen. Der AIDS-Aktivismus verursacht eine Neufassung von Subjektivität und Identität, der Begriff „queer“ zieht ein und zieht die Aufmerksamkeit auf Identitäten, ohne diese aber zu verfestigen.

Indem Foucault und - auf seinen Gedanken aufbauend - Butler eine Wende von essentialistischen zu konstruktivistischen Vorstellungen von Homosexualität und Geschlecht einläuten, konnte die Queer Theory auf dieser theoretischen Grundlage aufbauen (vgl. Kraß 2003, S. 17). Die Queer Theory dekonstruiert die homosexuelle Identität, sie kehrt die ursprünglich abwertende Bezeichnung „queer“ in eine positive Selbstbezeichnung um, die aus dem sprachlichen (Mainstream-) Gebrauch heute nicht mehr wegzudenken ist - und ebenso inflationär gebraucht wird.

2.4.2.2 Queer Theory

„Früher war der Begriff „queer“ im besten Fall ein umgangssprachlicher Ausdruck für „homosexuell“ und im schlimmsten ein homophobes Schimpfwort. Seit ein paar Jahren jedoch wird queer anders gebraucht – als Sammelbegriff für ein politisches Bündnis sexueller Randgruppen und zur Bezeichnung eines neuen theoretischen Konzepts, das sich aus den bereits etablierten Lesbischen und Schwulen Studien entwickelt hat.“ (Jagose 2001, S. 13)

Die Entwicklung der Queer Studien Anfang der 1990er Jahre geht mit der Entstehung einer Queer Politik und Queer Theorie in den U.S.A. einher. Die Filmwissenschaftlerin Teresa de Lauretis verwendet als erste den Begriff in diesem Zusammenhang (De Lauretis 1991). Judith Butlers Werk *„Das Unbehagen der Geschlechter“* (Butler 1991) gilt ebenso als ein Gründungstext der Queer Theory, obwohl der Begriff „queer“ als solcher bei Butler nicht vorkommt.

Als Weiterentwicklung und zugleich als Bruch mit den Schwulen und Lesbischen Studien (*gay and lesbian studies*) wird „queer“ gerne synonym für „lesbisch“ und „schwul“ verwendet, doch verweisen VertreterInnen der Queer Theory stets darauf, dass Bedeutung und Nutzen des Begriffs eben nicht festgelegt sind (vgl. Jagose 2001, S. 18). Der Terminus „queer“ ist bewusst unbestimmt formuliert geblieben, den Begriff eindeutig zu definieren, würde normative Ausschlüsse produzieren (vgl. Woltersdorf 2014, S. 206).

Essentialistische Positionen (z.B. Homosexualität ist angeboren) wurden in Bürgerrechtskampagnen für (und gegen) die Rechte von Schwulen und Lesben immer wieder verwendet, die konstruktivistische Auffassung von Homosexualität als „erworben“, weil konstruiert, impliziert, dass diese korrigiert werden könnte (vgl. Jagose 2001 21f.).

„Queer“ kann nach Jagose als Ergebnis kultureller und spezifischer Schwierigkeiten gesehen werden, die die Debatten über schwule und lesbische Identitäten bestimmten. Der Poststrukturalismus begann das Verständnis von Identität und der Funktionsweise von Macht in der Homo-Befreiungsbewegung und im lesbischen Feminismus zu kritisieren. Identität ist in poststrukturalistischen Theorien provisorisch und ein kultureller Mythos (vgl. ebd., S. 99ff.). Queer war geboren...

Die homosexuelle Identität wird in diesem Sinne in der Queer Theory nicht als stabil begriffen, sondern als historische und kulturelle Konstruktion und betont jene Ausschlüsse, die eine fixe Identitätslogik mit sich bringt. Wenn Geschlecht aufgelöst wird, wird ebenso brüchig, welche sexuelle Orientierung eine Person haben kann. Nicht gleichzusetzen ist damit, dass „queer“ eine Überwindung homosexueller, schwuler oder lesbischer Identifizierungen und Selbstidentifizierungen ist (vgl. Woltersdorff 2014, S. 209). Jagose betont ebenso, dass eine Dekonstruktion der (homo-) sexuellen

Identität(en) nicht mit einer Negation gleichzusetzen ist : *„Homosexualität und Heterosexualität zu entnaturalisieren, heißt nicht, die Bedeutung dieser Kategorien herunterzuspielen, sondern zu verlangen, sie in Kontext und Geschichtlichkeit zu setzen, statt sie als natürliche, rein deskriptive Begriffe zu fassen.“* (Jagose 2001, S. 31).

Queer Studien haben aber die Vielfalt der Lebensentwürfe und Erfahrungen innerhalb „männlicher“ und „weiblicher“ Sexualitäten aufgezeigt und die symmetrische Konstruktion von männlicher/weiblicher Homosexualität und Heterosexualität hinterfragt. Zudem thematisieren Queer Studien kulturelle und normative Annahmen die der Kategorie Homosexualität anhaften und ebenso strukturierend sind: *„z.B. die <rasse>-, <klassen> spezifische oder (post) koloniale Gebundenheit bestimmter Vorstellungen von Homosexualität (...)“* (Woltersdorff 2014, S. 210)

Zentraler Ausgangspunkt der Queer Theory ist die Kritik von Herrschaft und Machtverhältnissen, die durch sexuelle und geschlechtliche Ordnungen gestützt werden. Hauptstrategie der Queer Theory, ähnlich der Theorie der Performativität, ist die Entnaturalisierung (vgl. Jagose 2001, S. 126).

„Die Geschlechterkategorien <Mann> und <Frau> sowie ihre rigide zweigeschlechtliche Unterscheidung werden diesbezüglich als Voraussetzung sowohl hetero- als auch homosexueller Identitäten problematisiert. (...) Nicht die Homosexualität soll gerechtfertigt werden, sondern die Heterosexualität soll als ein Regime (als sogenannte Heteronormativität [Warner 1993]) unter Rechtfertigungsdruck gestellt werden.“ (Woltersdorff 2014, S. 207).

Queer Studies stehen für den Versuch, die Kategorie Geschlecht zu verflüssigen und entgegen dem diskursiven Regime der hetero- und androzentrischen Normalisierung neue Kategorien für Geschlecht und Sexualität zu entwickeln (vgl. Degele 2003, S. 19f. zit. nach Ziegler 2008, S. 20). Geschlecht und Sexualität gelten hierbei weder als naturgegeben noch als anthropologische Konstanten. Es wird gefragt, wie diese durch historisch und kulturell spezifische Machtverhältnisse hervorgebracht und innerhalb dieser als Machtfaktoren wirksam werden (vgl. Engel 2008, S. 44). Der Begriff (Nicht-) Identität wird in der Queer Theory zentral, *„weil queer nicht an eine bestimmte Identitätskategorie gebunden ist“* (Jagose 2001, S. 14). Durch Foucaults Analyse von Sexualität als Machtdispositiv sowie von Normalisierung als Herrschaftsregime sind „Normen“, „Normativität“ und „Normalisierung“ in der Queer Theory Untersuchungsgegenstände und Kritikpunkte. Normen bedingen Ausschlüsse. Die Queer Theory nimmt die Position jener ausgeschlossenen ein (vgl. Woltersdorff 2014, S. 216).

Geschlecht und Sexualität als diskursbedingte normative Konstrukte von Macht zu betrachten, gegen die Widerstand geleistet werden „muss“, spiegelt sich auch in dem Begriff der Heteronormativität wider.

2.4.2.3 Heteronormativität –Homonormativität?

Heteronormativität ist ein Grundbegriff der Queer Theory⁴ und benennt die *„Heterosexualität als Norm der Geschlechterverhältnisse, die Subjektivität, Lebenspraxis, symbolische Ordnung und das Gefüge der gesellschaftlichen Organisation strukturiert. Die Heteronormativität drängt die Menschen in die Form zweier körperlich und sozial klar voneinander unterschiedener Geschlechter, deren sexuelles Verlangen ausschließlich auf das jeweilige andere gerichtet ist. (...) Was ihr nicht entspricht, wird diskriminiert, verfolgt oder ausgelöscht“* (Wagenknecht 2007, S. 17). Der Begriff wurde zuerst von Michael Warner verwendet, mit dem Ziel *„Sexualität zu einer Grundkategorie der Gesellschaftsanalyse zu machen“* (Warner 1993, S. 15 zit. nach Wagenknecht 2007, S. 18).

Ermöglicht wird der Begriff Heteronormativität erst durch Michel Foucaults *„Geschichte der Sexualität“* (Foucault 1983) und betont vor allem die strukturierende Macht der sozial hergestellten Heterosexualität, welche Geschlechter und sexuelle Orientierungen außerhalb der Dichotomie Mann/Frau exkludiert. Das Modell oder Regime der Heteronormativität erklärt, warum Heterosexualität und damit die Vorstellung von nur zwei Geschlechtern als natürlich und selbstverständlich erscheinen.

Nun ist aber mittlerweile immer öfter von „einer“ Homosexualität die Rede, die in den Sphären des mächtigen Mainstreams angekommen sein dürfte indem sie sich in die heterosexuelle Matrix einfügt und Heteronormativität reproduziert: *„Integriert werden kann, wer sich den Kriterien individualisierter Leistung und Verantwortung unter der Überschrift einer globalisierten kapitalistischen Marktwirtschaft verschreibt. Somit finden sich durchaus einige „Integrationsgewinner_innen“, die ihre Homosexualität offen im Zentrum spätkapitalistischer Gesellschaften leben.“* Engel 2008, S. 49).

Engel bezieht sich dabei auf die New Yorker Queer Theoretikerin Lisa Duggan, die den Begriff der *„new homonormativity“* prägt (Duggan 2003 zit. nach Engel 2008, S. 50), der für die neoliberale Politik einer Gruppe nord-amerikanischer, weißer Homosexueller steht, welche sich der häuslichen Privatheit, der freien Marktwirtschaft und dem Patriotismus verschreibt und sich dabei politisch neutral gibt (vgl. Engel 2008, S. 50).

Homosexualität wird in den Bereich des „Normalen“ integriert, indem die normative Zweigeschlechtlichkeit gestützt und heteronormative Grundannahmen und Institutionen gerade nicht in Frage gestellt werden (vgl. Pinsler 2009, S. 18). Die Integration von Homosexualität in den Bereich des „Normalen“ bedeutet gleichzeitig eine Exklusion anderer „nicht-normaler“ Homosexualitäten aber auch von Transsexualität, die sich außerhalb dieses Normbereichs befinden.

⁴ Genauer gesagt hat das Heteronormativitätskonzept seinen Ursprung im Feminismus, den Lesbian und Gay Studies sowie der poststrukturalistisch geprägten Queer Theory (vgl. Klesse 2007, S. 48).

Der Wunsch nach der Öffnung der Ehe für homosexuelle Paare kann als Beispiel für eine internalisierte Heteronormativität bzw. Homonormativität genannt werden. Hierbei ist aber anzumerken, dass die Öffnung der Ehe, die heterosexuelle Institution per se, nicht als anzustrebendes Ideal für jederman(n)/-frau gilt.

In ihrem Artikel *„Same-Sex Relationships and Dissolution: The Connection Between Heteronormativity and Homonormativity“* (van Eeden-Moorefield et al. 2011) bekräftigen die AutorInnen jene Forschungsarbeiten, die gleichgeschlechtliche Familien anhand heteronormativer Eigenschaften wie Harmonie und Anpassungsfähigkeit als Ideal der Kernfamilie interpretieren, da diese die rechtliche Gleichstellung homosexueller Menschen und Beziehungen unterstützten:

„Strategically, these studies are important and needed, as they have proved useful in advancing law (e.g., same-sex marriage) and policy (e.g., partner medical coverage options in the workplace) that support gay and lesbian-headed families (...).“ (Van eeden-Moorefield et al. 2011, p. 563.). Gleichzeitig geht diese Assimilation aber auf Kosten der Sichtbarkeit möglicher Unterschiede und Diversität gleichgeschlechtlicher Paarbeziehungen: *„By positioning gay and lesbian couples and families as just like heterosexual couples and families, the ways in which these couples may have experiences different than those of heterosexual couples are made invisible and unexamined.“* (ebd., p. 563).

Die binäre Geschlechterordnung und damit einhergehende sexuelle Identitäten zeichnen sich als diskursive historisch-kulturelle Manifestationen einer Vormachtstellung von Heterosexualität ab, die keine Abweichungen von einer binären Geschlechterordnung (Mann/Frau) und damit einhergehenden sexuellen Orientierungen duldet. Homosexualität ist als Negativkonstruktion dieser heterosexuellen Matrix zu fassen, die anhand derselben Dichotomien operiert und Heterosexualität als biologisch ursprünglich naturalisiert.

Simultan reproduziert „eine“ Homosexualität diese omnipräsente, mächtige Heterosexualität, orientiert sich an den Normen und Wertvorstellungen dieser und passt sich, so unterstellt es zumindest das Modell der Hetero- und Homonormativität, in die heterosexuelle Matrix ein, die sie ursprünglich hervorgebracht hat. Eine in den Bereich der heterosexuellen Norm integrierte Homosexualität macht den Begriff der Homonormativität stellvertretend für diese heterosexuelle Matrix sehr passend und gerade deshalb problematisch. Die Queer Theory versucht, diese dichotomen Muster von Geschlecht und Sexualität zu dekonstruieren und verweigert die Aufrechterhaltung von starren Identitäten, da sie stets in Ausschluss und Marginalisierung resultieren. Sie lenkt den Blick auf jene, die am Rande der „Norm“ kursieren und die vorherrschenden Machtverhältnisse damit sichtbar machen, ohne Gruppierungen wie Schwulen/Lesben, diese Selbstidentifikationen dabei zu verweigern.

2.5 Homosexualitäten und Queerness in TV-Serien

Analysen der Darstellung von Homosexualität(en) und Queerness in TV-Serien entspringen vielfach den (englischsprachigen) Kommunikationswissenschaften und bedienen sich dabei oft der Queer Theory und dem sogenannten „Queer Reading“. Für diese Arbeit sollen die oben angestellten theoretischen Ausführungen zu Geschlecht, Sexualität und vor allem die Queer Theory mit ihrem „Werkzeug“ des „Queer Readings“ als Betrachtungsfolie für die Interpretation der Serie „*Shameless*“ herangezogen werden.

Folgendes Kapitel verortet die Untersuchung von Geschlecht, Sexualität und Queerness innerhalb der Medienforschung und stellt das „Queer Reading“ als Lesart von medialen Texten vor. Anschließend folgt eine Bestandsaufnahme von Untersuchungen, die sich mit der Darstellung von Homosexualität in TV-Serien beschäftigen und sich, u.a. auch mittels „Queer Reading“, diesen medialen Texten genähert haben. Dadurch wird eine Nachzeichnung der historischen Entwicklung der Darstellung von Homosexualität in US-amerikanischen TV-Serien der letzten ca. 20 Jahre möglich und wird den Status Quo „aktueller“ TV-Serien ebenso widerspiegeln.

2.5.1 Geschlechter- und queertheoretische Medienforschung

Geschlechter- und queertheoretische Medienanalysen betrachten die Herstellung und Verwendung von Geschlecht und Sexualität in medial vermittelten Kommunikationsprozessen – in Wechselwirkung mit weiteren sozio-kulturellen Kategorien (vgl. Kannengießer et al. 2013, S. 7).

Im Sinne eines de-/konstruktivistischen Ansatzes werden Geschlecht und Sexualität in kommunikativen Akten fortlaufend her-, aber auch dargestellt: *„doing gender“ ist (...) ein zirkulärer Prozess zwischen DarstellerIn und BetrachterIn* (Degele 2008, S. 80 zit. nach Kannengießer et al. 2013, S. 7). Diese Kommunikationsprozesse können eben auch medial vermittelt sein. Die gender- und queertheoretisch orientierte Medien- und Kommunikationswissenschaft untersucht diese medial vermittelten Kommunikationsprozesse auf den Ebenen Produktion, Inhalt und Rezeption (vgl. Kannengießer et al., S. 7ff). Für diese Arbeit ist vor allem die Inhaltsebene relevant, wobei interessant ist wie Homosexualität dargestellt und verhandelt wird.

Nach Medienforscherin Sybille Moser betonen konstruktivistische und dekonstruktivistische Argumentationen, dass mediale Inszenierungen der Geschlechter je eigene kommunikative Wirklichkeiten herstellen. Im Gegensatz dazu gehen Ansätzen des liberalen Feminismus von einer Verzerrung der Wirklichkeit durch Medien aus weil sie der Realität von Frauen nicht gerecht werden (vgl. Moser 2003, S. 241 zit. nach Kannengießer et al. 2013, S. 8). Queertheoretische, medienwissenschaftliche Arbeiten operieren meist auf der textuellen inhaltlichen Ebene und

verwenden die Strategie des „Queer Reading“ bzw. beschäftigen sich mit Fragen um Repräsentation, Identität, Subkultur und -texten (vgl. Kannengießer et al. 2013, S. 8f.).

Da die „Queer Theory“ von einer sozialen Konstruktion der Heterosexualität ausgeht, lautet der Folgeschritt für eine queere Medienanalyse, mediale Konstruktionen sexueller Identitäten und deren Verknüpfung mit gesellschaftlichen Vorstellungen von insbesondere Hetero- und Homosexualität zu untersuchen (vgl. Pinsler 2013, S. 132). So geht Medienforscher Jan Pinsler in seiner Analyse des Reality-TV Formates „Date oder Fake“ (VIVA 2007-2008) davon aus, dass die zunehmende (mediale) Sichtbarkeit von Lesben/Schwulen im Fernsehen zur Annahme führen kann, dass die Zeiten hegemonialer Heterosexualität – also der unstrittigen Vorherrschaft der Vorstellung von Heterosexualität als gesellschaftliche Norm - vorbei seien. Er bezieht sich in seinem Vorhaben auf die Queer Theory und untersucht diese hinsichtlich ihrer Brauchbarkeit für eine kritische Medienanalyse. Das Ergebnis: Mediale Identitätskonstruktionen arbeiten nicht mehr mit der Dichotomie hetero-/homosexuell, sondern es werden spezifische Formen von Homosexualität in den Bereich des Normalen eingeschlossen. Das Konzept der Homonormativität zeigt, dass dies nur um den Preis des Ausschlusses einer Vielfalt von unterschiedlichen Lebensweisen aus dem Feld des Normalen geschieht (vgl. Pinsler 2013, S. 131).

Der Kommunikationswissenschaftler Guillermo Avila-Saveedra kommt in seinem Aufsatz *“Nothing queer about queer television: televised construction of gay masculinities “* (2009) zu dem Schluss, dass sich Bilder von Homosexualität und homosexuellen Beziehungsmustern in der Darstellung von TV-Serien oft als Spiegelbild heterosexueller Normen und Beziehungsmuster äußern und oft nur ein minimales Segment von Homosexualität: *„white, affluent, gay males who hold traditional family values.“* (Avila-Saveedra 2009, p. 18) repräsentieren. Zwar kann von einer immer stärkeren Sichtbarkeit homosexueller Charaktere ausgegangen werden, jedoch wird oft ein sehr einseitiges Bild gezeigt, das keine Diversität „erlaubt“ (vgl. ebd. 2009, S. 18). Avila-Saavedra betont: *„Queer analysis of mediated texts from a social perspective should not be seen as a destination, but rather as an intersection of issues of gender, race, class and sexuality that are part of our everyday lives“* (Avila-Saavedra 2009, p. 19) und verweist auf einen notwendigen Betrachtungswechsel, ob die Darstellung von Homosexualität, darüber, was erstrebenswert ist, vor allem in Zusammenhang mit Ethnizität sowie Schicht/Klasse mit der Darstellung von Heterosexualität ident ist und somit eine Überprüfung notwendig ist, ob nur eine gefilterte Darstellung gezeigt wird (vgl. ebd. S. 8f.).

Hier zeigt sich, was eine „queere“ Analyse leisten kann: Geschlecht/Sexualität können nie für sich selbst stehen, sondern müssen immer im Zusammenhang mit anderen sozio-kulturellen Kategorien gemeinsam betrachtet werden. Additiv interessiert sich eine „queere“ Betrachtungsweise der Darstellung von Homosexualität immer für einen Vergleich bzw. Kontrast zu einer als selbstverständlich „normal“ gezeigten Heterosexualität. Die Queer Theory bzw. das „Queer Reading“ eignen sich als Werkzeuge

die Darstellung von Homosexualität zu „lesen“ und sie mit anderen sozio-kulturellen Kategorien zu analysieren und die vermittelten Bilder auf ihre Heteronormativität hin zu entschlüsseln. Aber was genau ist unter „Queer Reading“ zu verstehen?

2.5.2 Queer Reading

Eine ausgereifte Methodologie für „Queer Reading“ wäre wünschenswert, eine Suche danach ist in der Literatur allerdings vergebens, was wohl auch der bewussten undefinierbarkeit von „queer“ zuwiderlaufen würde. Nichts desto trotz lassen sich aber mögliche Fragestellungen und Betrachtungsfoki ausmachen, die ans Material herangetragen werden können und eine Analyse damit bereichern. Der Band *„Queer Reading in den Philologien“* (Babka und Hochreiter 2008) bietet mehrere Aufsätze, die sich jeweils durch eine eigene Auslegung eines „Queer Reading“ der AutorInnen auszeichnet.

Theoretische und historische Fragestellungen der Queer Theory verbinden sich im „Queer Reading“, das sich mit der Semiotik kultureller Fragestellungen befasst (vgl. Kraß 2003, S. 22). Die Herausgeberinnen des Sammelbandes *„Queer Reading in den Philologien“* Anna Babka und Susanne Hochreiter definieren in der Einleitung ihr eigenes Verständnis von „Queer Reading“ und dessen Ursprung bei Eve Kosofsky Sedgwick (vgl. Sedgwick 1985):

„<Queer Reading> heißt die Methode, für die Kosofsky Sedgwick in Between Men ein Modell vorgestellt hat, die in Anlehnung und Nutzung von methodischen Mitteln der Diskursanalyse, des Poststrukturalismus, der Psychoanalyse und der Dekonstruktion Texte auf ihre heteronormative Zeichenökonomie hin untersucht, queere Subtexte sichtbar macht und Lesarten ermöglicht, die die Konstruktion von binären Sexualitäts- und Geschlechtskonzepten decouvrieren und zugleich Elemente von Widerständigkeit und Gegenläufigkeit erkennen lassen, die aufgrund der Konstruiertheit von >Männlichkeit<, >Weiblichkeit<, >Heterosexualität<, >Homosexualität< mit eingeschrieben sind.“ (Babka und Hochreiter 2008, S. 12).

In ihrem Aufsatz *„Wissenschaftstheoretische Grundlagen zu Queer Theory als Hintergrundfolie von Queer Reading“* beschäftigt sich Perko mit wissenschaftlichen Grundlagen und Inhalten des Begriffs „queer“, die dem sogenannten „Queer Reading“ vorangehen. Die unterschiedlichen Bedeutungen des Begriffs „queer“ und verschiedenen inhaltlichen Orientierungen der Queer Theory, beeinflussen nach Perko das jeweilige Verständnis der Analysierenden, die sich dem „Queer Reading“ bedienen. Trotz der verschiedenen Richtungen der Queer Theory haben sie aber die kritische Bezugnahme auf eine gesellschaftliche Wirklichkeit gemein, die durch Ausgrenzung und Diskriminierung charakterisiert ist. Macht-, Herrschafts- und Gewaltverhältnisse können Mittelpunkt einer queeren

Lesart eines medialen Textes sein und strukturelle Ausgrenzung und Diskriminierung von Personen und Gruppierungen aufzeigen (vgl. Perko 2008, S. 70).

Im selben Band versteht Meyer queeres Lesen als Interpretationsübungen, die das scheinbar Selbstverständliche hinterfragen um das Nicht-Normative in einem Text finden (vgl. Meyer 2008, S. 216).

Lagabrielle wiederum bezieht sich in ihrer Definition von „Queer Reading“ auf manifest queere Texte und Charaktere: *„Meines Erachtens könnte unter Queer Reading auch eine Lesart verstanden werden, der es darum geht, queere Potentiale bzw. „queere Bedeutungen“ in literarischen Werken herauszulesen und zu interpretieren, in denen das Begehren der Figuren bzw. ihre Lebens- und Liebespraktiken explizit queer verhandelt werden.“* (Lagabrielle 2008, S. 221)

Damit grenzt sich Lagabrielle in Bezug auf Foucault von einem „Queer Reading“ als Leseverfahren ab, das nach queeren Subtexten unter einer heterozentristischen Textoberfläche sucht, sondern stellt die queeren AkteurInnen ins Zentrum der Betrachtung, da sich diese innerhalb der soziosexuellen Ordnung an einem privilegierten Ort befinden, dominierende Beziehungsmuster in Frage zu stellen und zu denaturalisieren (vgl. Foucault 2005, S.204 zit. nach Lagabrielle 2008, S. 225f.). Damit erscheinen ebenso „Kontrasexuelle“ Praktiken auf der Bildfläche, ein Begriff der Queer-Theoretikerin Beatriz Preciado, der sexuelle Praktiken bezeichnet, die außerhalb des heterozentristischen Sex-Gender-Sexualität-Systems verortet sind – etwa das Verwenden von Dildos, die Erotisierung des Anus sowie Macht verhandelnde SM-Praktiken stehen ebenso im Zentrum von Machtverhältnissen und damit des „Queer Reading“ (vgl. Preciado 2005, S. 36 zit. nach Lagabrielle 2008, S. 227).

Zusammenfassend: Was also leistet eine queere Betrachtungsweise, ein „Queer Reading“ für die Analyse von TV-Serien?

“Queer reading of mediated texts has been useful in deconstructing the hidden or subtle messages of perceived heterosexual narratives and even homophobic ones (Kanner, 2003). In the case of texts where homosexual content and intent are explicit, queer reading can be useful to uncover the underlying normative themes in the narrative” (Avila-Saavedra 2009, p. 10).

Als selbstverständlich und natürlich scheinende heteronormative Konstruktionen in Form von Darstellungen von Geschlecht wie Sexualität und Widerstände diesen gegenüber sollen beim „Queer Reading“ herausgearbeitet werden. Es gilt die Konstruktionen sexueller Identitäten und deren Verknüpfungen mit gesellschaftlichen Vorstellungen von Hetero- und Homosexualität aufzuzeigen, verstanden als mediale Repräsentationen in medial konstruierten Wirklichkeiten. Diese medialen Repräsentationen konstruieren und steuern Bilder von Sexualität und Geschlecht – sie konstruieren damit Wirklichkeit mit.

Zudem meint ein „queeres“ Lesen die Betrachtung der Darstellung von Homosexualität in Bezug auf andere Strukturierungsmerkmale wie Geschlecht, Ethnizität, Schicht/Klasse gemessen an einer normativen heterosexuellen Matrix, in der sich homosexuelle Subjekte bewegen und kategorisch Ausschlüsse produziert (Hetero- und Homonormativität). Welche Machtstrukturen diese heterosexuelle Matrix ausübt und permanent reproduziert, lässt sich an den potentiellen GrenzgängerInnen in Gestalt queerer/ homosexueller Charaktere erkennen.

2.5.3 Forschungsstand: Die Darstellung von Homosexualität in US-amerikanischen TV-Serien

„Leading the conversation. Shaping the media narrative. Changing the culture. That's GLAAD at work.” (GLAAD 2015, www.glaad.org)

„GLAAD“⁵ ist eine Medienaufsichts-NGO, die sich für die Gleichberechtigung von LGBT-Personen einsetzt und vor allem die mediale Sichtbarkeit und Bandbreite der Darstellungen erhöhen möchte: *„GLAAD brings LGBT characters and plotlines to movie theaters, television sets and even comic books -- working with writers, producers and studios to ensure accurate and diverse representations of LGBT people on the big and small screens.”* (GLAAD 2015: [www.glaad.org /about#mission](http://www.glaad.org/about#mission))

Es gibt mittlerweile jährliche „GLAAD“ Berichte, die die qualitative und quantitative (*Where we are on TV & Network Responsibility Index*) Präsenz von LGBT-Personen in Fernsehserien untersuchen und die Fernsehsender danach „benoten“. Zum bereits 26. Mal finden am 21. März 2015 die jährlichen „GLAAD Media Awards“ statt, um TV-Serien, Kinofilme etc. für ihre *„fair, accurate and inclusive“* Repräsentation der LGBT Community zu ehren.

Diese Bewegung steht für ein in den U.S.A. sehr prominentes öffentliches Thema, nämlich dem Kampf um (mediale) Sichtbarkeit und Gleichberechtigung von LGBT-Personen, ebenso Gegenstand zahlreicher wissenschaftlicher Untersuchungen, die sich der Darstellung von LGBT-Personen in TV-Serien widmen. Wie sich zeigen wird, ist in den frühen 1990er Jahren von einer sich parallel emanzipierenden radikalen Queer Theory und Queer Politik wenig zu erkennen.

„Television is the final frontier. Gays and lesbians started gracing the small screen more beginning in the 1990s than in any other time in television history.” (Evans 2007, p. 2)

Dieses Zitat soll stellvertretend für den Kanon medien- und queerwissenschaftlicher Untersuchungen zur Darstellung von LGBT-Personen in TV-Serien herangezogen werden, um zu verdeutlichen, was hier bloß angedeutet wird: In den 1990er Jahre setzt die Sichtbarkeit von schwulen/lesbischen

⁵ Die Selbstbezeichnung GLAAD ersetzte 2013 die ursprüngliche Bezeichnung „Gay & Lesbian Alliance Against Defamation“, entstanden 1985 als Formation gegen die homophobe und sensationslustige Berichterstattung der New Yorker Presse über die AIDS-Krise. Zudem sollten nicht nur Lesben/Schwule erreicht werden, sondern *„the entire LGBT community and allies“* (<http://www.glaad.org/about/history>).

Charakteren und Geschichten in der TV-Landschaft ein. Heute geht es also nicht mehr nur um die quantitative Repräsentanz per se, sondern um mit Kessler zu sprechen:

„Just how does American television write the millennial queer?“ (Kessler 2011, p. 139)

2.5.3.1 Ellen (ABC, 1994-1998) & Will & Grace (NBC, 1998-2006)

Die Bilanz für das Einsetzen von Sichtbarkeit schwuler und lesbischer Charaktere in TV-Serien der 1990er Jahre fällt erstmals sehr nüchtern aus. Als sich Ellen Degeneres privat und parallel auch ihr Charakter in der gleichnamigen Serie *„Ellen“* (1994-1998) outen, wird *„Ellen Morgan“* der erste homosexuelle Hauptcharakter einer TV-Serie in den U.S.A. *„Ellen“* setzt damit neue Maßstäbe für das Primetime Fernsehen, infolgedessen immer mehr schwule und lesbische Charaktere im Fernsehen gezeigt werden (vgl. Netzley 2010, S. 969).

Die sehr populäre amerikanische TV-Sitcom *„Will & Grace“* (1998-2006) stellt einen homosexuellen Mann (Will) und die Freundschaft zu seiner heterosexuellen Mitbewohnerin (Grace) in den Mittelpunkt des Geschehens. Bemerkenswert ist die Tatsache, dass Will im Gegensatz zu Grace jegliche Sexualität abgesprochen wird, nicht einmal ein gleichgeschlechtlicher Kuss wird gezeigt. KritikerInnen begründen seine Darstellung als asexuell, um für ein heterosexuelles (v.a. männliches) Massenpublikum nicht abschreckend zu wirken, sondern von einem breiteren Publikum akzeptiert (vgl. Netzley 2010, S. 970). Fejes (Fejes 2000) begründet die „verharmlosende“ und an heterosexuelle (heteronormative) traditionelle Werte - wie Familie, Monogamie und Stabilität - gebundene Darstellung schwuler und lesbischer Charaktere für den Zeitraum der späten 1990er durch ihr vermehrtes Aufkommen in einem politisch eher konservativen Zeitraum in den U.S.A. Zwar wird ein Bild von männlicher Homosexualität gezeigt, das „Männlichkeit“ inkludiert, homosexuelle Sexualität aber ausradiert: *„Today, a gay male can be both masculine and openly gay, but cannot in any way suggest that being gay has anything to do with erotic desires and practices.“* (Fejes 2000, p. 116)

Ein mittlerweile als kaufkräftiges erkanntes, vor allem männlich homosexuelles Nischenpublikum (Stichwort: Pink Marketing) wurde aber mit homosexuellen Charakteren bedient, auch wenn ihnen ihre Sexualität medial abgesprochen wurde (vgl. Fejes 2000, pp. 115f). Oder anders gesagt: *„Gay television in the 1990s was about the commercialisation of queerness, an exploitation of it for economic ends, as a ‘programming trend’“* (Becker 1998, p. 389).

2.5.3.2 Queer as Folk (Showtime 2000-2005) & The L Word (Showtime 2004-2009)

Der kaschierenden, genauer gesagt, jeglicher Sexualität negierenden Darstellung von lesbischen und schwulen TV-Charakteren tritt eine primär sexualisierte Darstellung in den 2000er Jahren entgegen, die aber vor allem durch ein immer populärer werdendes Phänomen ermöglicht wird: Cable TV.

TV-Serien mit fast ausschließlich homosexuellen Charakteren wie „*Queer as Folk*“ (2000-2005), oder „*The L Word*“ (2004-2009) zelebrieren die Sexualität ihrer ProtagonistInnen und zeigen diese explizit und permanent. Frei (Frei 2011) stellt fest, dass „*Queer as Folk*“ und „*The L Word*“ einen Bruch in der Darstellung von Homosexualität in TV-Serien kennzeichnen. Indem sie fast ausschließlich gleichgeschlechtlich liebende und lebende Charaktere zeigen, im Gegensatz zu „*Ellen*“ oder „*Six Feet Under*“ (HBO 2001-2005), eine allzu problembetonte Behandlung sexueller Andersartigkeit vermeiden, im Gegensatz zu Spielfilmen wie „*Philadelphia*“ (Jonathan Demme, U.S.A. 1993), „*Boys Don't Cry*“ (Kimberly Peirce, U.S.A. 1999) oder „*Brokeback Mountain*“ (Ang Lee, U.S.A. 2005) und eine „verharmlosende“, aber stereotype humoristische Überzeichnung wie in „*Will & Grace*“ unterlassen, brechen sie mit alten Konventionen und stellen Sexualität sichtbar aus. Vor allem „*Queer als Folk*“ wurde gleichzeitig kritisiert und gefeiert, hier stand die männliche Homosexualität im Vordergrund, die Serie zeigt sehr rasch eine „rimming“ Szene (vgl. Frei 2011, S. 300).

Nach einer Untersuchung von US-amerikanischen TV-Serien über den Zeitraum 2005-2006 (Netzley 2010) werden homosexuelle Charaktere sogar öfter in sexuellen Situationen dargestellt als heterosexuelle Charaktere, ihre Identität wird oftmals auf ihre Sexualität reduziert. Nach Netzley werden homosexuelle Charaktere im Fernsehen nicht als gewöhnliche Charaktere gezeigt, sondern der Fokus liegt auf ihrer sexuellen Orientierung, wohingegen heterosexuelle Charaktere ihre Sexualität nicht immer explizit diskutieren müssen (vgl. Netzley 2010, pp. 979ff.).

Es muss an dieser Stelle differenziert werden, ob eine Serie für das öffentliche Fernsehen (Broadcast Network) oder für das kostenpflichtige „Pay TV“ Kabelfernsehen (Cable Network) produziert wird. „Pay TV“ kann sich strategisch auf ein Nischenpublikum ausrichten und Fernsehen anbieten, das sich möglichst fern vom klassischen Fernsehen positionieren kann (vgl. Eichner 2013, S. 55). „*Due to their unique revenue structure, HBO and Showtime were able to create shows with non-traditional gay and lesbian characters, such as The L Word and Six Feet Under.*“ (Evans 2007, p.11)

Besonders HBO und Showtime sind die bedeutendsten US-amerikanischen Pay TV Sender, die eine Vielzahl an LGBT-Charakteren und Storylines wie auch eigene Serien offerieren (können) und in ihrer Darstellungsweise große Freiheiten genießen. Unter dem Label „Quality TV“ hat sich insbesondere in den USA ein Kanon an Serien entwickelt, die von Privatsendern produziert wurden und ein Nischenpublikum ansprechen (vgl. Eichner 2013, S. 56).

„*They said that, while there are many socially and politically conscious people in Hollywood who want nothing more than to create interesting and thought-provoking gay and lesbian characters, network television is a commercial entity in the U.S. Because of this, networks must attract the largest possible audience in order to attract advertisers and improve upon profits. By using gay characters in their programming, they are risking the resultant backlash that would jeopardize*

revenue streams – so they don't do it." (Evans 2007, p.11)

2.5.3.3 Glee (FOX, 2009-)

Ein sehr aktuelles (positives) Beispiel für eine „queere“ TV-Serie im öffentlichen Fernsehen ist das Highschool-Musical „*Glee*“.

In seinem Artikel „*Teenage queerness: negotiating heteronormativity in the representation of gay teenagers in Glee*“ (Dhaenens 2013) knüpft Dhaenens an den Kanon kritischer MedienforscherInnen an, die einen signifikanten Anstieg schwul/lesbischer Repräsentationen in zeitgenössischen TV-Serien anerkennen. Gleichzeitig wird ihnen aber ein heteronormatives Bild von Schwulen und Lesben unterstellt, die Werte und Normen der heterosexuellen Matrix erfüllen wollen (vgl. Dhaenens 2013, S. 304). In seiner Analyse von „*Glee*“ und seinem von Beginn der Serie offen schwul lebendem Teenager „Kurt Hummel“ macht Dhaenens eine für die Populärkultur typische Ambivalenz der Repräsentation von Homosexualität aus. Heteronormativität wird einerseits in der Viktimisierung von homosexuellen Jugendlichen deutlich, andererseits unterwandert „*Glee*“ Heteronormativität, indem die Schwierigkeiten von sämtlichen Jugendlichen im Zentrum der Handlung stehen, ungeachtet ihrer sexuellen Orientierungen (vgl. Dhaenens, S. 314f.). Zudem wird ein Bild von Homosexualität gezeichnet, das nicht rein von Konflikt und Leid determiniert ist: „*but as happy, self-confident, and able to position themselves beyond the boundaries of the heterosexual matrix (Rasmussen 2006, Driver 2008)*“ (Dhaenens 2013, p. 315).

Um zurückzukehren auf die Anfangs durch Kessler gestellte Frage, welches Bild von Homosexualität heutzutage dargestellt wird, antwortet sie: „*More often than not, television writing gives the viewer what he or she expects, and this kind of predictability is not very different in the case of GLBTs.*“ (Kessler 2001, p. 140). Sie erkennt also keine benachteiligende Darstellung von lesbischen, homo-, bi- oder transsexuellen Charakteren, die nicht auch für heterosexuelle Charaktere gilt. Kessler unterstellt zum Beispiel „*Queer as Folk*“ und „*The L Word*“ eindimensionale, weil rein sexualisierte, Charaktere. Über die Genres hinweg lassen sich für die Handlung zentrale, multidimensionale und queere ProtagonistInnen finden, die, wie zum Beispiel in der Krankenhausserie „*Grey's Anatomy*“ (ABC 2005-), nicht auf ihre Sexualität reduziert werden sondern als „normale“ Charaktere wie alle anderen inszeniert werden (vgl. Kessler 2011, S. 142)

Kessler attestiert resümierend in ihrem Aufsatz, worauf Avila-Saavedra (2009) bereits hinwies:

„*The numbers still show underrepresentation of GLBTs, but who can truly be faulted for the overrepresentation of youth and whiteness in GLBT fare? We wanted equality. In many ways we are now as disproportionately represented as the straight folks.*“, zeigt sich aber besänftigt: „*Luckily,*

however, writers are continually writing us in – the good, the bad, and the ugly – and just as with the straight characters, occasionally hitting a home run.” (Kessler 2011, p. 144).

2.6 TV-Serien: Was ist eine Fernsehserie?

Eine genau Definition von „Serie“ ist nicht einfach zu finden und auch ein schwieriges Unterfangen, da sich unter diesem Begriff mittlerweile eine Vielzahl an möglichen Genres und Hybriden davon subsummieren lassen.

Hickethier abstrahiert den Serienbegriff und versteht jede Serie als langfristig aufgespannten Rahmen, innerhalb dessen sich vielfältige Meinungen, Verhaltensweisen und Lebensauffassungen präsentieren. Indem die Serie einen Rahmen aufzieht, wird Vertrauen zum Publikum aufgebaut und es werden Spielregeln festgelegt, an die sich die Figuren halten sollen (vgl. Hickethier 1991, S. 44). ZuseherInnen können Verhaltensweisen von Figuren aus diesem Rahmen herauslösen, somit Verhaltenssegmente isolieren und mit Verhaltensanforderungen aus dem Alltag in Beziehung setzen, die meist dem ZuseherInnenalltag ohnehin ähneln (ebd., S. 45).

Die gesellschaftliche Bedeutung von Serien als Identifikationsplattformen für das Publikum beschreibt Mikos mit einer eskapistischen Funktion: *„Die geheimen Wünsche und Bedürfnisse der zuschauenden Massen werden aufgegriffen und in die Erzählstruktur und Genres integriert“* (Mikos 1992, S. 21 zit. nach Plake 2004, S. 153). Dadurch haben Serien für quasi jeden „etwas“ parat, so Mikos. Indem die Serie ein Problem jeweils aus der Sicht verschiedener Charaktere darstellt, werden den ZuseherInnen mehrere Identifikationsmöglichkeiten angeboten (vgl. Mikos 1992, S. 22 zit. nach Plake 2004, S. 153).

Nach Hickethier ist Mehrteiligkeit das Prinzip der Serie, nicht Endlosigkeit. Er charakterisiert Fernsehserien durch ihre Doppelstruktur. Das Kontinuum einer Serie wird durch eine periodische Abfolge hergestellt: Einzelne Serienfolgen stellen von ihrer Dramaturgie und Produktionsstruktur her erkennbare, abgrenzbare Einheiten dar, die Anknüpfungen an vorangegangene und nachfolgende Folgen herstellen. Andererseits akkumulieren die ZuseherInnen aus den vergangenen Folgen Serienwissen mit der Erwartung, dass sich das Geschehen in Zukunft verlängert, Serien verweisen so über einzelne Folgen hinaus (ebd., S. 9). Die doppelte Formstruktur ermöglicht es, einerseits zeitlich und inhaltlich begrenzte Einheiten zu bieten, andererseits sich auf einen größeren, häufig auch vom Publikum gekannten Gesamtzusammenhang zu beziehen. Dies macht auch die Attraktivität von Serien aus. Die begrenzte Dauer (meist 25 bis zu 60 Minuten) macht Serien zudem leicht konsumierbar, was ihre Integrationsfähigkeit in den Alltag steigert (vgl. Hickethier 1991, S. 10). Integrierend wirken TV-Serien für Hickethier auch deswegen, weil so Angehörige eines Milieus, welche wenige Kontakte außerhalb dieses Milieus pflegen, mit Themen konfrontiert werden, welche

die gesellschaftliche Bandbreite an Verhaltensweisen widerspiegeln (vgl. Hickethier 1992, S. 18 zit. nach Plake 2004, S. 152f.). Charakteristisch ist eine Pluralität von Werthaltungen und Problemlösungen, die durch eine flexible Handlungsführung ermöglicht werden.

2.6.1 TV-Serien: der geplante Kult

„Fernsehen ist Kult geworden“ (Winter 2013, S.67)

Fiktionale Fernsehserien haben seit Mitte der 1990er Jahre Hochkonjunktur. Nie waren Serien populärer und leichter verfügbar. Textuelle Offenheit und Polysemie sind wesentliche Voraussetzung für die Popularität neuerer „Qualitätsserien“. Rainer Winter beschreibt in seinem Aufsatz *„Fernsehen als Kult“* (Winter 2013) den Weg des Kults von einer marginalen Randerscheinung eines Nischenpublikums hin zu einem gezielt geplanten Massenphänomen, eine typische Entwicklung des „Quality-TV“. Dass Fernsehen Kult werden konnte, hat es den neueren Qualitätsserien zu verdanken, die mittlerweile nicht mehr zur tatsächlichen Sendezeit im TV, sondern vor allem auf DVD oder im Internet intensiv rezipiert werden können (vgl. Winter 2013, S. 68ff.). In einem Interview mit *progress*, dem Magazin der österreichischen HochschülerInnenschaft, berichtet der Medienexperte Christian Stiegler vom großen Serienboom der letzten 15 Jahre und benennt das Phänomen „Bingewatching“ als Bruch mit dem üblichen Episoden-Ablauf von Fernsehen, das Publikum entscheidet individuell wann und wieviel einer Serie es ansieht. Vor allem das Onlineportal „Netflix“ verdankt seine Popularität dem revolutionären Konzept, die gesamte Staffel einer Serie online zu stellen um in einem hindurch „bingegewatcht“ werden zu können. Serien wie *„House of Cards“* (Netflix, 2013-) oder *„Orange ist he New Black“* (Netflix, 2013-) wurden so zu Publikumsmagneten und Lieblingen der Kritik (vgl. Stiegler 2015, S. 34). Besonders neuere Kultserien sind Orte sozialer Auseinandersetzungen, Konflikten und Kämpfen um Bedeutung. Sie grenzen sich zur dominanten Kultur ab und zeigen das Tabuisierte, die Widersprüche dieser Kultur und ihre Schattenseiten (vgl. Winter 2013, S. 71). Durch ihre Abgrenzung zur dominanten Kultur reihen sie sich in den Kanon der oft erwähnten „Quality-TV“ Serien ein, die näher betrachtet werden müssen, um die aktuelle Fernsehlandschaft genauer charakterisieren zu können.

2.6.2 TV-Serien Geschichte: Paradigmenwechsel vom Kino zum „Small Screen“

Selbstproduzierende Pay TV Sender, allen voran „HBO“ (Home Box Office) oder „Showtime“ nehmen seit längerer Zeit eine Vorreiterrolle ein. Sie dominieren die Serienlandschaft und bieten Serien mit spezifischen generischen Merkmalen und einer Machart, die vor allem ein Nischenpublikum anspricht. Immer mehr bilden sich simultan aber TV-Serien heraus, die teilweise (noch) den formal-ästhetischen Gestaltungsmitteln des „Quality-TV“ entsprechen, aber auch ein Massenpublikum erreichen wollen (vgl. Eichner 2013, S. 45). Unter dem Label „Quality-TV“ haben sich beginnend in

den 1980ern in den U.S.A. Fernsehserien etabliert, die sowohl KritikerInnen als auch Publikum begeisterten (z.B. „*Twin Peaks*“ ABC, 1990-1991).

Fernsehen boomt also mehr denn je, zieht große Filmstars und Regisseure an. Das Kino dagegen scheint seine besten Zeiten bereits hinter sich zu haben...

Um den Paradigmenwechsel vom Kino zum „Kult Quality-TV“ zu verstehen, muss auf die TV- und Kinogeschichte zurückgeblickt werden.

Der Fernsehmarkt ist, ähnlich wie der Kinomarkt, ökonomischen Interessen, kulturellen Diskursen, sich wandelnden Publikumsvorlieben und politischen Re- sowie Deregulierungsbestrebungen ausgesetzt. Die Bedingungen sind aber zum Teil unterschiedlich. TV-Serien werden nicht am Erfolg des Startwochenendes gemessen, sondern sie müssen sich mittels spezifischer textueller Strategien („Flexi Narrative“ vgl. Nelson 2013) und spezifischen Marketingstrategien wie dem Engagement der ZuschauerInnen über einen längeren Zeitraum (meist eine Staffel), bewähren und ein Publikum an sich binden (vgl. Eichner 2013, S. 49). Dies trifft vor allem auf TV-Serien öffentlich-rechtlicher Fernsehanstalten zu.

Als in den 1950er und 1960er Jahren der Fernsehmarkt immer stärker wird, kontert das Kino mit teuren Blockbustern (z.B. *Ben Hur*, 1959, *Spartacus* 1960) als Differenzierungsstrategie. Der „*Paramount Consent Decree*“ 1948, ein Gerichtserlass gegen die Monopolstellung der Hollywood-Studios, der es den Major Studios (allen voran Paramount Pictures) verbot, mittels „*block booking*“ Kinoketten zu zwingen, sämtliche Filme des Studios für eine Saison abzunehmen, setzt u.a. den Niedergang der Hollywood-Studiosysteme in Gang, die sich in den 1970er Jahren immer mehr zu internationalen Medienkonglomeraten entwickeln (müssen). Die Konglomeratisierung ermöglicht in den 1970er Jahren wiederum neue Auswertungsmöglichkeiten des Kinos im TV durch eine entstehende Verschmelzung von Kino und Fernsehen. „*Was in den 1970er-Jahren mit dem Fernsehen als Zweitauswertungsfenster begann, hat seit den 1990er-Jahren mit Video/DVD und seit 2000 mit Web 2.0 als weiterem Auswertungsfenster an zusätzlicher Bedeutung gewonnen.*“ (Eichner 2013, S. 51)

Nelson (2007) beschreibt das amerikanische Fernsehen in drei groben Phasen.

- 1) **TV 1** (1948-1975) war geprägt von der Dominanz der großen Networks (ABC, NBC, CBS, später FOX), die 98% des Programms besaßen. Erst durch eine Politik der Liberalisierung und Deregulierung konnte der Monopolisierung Einhalt geboten werden.
- 2) **TV 2** (1975-1995), die Phase des „Postnetworks“, ging mit dem Aufkommen und Erstarken der Kabel- und Satellitensender einher. Werbefreie Pay-TV Sender wie HBO etablieren sich analog

dazu, die Diversifizierung des US-amerikanischen Fernsehmarkts durch die Einführung von Kabel- und Satellitenfernsehen ermöglicht Sparten- und Nischensender.

- 3) **TV 3** ist gekennzeichnet durch seine digitale-globale Ausprägung (vgl. Nelson 2007, S. 7ff. zit. nach Eichner 2013, S. 54).

Network TV stand für Massengeschmack mit der Strategie des LOP „*least objectionable programming*“ (Nelson 2007, S. 13 zit. nach Eichner 2013, S. 55), wohingegen sich das Kabelfernsehen möglichst weit weg vom klassischen Fernsehen positioniert und strategisch auf ein Nischenpublikum setzt (vgl. Eichner 2013, S. 55). Mit dem Ende des Regulierungsinstrumentes „Fin-Syn“⁶ im Jahre 1996, konnten die Fernsehanstalten vermehrt Eigenproduktionen vermarkten und so den Markt dynamisieren. Es kommt zu einer Fusionierungswelle der TV-Sender und Hollywoodstudios – die Medienkonglomerate beherbergen Filmstudios und Fernsehsender. Nachdem das Blockbuster-Kino immer unrentabler wird, wird vermehrt in Serienformate investiert. Die wirtschaftlichen Kräfte von Rundfunk, Kabel und das beginnende Zeitalter der Digitalisierung bewirken eine Dynamik, die Mitte der 1990er Jahre zu einem Innovationsschub führte, die ihren Höhepunkt zu Beginn des neuen Jahrtausends erreicht (vgl. ebd., S. 56). Es entstehen Serien die neue Erzählformen präsentieren und unkonventionelle Themen aufgreifen: „*the broader truths about life and society*“ (Cardwell 2007, p. 26).

Die quotenabhängigen Network TV Sender brauchen neben innovativen, unkonventionellen Aushängeschildern auch Massenerfolge und setzen auf „Must-see TV“, das sich klar abgrenzt von einem an ein medienaffines Bezahlpublikum gerichteten Arthouse Fernsehen. „*Emergency Room*“ (NBC, 1994-2009) oder „*Friends*“ (NBC, 1994-2009) wurden so zu den beliebtesten „Must-see“ TV-Serien der 1990er Jahre (vgl. Eichner 2013, S.56f.).

Was bedeutet nun aber „Quality-TV“, welche Merkmale zeichnen die heute so populären TV-Serien nun aus?

2.6.3 Merkmale Quality TV

Das „zweite goldene Zeitalter des Fernsehens“ nannte bereits 1996 Robert J. Thompson (vgl. Thompson 1996) das Aufkommen der „Quality“ Serien, dessen zwölf Kriterien Robert Blanchet als Ausgangspunkt zu seinen Überlegungen des Phänomens „Quality-TV“ heranzieht, diese aktualisiert, und damit einen Überblick über die Charakteristiken der zeitgenössischen TV-Serienlandschaft gibt(vgl. Blanchet 2011, S. 44ff.).

⁶ Die Fin-Syn-Rule (Financial Interest and Syndication Rule) wurde 1970 erlassen mit dem Ziel die Übermacht der großen Networks (CBS, ABC, NBC) zu begrenzen und zugleich die Verhandlungsmacht der unabhängigen Film- und FernsehproduzentInnen zu stärken um eine größere Programmvvielfalt sicherzustellen. Als die Regel 1977 verschärft wurde, durften die Networks mit Ausnahme von Nachrichtenformaten gar keine Programme mehr selbst produzieren. 1985 wurde den Networks ein Umfang von drei, 1988 von fünf Stunden wöchentlicher Eigenproduktion zugestanden. (vgl. Meyer. 2012. Lexikon der Filmbegriffe: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=5499>)

1. **„Qualitätsserien heben sich von gewöhnlichem Fernsehen ab“**, indem entweder ein etabliertes Genre transformiert oder neue, dem Fernsehen bisher unbekannte, Erzählmittel und Genremuster eingesetzt werden. So wird z.B. in „The Sopranos“ (HBO, 1999-2007) das im Fernsehen kaum etablierte Mafia-Genre transformiert (vgl. ebd., S. 44ff.). HBO betitelt sich beispielsweise selbst mit dem Slogan „*It's not TV*“ und hebt sich so von gewöhnlichem Fernsehen ab.
2. **„Qualitätsserien werden von KünstlerInnen gemacht“** wie z.B. David Lynch („*Twin Peaks*“). Blanchet stellt fest, dass dies auf die zeitgenössische Serienlandschaft nicht zwingend zutreffen muss, da Serien, anders als Filme, weniger über „Auteurs“ vermarktet werden (vgl. ebd., S. 48ff.).
3. **„Qualitätsserien sprechen ein gehobenes Publikum an“** Fernsehen galt lange als seichte Massenunterhaltung, Qualitätsserien werden für ein medienkompetentes, gebildetes Publikum produziert (vgl. ebd., S. 52).
4. **„Qualitätsserien haben niedrige Einschaltquoten“** und kämpfen gegen ein Mainstreampublikum und den Widerstand der Sender. Diesen Trend kann Blanchet nicht bestätigen, da Serien wie „*Desperate Housewives*“ (ABC, 2004- 2012) oder „*LOST*“ (ABC, 2004- 2010) sofort zu Publikumsmagneten wurden und hohe Einschaltquoten erzielten. Pay-TV Sender geben ihren Serien aber grundsätzlich mehr Zeit sich zu behaupten, da sie nicht von Einschaltquoten und Werbeeinnahmen abhängig sind (vgl. ebd. S. 52ff.).
5. **„Qualitätsserien verfügen über ein großes Figuren-Ensemble, präsentieren unterschiedliche Perspektiven und haben multiple Plots“** (Blanchet 2011, S. 55f.).
6. **„Qualitätsserien haben ein Gedächtnis“** Nach Thompson werden sich Qualitätsserien immer auf frühere Ereignisse der Serie beziehen, Figuren entwickeln sich permanent weiter. Storylines können am Ende jeder Episode abgeschlossen werden (*procedurals*) oder sich über mehrere Episoden ziehen (*Zopfstruktur*). Staffel übergreifende Handlungsstränge (*story- oder character arcs*) betreffen die Entwicklung von Charakteren oder äußere Geschehnisse. Ein oder mehrere Handlungsstränge können sich aber auch über den gesamten Verlauf der Serie ziehen (*mythology arc*) (vgl. ebd., S. 56ff.).
7. **„Qualitätsserien kreieren ein neues Genre, indem sie bestehende Genres kombinieren“** Unter Punkt 1 bereits erwähnt, bedeutet der Genre-Mix eine Innovation. „*Desperate Housewives*“ zum Beispiel orientiert sich stilistisch ironisch an Seifenopern, bietet aber gleichzeitig staffelübergreifende Handlungsstränge (vgl. ebd. S. 58f.).

8. **„Qualitätsserien sind literarisch und autorenzentriert. Der Schreibstil ist komplexer als bei anderen Serien“** Das Publikum ist mit vielen Details, komplexen Themen wie Politik, Schnelligkeit, komplexer Sprache (Slang, Mafia-Jargon usw.) konfrontiert (vgl. ebd., S. 59f.).
9. **„Qualitätsserien sind selbstreflexiv“** Thompson meint damit Anspielungen auf die Hoch- und Populärkultur und das Fernsehen selbst. *„The Simpsons“* (FOX, 1989-) sind ein exzellentes Beispiel für eine postmoderne Ästhetik, die permanent intertextuelle Bezüge zu anderen TV-Serien, Filmklassikern, Popmusik usw. herstellen. In anderen Fällen brechen die AutorInnen mit den etablierten Genrekonventionen der Serie und inszenieren einzelne Episoden oder Szenen als Musical, Film Noir oder Komödie oder setzen ein außergewöhnliches Erzählverfahren ein (vgl. ebd., S. 62ff.).
10. **„Qualitätsserien behandeln kontroverse Themen“** Was Thompson vor allem für die 1980er Jahre feststellt, relativiert Blanchet für die letzten 20 Jahre, indem er darauf verweist, dass Themen wie Homosexualität und vor allem explizit gezeigte Sexualität dezidiert ins Zentrum der Erzählung rücken wie in *„Queer as Folk“* (Showtime 2000-2005) - eine Entwicklung die nur durch den Vorstoß der Pay-TV Sender möglich war, auf einem amerikanischen Broadcast-Networksender aber nach wie vor nicht gezeigt werden dürfte. Pay-TV Kabelsender haben die Strategie ihrem Publikum zu zeigen, was auf Gratisendern nicht zu finden ist. Alkohol- und Drogenexzesse, Promiskuität, Pornografie, Inzest usw. sind fester Bestandteil dieser Serien. Sittlichkeitsfragen sind in den U.S.A. bedeutsamer als zum Beispiel in Europa, weswegen Thompson die politische Dimension von Serien hervorhebt, die diese Streitpunkte thematisieren. Charakteristisch dabei für Qualitätsserien ist eine linksliberale Haltung zu den Stoffen (vgl. ebd. S. 63ff.).
11. **„Qualitätsserien versuchen <realistisch> zu sein“**, womit Thompson meint, dass sie versuchen, ein möglichst nüchternes, ungeschminktes Bild des sozialen Alltags und der Lebensumstände ihrer Figuren zu zeigen (vgl. ebd., S. 66f.).
12. **„Qualitätsserien werden mit Lobeshymnen und Preisen überhäuft“**, stellt den letzten Punkt in Thompsons Definition dar. Das Genre des „Quality TV“ ist für Thompson die verspätete Antwort des Fernsehens auf das Kunst- und AutorInnenkino. Er distanziert sich von dem mehrdeutigen Begriff Qualität und versteht „Quality TV“ als Label für einen bestimmten Stilmodus von Serien, dessen ästhetische Kennzeichen man erkennt, ohne sie als gut oder schlecht zu bewerten (vgl. Blanchet 2011, S. 67f.).

Diese 12 Charakteristika ermöglichen eine Einordnung der zeitgenössischen Fernsehlandschaft und der diversen Mittel, die ihr zur Verfügung stehen. Im Detail muss an dieser Stelle noch auf das Genre

„Dramedy“ eingegangen, das für die Analyse und das Verständnis von „*Shameless*“ von Bedeutung ist.

2.6.4 Genre „Dramedy“

Besonders wichtig für eine Medienanalyse ist die Zuordnung eines Film- oder Fernsectextes zu einem Genre, denn dieses strukturiert bereits die Erwartung des Publikums maßgeblich vor und funktioniert in diesem Sinne als Gebrauchsversprechen. In der Analyse kann zum Beispiel untersucht werden, ob die Repräsentation von Geschlecht in einer Soap anders ist als in einem anderen Genre (vgl. Mikos 2008, S. 57ff.). Genres basieren auf der reziproken Beziehung zwischen Publikum und Produzierenden, denn letztere können sich darauf verlassen, dass das Publikum die produzierten Texte auch im Rahmen der Genrekonventionen versteht, das Publikum wiederum kann sich darauf verlassen, dass ihre Erwartungen und Wünsche, die mit dem Genre verbunden sind, erfüllt werden. Genres tragen so zur Routinisierung und Ritualisierung von Fernsehkommunikation bei, wobei Genres dynamisch sind und jede neue Fernsehserie Genres variieren kann (vgl. Mikos 1994, S. 149f.)

Die Serie „*Shameless*“ wird mit dem Label „Dramedy“ oder „Comedy/Drama“ betitelt, kann also dem Hybridgenre „Dramedy“ zugeordnet werden:

„Das seit Mitte der 1980er Jahre entstehende Hybrid- oder Fusionsgenre der dramedy enthält sowohl Aspekte des thematisch ernsten Fernsehromas (in den USA bevorzugt Einstünder) mit seinem festen Ensemble an ausgearbeiteten, komplexen Charakteren als auch humoristische Aspekte der – kürzeren halbstündigen – Fernsehkomödie (sitcom) mit ihrem charakteristischen Wortwitz, selbstbezüglichen Wiederholungen und Übertreibungen.“ (Kaczmarek 2012, Lexikon der Filmbegriffe, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/>)

Dabei ist der ernsthafte Aspekt der „Dramedies“, wie in „*Shameless*“ als 50 minütiges Drama nicht zu unterschätzen und sollte vielleicht nicht mit Sitcoms in einem Atemzug genannt werden. Der Humor in einstündigen „Dramedies“ funktioniert eher als „comic relief“, wohingegen 30 minütige „Dramedies“ eher Sitcoms entsprechen, und den dramatischen Part zum Vorantreiben der Geschichte nutzen. Der Bezug der Definitionen zur Sitcom kann aus historischer Sicht aber schlüssig begründet werden.

Erstmals tauchte der Begriff „Dramedy“ Mitte der 1980er Jahre in einem Atemzug mit dem Terminus „Quality TV“ auf: *„One sign of [television’s] maturity: Many of the new comedies are devoid of annoying laugh tracks. Instead of just going for the jocular, writers are striving to evoke a blend of laughter and tears in a form known in the industry as ‘dramedy’ “* (Sanoff et al. 1987, p. 62 zit. nach Sewell 2010, p. 236). Die Abwesenheit zugeschalteter Lacher wurde als Indiz für die Qualität von (Comedy)Serien gesehen, sich an ein intelligentes und selbstbestimmtes Publikum zu richten, das

selbst entscheidet, wann es lacht und wann nicht.⁷ Gleichzeitig wurden „Dramedies“ von Industrie, Publikum und KritikerInnen aufgrund ihres Realismus gelobt, weil ernsthafte, soziale Themen kulturelle Authentizität vermittelten, sowie - in Tradition des „Quality Series“ Diskurses - aufgrund ihrer besonderen Beziehung zum Publikum, ihrer Raffinesse, des Bezugs zu den Auteurs und der markierten Differenz zum regulären Fernsehen (vgl. Sewell 2010, p. 245).

„Dramedies“ und insgesamt „Quality-TV“ Serien setzen sich u.a. durch Genre-Mixe insbesondere von früheren TV-Serien ab. Ein weiteres Merkmal der heutigen TV-Serien ist deren besonders innovative Erzählweise. Indem sich SerienmacherInnen aus dem Setzkasten verschiedener etablierter Erzählformen bedienen, erzeugen sie eine weitere Hybridisierung: die „Flexi-Narrative“.

2.6.5 „Flexi-Narratives“

Robin Nelson bezeichnet mit dem Begriff „Flexi-Narrative“ Erzählformen zeitgenössischer TV-Serien. Ihr Modell der „Flexi-Narrative“ bezeichnet die Verschmelzung von „Series“ und „Serials“, welche die am besten funktionierenden Elemente beider Formen kombiniert. Die „Flexi-Narrative“ ermöglichen SerienmacherInnen Flexibilität in der Erzählung ihrer Geschichten (vgl. ebd., S. 24).

Unter „Series“ versteht sie: *„regular characters in broadly the same environment involved in a different narrative brought to closure in each episode“* (ebd.: S. 24). „Series“ haben keine narrativen Aufhänger, sie beruhen auf dem Interesse an den Figuren, Situationen von Woche zu Woche.

„Serials“ dagegen bieten eine fortlaufende Handlung mit narrativen Aufhängern, die sich über mehrere Episoden ziehen, die Episoden enden mit sogenannten „Cliffhanger“ Momenten, was eine Befriedigung eines narrativen Abschlusses (vorläufig) verwehrt – bis zur letzten Episode: *„characters developing in a narrative arc continuing across several episodes typically brought to conclusion in the final episode“* (ebd.: S. 24).

Kennzeichnend für „Flexi Narratives“ sind eben die Vermischung der beiden Erzählformen, wodurch einmalige Geschichten entstehen können. Durch die Flexibilität mehrerer Handlungsstränge kann eine Bandbreite an Figuren und Ereignissen so gestaltet werden, dass ein breites Publikum angesprochen wird. Zudem baut das Konzept der „Flexi-Narrative“ auf dem Wissen des Publikums über Situationen, Figuren und die narrative Form der Serie auf. Indem zwischen unterschiedlichen Handlungssträngen hin- und hergeschnitten werden kann, ist es möglich direkt zur Steigerung der Aufwärtskurve jedes Handlungs Bogens zu schneiden, wodurch die Dramatik fortlaufend einen Höhepunkt nach dem anderen erreicht (ebd., S. 25f.).

⁷ Die sog. „Lachkonserve“ in Comedey Serien nach wie vor gerne eingesetzt, deren „Qualität“ trotzdem von Publikum und KritikerInnen hervorgehoben werden z.B.: *„The Big Bang Theory“* (CBS, 2007-), *„How I Met Your Mother“* (CBS, 2005-2014).

Die dargelegten Definitionen und Modelle von „Quality-TV“, „Dramedy“ und „Hyper-Narrative“ ermöglichen eine erste Einordnung der Serie „*Shameless*“, unterstützen das Verständnis über die Machart und erleichtern somit auch die Analyse der Serie.

3 Forschungsparadigma

Diese Arbeit ist dem qualitativen Paradigma, genauer gesagt der verstehenden interpretativen Sozialforschung, zuzuordnen.

Da sich das Erkenntnisinteresse auf die medialen Konstruktionen von Homosexualität in einer fiktionalen TV-Serie richtet und damit auf die Offenlegung latenter Sinnhorizonte und auf ein Verstehen der Bedeutung dieser Daten zielt, kann eine quantitative Vorgehensweise mit einem standardisierten Instrument und einem linearen Forschungsprozess somit ausgeschlossen werden. Qualitative Forschung hat den Anspruch, soziale Wirklichkeit(en) zu deuten und zu verstehen, indem Lebenswelten von innen aus der Sicht der in ihnen handelnden Personen beschrieben werden (vgl. Flick et al. 2007, S. 14). Die qualitative Forschung qualifiziert sich vor allem durch einen offenen Zugang und eine besondere Nähe zum untersuchten Phänomen, die mit einer standardisierten Vorgehensweise und einer damit verbundenen festen Vorstellung des Gegenstandes nicht möglich wäre (vgl. Flick et al. 2007, S. 17).

Das zirkuläre Vorgehen des Forschungsprozesses in der qualitativen Sozialforschung ermöglicht den flexiblen Einsatz eines breiten Methodenspektrums, das sich immer am Gegenstand selbst orientiert und von diesem leiten lässt. Offenheit und Flexibilität sind wesentliche Merkmale des qualitativen Vorgehens (vgl. Flick et al. 2007, S. 22ff.). Forschungsfragen sowie das methodische Vorgehen können sich im Verlauf der Untersuchung ändern und müssen flexibel an die Gegebenheiten im Feld bzw. der emergierenden Theorie angepasst werden. Dementsprechend kann es auch keine allgemeinen Richtlinien zu Analyse und Interpretation geben, eine offene und reflexive Forschungshaltung bestimmt den Analyse- und Interpretationsprozess. Interpretative Forschung als eigendynamischer Prozess erlaubt Planbarkeit nur bedingt (vgl. Lueger 2000, S. 11f.).

Mikos Methode der Film- und Fernsehanalyse ist als hermeneutisches Vorgehen zu begreifen, und bereits als qualitatives Forschungsdesign konzipiert, das sich in die Tradition der verstehenden-interpretativen Sozialforschung einreicht. Das sozialwissenschaftliche Verstehen interessiert sich für die Konstitutionsbedingungen der „Wirklichkeit“ und die *„Entzauberung gesellschaftlicher Konstruktionen“* (Soeffner 2007, S. 168). Sozialwissenschaftliches Verstehen ist als Verstehen des Verstehens zu begreifen, ein Verstehen „zweiter Ordnung“ (vgl. ebd., S. 169). Da sich die Fernsehanalyse auf gesellschaftliche Konstruktionen von Wirklichkeit bezieht, stellt diese Arbeit einen Beitrag zur soziologischen Fernsehanalyse dar, die sich für die soziale Bedeutung und Funktion der Serie *„Shameless“* interessiert und fragt, wie Wirklichkeit im Medium wiedergegeben wird (vgl. Faulstich 2008, S. 196) und Vorstellungen von Wirklichkeit somit mitkonstruiert.

Wie im theoretischen Teil dieser Arbeit aufgezeigt werden konnte (Kapitel 2.4, 2.5), reihen sich die Konzepte des „doing gender“ sowie die (queer.) theoretischen Ansätze zu Homosexualität in ein Verstehen von gesellschaftlichen Konstruktionen ein und bieten mit dem Werkzeug des „Queer Reading“ ein Mittel diese Konstruktionen aufzuspüren sowie ihre Regeln, Normen und Zusammenhänge aufzuzeigen, und als solche eben zu verstehen.

4 Fragestellungen

Auf Basis der theoretischen Überlegungen wurden für die Analyse der TV-Serie „*Shameless*“ folgende Forschungsfragen formuliert, die mit der hermeneutischen Film- und Fernsehanalyse nach Mikos untersucht und mit den theoretischen Grundlagen in dieser Arbeit sowie dem „Queer Reading“ interpretiert wurden.

Die übergeordnete Hauptforschungsfrage begleitete den Forschungsprozess und das Erkenntnisinteresse von Anfang bis Ende dieser Arbeit. Ausgehend davon, dass mediale Texte Konstruktionen der gesellschaftlichen Wirklichkeit übermitteln und erschaffen (vgl. Mikos 2005a, S. 80ff.), somit auch gesellschaftliche Vorstellungen von Homosexualität transportieren und gleichzeitig mitkonstruieren, interessiert sich diese Arbeit für die Bilder von männlicher Homosexualität, die in der Serie „*Shameless*“ gezeichnet werden. Indem mediale Repräsentationen Bilder von Sexualität und Geschlecht konstruieren, konstruieren sie Wirklichkeit.

Hauptforschungsfrage

Welche Bilder von männlicher Homosexualität werden in der US-amerikanischen TV-Serie „*Shameless*“ dargestellt und konstruiert?

Homosexualität kann als eine diskursive Negativkonstruktion von Heterosexualität gefasst werden, die aus einer zwanghaften heteronormativen Ordnung (Matrix) von Zweigeschlechtlichkeit heraus entstanden ist und u.a. auch in TV-Serien an diese Ordnung angepasst wird und sie permanent reproduziert. Deshalb stellt sich die Frage, ob sich das Bild von Homosexualität in „*Shameless*“ an der Darstellung und Vorstellung von heterosexuellen Normen orientiert, also ob die Darstellung heteronormativ ist und ebensolche Vorstellungen von Homosexualität widerspiegelt.

Wenn Homosexualität in TV-Serien an ein heterosexuelles zweigeschlechtliches System angepasst dargestellt wird, stellt sich auch die Frage nach den darin enthaltenen angebotenen Beziehungsmustern der homosexuellen Figuren, die sich wohlmöglich an heterosexuelle Definitionen und Vorstellungen von Beziehungen sowie heteronormativen Vorstellungen von Homosexualität richten.

Zudem interessiert sich diese Arbeit als queeres Unternehmen für die Verwendung von Sexualität und sexuellen Identitäten in Zusammenhang mit anderen sozio-kulturellen Kategorien, da eine heteronormativ konstruierte Homosexualität als Ausdruck von Herrschafts- und Machtverhältnissen kategorisch ebenso kulturelle Normen und damit Ausschlüsse produzieren muss, welche die kritische Queer Theory mit dem „Queer Reading“ aufdecken soll. TV-Serien zeigen laut den voranstehenden Studienergebnissen oft ein eher eindimensionales Bild von Homosexualität (weiß, wohlhabend, häuslich...), das für ein heterosexuelles Massenpublikum „harmlos“ und verträglich sein soll. Dieses Bild wird in neueren Studien bzw. neueren TV-Serien so nicht mehr festgestellt, die Analyse von „*Shameless*“ interessiert sich genau für das bzw. die Bilder und Repräsentationen von Homosexualität, die in der TV-Serie gezeichnet werden. Um die Hauptforschungsfrage zu konkretisieren und operationalisierbar zu machen, wurden folgende Unterfragen formuliert:

Wird Homosexualität in „Shameless“ heteronormativ dargestellt, also angepasst an eine unsichtbar und selbstverständlich vorherrschende Heterosexualität, Zweigeschlechtlichkeit und deren Vorstellung von Homosexualität?

Welche homosexuellen Beziehungsmuster werden in „Shameless“ gezeigt?

Mit welchen sozio-kulturellen Kategorien⁸ wird Homosexualität in „Shameless“ in Verbindung dargestellt und welche Kategorien bleiben außen vor?

⁸ z.B. Geschlecht, Milieu, Ethnizität, Religion, Alter.

5 Empirischer Rahmen

5.1 Methodisches Vorgehen

Die TV-Serie „*Shameless*“ wurde mit der Film- und Fernsehanalyse nach Mikos (2008) untersucht. Mikos exerziert in 14 Schritten, wie eine systematische Fernsehanalyse, unabhängig vom Erkenntnisinteresse, aussehen kann (vgl. Mikos 2008, S. 78ff.). Zentrum der Analyse ist der Versuch, die Struktur und Funktion des bewegten Bildes zu verstehen, weswegen die Film- und Fernsehanalyse als hermeneutisches Unterfangen zu begreifen ist: *„Das bedeutet vor allem, dass die Daten des Sozialwissenschaftlers, (...), vorinterpretiert sind, dass seine Konstruktionen eben Konstruktionen von Konstruktionen sind. Der Sozialwissenschaftler entwirft Konstruktionen <zweiter Ordnung>“* (Soeffner 2007, S. 167).

Den Königsweg der Film- und Fernsehanalyse gibt es nicht, aber Mikos illustriert eine Systematik der Arbeitsschritte, die eine Analyse leiten können. Sein Vorgehen eignet sich besonders durch die Vorgabe von konkreten Arbeitsschritten, die den gesamten Forschungsprozess begleiten und strukturieren und dabei gleichzeitig eine flexible Handhabung und Adaption ermöglichen. Der vorgeschlagene Ablauf wurde in dieser Arbeit en gros eingehalten, auf das konkrete Vorgehen wird im Detail noch eingegangen.

5.1.1 Fernsehsendungen als Texte

Fotos, Filme und Fernsehsendungen können als „Texte“ verstanden werden: die Struktur von Film oder Fernsehserien ist nicht ident mit geschriebenen Texten, aber in Folge der poststrukturalistischen Debatte in den Geisteswissenschaften wird davon ausgegangen, dass Kulturprodukte und –objekte generell als „Texte“ bezeichnet werden können, die produziert und rezipiert werden (vgl. McKee 2003, p. 4 zit. nach Mikos 2008, S. 17).

Film- und Fernsehtexte können als *„Element der Repräsentationsordnung der Gesellschaft“* (Winter 2002 zit. nach Mikos 2005b, S. 458) verstanden werden. Deshalb spricht Fiske auch von „Textualität“ und nicht von Texten, denn sie verlangen immer nach einer Vervollständigung durch die Gesellschaft, das Publikum. Erst im Akt der Rezeption und Aneignung werden Texte „produziert“:

„Vielleicht favorisiert ein Text manche Bedeutungen, er kann auch Grenzen ziehen, und er kann sein Potential einschränken. Andererseits kann es auch sein, daß er diese Präferenzen und Grenzen nicht allzu effektiv festschreibt“ (Fiske 1993, S. 12f. zit. nach Mikos 2008, S. 23).

Deshalb haben Fernsehtexte auch keine abgeschlossenen Bedeutungen, sondern sie entfalten ihr semantisches und symbolisches Potenzial eben erst in der Rezeption durch Publikum bzw.

WissenschaftlerInnen – zu unterschiedlichen Zeitpunkten, aus unterschiedlichen Blickwinkeln, Gründen usw. (vgl. Mikos 2005b, S. 458)

„Film- und Fernsehtexte können (...) nur Angebote machen und mögliche Lesarten inszenieren, über die sie die Aktivitäten der Zuschauer vorstrukturieren. Eines können sie aber nicht: Sie können nicht die Bedeutung festlegen.“ (Mikos 2008, S 23f.)

Film- und Fernsehanalysen können in diesem Verständnis also auch keine „objektiven“ Bedeutungen freilegen. Texte bieten potenzielle Bedeutungen, Fiske nennt sie *„semiotische Ressourcen“* (Fiske 1993, S. 12). Bestimmte Lesarten können also durch Filme oder Fernsehsendungen strukturierend vorgegeben werden: *„Texte funktionieren immer im gesellschaftlichen Kontext“* (Fiske 1993, S. 13 zit. nach Mikos 2008, S. 23). Film und Fernsehsendungen müssen als symbolisches Material gesehen werden, das nur im Rahmen bedeutungsvoller Diskurse Sinn macht (vgl. Mikos 2008, S. 21). Mikos vertritt die Auffassung, dass Filme und Fernsehsendungen als Kommunikationsmedien zu begreifen sind: Sie kommunizieren mit dem Publikum, wobei ihre Gestaltungsmittel und Techniken die kognitiven und emotionalen Aktivitäten der ZuschauerInnen vorstrukturieren (vgl. Mikos 2008, S. 15).

5.1.2 Film- und Fernsehanalyse nach Mikos (2008)

„Jeder analysiert Filme“ (Barker 2000, S.1 zit. nach Mikos 2008: S.11).

Mikos leitet sein Oeuvre *„Film- und Fernsehanalyse“* mit diesem Zitat ein und macht deutlich, dass sich eine wissenschaftliche Analyse von Filmen und Fernsehserien von einer alltäglichen Analyse unterscheiden muss. Fernsehanalyse meint im Gegensatz zu einer alltäglichen Analyse eine systematische Untersuchung aller Komponenten bzw. Faktoren, die eine Fernsehsendung ausmachen (vgl. Mikos 2008, S. 11ff; 41ff.).

Jede Film- und Fernsehanalyse ist eingebunden in wissenschaftliche Theorie und Diskurse (ebd., S. 42). Eine systematische Analyse soll verhindern, dass sich dem Medium nur mit bestehenden Theorien genähert wird, sondern der Gegenstand selbst auch im Fokus bleibt (vgl. Mikos 2005b, S. 464). Aber: *„Analyse ohne Theorie ist (...) sinnlos, selbst dann, wenn sie die Eigenständigkeit des Beispiels gegen die Theorie zu verteidigen sucht.“* (Wulff 1998, S. 11 zit. nach Mikos 2008, S. 41)

Es geht in der Analyse darum, das flüchtige Material festzuhalten und zu reflektieren, indem es in Worte übersetzt wird und so dem Verstehen zugänglich gemacht wird. Nach Wulff ist die Analyse *„eine besondere Strategie, eine besondere, kontrollierte und explizite Form des >Übersetzens<“* (Wulff 1998, S. 20 zit. nach Mikos 2008, S. 84).

5.1.2.1 Fünf Ebenen der Film- und Fernsehanalyse

Einzelne Film- oder Fernsehbilder sind nicht Gegenstand der Analyse, weil es sich beim Film und Fernsehen um bewegte Bilder handelt. Die Abfolge von Einzelbildern steht im Zentrum der Analyse (vgl. ebd., S. 42). Das konkrete Erkenntnisinteresse der Analyse kann sich nach Mikos auf fünf Ebenen richten. Die Analyse kann sich auf die jeweils einzelne Ebenen beschränken, aber auch auf mehrere Ebenen richten, wobei sich die Ebenen stets aufeinander beziehen.

5 Ebenen der Film- und Fernsehanalyse

1. Inhalt und Repräsentation	2. Narration und Dramaturgie
3. Figuren und Akteure	4. Ästhetik und Gestaltung
5. Kontexte	

(vgl. Mikos 2008, S. 43.)

1: „Inhalt und Repräsentation“

Der Inhalt als „*alles, was gesagt und gezeigt wird*“ (Mikos 2008, S. 44) interessiert dabei weniger, sondern **wie** sich dieser Inhalt präsentiert und damit zur Produktion von Bedeutung und zur sozialen Konstruktion von Wirklichkeit beiträgt. Daraus zieht Mikos den Schluss, dass Mittelpunkt der Analyse auf dieser Ebene sein muss, wie Texte zum „*sinnhaften Aufbau der sozialen Welt*“ (vgl. Schütz 1991) beitragen (vgl. Mikos 2008, S. 44ff.).

2: „Narration und Dramaturgie“

Eng verbunden mit der Ebene „*Inhalt und Repräsentation*“ interessiert auf dieser Ebene die Art und Weise der Repräsentation von sozialen Welten, imaginierten Welten sowie Aspekte gesellschaftlicher Wirklichkeit. Die Narration besteht in der kausalen Verknüpfung von Situationen, AkteurInnen und Handlungen zu einer Geschichte, die Dramaturgie ist die Art und Weise, wie diese Geschichte dem Medium entsprechend aufgebaut ist (vgl. ebd., S. 47ff.).

3: „Figuren und Akteure“

Die Analyse von Figuren oder Charakteren ist besonders bedeutend, da diese als Handlungs- und FunktionsträgerInnen der Dramaturgie fungieren und sich die Gesellschaft über Film- und Fernsehfiguren über ihre Identitäts- und Rollenkonzepte verständigen (vgl. ebd., S. 51ff.).

4: „Ästhetik und Gestaltung“

Die Faszination von Film und Fernsehen hängt von der Bewegtheit der Bilder ab. Das Publikum wird durch Gestaltungsmittel „*emotional durch die Erzählung geführt (...)*“ (Mikos 2008, S. 54). Im Mittelpunkt der Analyse stehen hier Kamera, Ausstattung, Licht, Ton, Musik, Spezialeffekte und Schnitt (vgl. ebd., S. 53ff.).

5: „Kontexte“

Wie bereits erwähnt erhalten Film- und Fernsehtexte erst in der Interaktion mit dem Publikum ihre Bedeutung. Diese Interaktion findet in Kontexten statt: *„Kulturelle Texte sind immer kontextuell artikuliert, in unterschiedlichem Maße polysem strukturiert, haben widersprüchliche, instabile und bestreitbare Bedeutungen“* (Winter 2001, S. 347 zit. nach Mikos 2008, S. 58). So produzieren ZuseherInnen mit ein und derselben Fernsehsendung unterschiedliche Bedeutungen. Diese Bedeutungen sind eng mit den multiplen Diskursen in der Gesellschaft verbunden, Fiske spricht von *„multidiskursiven“* Gesellschaften (Fiske 1994, S. 4 zit. nach Mikos 2008, S. 62f.).

5.1.3 Operationalisierung

Aus Gründen der Forschungsökonomie ist eine Operationalisierung notwendig, die das Ziel verfolgt, *„die prinzipiell endlose Analyse unter den gegebenen Bedingungen endlich und durchführbar zu machen.“* (Mikos 2008, S. 80)

Dafür ist eine Entscheidung unabdingbar, welche Ebenen analysiert werden sollen. Analysen können sich auf alle oder auf einzelne Ebenen richten, es ist dabei wichtig, die einzelnen Ebenen und Kontexte zu trennen, um so den jeweiligen Beitrag zum Gelingen der Kommunikation herausarbeiten zu können (ebd., S. 66).

Die Ebenen *„Inhalt und Repräsentation“*, *„Figuren und Akteure“* sowie *„Kontexte“* sind für die Beantwortung der Fragestellungen dieser Arbeit für die Analyse von Relevanz. Vordergründig für die Forschungsfragen sind die manifesten und latenten Inhalte der ausgewählten Szenen und Sequenzen.

Dabei liegt der Hauptfokus darauf, welche Bilder von Homosexualität inhaltlich, figurativ (männliche homosexuelle Charaktere und Beziehungskonstellationen) und in Bezug auf gesellschaftliche Diskurse zu Homosexualität, gezeichnet werden. Um zu beantworten, „welche“ Bilder gezeichnet werden, muss verstanden werden, „wie“ die Fernsehserie diese inhaltlich repräsentiert.

Die Frage „wie“ diese Bilder technisch inszeniert werden, ist für die Untersuchung eines audiovisuellen Textes immer von Interesse, wird aber nicht Gegenstand der eigentlichen Analyse sein. Ich behandle die Ebene *„Ästhetik und Gestaltung“*, also ästhetische und technische Hilfsmittel der SerienmacherInnen (Kameraführung, Schnitt, Musik usw.) sowie die Ebene *„Narration und Dramaturgie“* als Zusatzinformationen, welche die Analyse auf den Ebenen *„Inhalt und Repräsentation“*, *„Figuren und Akteure“* sowie *„Kontexte“* zusätzlich verdichten sollen.

Auf der Ebene **„Inhalt und Repräsentation“** muss der Text zuerst in seine strukturellen Komponenten zerlegt werden. Die Analyse richtet sich auf die möglichen Bedeutungen, die sich aus televisuellen

Codes ergeben und mit welchen Diskursen sich diese zu(r) (Darstellung von) Homosexualität (Ebene „**Kontexte**“) verbinden (vgl. Mikos 2008, S. 111).

Analyseleitende Fragen nach Mikos lauten: Welche Informationen bietet der Plot an? Sind die dominanten Interaktionsverhältnisse von Macht und Herrschaft gekennzeichnet? Welche Brüche und Widersprüche gibt es in der Repräsentation von Geschlechtern, Ethnien, sozialen Gruppen, Orten, Normen oder Werten? (vgl. ebd., S. 125f.)

Auf der Ebene „**Figuren und Akteure**“ interessiert sich die Analyse vor allem für eine Charakterisierung der homosexuellen Figuren, die detailliert für die homosexuellen Hauptcharaktere „Ian“ und „Mickey“ angefertigt werden. Die Analyse muss sich einerseits an der medialen Konstruktion der Charaktere und andererseits am Wissen des Publikums über soziale Rollen orientieren. In „*Shameless*“ wird die Analyse der Charaktere „Mickey“ und „Ian“ ähnlich schwierig, wie es Mikos über die Analyse von Personen in Familienserien und Daily Soaps feststellt, *„weil das Wissen um die Personen nicht aus einer einzigen Folge oder Episode aufgebaut wird, sondern über alle bis zum Zeitpunkt der Analyse gesendeten Folgen hinweg. Sowohl die regelmäßigen Zuschauer als die Personen in den Serien haben so eine Art kumulatives Gedächtnis (...)“* (Mikos 1995, S. 81 ff. zit. nach Mikos 2008, S. 173).

Analyseleitende Fragen nach Mikos lauten: Welche Figuren treten auf? Wie sind sie charakterisiert? Welche Eigenschaften machen ihren individualisierten Charakter aus, welche ihre Statusposition? Welche Emotionen spielen in den verschiedenen Interaktionssituationen eine Rolle und wie gehen die Personen damit um? Handeln die Figuren in der Serie widersprüchlich? (vgl. ebd., S. 186)

Auf der Ebene „**Kontexte**“ interessiert sich die Analyse für eine Zuordnung von „*Shameless*“ in ein Genre und den damit verbundenen Erwartungen durch das Publikum. Aber vor allem soll die Fernsehanalyse zeigen, wie sich gesellschaftliche Diskurse in den Fernsehtexten materialisieren. In Film- und Fernsehtexten findet *„die diskursive Praxis nur ihren materiellen Niederschlag“* (Diaz Bone 2002, S. 129 zit. nach Mikos 2008, S. 282f.). Nach Fiske zirkulieren in der Gesellschaft durchaus auch konkurrierende Diskurse, die in einem Fernsehtext ebenso konkurrierend repräsentiert sein können (vgl. Fiske 1987, S. 63ff. zit. nach Mikos 2008, S. 284). Da Diskurse an soziale Strukturen und an die ungleiche Verteilung von Macht gebunden sind, werden Fernsehsendungen zu einem Feld sozialer Auseinandersetzungen. Die Analyse kann die im Fernsehtext vorhandenen Diskurse freilegen. Fiske behauptet sogar, dass Film- und Fernsehtexte nicht nur diskursive Praktiken repräsentieren, sondern selbst Diskursereignisse darstellen (vgl. Fiske 1994, S. 4 zit. nach Mikos 2008, S. 285).

Für die Fernsehanalyse sind Diskurse als Kontexte wichtig, weil keine Fernsehsendung außerhalb der gesellschaftlichen Diskurse Sinn macht. Texte können Diskurse ausklammern, andere in den

Mittelpunkt rücken – meist finden die diskursiven Auseinandersetzungen aber selbst in den Fernsichttexten statt, da sich Fernsichttexte oft an ein Massenpublikum richten und durch das Fehlen einer dominanten Ideologie die Texte verschiedene Lesarten (Polysemie) erlauben (vgl. Mikos 2008, S. 259ff.; 284ff.).

Analyseleitende Fragen nach Mikos lauten: Welchem Genre ist die Fernsehsendung zuzuordnen, variieren die Genrekonventionen? Welche kognitiven und emotionalen Erwartungen weckt die Fernsehsendung über die Genrezuordnung? Wie verhält sich der Fernsichttext zum dominanten Diskurs in der Gesellschaft? Favorisiert er eine bestimmte Lesart? Welche verschiedenen Diskurse und diskursiven Praktiken sind in den textuellen Strukturen angelegt? Welche Diskurse werden in den zeitgenössischen Kritiken zu dem Film angesprochen? Hat die Fernsehsendung bei ihrer Ausstrahlung Debatten ausgelöst? (vgl. ebd., S. 272 ff.)

5.1.4 14 Schritte der Film- und Fernsehanalyse (Mikos 2008, S. 83ff.)

Mikos 14 Schritte der Analyse beinhalten neben der tatsächlichen Analyse am Material auch Schritte, die jeder (qualitative) Forschungsprozess im Idealfall durchläuft. Da einige Schritte (1-5, 7, 8) bereits im Rahmen der Themenfindung und Konzepterstellung für diese Arbeit bearbeitet wurden, wird auf diese nicht mehr im Detail eingegangen.

Als **Schritt 1** nennt Mikos die **Entwicklung eines allgemeinen Erkenntnisinteresses** (vgl. ebd., S. 83f.), gefolgt von **Schritt 2**, der **Anschauung des Materials**, die permanent erfolgen muss (vgl. ebd., S. 84f.).

In **Schritt 3** erfolgt die **theoretische und historische Reflexion** mittels Lektüre zu z.B.: Geschlecht, Sexualität, Genre usw. (vgl. ebd., S. 85), die zur **Konkretisierung des Erkenntnisinteresses** führen soll (**Schritt 4**). Sobald dieses feststeht, ist auch das Ziel der Analyse bekannt. Es kann sich eben auf eine oder mehrere der oben genannten fünf Ebenen beziehen. Die eigene alltägliche Rezeptionserfahrung wird mit der theoretischen und historischen Lektüre verbunden. So kann die alltägliche Erfahrung abstrahiert und eine theoretische Sichtung des Materials durchgeführt werden (vgl. ebd., S. 85f.).

Daraus ergibt sich das konkrete Erkenntnisinteresse für die Analyse und die damit verbundenen **Fragestellungen (Schritt 5)** (vgl. ebd., S. 86f.).

In **Schritt 6**, der **Eingrenzung des Materials bzw. Bildung des Analysekorpus** wird eine Auswahl aus der Grundgesamtheit gezogen (Stichprobe), da aus forschungsökonomischen Gründen nicht sämtliche Sendungen, die jemals ausgestrahlt wurden, untersucht werden können. Nach sozialwissenschaftlichen Prämissen, kann diese Auswahl aber nicht beliebig erfolgen. Allen Auswahlverfahren liegt die Auffassung zu Grunde, dass jeder Film oder jede Fernsehsendung, die aus der Grundgesamtheit in die Stichprobe aufgenommen wird, exemplarisch ist (vgl. ebd., S. 87ff.).

Zur Bearbeitung des audiovisuellen Materials muss in **Schritt 7** eine **Festlegung der Hilfsmittel** erfolgen: Zu unterscheiden gilt es zwischen technischen Hilfsmitteln für die Sichtung des audiovisuellen Materials und Hilfsmitteln, die zur Umsetzung des Materials in Sprache oder graphische Darstellung dienen. Audiovisuelles Material kann heutzutage einfach mehrfach betrachtet werden, auf DVD oder auch in digitalisierter Form auf dem Computer (vgl. ebd., S. 89).

Steht fest, welche Filme oder TV-Sendungen analysiert werden, gilt es diese zu dokumentieren (**Schritt 8: Datensammlung**). Mit Ausnahme von historischen Fernsehsendungen wie Nachrichtensendungen bereitet die Zugänglichkeit des audiovisuellen Materials mittlerweile wenig bis keine Schwierigkeiten (DVD, Online Streaming oder Download) (vgl. ebd., S. 89f.).

Schritt 9 ist der Beginn der eigentlichen Arbeit am Material: die **Beschreibung der Datenbasis**. In diesem Schritt muss die Datenbasis als Grundlage für die Analyse beschrieben werden. Dazu sollten Ablauf, Inhalt und Plot von Fernsehsendungen in Worte gefasst werden. Die Beschreibung orientiert sich dabei bereits am Erkenntnisinteresse, stehen also zum Beispiel die Figuren im Zentrum der Analyse, muss die Beschreibung darauf eingehen. In der Beschreibung muss deutlich werden, welche Sinnangebote die Fernsehtexte machen und wie sie Bedeutung bilden. Bei der Beschreibung ist darauf zu achten, dass es noch nicht zu einer Interpretation der Daten kommt. Hier soll beschrieben werden, was gesehen wird und was gesehen werden kann, aber bei der ersten Sichtung noch nicht gesehen wurde (ebd., S. 90).

Die **Analyse der Daten (Schritt 10)** kann auf Basis der vorangegangenen Schritte begonnen werden. Die Hinzunahme theoretischer und historischer Literatur macht die unsichtbaren Strukturen der Fernsehsendung sichtbar (vgl. Elsaesser und Buckland 2002, S. 5 zit. nach Mikos 2008, S. 91). Mit diesem Vorverständnis wird eine Perspektive auf die Komponenten der audiovisuellen Texte geschaffen. Dies trifft sowohl auf die *applikative* Analyse, bei der theoretische Annahmen an Film- und Fernsehtexten überprüft werden, als auch auf *explorative* Analysen, bei denen „aus der genauen Beschreibung von Einzeltexten oder Gruppen von Einzeltexten Kriterien und Charakteristiken gewonnen werden können, die theoriefähig sind, also in einer Theorie interpretiert werden können.“ (Wulff 1998, S. 22 zit. nach Mikos 2008, S. 91). In der Analyse werden die Fernsehsendungen zerlegt, um ihre Struktur offenzulegen. Je nach Erkenntnisinteresse kann dies von Einzelbildern bis hin zu Handlungssequenzen reichen, sofern es die Forschungsökonomie zulässt (vgl. Mikos 2008, S. 92).

Nachdem die Fernsehtexte in ihre Komponenten zerlegt wurden, werden die Teile in der Auswertung wieder zusammengesetzt (**Schritt 11: Auswertung**). Zentral ist hier die Interpretation der Analysedaten in ihrer Funktion für die Bedeutungsbildung (vgl. Mikos 2008, S. 97ff.). Die Strukturelemente müssen in ihrer Beziehung wieder zu einem Ganzen gefügt und in ihre Kontexte eingeordnet werden. Die Auswertung erfolgt theoriegeleitet und orientiert sich am

Erkenntnisinteresse. Hier verbindet sich das theoretische Verständnis mit der Anschauung und mit der Analyse des Materials. Auf diese Weise sollen Interpretationen vermieden werden, die nur auf subjektive Fähigkeiten der WissenschaftlerInnen verweisen, nicht aber die strukturellen Komponenten der Filme miteinbeziehen. Alle Erkenntnisse, die in der Auswertung gewonnen werden, müssen am Material überprüfbar sein (vgl. ebd., S. 100).

In **Schritt 12 (Evaluation I)** werden die Analyseergebnisse vor dem Hintergrund der film- und fernsehtheoretischen Literatur und bisherigen vorliegenden analytischen Studien bewertet. Es gilt festzumachen, ob es sich um neue Ergebnisse handelt oder man zu ähnlichen Ergebnissen gelangt, vielleicht aber in einem neuen Kontext (vgl. ebd., S. 93f.).

Der vorletzte Arbeitsschritt (**Schritt 13: Evaluation II**) dient der Bewertung der eigenen Ergebnisse vor dem Hintergrund des Erkenntnisinteresses. Der gewählte Weg der Analyse, wie auch die Auswahl der analysierten Texte werden hinsichtlich der möglichen Beantwortung der Fragestellungen bewertet. Es gilt, die eigene Vorgehensweise und Analysearbeit zu reflektieren und zu bewerten (vgl. ebd., S. 94).

Abschließend müssen die Analyseergebnisse in einer schriftlichen oder mündlichen Form präsentiert werden (**Schritt 14: Präsentation der Ergebnisse**). LeserInnen oder ZuhörerInnen wird das audiovisuelle Material so nahegebracht, dass sie die Ergebnisse der Analyse nachvollziehen können, ohne den Film bzw. die TV-Serie gesehen zu haben (vgl. ebd., S. 94f.).

5.1.5 Sampling

Um der Schwierigkeit einer Auswahl an Episoden und Sequenzen bei einer Grundgesamtheit von vier Staffeln mit jeweils 12 Episoden à ca. 50 Minuten zu begegnen, wurde mit dem theoretischen Sampling nach der Grounded Theory (Glaser und Strauss, 1967) vorgegangen.

Datenerhebung, Datenanalyse und Theoriegenerierung bilden in der Grounded Theory einen wechselseitigen Prozess (vgl. Flick 2002, S. 73). Der Bezug zu den empirischen Daten, und somit zur „Realität“ bleibt durch dieses Vorgehen stets bestehen. Im Gegensatz zu linearen Forschungsprozessen, bei denen die Analyse auf die abgeschlossene Datenerhebung folgt, werden in der Grounded Theory die Daten zugleich erhoben, codiert und analysiert (vgl. Lampert 2005, S. 516f.). Dadurch erfolgt die Auswahl des weiteren Materials durch die sich entwickelnde Theorie, Erhebung und Analyse sind nicht zu trennen. Entscheidend ist die Auswahl und Untersuchung der ersten Daten/Fälle, die in der Grounded Theory Erkundungscharakter haben. Eine aufgrund der abduktiven Forschungslogik zu Beginn sehr offene Fragestellung leitet die erste Datenerhebung (vgl. Truschkat et al. 2005, S. 3ff.). Das zirkuläre Vorgehen von Erhebung-Auswertung-Erhebung eignet

sich genau deshalb für dieses Vorhaben, weil zu Beginn noch unklar war, welche Episoden und Sequenzen für die Analyse aus dem großen Materialfundus ausgewählt werden sollten.

Auf Basis der ersten Analyseergebnisse konnte das weitere Material ausgewählt werden, ein Vorgang der nach jeder Analyse und Auswertung wiederholt wurde. Die theoretische Sättigung, die erreicht ist, wenn das Wechselspiel zwischen Datenerhebung, -analyse und Theorieentwicklung keine weiterführenden Ergebnisse mehr hervorbringt (vgl. Lampert 2005, S- 519), wurde in dieser Arbeit aus forschungsökonomischen Gründen nicht angestrebt.

Als Ausgangspunkt für die Analyse wurde die allererste Episode (Staffel 1, Pilot) herangezogen. Der Grund für diese Auswahl liegt darin, dass in der Pilotfolge die zentralen Charaktere und somit auch der homosexuelle Charakter „Ian“ eingeführt werden. Über die erste Episode erschließen sich auch zentrale Themen sowie der Aufbau und die Machart der Serie. Zudem wird Ians Homosexualität bereits mehrfach thematisiert und „aufgebaut“. So kann eine erste Bestandsaufnahme zur Darstellung von Homosexualität in der Serie „*Shameless*“ gemacht werden, die vielleicht für den Gesamtverlauf der weiteren vier Staffeln wegweisend ist.

Festgelegt wurde zu Beginn, dass nur Episoden bzw. Sequenzen analysiert werden, die Homosexualität darstellen oder zumindest thematisieren. Dies trifft aber auf quasi jede Episode zu, da entweder der Charakter „Ian“ oder der Charakter „Mickey“ sowie andere homosexuelle Charaktere in jeder Episode auftreten. Deswegen wurde mit dem theoretischen Sampling gearbeitet, um weitere Episoden nach dem Erkenntnisinteresse auszusuchen. Insgesamt wurden fünf Episoden analysiert. Grundsätzlich muss jede ausgewählte Sequenz und Episode immer in ihrem Gesamtzusammenhang zum breiten Korpus aller existierenden Episoden betrachtet werden, weswegen auf andere Episoden und damit Kontextwissen, wenn notwendig, verwiesen werden muss.

5.1.6 Protokollierung von audiovisuellem Material

Jede Film- und Fernsehanalyse benötigt die Verschriftlichung des audiovisuellen Materials. Film- und Fernsehprotokolle zergliedern das Material in einzelne Segmente, allerdings muss jedes Protokoll den individuellen Zwecken der geplanten Analyse angepasst werden. Durch eine tabellarische Form werden Strukturen der Film- und Fernsichtexte offengelegt, die „*weder bei einer „normalen“ noch bei einer theoriegeleiteten einmaligen Rezeption auffallen*“ (Mikos 2008, S. 98), jedoch dürfen diese Texte in Form von Protokollen nicht mit den Filmen oder Fernsehsendungen selbst verwechselt werden.

„Film- und Fernsehprotokolle stellen (...) eine Notationsform dar, mit der Film- und Fernsichtexte in Sprache und grafische Darstellung übersetzt werden.“ (ebd., S. 98). Es haben sich in der Analysepraxis

zwei unterschiedliche Transkriptionen bewährt: Das auf den kleinsten filmischen Einheiten beruhende Einstellungsprotokoll und das „größere“ Sequenzprotokoll, oft auch als Szenenprotokoll bezeichnet. In beiden Fällen wird das Material in eine lineare Form gebracht. Durch die Strukturierung des Textes in der systematischen Erfassung wird die Fernsehserie bereits näher kennengelernt als bei einer reinen Betrachtung und kann so heuristische Vorannahmen und die Präzisierung der leitenden Fragestellung ermöglichen (vgl. Korte 2004, S. 45).

5.1.7 Segmentierung von Filmen- Fernsehsendungen: Einstellung – Szene - Sequenz

Um ein Einstellungsprotokoll oder ein Sequenzprotokoll zu erstellen, müssen die Termini „Einstellung“, „Szene“ und „Sequenz“ erst definiert werden.

In der Regel gilt die **Einstellung** als die kleinste der Analyse zugängliche Einheit. Beginn und Ende einer Einstellung werden durch Schnitte gesetzt (vgl. Kuchenbuch 2005, S. 37 zit. nach Mikos 2008, S.91).

Die **Szene** bildet eine Einheit von Ort und Zeit, in der sich eine kontinuierliche Handlung vollzieht und kann aus verschiedenen räumlichen Perspektiven gezeigt werden (ebd. S, 91).

Sequenzen stellen die größte Komponente bei der Segmentierung von Filmen und Fernsehsendungen dar. Darunter wird eine Gruppe von miteinander verbundenen Szenen verstanden (vgl. Phillips 1999, S. 128, zit. nach Mikos 2008, S. 92), die eine Handlungseinheit bilden und sich durch ein Handlungskontinuum von anderen Handlungseinheiten unterscheiden (vgl. Hickethier 2007, S. 35 zit. nach Mikos 2008, S. 92) Oft werden die Begriffe Sequenz und Szene in der Filmwissenschaft synonym verwendet.

Nach Faulstich richtet sich die Einteilung in Sequenzen nach ein oder mehreren Kriterien:

- Einheit/Wechsel des Ortes
- Einheit/Wechsel im Stil/Ton
- Einheit/Wechsel Handlungsstrang
- Einheit/Wechsel der Zeit
- Einheit/Wechsel Figurenkonstellation

(vgl. Faulstich 2008, S. 76)

Faulstichs Vorschlag zur Einteilung von Sequenzen erleichtert die Handhabung für das eigene Vorgehen, wohingegen Mikos bzw. Hickethiers Beschreibungen Interpretationsspielraum offen lassen. Zu bedenken ist, dass die Einteilung in Sequenzen und Szenen bereits Interpretationsleistungen darstellen und immer subjektiv erfolgen.

5.1.7.1 Einstellungsprotokoll

Beim Einstellungsprotokoll ist die einzelne Einstellung die Grundeinheit der Segmentierung. Aus forschungsökonomischen Gründen lässt sich ein Einstellungsprotokoll für einen gesamten Film oder eine gesamte TV-Episode meist nicht anfertigen und ist für den Zweck der Analyse oft auch nicht angemessen. Die detaillierte Arbeit am Einstellungsprotokoll schult aber das Sehen, weswegen Mikos empfiehlt nur einzelne Szenen oder Sequenzen, die für das Erkenntnisinteresse bedeutend sind, genauer im Einstellungsprotokoll festzuhalten (vgl. Mikos 2008, S. 96f). In der Praxis der Film- und Fernsehanalyse hat sich durchgesetzt, nur ausgewählte Szenen bzw. Sequenzen ganz genau zu protokollieren. Das können dramaturgische Schlüsselszenen sein, *„in denen der Handlungsverlauf eine überraschende Wendung nimmt, oder komplexe Szenen, in denen etwa eine Figur besonders entwickelt und charakterisiert wird“* (Faulstich 2008, S. 76).

Faulstich schlägt ein tabellarisches Protokoll mit sechs Spalten vor, das wie folgt adaptiert wurde: Die erste Spalte enthält die Nummer der Einstellung (1), die zweite Spalte ein Bild der Einstellung (2) die dritte Spalte die Dauer der Einstellung (3), die vierte Spalte eine Beschreibung der Handlung (4), die fünfte Spalte den Dialog (5) gefolgt von Geräuschen (6), den Kameraeinstellungen und Arten der Einstellungswechsel (7) sowie eine Spalte für Anmerkungen (8) (vgl. Faulstich 2008, S. 71ff.). In dieser Arbeit wurde eine Sequenz der Pilotfolge (S1_E1: Pilot) mittels Einstellungsprotokoll analysiert.

Einstellungsprotokoll in dieser Arbeit

1. Nummer der Einstellung	2. Einstellung (Bild)	3. Dauer der Einstellung	4. Handlung	5. Dialog	6. Geräusche	7. Kamera	8. Anmerkung

5.1.7.2 Sequenzprotokoll

Sequenzprotokolle bilden für Korte die Minimalvoraussetzung für eine wissenschaftliche Analyse. Dabei wird der Handlungsablauf auf der Ebene der dramaturgischen Einheiten erfasst und von den Untersuchenden in Sequenzen unterteilt. Die Einteilung und Protokollierung stellen Hilfsmittel für die Analyse dar und sollen an das eigene Forschungsinteresse angepasst werden. Im Gegensatz zum Einstellungsprotokoll gibt das Sequenzprotokoll einen überschaubaren Eindruck über die filmische Gesamtstruktur wider, Analyseergebnisse können anhand der Sequenz später lokalisiert und somit nachvollzogen werden (vgl. Korte 2004, S. 51f.). In dieser Arbeit konnte eine klare Trennung zwischen Sequenz und Szene nicht stringent verfolgt werden, da sich bei Sichtung des Materials und im Verlauf der Analyse eine strikte Abgrenzung als nicht zielführend erwies. Oft entsprachen Szenen einer Sequenz, da die Serie im Ein- bis maximal Zweiminutentakt hin- und herspringt. Wichtige Szenen, die

nicht in einem Einstellungsprotokoll gesondert analysiert wurden, wurden im Sequenzprotokoll detailliert notiert (v.a. Dialoge).

Eine einfache Variante des Sequenzprotokolls inkludiert nach Mikos zumindest Spalten mit der Nummer der Sequenz, Dauer der Sequenz und Handlung. Weitere Spalten können nach Erkenntnisinteresse ergänzt werden (vgl. Mikos 2008, S. 97). Für diese Arbeit wurden die Spalten Titel der Sequenz und Anmerkungen hinzugefügt, um Gedanken und wichtige Eindrücke ebenfalls zu dokumentieren. In dieser Arbeit wurde jede analysierte Episode mittels Sequenzprotokoll festgehalten, Schlüsselszenen wurden mit Dialogen detailliert protokolliert. Im Anhang (9.2) befinden sich das Sequenzprotokoll sowie das Einstellungsprotokoll für Episode 1, Staffel 1 (Pilot) als Beispiele für die verwendete Form der Protokollierung in dieser Arbeit.

Sequenzprotokoll in dieser Arbeit

1. Nummer der Sequenz	2. Dauer der Sequenz	3. Titel der Sequenz	4. Handlung	5. Anmerkungen
-----------------------	----------------------	----------------------	-------------	----------------

5.1.8 Konkretes Vorgehen

Die 14 Bearbeitungsschritte nach Mikos, wie oben dargestellt, wurden in dieser Arbeit weitestgehend befolgt. Das Erkenntnisinteresse stand schon nach der „alltäglichen“ Rezeption von „*Shameless*“ fest, das Material wurde mehrfach rezipiert. Im Detail wurde das Material im Rahmen der Analyse unter Berücksichtigung der theoretischen und historischen Literatur zu Geschlecht, Homosexualität, Medien- und Fernsehtheorie, Queer Theory sowie der medialen Darstellung von Homosexualität rezipiert. Diese Literatur wurde bereits für die Erstellung des Forschungsexposees bearbeitet und parallel zur Analyse im Detail ausgearbeitet. Auf Basis der Lektüre, Materialsichtung und Reflexion wurden Fragestellungen entwickelt. Um das Problem der prinzipiellen Unendlichkeit zu lösen, wurden Episoden und Sequenzen/Szenen nach dem theoretischen Sampling ausgewählt und mittels Sequenz- und Einstellungsprotokoll in sprachliche Texte „übersetzt“ und für die Analyse „zerlegt“. Für jede ausgewählte Episode wurde zuerst eine Inhaltsbeschreibung angefertigt.

Anschließend wurde die Episode in Gruppensitzungen gesichtet, Ersteindrücke notiert und dann gemeinsam auf Basis der vorliegenden Protokolle analysiert. Durch eine Analyse in der Gruppe sollten möglichst viele Lesarten generiert werden, die gemeinsam abgewogen und anschließend entweder verworfen oder beibehalten wurden. Die ausgewählten Episoden wurden anhand der Forschungsfragen sowie den von Mikos vorgeschlagenen Analysefragen auf den Ebenen „*Repräsentation und Inhalt*“, „*Figuren und Akteure*“ sowie „*Kontexte*“ analysiert. Danach wurde die

Episode unter Hinzunahme der theoretischen Kenntnisse und Literatur sowie der Methode des „Queer Readings“ ausgewertet und interpretiert.

Die nächsten Episoden bzw. Sequenzen wurden jeweils auf Basis des „Zwischenstandes“ der Ergebnisse hinsichtlich ihrer Aussagekraft für die Fragestellung ausgewählt (theoretisches Sampling). Die Ergebnisse wurden in Bezug auf vorliegende Forschungsfrage hin evaluiert und in einem letzten reflektierenden Schritt wurde das methodische Vorgehen hinsichtlich der Nützlichkeit für die Beantwortung der Fragestellung reflektiert. Der Analysezyklus, den jede Episode durchlaufen hat, kann in visualisierter Form aus der folgenden Grafik entnommen werden und soll die Vorgehensweise nachvollziehbar machen.

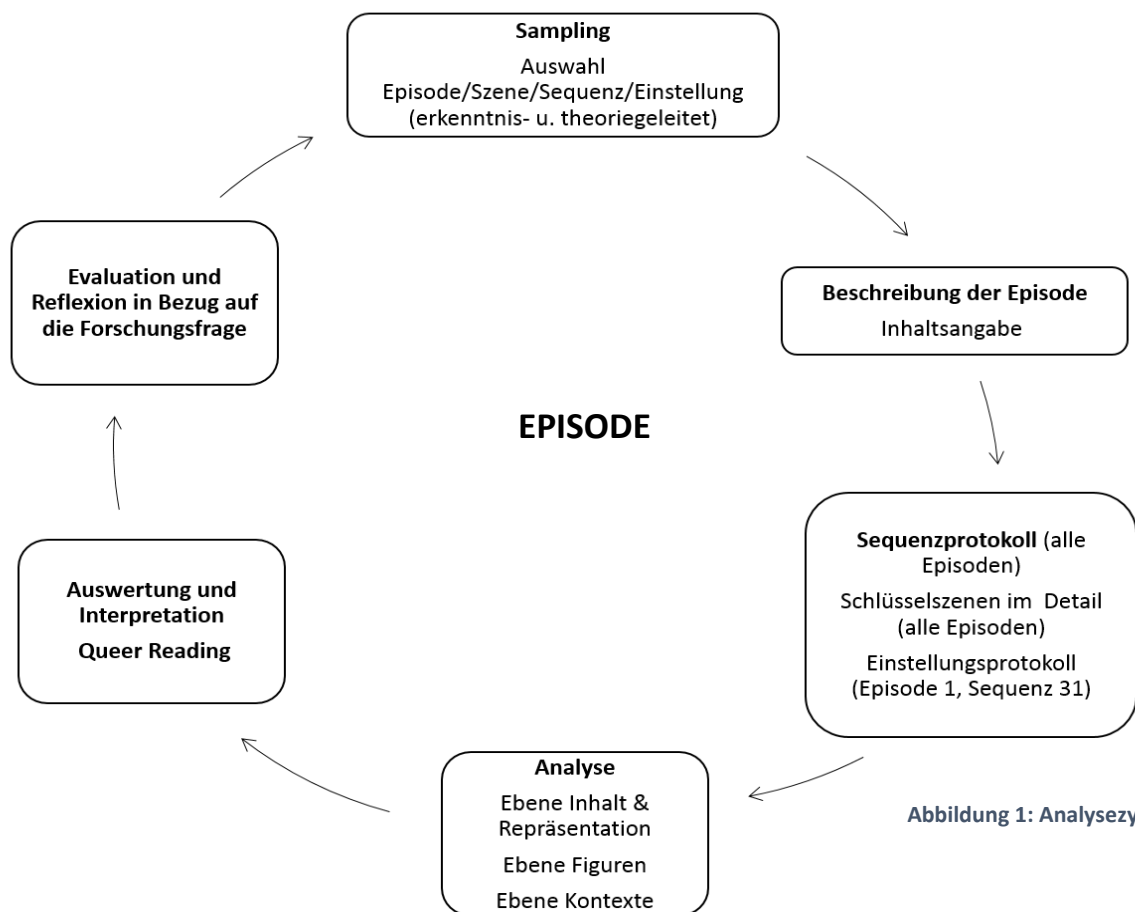


Abbildung 1: Analysezyklus

6 Shameless (Showtime 2011-)

„*Shameless*“ ist eine US-amerikanische TV-Serie (Dramedy), die auf dem landesweit zweitgrößten Pay-TV Kanalsender „Showtime“ seit dem 09. Jänner 2011 in den U.S.A. ausgestrahlt wird. Es handelt sich dabei um ein Remake der gleichnamigen britischen TV-Serie „*Shameless*“ (Channel 4, 2004-2013). Paul Abbott gilt als Schöpfer der Serie, der auch das britische Original erfunden hat. Am 11. Jänner 2015 startete in den U.S.A. bereits die fünfte Staffel von „*Shameless*“ und wurde um eine sechste Staffel verlängert. Hauptdarsteller William H. Macy (Frank Gallagher) hat am 25. Jänner 2015 den Screen Actors Guild Award (SAG Award) für die „Beste männliche Hauptrolle in einer Comedy Serie“ gewonnen (www.imdb.com). An dieser Stelle folgt eine Inhaltsangabe der Serie „*Shameless*“, die sich vornehmlich auf die erste Staffel bezieht, aber bereits einen Überblick über die Inhaltsangebote der gesamten Serie gibt, um die grundlegenden Themen der Serie aufzuzeigen.

6.1 Inhaltsangabe „Shameless“

„Nobody's saying this neighborhood's the Garden of Eden, hell some people say God avoids this place altogether, but it's been a good home to us, to me and my kids, who I'm proud of; 'cause every single one of them reminds me a little bit of me.“ (Frank Gallagher, S1_E1).

Die Serie spielt im Süden Chicagos in der abgelegenen Nachbarschaft des „Canaryville“ und erzählt von der dysfunktionalen, mittellosen Familie von Frank Gallagher (William H. Macy), einem arbeitslosen Trinker, der seine Tage damit verbringt auf meist illegale - oder zumindest unmoralische - Art und Weise, Geldquellen zu akquirieren, um seinen Alkoholismus und ausschweifenden Lebensstil zu finanzieren. Frank hat es geschafft als arbeitsunfähig durchzugehen und versucht nun alles, um diesen Status aufrechtzuerhalten. Das wenige Geld, das ihm vom Staat für seine „Arbeitsunfähigkeit“ zukommt, vertrinkt er in der lokalen Bar „The Alibi Room“.

Seine sechs Kinder sind sich selbst überlassen, selten treffen sie Frank an, noch seltener nüchtern oder wach. Die älteste Tochter Fiona (Emmy Rossum) ist 18 und hat die Schule abgebrochen, um für ihre Geschwister zu sorgen. Sie spielt die Ersatzmutter und kümmert sich um ihre jüngeren Geschwister. Mit Gelegenheitsjobs versuchen sie alle über die Runden zu kommen, manchmal müssen sie ihrem Glück mit Tricks und „Fünffingerrabatt“ ein wenig nachhelfen. Sie versuchen das Beste aus der Situation zu machen und halten stets zueinander. Dabei erhalten die Gallagher Kinder Unterstützung von ihren Nachbarn, dem Pärchen Kevin (Steve Howey) und Veronica (Shanola Hampton), die auch Fionas beste Freundin ist. Kevin arbeitet im „Alibi Room“ und erlebt Franks Eskapaden täglich hautnah mit und gibt ihm oft ein „Alibi“, wenn er mal wieder auf der Flucht vor jemandem ist, dem er Geld schuldet.

Fiona hat mehrere Jobs und kümmert sich vor allem um den jüngsten Gallagher Spross, Liam (Brennan Kane Johnson & Blake Alexander Johnson), der zu Beginn der Serie erst zwei Jahre alt ist. Fiona umsorgt auch die beiden anderen jüngeren Geschwister Debbie (Emma Kenney) und Carl (Ethan Cutkosky). Fiona verliebt sich in Steve (Justin Chatwin), der wohlhabend, mysteriös aber auch dubios ist und bald bei der Familie Gallagher einzieht. Das Glück währt aber nicht lange.

Lip (Jeremy Allen White), das „Genie“, ist der zweitälteste Gallagher Spross (16 Jahre alt), geht noch zur Schule und leistet seinen Beitrag zum Familieneinkommen, indem er Nachhilfe gibt. Vor allem Karen Jackson (Laura Slade Wiggins) bedankt sich dafür mit sexuellen Dienstleistungen bei Lip. Sie wird seine „Freundin“. Karen lebt in der Nachbarschaft mit ihrem religiösen Vater und Sammler von Clown Figuren, Eddie (Joel Murray) und ihrer agoraphobischen Mutter Sheila (Joan Cusack), die das Haus nicht verlassen kann, zudem eine Bazillenphobie hat, Männer gerne mit Dildos anal penetriert und Tag und Nacht in der Küche kocht. Da Frank immer auf der Suche nach einer Herberge, Sex oder schnellem Geld ist, beginnt er eine Beziehung mit Sheila und lässt sich von ihr verhätscheln, nachdem ihr Mann Eddie ausgezogen ist.

Sofern Frank Zugang zum Gallagher Haus hat, landet er dort meist betrunken oder zu gedröhnt, schläft sich aus und nimmt sich, was er im Moment braucht. Für die Kinder gehört das zum Alltag - trotzdem trifft es sie immer wieder hart. Noch härter trifft die Gallagher Kinder die Tatsache, dass ihre Mutter sie im Stich gelassen hat. Die Mutter der Familie Gallagher, Monica (Chloe Webb), leidet an einer bipolaren Störung, pflegte einen ähnlich exzessiven Lebensstil wie Frank und hat die Kinder vor zwei Jahren nach der Geburt von Liam verlassen, um mit einer Frau namens Bob zu leben. In Staffel 1 erschüttert sie die Familie mit ihrer Rückkehr: sie möchte Liam, den jüngsten Gallagher, zu sich nehmen, um ihn mit Bob aufzuziehen.

Der drittälteste Gallagher Spross Ian (Cameron Monaghan) ist heimlich schwul, arbeitet nach der Schule in einem Supermarkt (Kash & Grab) und hat eine geheime Beziehung mit seinem Boss Kash (Pej Vahdat), verheirateter Familienvater und Moslem. Ein Mädchen aus der Nachbarschaft, Mandy Milkovich (Emma Greenwell) hat Interesse an Ian, die er aber abweist.

Die Familie Milkovich lebt in noch schlechteren Verhältnissen als die Gallaghers, das Familienoberhaupt Terry (Dennis Cockrum), ein gewalttätiger Nazi, verbringt die meiste Zeit im Gefängnis. Mandy hetzt ihren brutalen Schlägerbruder Mickey (Noel Fischer) auf Ian, nachdem er sie abweist. Ian kann die Prügelei aber abwenden indem er sich vor Mandy outet. Anschließend gibt sie sich als seine Alibifreundin aus, um Ian Schwierigkeiten in der Schule und in der Nachbarschaft zu ersparen. Ihr brutaler und krimineller Bruder Mickey kommt ständig in den Supermarkt, in dem Ian arbeitet, und bedient sich gratis, wohl wissend dass sich der Besitzer Kash nicht zur Wehr setzt. Kashs

Frau Linda (Marguerite Moreau) installiert deswegen Überwachungskameras, entdeckt so auch die sexuelle Beziehung zwischen Ian und Kash. Eines Tages hat Ian genug von Mickeys Diebstählen und konfrontiert ihn im Haus der Familie Milkovich. Nach einer Prügelei landen die beiden miteinander im Bett und pflegen fortan eine Affäre. Ian distanziert sich immer mehr von Kash, von dessen Homosexualität nur seine Frau, Ian und Lip wissen. Bald darauf werden Mickey und Ian beim Sex von Kash ertappt. Mickey bedroht Kash, der nun sein Geheimnis kennt und provoziert Kash mit einem weiteren Diebstahl. Kash schießt Mickey dabei ins Bein. Schließlich muss Mickey wegen Ladendiebstahl ins Jugendgefängnis.

6.2 Hintergrundinformationen & Kritiken

Die ProduzentInnen haben Wert darauf gelegt, sich von anderen (klischeehaften) TV-Serien über einkommensschwache Familien zu distanzieren und diese nicht an den äußersten Rand der Gesellschaft in etwa einen Wohnwagen (Trailerpark) zu verbannen, sondern in eine Nachbarschaft, wie sie jeder kennt. Dazu Serienmacher John Wells im Interview mit der *New York Times*: *“We have a comedic tradition of making fun of the people in those worlds. The reality is that these people aren’t ‘the other’ — they’re people who live four blocks down from you and two blocks over.”* (Rochlin 2010) Wells fügt hinzu, dass die Serie nicht vergleichbar ist mit anderen Serien über „Arbeiterfamilien“: *„It’s not blue collar; it’s no collar.“* (Rochlin 2010) „*Shameless*“ gibt Einblick in eine Welt und ein Milieu, dessen harter und trauriger Alltag sich erst hinter verschlossenen Türen im Kreise der Familie zeigt. Die SerienmacherInnen betonen, dass Armut, Sucht usw. nicht weit weg, sondern vielmehr in unmittelbarer Nähe, mitten unter „uns“, stattfinden und einen Teil der gesellschaftlichen Realität darstellen. David Nevins, Präsident des Senders „Showtime“, fühlt sich weniger von den finanziellen Problemen, mit denen die Familie tagtäglich kämpft, angesprochen, als vom Umgang der Familie mit Franks Alkoholismus: *“It shows a family functioning under pretty extreme circumstances (...) It’s less about the WORKING class nature of the show and more about how it stares alcoholism in the face.”* (Rochlin 2010)

Produzent Wells, der sich bereits mehrfach mit erfolgreichen Serien wie „*Emergency Room*“ (NBC, 1994-2009) oder „*The West Wing*“ (1999-2006) einen Namen gemacht hat, eine Krankenhaus- bzw. Politikserie, die sich durch sehr professionelle zwischenmenschliche Beziehungen auszeichnen, wollte diesmal die Aufmerksamkeit einer Familie widmen: *„I am completely fascinated by family“* (Rochlin 2010).

Mit den Serien „*Queer as Folk*“ und „*The L-Word*“ hat „Showtime“ die ersten TV-Serien in den Vereinigten Staaten ausgestrahlt, deren Hauptcharaktere ausnahmslos schwul bzw. lesbisch sind. Der Sender „Showtime“ ist dafür bekannt, in seiner Darstellung von Sexualität, Gewalt und Sprache sehr

explizit zu sein. Der Name der Serie ist Programm. Das Format von „*Shameless*“ als „Dramedy“ versteht es geschickt, auf humoristische, „schamlose“ Art und Weise gesellschaftliche Themen wie Armut, Gewalt, Kriminalität, Religion, Familie, Sexualität, Alkohol- und Drogenmissbrauch, das amerikanische Wohlfahrtssystem uvm. gleichzeitig auch ernsthaft zu vermitteln und zu hinterfragen.

Zentrum der „gay“ Storyline von „*Shameless*“ ist der drittälteste Gallagher „Ian“. Vor allem diese Darstellung eines homosexuellen Jugendlichen wird in den Medien und bei Fans besonders positiv hervorgehoben. So betitelt ein Artikel von Joanna Robinson auf der Homepage von „Vanity Fair“ vom 31. März 2014: *“The Best-Written Gay Couple on Television Is Hiding on a Guilty-Pleasure Show”* (Robinson 2014 www.vanityfair.com) und lobt zudem die immens positive Entwicklung der Serie von einer sogenannten „guilty pleasure show“ hin zu einer ernstzunehmenden Dramaserie, deren Charaktere, vor allem auch „Ian“, permanent auf die Probe gestellt werden: *„But somewhere in the cracks, Shameless has built a cast of believable, sympathetic, dirt-poor characters struggling to escape circumstance, genetics, and self-destructive behavior.”* (Robinson 2014)

In einem Interview aus dem Jahr 2011 merkt Robinson an, dass „Ian“ von Anfang an ein schwuler Charakter war, der so in keiner anderen TV-Serie zu finden sei. Sie bezeichnet ihn als „Anti-Kurt Hummel“, eine Anspielung auf den homosexuellen Hauptcharakter der Highschoolmusical Serie „*Glee*“. Cameron Monaghan über seine Rolle: *„He’s the anti-stereotype. He never does anything that’s stereotypically perceived as “gay”. He’s tough, he’s street smart, and he’s pretty much unlike any gay teenager on television right now. (...)He’s living in a neighborhood where people don’t accept homosexuality, so he’s kind of closeted and insecure about it, and he feels like he has to hide it, even from his family—and in some ways he kind of does. He’s going through a lot of struggles, and I think a lot of teens in America are also going through that.”* (Robinson 2011) In dieser Selbstbeschreibung von Monaghans Charakter zeichnen sich sowohl die Figur als auch deren Lebenswelt bereits ab. Um seinen Charakter Ian und dessen Partner Mickey hat sich im Internet eine große Fangemeinde versammelt, die sie als „Gallavich“ bezeichnen: *„We know Jack Daniels and Orange Juice mix extremely well“* (Dilaurentis 2015, <http://gallavichthings.tumblr.com/>).

Im nächsten Abschnitt werden die Hauptcharaktere sowie für die Analyse relevante Charaktere nochmals genauer beschrieben, da die Serie narrativ stark auf ihre Figuren und deren Entwicklung baut.

6.3 Hauptcharaktere „Shameless“

Frank Gallagher (in seinen 40ern): *„Frank Gallagher, father, teacher, mentor. Captain of our ship. We may not have much, but the kids can all think for ourselves, for which they have me to thank, and all of us, to a man, know first and foremost the most vital necessity in this life --we know how to party!“* (Frank über sich selbst). Frank ist ein fauler, schnorrender Alkoholiker und Drogenkonsument, der sich nur um sich selbst kümmert, seine Kinder sich selbst überlässt und aus jeder Situation seinen Vorteil schlagen möchte. Er ist sehr intelligent, belesen und in seinem Vorgehen kreativ, trotzdem nimmt ihn sein Umfeld als betrunkenen Spinner wahr, denn er schafft es permanent von einer Katastrophe in die nächste zu stolpern. Selbstgerecht kritisiert er stets Politik und soziale Probleme, setzt aber alles daran das System zu unterwandern und daraus (s)einen Vorteil zu ziehen. Lip über Frank: *„total fucking asshole“*. Frank ist der männliche Hauptcharakter der Serie.

Fiona Gallagher (18): *„Fiona, my rock, a huge help. Has all the best qualities of her mother -- except she's not a raging psycho bitch.“* (Frank über Fiona) Sie ist der weibliche Hauptcharakter der Serie und opfert sich und ihre Jugend für ihre Geschwister um ihnen eine bessere Kindheit zu beschere. Die älteste Gallagher ist sehr gutaussehend, fürsorglich aber auch verunsichert wegen ihrer Herkunft. Dennoch weiß sie, ihre Reize bei Männern einzusetzen, welche ihr in Scharen nachlaufen. Es fällt ihr schwer, jemals etwas nur für sich zu tun, sie bleibt meist auf der Strecke. Als Steve das Land wegen kriminellen Geschäften verlassen muss, erwägt sie ernsthaft sich mit ihm abzusetzen, doch bleibt am Ende bei ihren Geschwistern. Sie ist die Stimme der Vernunft, doch sie wäre keine Gallagher, würde sie nicht auch ständig in Schwierigkeiten geraten...

Phillip „Lip“ Gallagher (16): *„Lip, smart as a whip. Straight A's and the honor roll. And people thought when I dropped him on his head it was a bad thing. Boy's definitely going somewhere“* (Frank über Lip) Lip ist sehr intelligent, nützt seinen IQ aber meist nur um Geld zu beschaffen oder ein krummes Ding zu drehen. Trotz seiner Intelligenz ist sein Handeln wenig verantwortungsvoll. Er gerät immer wieder in Schwierigkeiten, weil er sehr provokant, besserwisserisch und zynisch sein kann. Er trinkt und kifft gerne mal zu viel und lässt keine sexuelle Begegnung aus. Nur die nymphomanische Nachbarin Karen Jackson (*„a beautiful mess“*) bedeutet ihm mehr. Lip und Ian stehen sich sehr nahe. Nachdem sich Karen von Lip trennt, beginnt er eine Beziehung zu Mandy Milkovich, liebt aber immer noch Karen, weswegen Mandy sie mit dem Auto überfährt. Lip ist neben Fiona und Frank einer der Hauptcharaktere der Serie.

Ian Gallagher (15): *„Ian, industrious, conscientious, ambitious, incredible work ethic. Don't have a clue where he got that from. I'm no biologist, but he looks a bit like my brother, he and the ex were close. Wants to be a paratrooper. Girls are going to love this guy.“* (Frank über Ian) Ian ist rothaarig,

groß, ruhig, schüchtern, herzlich, wird von allen gemocht und ist, wie sich herausstellt: kein biologischer Sohn von Frank. Er steht im Schatten seines älteren Bruders Lip. Ian nimmt am „ROTC“ Kurs seiner Schule teil, da er unbedingt zur Army gehen möchte, um Fallschirmjäger zu werden, weil er ein Patriot ist. Deshalb arbeitet er auch ehrgeizig, um seine Schulnoten zu verbessern und ist sehr sportlich. Ian ist schwul, dies hält er aber zu Beginn vor seiner Familie und seinem Umfeld weitestgehend geheim. Ihm ist bewusst, dass sich Homosexuelle in dieser „Gegend“ in Acht nehmen müssen weswegen er eine Beziehung zu seiner besten Freundin Mandy Milkovich vortäuscht, mit deren Bruder Mickey Milkovich er im Laufe der Serie eine Affäre beginnt. Als Mickey im Gefängnis landet, hat er auch Sex mit anderen Männern, auch als Mickey wieder frei ist. Ian entwickelt starke Gefühle für Mickey, der sich Ian aber nur auf einer sexuellen Ebene öffnet. Ians Rolle wächst im Verlauf der ersten Staffel und wird in den weiteren Staffeln immer wichtiger.

Carl Gallagher (11): *“Carl... Carl... I don't really know that much about Carl... Oh, he's got beautiful hair, fetches top dollar at the wig shop. We don't tell the wig lady he's a magnet for lice.”* (Frank über Carl). Carl teilt sich ein Zimmer mit Lip und Ian und hat große Freude daran Dinge zu zerstören und gerät in seiner Schule immer wieder in Schwierigkeiten. Er steht noch stärker unter Franks Einfluss als seine älteren Geschwister und ist für jede Schandtat zu haben.

Debbie Gallagher (10): *“Debbie! Sent by God, a total angel, don't know what we'd do without her. Raises money for UNICEF year-round, some of which she turns in.”* (Frank über Debbie) Debbie ist für ihr junges Alter sehr weise und erwachsen, weswegen sie schwer Anschluss unter Gleichaltrigen findet. Sie kümmert sich rührend um ihren kleinen Bruder Liam, vergisst aber, dass sie selbst noch ein Kind ist. So wie Carl glaubt sie noch in jungen Jahren an ein „Happy End“ für ihre Familie, kümmert sich als Einzige um Frank und nennt ihn auch „Dad“, im Gegensatz zu den anderen Geschwistern. Als sie älter wird, rebelliert sie zunehmend, verschließt sie sich immer mehr und möchte einfach dazugehören. Ihr erklärtes Ziel wird es, um jeden Preis ihre Jungfräulichkeit zu verlieren und einen festen Freund zu haben.

Mickey Milkovich (17): Mickey ist der ältere Bruder von Mandy Milkovich und Sohn von Terry Milkovich. Er ist in der Nachbarschaft als übler Schlägertyp bekannt und führt eine kleine Armee von Kriminellen an. Mickey ist gewalttätig, brutal, besitzt mehrere Waffen und raubt regelmäßig in der Nachbarschaft, vor allem auch in „Kash & Grab“. Er spaziert dort mit gestohlenem Gut ein und aus, als wäre es sein eigener Laden. Wegen Mickey installiert Kashes Frau Linda Überwachungskameras im Laden, so erfährt sie auch von der Affäre zwischen Ian und Kash. Mickey ist ebenso heimlich schwul, er beginnt eine Affäre mit Ian, weswegen es auch zu einem Eifersuchtsdrama kommt: Kash schießt auf ihn und Mickey muss erneut ins Jugendgefängnis. Mickey bedroht jeden, der seine

Homosexualität aufdecken könnte. Er reduziert seine Beziehung zu Ian lange Zeit auf sexuelle Handlungen.

Kash (Mitte 30): Kash ist ein verheirateter muslimischer Familienvater und Besitzer von „Kash & Grab“. Seine Frau Linda erlaubt ihm unter Bedingung sie wieder zu schwängern, weiterhin Sex mit Ian zu haben. Kash ist unglücklich verheiratet, hasst seinen Job und wird von Linda stets kritisiert, weil er sich nicht gegen Mickey zur Wehr setzt und kein vorbildliches (muslimisches) Leben führt - im Gegensatz zu ihr, die für Kash zum Islam konvertiert ist. Kash empfiehlt Ian, sich zu outen, um „frei“ zu sein. Er selbst wusste nämlich erst nach seiner Hochzeit mit Linda, dass er sich zu Männern hingezogen fühlt.

7 Analyseergebnisse

7.1 „Shameless“ Season 1 Episode 1: Pilot

Für diese Episode wurde ein Sequenzprotokoll und zusätzlich ein Einstellungsprotokoll der vorletzten Sequenz „Ian & Lip Bus“ (30) erstellt (Minute 53.24 – 55.38). Wie weiter oben beschrieben, wurde die erste Episode als Ausgangspunkt der Analyse gewählt, da der Charakter Ian eingeführt und „geoutet“ wird sowie seine Homosexualität als integrale Storyline im Verlauf der Episode dramatisch verhandelt wird. Deswegen wurde diese Episode von allen ausgewählten Episoden am detailliertesten analysiert, auch um die Struktur der Serie mit ihren Themen zu verstehen (Erkundungscharakter) und illustrieren. Die Detailarbeit am Einstellungsprotokoll soll, wie Mikos empfiehlt, zudem das Auge für die Analyse schulen (vgl. Mikos 2008, S. 96f.).

7.1.1 Inhaltsbeschreibung S1_E1: Pilot

Chicago, Canaryville nachts im Winter neben der U-Bahn. Frank Gallagher und seine Familie stehen mit vielen anderen Menschen bei einer Party um ein Lagerfeuer in ihrer Nachbarschaft, bis die Polizei diese auflöst. Als Erzähler stellt er sich und seine Kinder vor. Am nächsten Morgen sehen wir Fiona Gallagher und ihre Geschwister beim Frühstück. Sie müssen die Stromrechnung bezahlen, alle Geschwister werfen ihr Geld in eine Sammelbox. Lip gibt Karen Jackson nach der Schule Nachhilfe, die beim Lernen unter den Tisch klettert und ihn oral befriedigt. Zurück Zuhause entdeckt Lip hinter dem Kasten ein (heterosexuelles) Pornoheft, in dem er ein weiteres Pornoheft findet, das nackte Männer zeigt. Als er Ian von draußen kommen hört, versteckt er das Heft. Fiona und Veronica gehen abends tanzen, Fionas Handtasche wird gestohlen. „Steve“ beobachtet Fiona und läuft dem Dieb erfolglos nach.

Inzwischen im Zimmer von Lip, Ian und Carl, erzählt Lip seinem Bruder Ian von der sexuellen Begegnung mit Karen. Ian fragt Lip, warum er ihm nicht sofort davon erzählt hat. Lip wiederum fragt Ian, ob er schon mal einen „knob job“ hatte. Ian bejaht dies. Lip entgegnet, dass er annahm, dass sie einander alles erzählen, es sei denn wenn er von einem „Typ einen geblasen“ bekommt, steht auf und holt das Pornoheft unter seiner Matratze hervor. Ian äußert sich nicht dazu. Inzwischen kommen Fiona, Veronica und Steve zu den Gallaghers, die Kinder versammeln sich um sie. Später haben Steve und Fiona in der Küche Sex bis ein Polizist (Tony) anklopft und Frank betrunken ins Haus trägt.

Am nächsten Tag nimmt Lip seinen Bruder Ian mit zu Karen Jackson und meint am Weg, er solle sich entspannen und er werde „es“ bestimmt mögen. Während Ian laut vor sich hin liest, Lip mit Karens Mutter Sheila redet, sehen die ZuseherInnen Karen unter dem Tisch sitzen und Ian befriedigen. Karens Vater Eddie verabschiedet sich am Weg zur Arbeit und entdeckt Karen unter dem Tisch, wird wütend und verfolgt die Gallagher Söhne. Ian und Lip laufen aus dem Haus. Lip hat sich auf der Flucht verletzt, er und Ian erfinden eine Geschichte, die sie Fiona und Veronica auftischen. Veronica schickt Ian zu sich nach Hause, um ein Medikament für Lip zu holen. Ian geht ins Schlafzimmer und findet dort den nackten Kevin im Bett schlafend vor. Nachdem es zu einem Streit zwischen Karen und ihrem Vater kommt, zerstört sie ein Fenster Im Haus, das Lip später provisorisch repariert. Lip fragt Karen, was sie von Ian hält und ob Ian eine Erektion hatte, was Karen verneint. Am nächsten Tag ist Lip am Weg zum Supermarkt „Kash & Grab“, um Kash das Werkzeug zurückzugeben, das er für die Fensterreparatur ausgeliehen hat. Weil die Vordertür verschlossen ist, nimmt Lip den Hintereingang. Stöhnen ist zu hören, Kash und Ian kommen zu den Regalen und sortieren Ware ein. Lip sieht auf Ian und Kashs Schuhe und entdeckt, dass diese vertauscht sind. Lip zu Ian: *„You must be joking. What y...you’re fucking him?“*. Lip geht ab, Ian und Kash bleiben zurück.

Abends im Zimmer von Ian und Lip konfrontiert Lip Ian wegen Kash. *„He’s married with kids! (...) And you’re happy with that? What’s that make you, huh? A fucking kept boy at best!“* Ian zieht Lip vom Bett runter und klärt Lip über die Natur seiner Beziehung zu Kash auf. Ian erhält nicht nur Geschenke, er macht Kash auch Geschenke, wie Baseballtickets für die „White Sox“ oder CDs. Ian: *„Stuff that he’s never heard of, stuff I think he might like, cause I want him to like the same things that I do.“*. Ian fordert von Lip sich bei Kash zu entschuldigen und dessen Geheimnis zu bewahren. Am nächsten Morgen sucht Lip nach Ian, Lip vermutet, dass er im VW Bus vor dem Haus sitzt, nimmt das Pornoheft und geht nach draußen. Ian sitzt im Bus, hört Musik und raucht. Lip setzt sich zu ihm auf den Beifahrersitz. Lip öffnet das Pornoheft und fragt Ian *„How can that be good for you? (...) or that?“*. Lip erkundigt sich, ob Ian vor Kash jemand anderen hatte. Ian zögert, erzählt Lip schließlich von einem Mitschüler (Roger Spickey). Lip fragt Ian, ob man sich je an Analsex gewöhnen kann und das Verdauungssystem als „one way traffic“ konzipiert ist, wogegen Ian kontert, dass die Lunge auch nicht ausschließlich fürs Rauchen vorgesehen ist.

7.1.2 Interpretation Staffel 1, Episode 1 (Pilot)

Frank führt im Prolog alle wichtigen Charaktere ein. Schnell wird der Eindruck hinterlassen, sich am Rande der Gesellschaft zu befinden. Die Serie beginnt am Stadtrand bei der U-Bahn. Das Haus ist voller Gerümpel, die Waschmaschine ist kaputt und überall herrschen Chaos und Unordnung. Doch die Gallagher Geschwister sind nicht unglücklich, sondern halten zusammen. Familie steht an erster Stelle. Dieser Wert wird permanent vermittelt. Frank bzw. die abwesende Mutter Monica spielen im Wertesystem der Geschwister aber nur eine Nebenrolle.

Ian Gallagher ist ein Nebencharakter der Serie, Frank, Fiona und Lip erhalten mehr Sendezeit. Obwohl Fionas Rolle und ihre anbahnende Beziehung zu Steve sehr genau verfolgt werden, erhält die Beziehung zwischen Ian und Lip und Thematisierung von Ians Homosexualität zumindest quantitativ den meisten Raum in Episode 1. Der Konflikt, als Grundelement jedes Dramas, stimmt in diesem Beispiel mit dem episodischen Charakter der „Series“ überein. Er hat einen Beginn (Konflikthanlass), eine Mitte (Konflikthandlung) und ein Ende (Konfliktlösung), mit dem die Episode abgeschlossen wird.

Konstruktion von Ians Homosexualität aus der heteronormativen Perspektive Lips

Von allen Geschwistern wird nur Ian (mögliche) sexuelle Orientierung von Frank im Prolog erwähnt, wohl um seine große Sympathie und Beliebtheit zu unterstreichen, gleichzeitig aber auch als kontrastive Anspielung für das Publikum auf die noch folgenden Szenen. Ian wird als fleißig, ehrgeizig, gründlich, gewissenhaft, patriotisch (Militär) und künftiger Mädchenschwarm beschrieben. Er wirkt sympathisch, harmlos, aber auch sehr ruhig, verschlossen und ein wenig naiv. Ian ist sehr jung und schüchtern - und deswegen auch asexuell. Eine (heterosexuelle) Sexualität wird ihm von Frank lediglich in Aussicht gestellt („*The girls will love him*“).

Es ist sein Bruder Lip, durch den Ians mögliche Homosexualität als Konfliktherd und Spannungselement in die Serie eingeführt wird. Wir sehen nicht etwa Ian von Anfang an mit einem Partner, sondern er wird aus der Perspektive seines Bruders Lip für das Publikum als potenziell schwul zur Diskussion gestellt, als dieser das Pornoheft entdeckt.

Ians Umfeld und auch das Publikum leben in einer heteronormativen Welt und unterstellen ihm bis dahin noch keine oder eine selbstverständliche heterosexuelle Orientierung (Frank). Dies trifft auch auf die anderen Charaktere zu, deren sexuelle Orientierung nicht explizit thematisiert werden muss, sondern selbstverständlich vorausgesetzt und dargestellt wird (Lip & Karen, Fiona & Steve). Fiona und Steve haben mitten in der Küche Sex, der auch sehr explizit und ausführlich gezeigt wird.

Indem Lip die sexuelle Anekdote mit Karen einbringt, inszeniert er ein künstliches Gespräch und fragt Ian offensichtlich zum ersten Mal ob er schon jemals eine sexuelle Begegnung hatte. Dieses Gespräch

hat zuvor nie stattgefunden, Ian war in den Augen von Lip weder hetero- noch homosexuell, sondern sein kleiner 15-jähriger Bruder. Er gibt Ian die Chance, ihm die „Wahrheit“ zu erzählen, sich zu offenbaren. Ian erzählt schon mal befriedigt worden zu sein, was er Lip aber vorenthalten hat. Lip wirft Ian Verheimlichung und Vertrauensbruch vor. Ian kommt dabei nicht zu Wort, er schweigt, wodurch Lip das Gespräch dominiert.

Lip verkörpert die heterosexuelle Ordnung, die nicht nur die Homosexualität entlarvt und eine selbstverständliche natürliche Heterosexualität unterstellt, sondern Rechtfertigung und Positionierung verlangt. An dieser Stelle bleibt noch offen, ob für Lip die „neue“ Sexualität seines Bruders oder der Vertrauensbruch das eigentliche Problem darstellen. Sobald er aber mit Ian am Weg zu Karen Jackson ist, wird deutlich, dass auch seine sexuelle Orientierung ein Problem ist. „*Relax, you will like it*“, sagt Lip zu Ian. Offensichtlich interpretiert er die sexuelle Orientierung seines Bruders und Homosexualität per se als „verhandelbar“ und befindet sich auf einer Mission, diese sexuelle Orientierung auf die Probe zu stellen, nach dem Motto „Was du nicht probiert hast, kannst du nicht ausschließen“. Seine Absicht ist nicht böse, aber dennoch nicht uneigennützig. Lip möchte Ians jugendliche „Verwirrung“ in Ordnung bringen und damit wieder zur heterosexuellen Tagesordnung übergehen.

Das Publikum wird Zeuge des Aushandlungsprozesses um Ians Sexualität. Die Serie lässt diese vorerst noch für Spekulationen offen. Lip nimmt die Sache von Anfang an in die Hand und versucht zu intervenieren. Da die ZuseherInnen nicht erfahren, ob das Gespräch zwischen Ian und Lip nach der ersten Konfrontation weitergeht, bleibt nun offen, „was“ Ian also ist. Wohlmöglich stellt Ian in Aussicht, dass er sich nicht ganz sicher ist über seine sexuelle Orientierung, was erklärt, warum er mitkommt, um sich von Karen befriedigen zu lassen. Wahrscheinlicher ist jedoch die These, dass er Lip nur einen Gefallen tut.

Ians (sexuelle) Identität

Nachdem Ian und Lip verletzt nach Hause kommen (Flucht vor Eddie), schickt Veronica Ian in ihr Schlafzimmer nebenan. Es ist ihm sichtlich unangenehm, Kevin nackt dort liegen zu sehen, er kann sich verstohlene Blicke nur schwer verkneifen.

Bis hierhin kann Ians sexuelle Orientierung als Lips Entdeckungsreise gefasst werden, in der Ian lediglich als Statist auftritt. Ian wirkt sehr passiv und lässt Lips Versuche (Karen) und Ansprachen über sich ergehen. Lip ist der große schlaue Bruder, Ian sein kleiner Bruder, sein Schatten, der nichts zu melden hat. In Kevins Schlafzimmer sehen wir Ian erstmals alleine auf Reisen und gleich mit einem nackten Mann konfrontiert. Am selben Abend möchte Fiona von Ian wissen, was tatsächlich geschehen war, warum Lips Fuß verletzt ist: „*Please tell me you didn't get some girl pregnant*“, fragt

sie Ian besorgt. Ian antwortet sehr sicher mit einem Lächeln auf dem Gesicht: „*No worries*“. Er sitzt Fiona gegenüber und führt ein ernstes Gespräch über sie und ihr Leben mit Frank, der betrunken neben ihnen am Boden schläft. Nicht nur seine sexuelle Identität, sondern überhaupt eine eigenständige Identität verdichten sich immer mehr. Ian ist schlagfertig und witzig und hat etwas zu sagen. Dass Ian selbst Zweifel daran hat, schwul zu sein, wird immer unwahrscheinlicher.

Seine Sexualität und Identität konstruieren sich zuerst nur aus der Sicht der Vertreter der heterosexuellen Ordnung (Lip & Frank), die ihn labelt und dominiert. In der Interaktion mit Lip, dem Nachbarn Kevin, seiner Schwester Fiona und zuletzt wieder im Gespräch zwischen Lip und Karen Jackson, die Lip versichert, dass es bei Ian zu keiner Erektion gekommen ist, wird Ians sexuelle Orientierung nach und nach aufgebaut. Das Publikum kann diesem Verlauf folgen. Ians sexuelle Orientierung und Identität deuten auf der „Sexualitätsskala“ immer mehr in Richtung Homosexualität. Je mehr er zu Wort kommt, desto klarer wird ein selbstbestimmtes Bild von Ian gezeichnet.

Lip versucht, Ian einzuordnen und hofft noch auf einen „Ausweg“. Nach dem Gespräch mit Karen scheint sich Lip aber mit dem Gedanken abzufinden, dass Ian schwul ist. Der Fernsehtext konkretisiert die bisherige Offenheit und Polysemie immer mehr zugunsten einer klaren Identitätsbildung, es manifestiert sich ein zuordenbarer Charakter. Dieser Charakter ist liebenswürdig, kann für sich selbst sprechen und ist sehr wahrscheinlich schwul. Indem Ian aber ein dramatisches „Outing“ und eine klare Positionierung unterlässt, kann er grundsätzlich sein, was er möchte.

Das heterosexuelle Bild von Homosexualität

Es ist der heterosexuelle Lip, der einer verborgenen und zu vertuschenden Homosexualität bzw. Neigung auf die Schliche kommt. Bisher ist Homosexualität aus der heterosexuellen Perspektive vor allem auf einer körperlichen, sexuellen Ebene als verhandelbar, umkehrbar und flexibel beheimatet und auf sexuelle Handlungen reduziert.

Es ist auch wieder Lip, der Ian und Kash im Supermarkt ertappt und die beiden sprachlos hinter sich lässt. Ian ist Lip gegenüber weiterhin passiv und machtlos, wir hören den Sex nur aus dem Off. Lip hat alle Zügel in der Hand, Lip ist der Aufdecker, Lip ist die moralische Instanz. Dies zeigt sich vor allem in der nächsten Szene zwischen Ian und Lip im gemeinsamen Schlafzimmer. Es kommt Lip erst gar nicht in den Sinn, dass Ian und Kash eine ihm bekannte Form von Beziehung haben könnten, sondern Ian ist Kashs Mätresse und gleichzeitig moralisch verwerflich, weil er einen verheirateten Familienvater „vögelt“.

Konflikt zwischen Ian und Lip

Lips (heterosexuelle) Vorstellungen von Homosexualität werden immer offensichtlicher. Er interpretiert Ians Beziehung zu Kash als primär sexuell und asymmetrisch, bedingt durch den großen Alters- und Machtunterschied zwischen Ian und Kash. Ian deutet er als bloßes sexuelles Objekt, der sich von seinem „sugar daddy“ aushalten lässt. Ein klassisches Klischee: älterer Mann kauft sich jungen Lustknaben. Er unterstellt seinem kleinen Bruder Naivität und Passivität. Die Szene wird auch hierarchisch inszeniert. Lip sitzt oben am Stockbett und predigt auf seinen kleinen Bruder herab. Lip appelliert an Ians Vernunft und bringt Moralvorstellungen in die Debatte ein, die er weder für sich selbst noch für andere an den Tag legen würde, nicht aber im Fall seines kleinen schwulen Bruders („*He's married with kids!*“). Ehebruch, Sexualität und wechselnde SexualpartnerInnen gehören zur Grundausrüstung von „*Shameless*“.

In diesem Moment setzt ein Wechsel der Beziehungsdynamik und im bisherigen Diskurs zu Ians Sexualität ein. Ian emanzipiert sich und begehrt gegen seinen großen Bruder auf, dem er physisch ohnehin überlegen ist. Er reißt Lip vom Bett und würgt ihn, drückt ihn gegen die Wand. Ian bekommt eine Stimme. Ian widersetzt sich Lip erst, als dieser die Beziehung zu Kash auf eine materielle und rein sexuelle Beziehung reduziert und führt ihm gewaltvoll vor Augen, dass er auch auf einer emotionalen Ebene involviert ist. Lip beginnt zu verstehen, dass sowohl Ians Homosexualität als auch seine Beziehung zu Kash weder eine Phase noch rein sexueller Natur sind, sondern dass sein Bruder ein emotionales und sexuelles Wesen ist, wie er selbst. Doch Lip wäre nicht Lip, würde er nicht noch mit einem dummen Scherz kontern, um am Ende wieder die Oberhand zu gewinnen. Er missbilligt nun primär die ungleiche Beziehung.

Konfliktlösung: Einstellungsprotokoll Lip & Ian Bus (Sequenz 30, 53.24 – 55.38)

Die Nahebeziehung zwischen Lip und Ian zieht sich durch die gesamte Episode und auch durch die weiteren Staffeln. Deshalb wurde die letzte Sequenz zwischen den Brüdern, in der sie die sexuelle Orientierung von Ian zum letzten Mal diskutieren, detailgetreu mittels Einstellungsprotokoll analysiert. Ian steht niemandem so nahe wie seinem Bruder Lip, umso mehr Gewicht trägt ihr Konflikt.

Ian zieht sich in den Bus zurück, der im Hinterhof des Hauses steht, scheint sehr nachdenklich und in sich gekehrt. Er hört Musik und raucht. Lip weiß, dass er seinem Bruder Unrecht getan hat, dass er jetzt etwas gut zu machen hat. Er holt das Pornoheft hervor und geht zielstrebig auf den Bus zu. Lip versucht an ihre bisherige Beziehung anzuknüpfen und schlüpft in seine Rolle als großer Bruder. Er nimmt die sexuellen Praktiken im Heft erneut als Ausgangspunkt für eine Konversation mit Ian und begibt sich in eine aktive Position. „*How can that be good for you?*“, fragt er seinen Bruder mehrmals und zeigt in das Pornoheft. Er stellt eine Frage nach der anderen. Ian reißt bald die Geduld und nimmt Lip das Heft weg. Lip setzt Humor als Ventilfunktion ein, um das Kriegsbeil zu begraben und

das Vertrauen von Ian zurückzugewinnen. Es ist nun mal Lips Art, provokativ-lustig mit dieser bzw. jeder Situation umzugehen. Der entscheidende Moment steckt hier im Detail. Indem Lip seinem Bruder die Zigarette aus dem Mund nimmt und an ihr zieht, wird deutlich, dass sich zwischen den beiden nichts geändert hat: Sie teilen noch immer alles. Langsam lockt er Ian damit aus der Reserve, der aber noch zögert, ihm von anderen Männern (vor Kash) zu erzählen. „*I’m not telling you*“ ist der erste Satz, bei dem er Lip wieder in die Augen sieht.

Die gemeinsam gerauchte Zigarette hat, parallel zur immer näher kommenden Kamera, wieder die ursprüngliche Nähe zwischen den beiden hergestellt. Lip erreicht bei Ian Wiedergutmachung mit dem ernsthaften Satz „*Name a single time I’ve let you down*“. Ian bricht sein Schweigen und nennt „Roger Spikey“, der für seinen riesigen Penis berüchtigt ist. Ian ist sichtlich amüsiert, bestätigt das Gerücht über Roger Spikey und streicht sich über die rechte Augenbraue. Lip wittert eine weitere Gelegenheit einen Scherz zu machen und meint „*Oh, that was a bit gay. What you just did there with your eyebrows, you want to watch that*“. Beide lachen. Lip darf sich Scherze erlauben, die Beziehung ist wieder im grünen Bereich. Lip kann es aber nicht lassen und nutzt die Gelegenheit, um Ian nach Analsex zu fragen. Analsex empfindet er aber nicht als anstößig, er versteht es rein rational nicht. „*I mean the whole point of the digestive system is one-way traffic. (...) It just is.*“ Darauf Ian: „*Just is. Like, like we’re given our lungs to freakin’ smoke, right?*“

Beide lachen, grinsen sich an, sagen nichts mehr. Es muss nichts mehr gesagt werden. Das Problem ist aus der Welt geschafft.

Als außenstehender Vertreter der Heterosexualität sorgen vor allem die Praktiken des schwulen Sexes bei Lip für Unverständnis und Kopfschütteln, die nicht nur der naturalisierten heterosexuellen Matrix sondern in diesem Fall der ebenso natürlichen biologischen Funktion des Verdauungssystems zuwiderlaufen. Ian triumphiert gewissermaßen mit einer ebenso biologistischen Argumentation und entzieht der Debatte rund um die Widernatürlichkeit von Analverkehr somit den Boden.

Indem Ian und Lip seine Homosexualität und auch einen Vertrauensbruch miteinander aushandeln können, kehrt ihre Beziehung wieder zum Ursprung zurück und hat sogar an Tiefe und Nähe gewonnen, da Lip nun in Ians Geheimnis eingeweiht ist. Die Reduktion von Homosexualität auf sexuelle Praktiken ist auch in dieser Szene vordergründig, funktioniert für Lip aber gewissermaßen als Eisbrecher, um an dem ursprünglichen Auslöser der Diskussion, dem Pornoheft, wieder anzuschließen, um damit auch abzuschließen zu können. Der Konflikt zwischen den beiden beginnt mit dem Pornoheft und endet auch mit diesem. Die schwule Sexualität als abnormal ist in der letzten Szene omnipräsent. Aber erst jetzt wird das Kind beim Namen genannt und kann damit auch beiseitegelegt werden.

Zusammenfassung

Das gesamte Repertoire einer konfliktreichen Dramatisierung von Homosexualität vom ängstlichen Verstecken, Aufdecken, zum möglichen Zwangsouting (Kash), einem Bekehrungsversuch bis hin zur Wiederkehr zur Normalität und somit zu einer Entzauberung von Ians Sexualität als anders und erwähnenswert, wird in dieser einen Episode durchlaufen. Danach stellt sich die (heterosexuelle) Frage nach den sexuellen Praktiken von schwulen Männern und Ian nicht mehr.

Seine sexuellen Begegnungen werden im Gegensatz zu den anderen (heterosexuellen) Charakteren in Staffel 1 nicht explizit gezeigt, eine Tatsache, die dem Alter des Darstellers zum Zeitpunkt der Produktion von Staffel 1 zuzuschreiben ist. Produzent John Wells erklärte 2011 in einem Interview, dass der Darsteller Cameron Monaghan beim Dreh von Staffel 1 noch minderjährig war, was eine Darstellung sexueller Handlungen unmöglich machte (vgl. Haithman 2012, www.deadline.com). Das „Versäumnis“ wird in den weiteren Staffeln intensiv nachgeholt.

Ians Identität entwickelt sich entlang der interaktiven Aushandlung seiner Sexualität. Zuerst wird seine Identität durch andere Charaktere aufgebaut und bewertet, er wird objektiviert. Indem er sich zu Wort melden darf, kann er sich selbst als Subjekt mir eigener Identität positionieren. Je länger wir Ian begleiten, desto klarer wird auch seine Identität als eine „schwule“ Identität einordenbar. Auch für Ian selbst. Zuerst lässt er die Verhandlung und Zuordnung seiner Sexualität über sich ergehen. Sobald aber seine Beziehung zu Kash aufgedeckt wird und von Lip als rein sexuell und amoralisch in Frage gestellt wird, ergreift Ian Initiative und emanzipiert sich lautstark und vertritt erstmals seine Normen und Werte. Er schützt dabei nicht sich, sondern den Mann, für den er starke Gefühle hegt, der aber Gefahr läuft stigmatisiert und ruiniert zu werden. Kash tut nichts, wofür er sich schämen muss, so Ian.

Schwul sein bedeutet vorerst schwulen Sex zu haben und schwule Pornos zu konsumieren. Von Karen befriedigt zu werden, könnte ein Lichtblick sein, an einer unterstellten Normalität Gefallen zu finden, so Lips Denkweise. Doch da Ian die Befriedigung nicht genießen kann, muss er schwul sein – als wäre Karen Jackson die einzige erotische Frau auf Erden. Dem Schema, Homosexualität als eindimensional sexuell zu thematisieren, folgt die Serie bis zu dem Zeitpunkt, als der schwule Charakter selbst zu Wort kommen darf und mit Vorurteilen und Klischees des heterosexuellen Blicks aufräumt. Er durchbricht damit das Brett vor dem Kopf seines Bruders und vielleicht auch das Brett vor den Köpfen des Publikums.

Homosexualität wird in der Lebenswelt von Ian vor allem auf einer sexuellen Ebene als fragwürdig und anormal diskutiert. Biologistische Argumentationen prägen vor allem die letzte Diskussion

zwischen Ian und Lip, der einfach nicht versteht, warum jemand schwulen Sex haben möchte. Letztendlich spielt seine sexuelle Orientierung aber keine Rolle mehr.

In diesem Sinne konnte in der Episode der Konstruktion von Homosexualität aus einer heteronormativen Perspektive, die durch Klischees gespeist wird, eine reduzierende Konnotation von Homosexualität auf ihre andersartige Sexualität inklusive biologisch-essentialistischer Argumentationen vornimmt und einen halbherzigen Umkehrungsversuch dieser Homosexualität vornimmt, Widerstand erst durch die Positionierung und Stellungnahme durch das Subjekt Ian geleistet werden. Erst der Konflikt bringt seine Identität zum Vorschein, die Geschichte wird nun aus seiner schwulen Perspektive que(e)r zu heteronormativen Vorstellungen erzählt.

Seine Sexualität kann aber erst dann irrelevant werden, nachdem die dramatische Ausverhandlung von Homosexualität durch sein Zutun und seine aktive Teilnahme am Konflikt als schlecht/abnormal, als zu beseitigender Zustand usw., beendet wird. Ian muss Stellung beziehen. Ians schwule Storyline sorgt im Plot für ein Auf und Ab zwischen ihm und Lip und bietet spannungsvolle Momente und endet mit einem Happy-End – zurück zur Normalität. Homosexualität wird verheimlicht (Ian, Kash), spielt sich hinter verschlossenen Türen ab, sie wird von der heteronormativen Mehrheitsgesellschaft (Lip) aufgedeckt, sie wird verhandelt, sie wird auf ihre Konsistenz und Persistenz hin überprüft und soll sich in einem ersten Impuls zurück zur Norm heterosexualisieren. Nachdem die emotionale und subjektive Sichtweise von Ian überhandnimmt, kann zum Alltag zurückgekehrt werden. Homosexualität wird zwar problematisiert und sexualisiert, im Verlauf aber von Klischees befreit, vermenschlicht und letztendlich für die beteiligten Personen irrelevant.

Die Problematik von Ians Homosexualität besteht aber nach wie vor in seinem Milieu, das Homosexualität missbilligt und verfolgt, so die Annahme von Lip, Ian und Mandy Milkovich. In Episode 3 (Staffel 1) wird noch deutlicher, dass sich Ian nicht wegen seiner Homosexualität schämt, sondern Angst hat, deswegen (von seiner Familie) abgelehnt zu werden oder in der Nachbarschaft und Schule Schwierigkeiten zu bekommen.

Als er Mandy Milkovichs Avancen nicht erwidert und Gefahr läuft, von ihrem Bruder Mickey geschlagen zu werden, plant er sich ab sofort als heterosexuell auszugeben und Sex mit Frauen zu haben. Auch Lip empfiehlt ihm Mandy einfach zu „ficken“ um wieder Frieden herzustellen. Es ist der muslimische Kash, der aufgrund seiner Religion und Familiensituation keinen anderen Ausweg sieht, als in Staffel 2 unterzutauchen, um seine Sexualität frei auszuleben, der Ian zur Raison bringt, indem ihr ihm aufzeigt, dass er noch die Möglichkeit hat frei zu sein, was ihm verwehrt wurde: *„You can’t be what you are not Ian“*. Deswegen lässt er sich vorerst mit Mandy Milkovich auf eine Scheinbeziehung ein, die ihn vor etwaigen Übergriffen schützen soll. In dieser Episode muss er sich auch zuerst outen,

um Mandy auf seine Seite zu ziehen, indem er aus dem Spektrum der hegemonialen Männlichkeit ausscheidet und somit nicht Mandy, sondern ihr Geschlecht, ablehnt.

Ian, Kash und später auch Mickey leben in einer homophoben Welt und noch homophoberen Umgebung und gleichzeitig ist diese Umgebung ebenso hetero- wie homosexuell, nur aber im Verborgenen. Mickey und Ian beginnen in Episode 7 eine sexuelle Beziehung, die für Ian schnell mehr bedeutet. Mickey hingegen lässt sich nicht mal von Ian küssen und geht ins Gefängnis, bevor er zugibt, dass Kash ihn aus Eifersucht angeschossen hat, nicht nur weil er ein „Snickers“ gestohlen hat.

Gerade Mickey Milkovich, als Vorzeige Prügelknabe dieser heterosexuellen Ordnung, der wie sein Vater Terry das Ideal der hegemonialen Männlichkeit anstrebt bzw. sogar verkörpert, ist schwul und hadert deshalb umso mehr, da er eigentlich am anderen Ende der Konzeption von Männlichkeit beheimatet ist. Mit Gewalt, homophoben Bemerkungen und einer Negation seiner Gefühle (für Ian) versucht er alles um seinen Status als Alphamännchen nicht zu gefährden, denn sonst bringt ihn sein Vater wohlmöglich um...

Homosexualität hat in Staffel 1 viele Gesichter. So sehen wir einen schüchternen Teenager (Ian), der lernt, sich in einem feindlichen Umfeld zu behaupten, einen brutalen Macho (Mickey) und einen muslimischen Familienvater und Ehemann (Kash), aber auch Gallagher Mutter Monica & Bob, ein lesbisches Paar unterschiedlicher Ethnizität. Homosexualität findet sich also überall, an jeder noch so schamlosen Ecke...

7.2 „Shameless“ Season 2 Episode 8: Parenthood

Diese Episode wurde für Staffel 2 ausgewählt, weil sie exemplarisch für die Beziehung von Ian und Mickey steht und hier detailliert darauf eingegangen wird.

Staffel 2 spielt im Sommer/Frühherbst. Die Gallagher Kinder können in den Ferien zusätzliches Geld verdienen und sparen Heizkosten. Fiona hat sich am Ende der ersten Staffel dagegen entschieden, mit Steve in Costa Rica unterzutauchen und stattdessen für ihre Geschwister zu sorgen. In Staffel 2 kehrt Steve wieder zurück, verheiratet mit einer Brasilianerin, eine Scheinehe. Mickey kommt zum Beginn der Staffel aus dem Jugendknast, er und Ian führen die „Beziehung“ fort, von der nur Lip weiß. Mickey beginnt in „Kash & Grab“ als Security zu arbeiten. Lip und Karen haben sich getrennt. Karen hat Jody (Zach McGowan) bei den anonymen Sexsüchtigen kennengelernt und heiratet ihn, da sie zudem schwanger ist. Lip denkt, dass es sein Kind ist, Karen weiß nicht, wer der Vater ist. Bald hat Karen genug von Jody und wirft ihn aus dem Haus. Er zeltet vor Sheilas Haus, die ihn heimlich versorgt, wenn Karen weg ist. Inzwischen wurde Franks Mutter „Peg“/Grammy (Louise Fletcher) aus dem Gefängnis entlassen (wegen Krebs) und zieht bei den Gallaghers ein. Als sie mit Carl ein Meth-

Labor im Haus einrichtet und dieses explodiert, wirft Fiona sie raus und schickt sie mit Frank zu Sheila.

7.2.1 Inhaltsbeschreibung S2_E8: Parenthood

Frank ist betrübt, weil seine Mutter Peg (Grammy) im Sterben liegt. Sie übernachtet in Sheila Jacksons Wohnzimmer, nachdem Fiona sie rausgeworfen hat. Frank macht sich morgens am Weg zu „Kash & Grab“, um seiner Mutter Zigaretten zu besorgen. Dort steht er vor verschlossenen Türen, nimmt den Hintereingang und entdeckt Ian und Mickey beim Sex im Lagerraum. *„Hello Boys. Front door was locked, so I came in the back. No pun intended. Might wanna check the locks“*. Frank bedient sich im Laden, nimmt sich Geld aus der Kassa, salutiert vor den beiden mit den Worten *„As you were sailors“* und geht ab. Steve ist zurück und taucht mit seiner Scheinehefrau bei den Gallaghers auf, sehr zum Unmut von Fiona. Lip war seit einer Woche nicht mehr in der Schule, Fiona und er gehen einen Deal ein: Wenn sie ihren Schulabschluss nachholt, geht er weiter zur Schule und schließt sein letztes Schuljahr ab. Inzwischen zerbricht sich Mickey den Kopf wegen Frank. Er plant Frank zu töten, Ian versichert Mickey, dass Frank ein Kurzzeitgedächtnis hat und er sich der Sache annehmen wird. Mickey kommt ihm zuvor und begibt sich auf die Suche nach Frank. Er behauptet, Frank hätte ein Mädchen vergewaltigt, weswegen seine Freunde/Brüder helfen, den Mord an Frank zu planen. Im Verlauf der Episode sucht Mickey nach Frank im Alibi Room und bei den Gallaghers zu Hause. Ian spürt Frank gleich nach dem Vorfall in „Kash & Grab“ vor Sheilas Haus auf. Frank sitzt auf den Treppen vor dem Haus, trinkt Orangensaft und Whiskey *„Jack Daniels and orange juice mix better than I would've imagined.“*. Ian redet auf Frank ein, Mickey macht sich Sorgen, dass Frank den Leuten erzählt, was er im Supermarkt gesehen hat. Frank geht ab, spricht nur von seiner sterbenden Mutter.

Als Karen dachte, Jody zu lieben, wollte sie ihn heiraten und mit ihm das Kind aufziehen. Dann wollte sie das Kind abtreiben, jetzt möchte sie es gewinnbringend zur Adoption freigeben, wobei Lip den Vater spielen soll. Jody und Sheila kümmern sich um Franks Mutter, der es immer schlechter geht. Nachdem Jody einen Sack voller Schmerzmittel für sie besorgt, nutzt Frank die Gelegenheit und nimmt die Drogen an sich. Am nächsten Morgen wartet Ian wieder vor Sheilas Haus auf Frank. Ian redet wieder auf Frank ein. Ian befürchtet, dass Mickey wieder in den Jugendknast muss, wenn er Frank tötet. Frank *„Men have always had men. Da Vinci, Abe Lincoln, the guy from Hogan's Heroes. Choose a gender, and find someone who wants to fuck. Preferably for free.“* Frank bedrückt die Tatsache, dass seine Mutter sterbenskrank ist.

Ian kommt in den Laden, Mickey kommt dazu. Er konnte Frank noch immer nicht finden, unterstellt Ian, dass er Frank gewarnt hat. Mickey meint, dass sein Vater ihn umbringen wird, wenn alles ans Licht kommt. Ian beschwichtigt, dass es keine große Sache ist, und sie sich für nichts schämen

müssen. Mickey fragt Ian: „*What fucking world do you live in?*“ und beendet die Verbindung mit Ian („*I’m done!*“). „*What, you think we’re boyfriend and girlfriend here? You’re nothing but a warm mouth to me*“. Er nimmt seinen Lohn aus der Kasse und geht Frank suchen um ihn zu töten. Karen und Lip landen bei einem Anwalt, der Neugeborene an reiche Eltern vermittelt, nachdem Karen weder von der katholischen Kirche noch von der staatlichen Adoptionsbehörde Geld für ihr ungeborenes Kind zugesprochen wird. Lip versteht Karen nicht, er möchte wissen, wo und bei wem sein Kind aufwächst. In der Schule legt er sich mit einem Lehrer an („*Fuck you!*“), wirft einen Stuhl durchs Fenster und wird deshalb rausgeworfen. Nachdem ein Lehrer ihn an einer anderen Schule unterbringt, er sich aber weigert hin zu gehen, wirft Fiona Lip aus dem Haus. Während Jody und Sheila Grammy pflegen, plant diese ihren Selbstmord. Sie möchte mit dem Rollstuhl vom Bus überfahren werden, damit ihre Familie die Stadt verklagen kann. Nachdem der Versuch scheitert, leistet Sheila Franks Mutter Sterbehilfe, indem sie Peg mit einem Kissen erstickt. Mickey erfährt von einem Freund, dass Frank im Alibi Room ist. Bewaffnet und maskiert fährt er hin und geht Frank nach. Er entscheidet sich aber letztendlich dagegen ihn zu erschießen, Frank zieht unwissend weiter. Mickey geht auf einen Polizisten zu, ruft „*Oink Oink*“ und schlägt ihm ins Gesicht. Er wird festgenommen, fragt die Polizisten „*Does this violate my probation?*“, lacht und wird festgenommen.

7.2.2 Interpretation Staffel 2, Episode 8 (Parenthood)

Die Episode „Parenthood“ stellt das menschliche Gefühl „Angst“ ins Zentrum der Handlung, welches auch symptomatisch für die Beziehung von Ian & Mickey steht. Frank zum Beispiel hat Angst vor dem Tod seiner Mutter, aber am meisten Angst haben die Charaktere vom Leben selbst. Während Frank durch das Dahinscheiden seiner Mutter seiner eigenen Sterblichkeit ins Gesicht blickt, hat Lip Angst vor der Zukunft. Lip möchte dem ungeborenen Kind ein stabiles Heim bieten, das er selbst nie hatte. Lip flüchtet sich auch in diesen Gedanken, weil er Angst vor einer Zukunft hat, die in den Augen aller anderen bereits auf dem Serviertablett vor ihm steht. Lip hat den Intellekt, „locker“ aus diesem Viertel zu kommen und einen sozialen Aufstieg zu schaffen. „*I’m not your golden goose!*“ schreit er Fiona an, bevor er auszieht. Würde er den hohen Erwartungen entsprechen, müsste er in eine fremde Welt gehen, in die er nicht gehört. Deshalb sabotiert er sich selbst und sucht den sicheren Rückzug in eine Kernfamilie, die ihm Karen aber verwehrt. Fiona sieht ihre Jugend an sich vorbei ziehen, schlägt aber auch jede Chance aus, um der Situation mit ihren Geschwistern zu entfliehen. Auch sie wiegt sich so in Sicherheit, die Obsorge für ihre Geschwister funktioniert als Todsclagargument. Ihren Schulabschluss nachzuholen bedeutet einen ersten Schritt in Richtung Veränderung. Sie wird immer mehr in einer Mutterrolle stilisiert, die sie auch als Schutz gerne übernimmt. Hier zeichnet sich ein Muster in „*Shameless*“ ab, das sich immer wieder bestätigt. Da die Figuren vor Veränderung Angst haben, bauen sie stattdessen „Scheiße“, denn das haben sie schon

immer so getan. Selbstsabotage bedeutet Sicherheit, aber auch Stagnation. Da das Ensemble sehr jung ist und sich Großteils in der Transition zum Erwachsensein befindet, versteht es die Serie, die Entwicklung der Charaktere voranzutreiben und Veränderung notfalls auch schmerzhaft zu erzwingen und sie aus der gewohnten Umgebung rauszureißen. Ian dagegen arbeitet hart, um seine Ziele zu erreichen. Er lernt fleißig und trainiert ständig, um sich seinen Traum als Fallschirmjäger zu erfüllen.

Traditionelle Wertvorstellungen in „Shameless“

Wie der Name der Serie erraten lässt, sind sexuelle Eskapaden, Promiskuität, Gewalt, Alkohol, Drogen sowie Kriminalität an der Tagesordnung und somit die Norm. Die Gallaghers demonstrieren, dass sie trotz ihrer „Schamlosigkeit“ ein sehr klares und auch traditionelles Wertesystem vertreten. Ihre Kernfamilie steht über allem, sie müssen zusammenhalten. Frank erkennt schmerzhaft, dass seine Mutter ein Teil von ihm ist, den er dabei ist, zu verlieren. Sie war wohl die schlechteste Mutter überhaupt, doch Familie ist Familie. Fiona stellt klar, dass es für Steve und sie keine Zukunft geben kann, solange Estefania einen Ring an ihrem Finger trägt. Lip möchte Karen eine stabile Kernfamilie bieten, woran sie aber nicht das geringste Interesse hat.

Mickey & Ians Beziehung

Ian entpuppt sich immer mehr zum stabilsten Charakter der Serie. Er ist ruhig, fleißig, sympathisch und hält sich unauffällig im Hintergrund. Am Ende der Staffel 1 outet er sich vor Fiona als schwul, geht mit seiner sexuellen Orientierung aber dennoch nicht hausieren. Mickeys und Ians Beziehung wird im Verlauf der zweiten Staffel wenig thematisiert, wenn, dann wird sie problematisch in Szene gesetzt und zur Dramatisierung hervorgeholt (siehe Episode 1). Hier unterscheidet sich die Beziehung aber nicht grundlegend von den anderen Beziehungen in „Shameless“, denn Beziehungsprobleme stehen für alle an der Tagesordnung und machen einen Großteil der Spannung aus. So werden die Charaktere vor vollendete Tatsachen gestellt oder müssen Entscheidungen treffen und können sich dadurch weiterentwickeln. Da sich Mickey und Ian heimlich treffen und niemand von Mickeys Homosexualität wissen darf, ist die Beziehung per se problematisch konstruiert und die Gefahr entdeckt zu werden, ist omnipräsent. Da die Episode 8 das letzte Drittel der Staffel einläutet, wird es auch höchste Zeit Konflikte voranzutreiben. Harmonie ist in „Shameless“ kein bevorzugter Zustand.

In dieser Episode ist Frank als Vertreter der heterosexuellen Ordnung der Aufdecker der geheimen Beziehung. Frank selbst hat kein Problem mit (Ians) Homosexualität, das steht außer Frage. Ihm ist aber bewusst, dass er aus dem Geheimnis Profit schlagen kann, was er selbstverständlich auch tut. Die Metapher mit der Kompatibilität von Orangensaft und Jack Daniels charakterisiert Ian und Mickey zwar stereotypisch aber sehr treffend. Ian (rothaarig) ist süß, kann aber auch sauer sein.

Mickey ist hart und derb. Die Mischung passt offensichtlich gut. Mickey und Ian werden als ein dichotomes, sich ergänzendes (heterosexuelles) Gegensatzpaar konstruiert, Gegensätze ziehen sich an. Auf den ersten Blick scheint ihre Beziehung somit kongruent und heteronormativ.

Ian ist emotional von Mickey abhängig, nimmt die Vermittlerposition ein, ist vernünftig und führt Mickey zu Liebe eine geheime Beziehung. Mickey markiert den großen Macker, den starken Mann. Er hat vordergründig Angst, von seinem Vater getötet zu werden, doch die Angst, die in ihm steckt, geht darüber hinaus. Ebenso wie Lip will sich Mickey nicht der Realität stellen, einer Realität, in der er schwul ist. In dieser Episode demonstriert Mickey seinen extremen, radikalen Charakter. Er würde aufs Äußerste gehen, um seinen Status zu verteidigen. Zwar scheint es, als fürchte er sich vor nichts und niemandem, aber vor seinem wahren Ich - definitionsgemäß dem Gegenteil der hegemonialen Männlichkeit - und vor seinem Vater, dem Abbild der hegemonialen Männlichkeit, hat er sehr wohl Angst. Mickey ist durch diese Angst geblendet, er kann die Situation nur schwarz/weiß sehen. Hier spielt die Zeit für Frank, denn je mehr Zeit vergeht, desto klarer wird Mickey, dass Frank keine reale Bedrohung darstellt. Schlussendlich provoziert Mickey eine Verhaftung, um erneut seinen Problemen zu entfliehen und sich der Realität nicht stellen zu müssen.

Die Serie zeichnet Ian vordergründig in einer unschuldigen, passiven, emotional abhängigen Position, Mickey hat Macht über Ian, dieser ist seinen Gefühlen ausgeliefert. Jedoch wird Ian bereits mit Kash in Staffel 1, mit einem Schulkollegen (S2_E1) oder mit Mickey immer als aktiver, dominanter Sexualpartner inszeniert. Dies läuft dem dichotomen heteronormativen Beziehungsmuster, das gezeichnet wird, zuwider, in das Ian, im Kontrast zu Mickey, gezwängt wird und zerstört auch die heteronormative Rollenverteilung, die auf homosexuelle Paare vielfach projiziert wird. Aber dennoch funktioniert das Klischee bis dahin – Ian ist passiv und fürsorglich, Mickey ist aktiv und aggressiv. Indem Mickey aber auf der Hinterbühne ebenso sexuell „passiv“ gezeigt wird, wird seine extreme Charakterisierung immer brüchiger: Zwar ist Mickey nach außen hin dominant, ein Großmaul. Doch seine Figur erhält eine weitere Dimension, eine verharmlosende Nuancierung, die sein Charakter nur hinter verschlossenen Türen durch seine Sexualität zeigen darf. Gerade das Plappermaul Frank hat ihn von seiner verletzlichsten und intimsten Seite gesehen, was seine soziale Rolle und Machtposition in der Nachbarschaft gefährden könnte. Mickey war zum Beispiel weit weniger besorgt, als der ebenfalls schwule Kash ihn und Ian beim Sex ertappt. Ohne dem Fernsehtext zu unterstellen, dass sie die Beziehung zwischen Ian und Mickey klischeehaft inszeniert wird, kann aber erst durch die stereotype Figurenzeichnung und im Verlauf das Durchkreuzen der Klischees auch ein differenzierteres, komplexeres Bild der Figuren Ian und Mickey und ihrer Beziehung entstehen.

TV-Serien bedienen sich zwangsläufig Klischees oder arbeiten mit extremen Typisierungen ihrer Charaktere, um sie für das Publikum vor allem zu Beginn schnell einordenbar und voneinander

abgrenzbar zu machen. Sämtliche Charaktere werden erst im Verlauf der Serie komplexer und zunehmend ambivalent. Dadurch werden sie auch immer weniger vorhersehbar. Wenn Sexualität und Beziehungen als Ausdruck und Ausverhandeln von Macht betrachtet werden und (Homo)-Sexualität aus heteronormativer Sicht entsprechend der Dichotomie weiblich/männlich synonym für passiv/aktiv aufgefasst wird, divergieren die oberflächliche Charakterisierung der Figuren Ian und Mickey und deren Verhalten, da diese im Widerspruch zur stereotypen Konstruktion stehen, wodurch sie diese heteronormative Konstellation durchkreuzen und gleichzeitig fixierte Muster vermeiden.

Die Rollenverteilung zwischen Ian und Mickey zeigt sich in dieser Episode besonders deutlich. Während Mickey mit dem Kopf durch die Wand Taten setzen möchte, versucht Ian zu vermitteln, Mickey zu besänftigen und Frank zur Raison zu bringen. Ian hat reale Sorge nicht Frank, sondern Mickey zu verlieren. Mickey dagegen hat reale Angst, schwul zu sein, seinen Ruf zu ruinieren und von seinem Vater verstoßen zu werden. Während Ian sich nicht für seine Homosexualität schämt und seine Gefühle offen zeigen kann, ist Mickey blind vor Angst und setzt sich impulsiv durch. Ian versucht ihre Beziehung zu retten, die Mickey letztendlich gänzlich negiert. Ian ist emotional abhängig von Mickeys Gefühlen und Taten. Ians einzige Angst ist seine Verlustangst. Mickey versucht die Beziehung auf eine sexuelle Ebene zu reduzieren, die Homosexualität und seine Gefühle somit nicht als Teil seiner Gesamtidentität zu integrieren. Das Bild, das von Mickey gezeigt wird, ist unstimmig und unzusammenhängend, wohingegen Ian ausgeglichen und fröhlich wirkt. Mickey kompensiert seine Probleme wie immer mit Gewalt, denn Gewalt ist die einzige Sprache, die er spricht. Unterstrichen wird diese Tatsache, dadurch, dass Ian und Mickey ihren ersten Sex nach einer Schlägerei hatten.

Die Beziehung zwischen Mickey und Ian und damit die Darstellung von Homosexualität ist durch das Geheimnis problemzentriert und zirkuliert zwischen Sexualität, Gewalt und Vertuschung. Ians Identität ist stabil und gefestigt. Seine Homosexualität oder eine Angst vor dieser, dominieren nicht sein Handeln. Aber seine Angst bezieht sich auf den möglichen Verlust von Mickey.

Mickeys selbstkonstruiertes Bild einer hegemonialen Männlichkeit bringt ihn permanent in Schwierigkeiten. Er möchte einem Idealbild entsprechen, die Realität einer untergeordneten Männlichkeit ist für ihn erdrückend und schlichtweg keine Option. Deshalb geht er der wirklichen Konfrontation, nämlich mit sich selbst, aus dem Weg. Mickey wird die Sache am Ende zu gefährlich, er kappt seine Verbindung zu Ian und wechselt das Setting, um einer möglichen Konfrontation mit der Realität zu entgehen. Frank letztendlich zu verschonen ist ebenso ein Indiz für die Widersprüchlichkeit seines Charakters, der nicht im Stande ist, tatsächlich einen Mord zu begehen und schon gar nicht den Vater seines Liebhabers zu töten. Dass Ian mehr als ein „warmer Mund“ für

Mickey ist, liegt auf der Hand. Doch dies zuzugeben, wäre ein Zugeständnis seiner Gefühle und damit zu seiner Sexualität und seinem wahren Ich.

7.3 „Shameless“ Season 3 Episode 9: Frank the Plumber & Episode 10: Civil Wrongs.

Die beiden Episoden 9 & 10 aus Staffel 3 wurden ausgewählt, da sich eine zentrale Storyline über beide Episoden erstreckt, welche die gesellschaftliche Debatte um die rechtliche Gleichstellung von Homosexualität und eine mögliche Öffnung der Ehe thematisieren.

Ian hat sich nach Mickeys Verhaftung gegen Ende von Staffel 2 mehrmals mit einem älteren Mann (Lloyd) getroffen. Wie sich später herausstellt, ist Lloyd (Ned) Steves Vater, der heimlich schwul ist. Als Mickey wieder aus dem Jugendknast freikommt, setzen er und Ian ihre sexuelle Beziehung fort. Ian ist verwirrt, weil Mickey mit einem Mädchen aus der Nachbarschaft gelegentlich Sex hat. Mickey erfährt von seinem Nebenbuhler Lloyd und verprügelt ihn, als er ihn mit Ian auf der Straße begegnet. Mickey erkundigt sich bei Ian, was er an Lloyd findet. Ian antwortet, dass Lloyd keine Angst davor hat, ihn zu küssen und ihm Dinge kauft. Lloyd bittet Ian, in sein Haus einzubrechen und Wertsachen zu holen, nachdem seine Frau von seiner Homosexualität erfährt und ihn rauswirft. Dabei hilft Mickey Ian und küsst ihn, bevor er ins Haus läuft. Es kommt zu einem Streit zwischen Frank und seinen Kindern, woraufhin Frank anonym das Jugendamt auf seine Familie hetzt. Die Kinder werden getrennt und in unterschiedlichen Heimen untergebracht. Carl und Liam werden bei einem sehr wohlhabenden schwulen Pärchen untergebracht, das überlegt, beide Jungs, aber vor allem Liam, zu adoptieren. Ian übernachtet bei Mickey, da dessen Vater Terry mit seinen anderen Kindern übers Wochenende wegfährt. Terry platzt aber plötzlich herein, als Ian und Mickey Sex haben und verprügelt die beiden. Um Mickey zu bekehren, ruft er eine Prostituierte, mit der Mickey Sex haben soll *„She’s gonna fuck the faggot out of you, kid“*. Ian muss zusehen. Inzwischen wurde Frank vom Gericht verordnet, zu den anonymen AlkoholikerInnen zu gehen. Dort lernt er Christopher kennen, der Frank bei sich wohnen lässt, seine Lebensweisheiten strebsam notiert und ihn durchfüttert.

7.3.1 Inhaltsbeschreibung S3_E9: Frank the Plumber

Frank und Christopher liegen mit Schlafmasken im Bett, Christopher ist wach und deckt Frank zu, bevor er aufsteht und Frühstück macht. Nachdem Frank seine erste Bloody Mary serviert bekommt, werden die beiden beim Frühstück, gemeinsamen Blödeln und Zähneputzen gezeigt. Danach sitzen sie auf der Couch und lesen Zeitung. Frank liest über *„Bunch of queers claiming that domestic partnership rights are not good enough“*. Frank hat Schmerzen im Fuß, kann aber Christophers koreanische Ärztin nicht aufsuchen, da er nicht versichert ist. Da fällt Frank auf, dass Christopher für die Stadt arbeitet, Christopher und er zusammenleben, Christopher für Frank einkauft, kocht und

putzt, sie somit eine Familie sind und ihnen als solche „domestic partnership rights“ zustehen. So könnte Frank über Christophers Versicherung die Ärztin kostenlos aufsuchen. Christopher zögert, da er und Frank kein Paar sind. Frank kontert, dass er sich nicht wegen seiner Heterosexualität diskriminieren lässt: *„That is heterophobia and I won't stand for it“*.

Mandy Milkovich hat in Lips Namen Bewerbungen an mehrere Universitäten verschickt, weil sie meint, dass Männer einfach zu blöd sind, wie ihr Bruder Mickey. *„I mean look at Mickey, marrying some whore he knocked up“*. Auf diesem Weg erfährt Ian, dass die Prostituierte, mit der Mickey vor seinen Augen gezwungen wurde zu schlafen, von ihm schwanger ist und er sie heiraten wird. Frank und Christopher sind auf einem Amt, um sich verpartnern zu lassen. Da sie aber noch kein ganzes Jahr zusammenleben, haben sie keine Rechte auf die Partnerschaft. Frank beginnt mit der Frau hinter dem Schalter zu debattieren, die ihm die Partnerschaft nicht glaubt. Frank: *„Just because my name isn't on the utility bill that is no reason to deny me my basic civil rights (...) I know my rights! (...) We are not the kind of people you can push around with your homophobic rhetoric!“* Frank hat Pech. Als er später auf den Bus wartet, um in die „Free Clinic“ zu fahren, hört er eine Ansprache eines Kandidaten für das Bürgermeisteramt, der sich für ein besseres Chicago einsetzt. Frank nutzt die Gelegenheit und fällt ihm ins Wort: *„Wanna know what doesn't work? My wife and I got married after three weeks of dating and she turned out to be a bipolar drug addict who left me alone with six kids to raise while my domestic partner Mr. Christopher Collier is a clean and sober hardworking citizen of this country. I think he deserves the same rights as a woman who would abandon her children.“* Dabei beginnen die Kameras ihn zu filmen und er fährt fort: *„I'm a citizen of this country. I live in this city, my partner works for this city...but because we're not married which the law doesn't even allow, I might add, I'm not even allowed to share in his insurance benefits. Which means for me, it's stand in line at the free clinic or suffer. That's not only unfair and un-Christian, it's flat out un-American. I'm a citizen, where are my equal rights? Fix that Mr, I wanna be Mayor!“* Franks Video verbreitet sich blitzartig via Youtube, selbst Fionas Arbeitskollege outet sich als großer Fan von Frank. Als Frank unterwegs ist, wird er in einen Schwulenclub eingeladen, weil er erkannt wird, und feiert dort. Später lässt er sich am Klo von einem transsexuellen Mann oral befriedigen *„What's an Adam's apple matter if you can blow like that“*. Inzwischen sucht Ian nach Mickey, sie haben seit dem Vorfall mit der Prostituierten nicht miteinander gesprochen. Mickey ignoriert Ian, dieser wiederum provoziert Mickey: *„You wanna fag bash me? You love me and you're gay. Just admit it. Just for once admit it.“* Mickey prügelt auf Ian ein. Ian: *“Feel better now? Feel like a man?“* Mickey tritt Ian ins Gesicht und geht ab. Abends bei den Gallaghers sitzt die Familie mit den Nachbarn Veronica und Kevin im Wohnzimmer mit unzähligen Geschenkskörben, die Frank von der „Gay Community“ zugesandt wurden (*„The gay world responded with chocolate and cheese“*). Auf Carls Frage, ob Frank wirklich schwul ist, bricht Gelächter aus. Fiona versichert ihm, dass es nur Betrug ist *„It's always*

some kind of a scam“. Während die Gallaghers die Geschenke genießen und Spaß haben, liegt Ian oben in seinem Bett und weint. Am nächsten Morgen liegt Frank schlafend auf der Straße und wird von fremden Männern geweckt. Sie möchten ihn zum Essen einladen und mit ihm reden. Einer der Männer (Abraham Paige) spricht im Restaurant mit Frank, weiß, dass er Alkoholiker und nicht die Art Mann ist, die sie sonst auf ihrer Seite haben möchten. Frank hat sich pünktlich zu einem historischen Augenblick für die Schwulenrechtsbewegung zu Wort gemeldet. Viele Menschen in den U.S.A. müssen noch überzeugt werden, dass Schwule keine zweitklassigen BürgerInnen sind. Paige meint, Frank ist *„the missing piece in our puzzle (...) You’re blue collar, working class, Irish-Catholic, you have the ears of the people whose minds most need changing.“* Abraham Paige bietet Frank einen Wohnplatz, Versorgung und Coaching an, wenn er mit ihnen zusammenarbeitet. Er nennt Frank *„the face of the gay-rights movement“*.

7.3.2 Interpretation Staffel 3, Episode 9 (Frank the Plumber)

Frank und Christopher werden ironisch verspielt als Karikatur eines älteren heterosexuellen Ehepaars inszeniert. Christopher wird als eine „altmodische“ Hausfrau aus einem 50er Jahre Werbespot mit einer sehr hohen Stimme, fürsorglichen sowie unterwürfigen Art und Weise porträtiert – ein Bild, mit dem er wohlmöglich selbst aufgewachsen ist. Frank lässt sich bedienen und beide blödeln herum, dem Publikum ist schnell klar, dass es sich hierbei um keine „reale“ Beziehung handelt. Gleichzeitig wird dabei auch ein heteronormatives Schwulenklichee bedient. Es gibt eine konservative Rollenverteilung, angepasst an die Dichotomie Mann-Frau, ein heterosexuelles Klischee. Es wird ein stereotypes Bild einer schwulen Beziehung als Reproduktion eines heterosexuellen Klischees gezeigt. Frank nutzt den Moment kreativ und definiert sein Zusammenleben mit Christopher als „domestic partnership“, prägt eine eigene Definition von Familie, die ein heterosexuelles Begehren aber nicht ausschließt. Um wie immer einen Vorteil aus seiner Situation zu ziehen, besteht er auf seine Bürgerrechte und wirft dem Staat Heterophobie vor. Seine Heterosexualität darf ihn nicht um seine Grundrechte bringen. Indem er eine Errungenschaft für gleichgeschlechtliche Paarbeziehungen für sein Lebensmodell beansprucht, dreht er den Spieß um und unterstellt eine Benachteiligung aufgrund seiner heterosexuellen Orientierung. Dafür muss er sich aber als schwul ausgeben um zu seinen Bürgerrechten zu kommen.

Diskurse um Homosexualität

Frank begibt sich mitten in den Diskurs um die Gleichstellung von gleichgeschlechtlichen Paarbeziehungen und dem Kampf um die Kernfamilie bzw. dem Ausverhandeln der Definition von Familie, die er zu seinen Gunsten nutzt.⁹ Frank ist der ambivalenteste Charakter in *„Shameless“*, er

⁹ Zum Zeitpunkt der Dreharbeiten zu Staffel 3 (2012) gab es im U.S. Bundesstaat Illinois „civil unions“ seit dem 01.06.2011 (vgl. Balde und Wojciechowski 2011), die Ehe für gleichgeschlechtliche Paare („same-sex marriage“) wurde mit 01. Juni 2014 rechtskräftig.

lässt sich politisch oder moralisch nie eindeutig zuordnen, da er immer auf seinen Vorteil bedacht ist und die jeweilige Position einnimmt, die ihm gerade am Lukrativsten erscheint. Frank prangert in seiner emotionalen Ansprache vor laufenden Kameras die Instanz der Ehe als fragwürdig an, die Heterosexualität ausnahmslos positiv sanktioniert, Homosexualität aber per definitionem ausschließt. Indem Frank die Ehrbarkeit seiner Person als aufopfernder Familienvater und von Christopher als fleißigen Staatsbediensteten hervorhebt, idealisiert er seine angebliche homosexuelle Beziehung als moralisch und gesellschaftlich überlegen. Homosexuelle Paare erfüllen das heterosexuelle Ideal der Kernfamilie, Moral, Normen und Werte der amerikanischen Gesellschaft. „Homonormativität“ wird von dieser Gesellschaft zu wenig belohnt, wohingegen heterosexuelle Paarbeziehungen schlecht und unmoralisch sein dürfen und trotzdem alle Rechte genießen. Frank markiert Homosexualität als politisches Thema und kritisiert dabei gleichzeitig die Rolle der Frau, genauer gesagt, seiner Frau, die den wohlhabenden Männern unterlegen ist bzw. einen Gegenpol darstellt. Frank rückt Homosexualität in das Licht der „besseren“ Heterosexualität, bedient sich einer Rhetorik, die sich in Debatten zur Gleichstellung (von gleichgeschlechtlichen Beziehungen) nahtlos eingliedert und pocht geschickt auf seine Grundrechte, indem er die Ungleichbehandlung als unamerikanisch und unchristlich anprangert, womit er den Kern der amerikanischen Kultur erreicht.

Homonormative Außenwelt

Frank wird später gezeigt, als er in einen Schwulenclub geladen wird. „*Shameless*“ begibt sich hier nicht nur außerhalb des eigenen Viertels, sondern auch in eine schwule Welt „da draußen“, in eine Subkultur der Gesellschaft, die lasziv in schillernden Nachtclubs feiert, die Schwulenhymne „I will survive“ spielt – und Frank steht auf der Bühne und singt mit. Der Unterschied zur Außenwelt wird hier auf die Spitze getrieben. Die schwulen Männer in dem Club werden effeminiert, tänzerisch, körperbetont, jung und gutaussehend überzeichnet. Die Kontrastierung zur „realen“ Welt und ihren Problemen könnte kaum größer sein.

Bereits in Episode 6 & 7, als Carl und Liam in Pflege bei einem schwulen Pärchen unterschiedlicher ethnischer Herkunft untergebracht sind, zeigt sich die Kluft zwischen der Gallagher Welt und der (schwulen) Außenwelt besonders deutlich. Dieses Paar lebt in Luxus und Überdruß, sammelt Kunst und serviert den Kindern braunen Reis, weil ihre „Körper Tempel sind“. Dass Liam die sündteuren Wände beschmiert, löst fast einen Nervenzusammenbruch aus. Fiona besucht Liam und Carl, sofort wird ihr unterbreitet, dass sie die Kinder adoptieren werden, aber darauf Wert legen, dass sie den Kontakt zur Herkunftsfamilie bewahren. Die Serie übt Kritik an der (hetero- u. homonormativen) Welt des Überflusses, wie auch in dieser Episode. Diese Welt da draußen ist machtvoll und wohlhabend und nimmt sich von den Benachteiligten, was sie braucht, gibt sich dabei aber stets politisch korrekt und moralisch überlegen. Dass diese moralische Überlegenheit mit allen Mitteln

versucht wird durchgesetzt zu werden, zeigt der Auftritt von Abraham Paige am Ende der Episode. Dieser Auftritt erinnert an einen Mafia-Boss, er wird als der Pate der Gay Community inszeniert, der Frank für seine Zwecke instrumentalisieren möchte und mit Geld alles kaufen kann.

Frank gliedert sich mit seiner momentanen Definition von Familie und einer Aufwertung der Ehe durch schwule Männer in die Tradition der Homonormativität ein, die sich den (illusionären) Idealen der amerikanischen, weißen, wohlhabenden, „harmlosen“ und vor allem heterosexuellen Vorzeigefamilie angleicht, um in den Bereich des Normalen aufgenommen zu werden. Frank hat das Gespür, ein aktuelles politisches Thema für sich und seine Ziele zu besetzen und trifft damit genau ins Schwarze. Und Abraham Paige erkennt sein Potenzial, denn er weiß, dass er sich in einem minimalen Segment der Gesellschaft bewegt, wohingegen Frank die Stimme der Masse, der Vater von nebenan, der Irisch stämmige Katholik, genauer gesagt: DER Heterosexuelle ist. Das macht Frank so wertvoll und unersetzlich. Indem er ein heterosexuelles Ideal und Männlichkeitsbild repräsentiert, wovon sich das gezeigte Segment der homonormativen Schwulenlobby abhebt, ist er ein schwuler Grenzgänger weil eigentlich quasi Heterosexueller und somit das fehlende Bindeglied zur „normalen“ Bevölkerung, zur amerikanischen Unter- und Mittelschicht. Frank steht für die arbeitende Gesellschaft, die wenig Interesse an Schwulenrechten hat. Aber auch Frank muss erst gecoocht und damit verändert werden, um vorzeigbar zu werden, so die Spielregeln der politischen Bewegung. Eine Scheinwelt wird gezeigt, mit der die Gallaghers so gar nichts am Hut haben, die sie aber nach Strich und Faden ausbeuten. Ian lässt sich von Lloyd teure Geschenke machen, Carl und Frank brechen bei dem schwulen wohlhabenden Pärchen ein und rauben sie aus, Frank trinkt in diversen Schwulenclubs aufs Haus und die restlichen Gallaghers erfreuen sich an den Geschenkskörben der Community. Die Serie stellt die Gallaghers stark in Kontrast zu einer überzeichneten, oberflächlichen Glitzerwelt, die versucht, mittels heterosexueller Wertvorstellungen die Akzeptanz der Mehrheitsgesellschaft zu gewinnen. Sie schlagen sie mit den eigenen Mitteln. Dabei wird die Oberflächlichkeit einiger VertreterInnen dieser privilegierten Welt aufs Korn genommen, aber auch die Doppelmoral einer heteronormativen Gesellschaft, die gleichgeschlechtlichen Paarbeziehungen dieselben Rechte verwehrt, um ein fiktives Ideal der heterosexuellen Kernfamilie zu schützen.

The Alibi Room

Frank wird später von Christopher aus der Wohnung geworfen, weil so Christopher: *„You told the world we’re gay!“*, und Christopher lange kämpfen musste, um von seiner Mutter nicht für schwul gehalten zu werden, worauf Frank entgegnet *„I am whatever I need to be at the time I need to be it.“*. Frank ist egal, ob ihn die Welt für schwul hält, aber als er eines Nachmittags in *“The Alibi Room“* geht, machen sich seine TrinkkumpanInnen über ihn lustig, erzählen homophobe Witze, wohlwissend, dass Frank nicht schwul ist, sondern nur eine Show abzieht. Doch die Scherze werden ihm bald zu viel und

er verlässt die Bar. Frank kümmert es wenig, was die ganze Welt da draußen denkt, aber in seiner Welt und vor allem in seinem wahren Zuhause, der Bar, ist es ihm nicht egal. „The Alibi Room“ steht in „*Shameless*“ für die Öffentlichkeit, für den Marktplatz, die Vorderbühne der Gesellschaft. Hier kommt die Nachbarschaft zusammen, der gesellschaftliche Mikrokosmos der Chicagoer „Southside“ tummelt sich dort. Und auf dem Marktplatz wird bekanntlich auch über sämtliche BürgerInnen gerichtet. Frank ist in diesem Dorf der Trunkenbold, der Dorftrottel. Zwar ist er intelligenter und gebildeter als die meisten der Gäste, aber da er (wegen seiner Trinkerei) von einem Schlamassel in den nächsten stolpert, wird er ständig zum Gespött. Deshalb fühlt er sich auch hier wieder gedemütigt. Homosexualität empfindet er weder als Beleidigung noch als abnormal, für Frank ist die menschliche Sexualität in all ihren Facetten natürlich und nie falsch. Aber er ist schlichtweg unbeliebt und die Gemeinde nutzt jeden Anlass, ihn zu verspotten, weswegen er beleidigt das Feld räumt.

Ian & Mickey

Während Frank unwissentlich zum gefeierten Medienstar und Gesicht der Schwulenbewegung aufsteigt, kämpft sein Sohn Ian mit den alltäglichen Problemen eines homosexuellen Jugendlichen am Rande der Gesellschaft. Ian liebäugelt kurz mit der schillernden Welt da draußen (Lloyd), bleibt aber selbst und mit seinen Gefühlen bei Mickey. Schwulenrechte spielen in Ians Lebenswelt keine Rolle. Er kämpft nicht gegen eine staatlich institutionalisierte Diskriminierung, sondern mit der (internalisierten) Homophobie im eigenen Viertel und seinem homophoben Liebhaber Mickey, der hegemonial-männlichen Ausgeburt einer heterosexuellen Matrix, wie sie im Lehrbuch steht.

Mickey wurde vor Ians Augen mehr oder weniger vergewaltigt, weil sein Vater ihm die „Schwuchtel“ austreiben wollte. Dieser Schlüsselmoment bringt Mickey dazu, ab sofort einen heterosexuellen Weg einzuschlagen, er plant die schwangere Prostituierte zu heiraten. Ian sucht ihn auf, Mickey verweigert jedes Gespräch. Ian konfrontiert und provoziert Mickey, indem er ihm die Prämissen der hegemonialen Männlichkeit vorhält und diese kritisiert, über die sich Mickey aber stark identifiziert. Ian rempelt ihn an, stößt ihn, versucht Mickey aus der Reserve zu locken, schreit ihn an. Nur mit Gewalt kann er bei Mickey etwas erreichen, Gewalt ist die einzige Sprache, die Mickey spricht. Ian schreit „*You wanna fag bash me?*“ Ian provoziert Mickey bewusst und hält ihm vor Augen, dass er diesem Männlichkeitsideal nicht entsprechen kann, auch wenn er den hier offen schwulen Ian noch so hart prügelt und seine Gefühle für ihn negiert. Ian schreit „*Hit me!*“ wendet psychische Gewalt an, wissend, dass Mickey nur physische Gewalt kennt und nicht in der Lage ist über sich und seine Gefühle zu sprechen. Ian fordert Mickey auf sich endlich zu positionieren, Mickey kann nicht schwul sein und gleichzeitig eine Frau heiraten, er muss sich definieren und kann nicht zwischen den Welten leben. Ian übernimmt stellvertretend für Mickey das Labeling und spricht das aus, was Mickey nicht sagen kann und um jeden Preis verdrängt. Mickey schlägt Ian in den Magen, es ist offensichtlich, dass

er das nicht gern tut und wendet sich danach von Ian ab. Als Ian ihn dann aber schwul nennt und meint, dass Mickey ihn liebt, kehrt Mickey um und schlägt Ian mit aller Kraft ins Gesicht. Ian fällt zu Boden, Mickey fühlt sich auch deswegen schlecht. Ian provoziert ihn immer weiter, er will dass Mickey zu sich und Ian steht. Er fragt „*You feel better now? Feel like a man?*“ Mickey tritt den am Boden liegenden Ian mit aller Kraft ins Gesicht, lässt ihn zurück. „*Feel better now*“, geht stark und selbstbewusst ab. Er bringt die homosexuelle Seite endgültig zum Schweigen. Indem er Ian immer stärker verprügelt, versichert er sich wieder seiner eigenen Männlichkeit. Seine Rolle und seine Macht sind wieder intakt.

Mickey lässt Ian für seine Ehrlichkeit büßen und sagt damit: Ich bin nicht schwul und werde es auch nie sein. Ian könnte sich leicht zur Wehr setzen, lässt die Gewalt aber über sich ergehen und provoziert Mickey immer mehr. Er testet Mickey. Mickey liebt Ian, Ian kann ihn nur über den Weg der Gewalt erreichen und wünscht sich nichts mehr, als das sich Mickey äußert und für ihre Liebe einsteht. Doch Mickey wird in seiner angekratzten Rolle als hegemonialer Mann herausgefordert, was Ian ihm provokant vorwirft. Er antwortet mit Schlägen, bis Ian blutig am Boden liegt und sich nicht mehr rührt und macht sich so selbst weiß, dass er ein normales Leben führen kann. Aber zuerst muss er die eigene Homosexualität bekämpfen, und das tut er, indem er Ian zum Schweigen bringt.

Mickey wird für seine Verhältnisse erst dann so richtig brutal, als Ian Emotionen ins Spiel bringt und die unausgesprochenen Gefühle zwischen den beiden erstmals verbal artikuliert. Als sich die sexuelle Ebene der Beziehung mit einer emotionalen Ebene und mehr noch, mit Mickey's wahrer Identität vermischen, rastet Mickey völlig aus. Mickey zeichnet sich auch schon vor diesem Zwischenfall als äußerst homophob aus, verwendet ständig das Schimpfwort „faggot“, meint damit jene „*who take it up the ass*“, was er aber auch selbst bevorzugt tut. Er grenzt sich so stark von seiner eigenen Homosexualität ab, dass er sogar seine sexuellen Präferenzen bei anderen Männern abwertet und diskriminiert. Mickey hat Homophobie so stark internalisiert, dass er sich selbst hasst und alles tut, um dem zu entfliehen. Der Kontrast könnte nicht größer sein zwischen der gezeigten pinken Welt der privilegierten, feiersüchtigen schwulen Subkultur und der „realen“ Welt, die homophob und grau und schmerzhaft sein kann.

7.3.3 Inhaltsbeschreibung S3_E10: Civil Wrongs

Frank absolviert seinen ersten Auftritt für Abraham Paige und hält eine Rede über die Gleichberechtigung von LGBT-Personen. Dabei hält er sich nicht an die vorgegebene Rede, sondern spricht aus freien Stücken darüber, dass es eine schlechte Zeit für Schwulenrechte ist, weil die „*Breeders*“ ihnen ihre BürgerInnenrechte verwehren wollen und sie von dem Sex abhalten möchten, den sie selbst gerne hätten. Nur durch die Ehe könnte der schwule Sex reduziert werden, so Frank, denn sobald Menschen verheiratet sind, haben sie keinen Sex mehr: „*It's time to let our private parts*

be aroused by the people God intended them to be aroused“ betont Frank, erhält Applaus und ruft alle Anwesenden auf zu spenden. Abraham ist begeistert von Frank, Frank verlangt ein besseres Hotelzimmer. Später hält Frank eine Ansprache in einer Schule, der Rektor/ein Lehrer und Abraham stehen im Hintergrund. Frank spricht *„School is a time to experiment. With your minds and your genitalia. Now the human genitalia to me is like a homing device. God’s compass. Each of us has it and it guides us to our destined homes. Our devices don’t work if we try to point them in a direction they don’t wanna go in. Let the people chow down to the nether region of their choice...male female...consenting animals.“* Der Rektor/Lehrer fordert Abraham auf den Vortrag abubrechen, was dieser auch tut. Frank entschuldigt sich bei beiden, meint, dass das „schlechte“ Hotelzimmer Schuld an seinen Worten hat. Währenddessen kommen drei Schüler zur Bühne, von denen einer meint, dass Franks Ansprache die ehrlichste war, die er je gehört hat und sein Vater für den Zweck „The Certitude Commission“ Geld spenden wird. Inzwischen ist Ian mit Mandy Milkovich unterwegs und fragt, ob es in ihren Augen Sinn macht, dass Mickey heiratet, worauf sie antwortet *„What sense needs to be made? Someone’s pregnant, someone got them pregnant, and that’s why marriage was invented.“* Frank kommt mit Geld in den Taschen in „The Alibi Room“ und begleicht seine Trinkschulden. Ein Mann namens Alistair Huddleston sucht nach Frank und lädt ihn zum Trinken ein. Huddleston arbeitet für das „Return To Paradise Project“, eine religiöse Umkehrungsbewegung, die Homosexualität mittels Konversionstherapie heilen möchte: *„We return homosexuals to healthy heterosexual lifestyles. (...)We believe that homosexuality is curable. Though some find pleasure in it, homosexuality is an addiction, an addiction that tears families apart.“* Frank fragt warum man Homosexualität umkehren sollte und er froh ist einen schwulen Sohn zu haben, denn er wird ihm nie ein Baby einer „versifften Schlampe aus der Nachbarschaft“ nach Hause bringen. Huddleston bietet Frank mehr Geld an als Paige ihm bezahlt, er muss sich dafür aber der Konversionstherapie unterziehen, damit er in der Öffentlichkeit als geheilt präsentiert werden kann. Frank lehnt ab, die Therapie schreckt ihn ab und meint, dass er den Unterdrückten helfen möchte, *„Gay is who I am now. Gay is who I shall be.“*, bis Huddleston davon erzählt, dass er mit vielen Frauen Sex haben muss um geheilt zu werden. *„We feel this is a lesser sin than sodomy“*, meint Huddleston und überzeugt Frank damit. Ian erzählt Lip von Mickeys „Vergewaltigung“ durch die Prostituierte und seiner bevorstehenden Hochzeit. Lip fragt Ian ob Terrys Bekehrungsversuch funktioniert hat. Ian meint, dass Mickey es vielleicht zweimal vorgetäuscht hat, er aber mit Ian zusammen sein möchte. Lip rät Ian sich einen jungen schwulen Mann zu suchen, keinen älteren Mann wie Kash oder Ned (Lloyd). Frank ist in einem neuen Hotelzimmer. Ein Kellner, der ihm Essen bringt, bedankt sich im Namen der Gay Community bei Frank. Als Abraham versucht Frank telefonisch zu erreichen, hebt er nicht ab. Alistair Huddleston kommt ins Zimmer und bringt Pornos um Franks Therapie zu beginnen. Da aber Frank bereits verheiratet war und *„once walked the true path of heterosexual love“*, bringt Huddleston

gleich darauf eine lesbische Frau (Scotty) in sein Zimmer, mit der Frank Sex haben soll. Frank ist mäßig begeistert von Scotty, meint „*I'm not gonna stop fucking men to fuck women who look like men!*“, willigt dann aber ein. Scotty denkt beim Sex an Angelina Jolie. Abraham sucht inzwischen überall nach Frank und findet ihn in einer Schwulenbar. Abraham ist gut vernetzt und wurde über Franks Aufenthaltsort informiert. Er hat Frank ein besseres Hotelzimmer besorgt, Frank soll am selben Abend einen Auftritt im „Oscar Wilde Bookstore“ absolvieren, zu dem er aber nie erscheint. Der Kellner in Franks Hotel verfolgt ein Gespräch zwischen Frank und Scotty, indem Frank davon spricht, dass sie weiter üben müssen um die dämonische Obsession der gleichgeschlechtlichen Sünde loszuwerden. Der Kellner verständigt Abraham, der Frank und Scotty beim Sex im Hotelzimmer auffindet. Abraham wirft Scotty raus „*Jesus, get her out! You let yourself be brainwashed by Alistair Huddleston and his "Return To Paradise Project" lunatics?*“ Frank kontert, dass er Scotty für einen Mann gehalten hat, er beteuert zu 100% schwul zu sein. Abraham hat zwei Männer bei sich, die sich ausziehen. Er verlangt von Frank zu beweisen, dass er schwul ist.

7.3.4 Interpretation Staffel 3, Episode 10 (Civil Wrongs)

„Shameless“ Auffassung von Sexualität: Natur & Biologie & Gott

Der Rahmen in dem Frank seine erste Rede hält ist nicht klar definiert. Die anwesenden Menschen sind allesamt adrett gekleidet und treten paarweise auf. Es dürfte sich um eine private Spendengala mit politischem Kontext handeln. Hinter Frank hängt ein großes Bild, vielleicht ist es eine Galerie. Frank soll das neue Aushängeschild der Schwulenbewegung werden und wird dort einer gehobenen, wohlhabenden Elite präsentiert, die er sofort für sich gewinnt. Abraham weist Frank ausdrücklich darauf hin sich an den vorgegebenen Text zu halten, was Frank prompt sein lässt. Was Frank tut, ist authentisch. In der ersten Szene wird dies besonders klar. Offen und ehrlich redet er von Schwulenrechten und gleichgeschlechtlichem Sex. Er hält keine politisch korrekte Rede, sondern spricht wie ihm der Schnabel gewachsen ist. Und gerade das macht ihn so authentisch und menschlich. Gleich zu Beginn bezeichnet er die heterosexuelle Gesellschaft abwertend als „Breeders“, die nur da ist um Kinder zu produzieren und eigentlich Schwule und Lesben um deren Sex beneidet, wovon die Gesellschaft aber die größte Angst hat. Dadurch nimmt Frank eine klare Abgrenzung zwischen Hetero- und Homosexualität vor. Indem er das Klischee der langweiligen sexuellen Heteroerfahrung als Gegenmaßnahme bzw. Gegenpol zu schwulem Sex heranzieht, nimmt er die heterosexuelle Institution der Ehe auf die Schippe und deutet gleichzeitig an, dass Schwule und Lesben nicht anders werden bzw. sind, sobald sie diesen Bund eingehen. Damit werden die beiden Sexualitätspole wieder verbunden.

Er arbeitet mit Klischees und es funktioniert. Ein stereotype Vorstellung über die heterosexuelle Ehe bringt er in den Diskurs um die gleichgeschlechtliche Ehe ein und integriert damit die Homosexualität in die Sphären des Normalen. Auch sein Zugang zur Sexualität ist biologistisch reduzierend, ungeachtet der sexuellen Orientierung. Indem Frank zudem unterstellt, dass Gott den Menschen diese Orientierung vorgibt, allen von uns einen Kompass mitgibt, der in die eine oder andere Richtung zeigt, macht er Sexualität unumstößlich natürlich, angeboren, nicht verhandelbar und vor allem, Gottes Wille. Frank stellt damit Gottes Willen über dominante religiöse Diskurse, die Homosexualität nicht als natürlich und gottgewollt betrachten. Doch da dies in Franks Augen nun mal so ist, wird es Zeit die Diskriminierung gleichgeschlechtlicher Beziehungen zu beenden und die Ehe zu legalisieren. Essentialistische Argumentationen werden im Diskurs um Homosexualität von sämtlichen Parteien instrumentalisiert um den Standpunkt als natürlich zu zementieren. Frank ist in seiner Lebenswelt verhaftet, beruft sich nicht auf wissenschaftliche Studien oder korrekten Argumentationen, sondern schöpft aus seinem kreativen Fundus und seiner Vorstellung von Sexualität, die einfach so ist wie sie ist. Damit spricht er eine große Masse an. Anstatt den (schwulen) Sex zu vertuschen oder zu negieren, ist gerade dieser der Ausgangspunkt seiner Argumentation. Er

scheut dieses Thema nicht, sondern schießt einfach drauf los. Natürlich geht es Frank nicht um die Sache an sich, er hat nur seinen Vorteil vor Augen, aber nur er hat das Talent sich flexibel in jede mögliche Rolle zu begeben und diese bestmöglich auszugestalten.

Anstatt einer hegemonialen Heterosexualität gefallen zu wollen, prangert er deren Engstirnigkeit an und holt alle Menschen, egal ob hetero- oder homosexuell, in ein gemeinsames von Gott geschaffenes sexuelles Boot. Auch in der Schule begeht Frank einen Tabubruch in dem er sich zuallererst nicht an ein vorgegebenes Skript hält und dann auch noch vor Jugendlichen über Sexualität spricht. Frank fordert die SchülerInnen dazu auf zu experimentieren, was der Prüderie der Erwachsenen letztendlich zu weit geht. Die Jugend dankt es ihm aber und zeigt, dass gerade sein Vortrag authentisch ist und sie über Sex reden können und wollen, weil es sie eben betrifft und beschäftigt. Mehr noch als bei seinem ersten Vortrag, bringt er die Biologie ins Spiel, Mann und Frau sind Tiere, deren Unterregionen auf das eine oder andere Geschlecht zeigen und niemand sollte gegen diese Richtung arbeiten, da es schlichtweg sinnlos ist. Frank sagt, was sich niemand zu sagen traut und macht dadurch Sexualitäten vielfältig, gleichwertig aber nicht veränderbar und umkehrbar.

Wenn die Praxis gleichgeschlechtlichen Sex aus der Debatte um die Gleichstellung der Rechte bzw. der Same-Sex Marriage entfernt werden muss um in den Bereich der heterosexuellen Norm integriert zu werden, wird ein wesentliches Merkmal von Homosexualität reduziert, nämlich die sexuelle Anziehung zu und gelebte Sexualität mit demselben Geschlecht. „*Shameless*“ zeigt und thematisiert den schwulen Sex, vertuscht ihn nicht, kritisiert das darum Herumreden und kritisiert eine Schwulenbewegung, die versucht ihre Andersartigkeit zu verheimlichen um der Heteronormativität noch mehr zu entsprechen. Frank klassifiziert die Gattung Mensch als triebgesteuerte Tiere, die nicht umgepolt werden können. Damit hebt er auch gleichzeitig die Dichotomie Homo-/Heterosexualität auf, denn alle folgen nur ihrem Instinkt. Dabei werden aber gesellschaftliche Normen und die gesellschaftliche Realität, die durch eine heterosexuelle Vorherrschaft dominiert wird, aber nicht berücksichtigt. Frank bringt die Debatte zurück zu ihrem Ursprung: Homo- wie Heterosexualität sind angeboren und natürlich.

Homosexualität als Abweichung – Heterosexualität als natürlicher Urzustand

Das Gegenteil einer essentialistischen Betrachtung von Sexualität begegnet Frank in der Person Alistair Huddleston. Frank zeigt sich am Anfang des Gesprächs noch verblüfft, die Idee jemanden zu bekehren macht für ihn überhaupt keinen Sinn. Er betont sogar, dass er es schade findet nicht schon früher zu seiner Homosexualität gefunden zu haben, denn dann hätte er in den schwulen Domänen wie dem Showbusiness, der Unterhaltungsindustrie oder Tennis Karriere machen können. Frank spricht damit auch einen wichtigen Punkt an, der für die Gay Community, wie sie in „*Shameless*“ karikiert wird, auch zutrifft: sobald eine Person Wohlstand hat, etwas für die Leistungsgesellschaft

leistet, darf diese Person auch schwul/lesbisch sein und dazu stehen. KünstlerInnen/Kreative gelten ohnehin klischeehaft als homosexuelles Ideal. Jene, die aber nichts leisten und über geringe Machtresearchourcen verfügen, haben auch kein Recht für ihre Rechte einzustehen. Einerseits wird die homosexuelle Lobby machtvoll inszeniert, andererseits repräsentiert diese Lobby nur ein minimales Segment einer vielfältigen Gruppe von Menschen die gleichgeschlechtlich liebend leben, aber nicht sichtbar und hörbar sind. Jene Figuren, die in gesellschaftlichen Diskursen zu Homosexualität meist keine Erwähnung finden, erhalten in „*Shameless*“ eine Stimme und eine Bühne.

Da Frank sehr auf seine Sexualität bedacht ist, kann ihn der gratis Sex mit mehreren Frauen letztlich überzeugen und dazu bekehren, sich bekehren zu lassen. Aus Sicht der religiösen Konversionslobby stellt Frank eine reale Bedrohung dar. Biologistische Argumentationen sind bei der Betrachtung von Homosexualität aus dieser Perspektive fehl am Platz, denn diese würden die teuflische gleichgeschlechtliche sexuelle Orientierung naturalisieren und damit nicht flexibel und umkehrbar machen. Heterosexualität ist natürlich, Homosexualität ist ein Erreger, der sich einschleicht. Homosexualität zu pathologisieren, ermöglicht es diese auch wieder zu „heilen“. Die religiöse Gruppe setzt dazu Prostitution ein, eine Sünde, aber der Zweck heiligt die Mittel und im internen Sündenranking rangiert Homosexualität offensichtlich an der Spitze. Der wahre Weg ist die Heterosexualität, und zu dieser ursprünglichen natürlichen Heterosexualität muss die Menschheit zurückkehren und Frank soll der Präzedenzfall sein. Selbst Terry Milkovich, Miceys Vater, glaubt dass Homosexualität ausgetrieben werden kann. So sagt es sein Alltagsverständnis von Homosexualität. Heterosexualität ist natürlich, die kurzfristige Abweichung von der Norm kann ausgeremert werden und die ursprünglich natürliche Heterosexualität kann wieder ihren Platz einnehmen.

Die Message des „Return to Paradise Projects“ soll lauten, das Gesicht der Schwulenbewegung in Chicago erfolgreich zu heilen und somit alle anderen Homosexuellen ebenso heilen zu können. Der Diskurs spielt sich auf der öffentlichen medialen Bühne ab, der Machtkampf wird mit allen Mitteln ausgefochten. Frank wird für die Zwecke beider Seiten instrumentalisiert und instrumentalisiert beide Seiten für seine Zwecke. Auch hier muss Frank eine Entscheidung fällen und seine erfundene Homosexualität unter Beweis stellen. Denn wer keinen schwulen Sex hat, gilt nicht als schwul, so die Message der gezeigten Schwulenbewegung. Eindrücklich demonstriert Frank, dass biologische Argumentationen einwandfrei funktionieren und als Todsclagargument keine weiteren Fragen zulassen. Denn am Ende bleibt er heterosexuell, Scotty lesbisch und Mickey wohl auch schwul.

Ian: Geschlecht oder Person?

Ian zerbricht sich den Kopf um Miceys bevorstehende Hochzeit und ist kurzzeitig nicht mehr ganz so sicher, ob Mickey tatsächlich exklusiv schwul ist. Als er Mandy nach Mickey fragt, möchte er von ihr

wissen, ob er die Prostituierte öfter trifft, ob sie hübsch ist und sucht sie heimlich an ihrem Arbeitsplatz auf um sie zu begutachten. Einen Moment lang zweifelt er über die Unumstößlichkeit und strenge Dichotomie von Hetero- und Homosexualität. Damit eröffnet er einen weiteren Diskurs um Sexualität und wirft die Frage in den Raum: hängt sexuelles bzw. emotionales Interesse an der jeweiligen Person, ungeachtet ihres Geschlechts? Später im Gespräch mit Lip betont Ian, dass Mickey zwar ein oder zwei Mal versucht hat mit Frauen zu schlafen, er aber mit ihm zusammen sein möchte. „*I know what he felt with me. You can't fake that.*“ Damit kehrt er zu der ursprünglichen Frage zurück und beantwortet sie selbst. Es ist egal, was Mickey ist, aber was sie beiden gemeinsam hatten waren echte Gefühle, die man nicht vortäuschen kann. In der analysierten Episode 9 fordert Ian noch Mickeys Zugeständnis zu seiner Homosexualität und zu seiner Liebe für Ian. An dieser Stelle aber wird seine sexuelle Orientierung unwichtig, es wird nur mehr wichtig, dass er jemanden heiratet, der nicht Ian ist. Mandys Pragmatik beschreibt die ursprüngliche Funktion und eigentliche Wertlosigkeit der heterosexuellen Ehe für ihre Lebenswelt sehr eindrücklich: „*Someone's pregnant, someone got them pregnant, and that's why marriage was invented*“.

7.4 „Shameless“ Season 4 Episode 11: Emily

Mickey heiratet am Ende von Staffel 3 die Prostituierte Svetlana. Ian versucht ihn davon abzuhalten, sie haben kurz vor der Hochzeit Sex, Mickey zieht es aber durch. Ian betrinkt sich und erzählt Mandy dann später, dass er und Mickey eine sexuelle Beziehung miteinander haben. Unter Lips Namen gibt sich Ian als volljährig aus und tritt heimlich der Army bei. Nur Mickey und Mandy Milkovich wissen Bescheid, Mickey bringt nur ein „*Don't*“ heraus bevor Ian geht. Niemand weiß wo er steckt zu Beginn von Staffel 4. Bei Frank wird Ende der dritten Staffel Leberversagen festgestellt, er ist todkrank und sucht seine (außereheliche) älteste Tochter Sammi (Emily Bergl) auf um sie davon zu überzeugen ihm einen Teil ihrer Leber zu spenden. Fiona sucht Jimmy/Steve, der erneut untergetaucht ist. Sie beginnt eine Beziehung mit ihrem Vorgesetzten Mike, schlittert aber bald in eine Affäre mit dessen Bruder und versucht gleichzeitig die Beziehung zu ihren pubertierenden Geschwistern Carl und Debbie aufrechtzuerhalten. Fiona genießt es einen sicheren Job und ein Einkommen zu haben, das den Gallaghers ein besseres Leben erlaubt. Fiona feiert ihren Geburtstag zuhause mit Freunden und Familie. Dabei koksen alle, der kleine Liam imitiert diese Handlung als niemand hinsieht und wird bewusstlos mit einer Überdosis ins Krankenhaus eingeliefert. Fiona muss ins Gefängnis und erhält später Hausarrest.

In Episode 5 wird Lip am College von Army Soldaten überrascht, die eigentlich nach Ian suchen. Er soll Militäreigentum gestohlen haben und sich unerlaubt von seiner Truppe abgesetzt haben. Lip fährt nach Hause und begibt sich mit Debbie auf die Suche nach Ian. Mandy Milkovich hilft ihnen weiter, sie finden Ian letztendlich in einem Schwulenclub als Bartender. Ian sieht völlig anders aus, ist

überdreht und tut als wäre alles beim Alten. Bevor Lip mit Ian reden kann, werden sie aus dem Club geworfen. Mickey versucht Ian nach Hause zu holen und trifft auf Ian als er einem älteren Mann in dem Club einen Lapdance gibt und eine Pille schluckt. Ian nennt sich dort „Curtis“. Nachdem Ian vor dem Club zusammenbricht, bringt Mickey ihn zu sich nach Hause. Am nächsten Tag bedroht Svetlana Ian seinen orangenen Kopf mit einem Hammer einzuschlagen, wenn er in ihrem Haus bleibt. Ian kehrt nach Hause zurück zur Überraschung von Fiona und allen anderen. Er äußert sich nicht näher zu seinem Verschwinden, nennt Beziehungsprobleme als Grund. Mickey kommt ebenfalls zu den Gallaghers und möchte von Ian wissen ob er länger bleibt, Ian verlangt von Mickey ihm Blowjobs zu geben, wann immer er will. Ian lädt Mickey in den Club ein, wo er abends tanzt. Dort küssen sie sich auch wieder und gehen später auf die Party eines Kunden von Ian. Ians Verhalten verwundert sein gesamtes Umfeld, er bedroht sogar Mandys Freund mit einem Messer, weil er den Verdacht hat, dass er Mandy geschlagen hat. Mickey denkt, dass Ian zu viele Drogen genommen hat. Gemeinsam erpressen sie ältere verheiratete Männer, die mit Ian Sex haben möchten und nehmen so Geld ein. Mickey wohnt jetzt auch mit Ian bei den Gallaghers. Svetlana bedroht Mickey seinen Vater im Gefängnis zu besuchen und ihm von Ian zu erzählen. Frank heiratet auf seinem Totenbett Sheila, damit Sheila Kinder eine Gruppe indianisch-stämmiger Kinder adoptieren darf.

7.4.1 Inhaltsbeschreibung S4_E11: Emily

In letzter Sekunde erhält Frank eine Lebertransplantation und liegt nun im Krankenbett und erholt sich. Neben ihm liegt ein junges Mädchen (Emily) mit einem Herzfehler, das er für Fiona hält. Durch die Narkose ist er verwirrt und meint in der Vergangenheit zu leben. Bei den Gallaghers findet Carl Mickey in Ians Bett liegen und fragt Ian ob Mickey sein „Boyfriend“ ist. Ian antwortet „*We hang out*“, Carl klopft Ian auf die Brust und meint „*He’s in your bed*“. Carl erzählt, dass er jetzt eine Freundin hat, deren Familie ebenso ein Alptraum ist wie Mickeys Familie. Carl fragt weiter ob Ian Mickey liebt. Ian antwortet „*I like how he smells*“. Mickey kommt dazu und erzählt, dass später die Taufe seines Sohnes stattfindet. Er möchte nicht, dass Ian mitkommt. Ian drückt Mickey gegen die Wand. Mickey bittet Ian aufzuhören es ihm so schwer zu machen. Ian fragt ob sie nun ein Paar sind oder nicht. Mickey wirft Ian aufs Bett, hält seine Arme fest, sieht Ian in die Augen und antwortet: „*Of course we are*“. Ian: „*A couple that hides?*“, Mickey: „*Hey, it’s working out so far so good.*“ Ian: „*I’m kinda sick of it*“. Mickey geht ab, Ian folgt ihm später in die Kirche zur Taufe, was Svetlana nicht gefällt. Die Taufe findet am Tag der Entlassung von Terry Milkovich aus dem Gefängnis statt, auf den sie in der Kirche warten. Svetlana möchte nicht mit der Zeremonie beginnen bis Terry kommt. Sie besteht darauf, dass die ganze Familie der Taufe beiwohnen muss, gibt auf Wunsch des Priesters aber nach. Die Feier nach der Taufe findet im „Alibi Room“ statt, Ian ist auch dort. Svetlana möchte, dass Mickey Ian wegschickt. Mickey sagt Ian, dass Svetlana ihn nicht dort haben möchte und es für alle einfacher

wäre, wenn Ian geht. Ian möchte dort sein, weil Mickey dort ist. Mickey schickt Ian weg und meint, dass er in ein paar Stunden zu ihm nach Hause kommen wird. Ian bleibt aber. Ian: „*You make me leave, don't come over*“, Mickey: „*Why the fuck are you acting like a girl, huh?*“. Ian: „*I'm sick of living a lie, aren't you?*“, Mickey: „*I'm not lying to you (...) Who gives a shit about everybody else. What difference does it make if I lie to them?*“ Ian: „*Because you are not free*“ darauf Mickey: „*Ian, what you and I have, makes me free...not what these assholes know.*“ Im selben Moment geht die Tür auf und Terry Milkovich betritt die Bar. Mickey präsentiert Terry seinen Enkelsohn, Mickey ist glücklich, Ian beobachtet das Geschehen von der Bar aus. Kevin stellt ihm einen Drink hin. Später erzählt Terry von seiner Zeit im Gefängnis, und dass er einem Typen im Gefängnis verprügelt hat, weil ihn diese „Schwuchtel“ vergewaltigen wollte. Svetlana, Mickey und Ian hören das Gespräch. Svetlana meint, dass sie Terry von Ian erzählen wird. Svetlana zu Mickey „*Speaking of queers. I thought your father should know he didn't beat all the queer out of you. He will kill you this time*“. Ian unterbricht das Gespräch, er möchte mit Mickey sprechen. Vorher sagt Mickey zu Svetlana, dass sie ihren Mund halten soll und ihr Leben niemals besser werden wird, als es jetzt ist, da er für sie sorgt und sie in fünf Jahren eine „abgenutzte“ alte Hure sein wird, die für fünf Dollar am Straßenrand Blowjobs gibt. Mickey geht zu Ian, der dabei ist die Feier zu verlassen und nicht möchte, dass Mickey später zu ihm kommt. Ian: „*We're done (...) I don't have any interest in being a mistress anymore*“. Mickey: „*Christ, when did you get so dramatic?*“, Ian: „*When I realized what a pussy you are.*“ Mickey: „*Say it again and I will kick your fucking ass.*“ Ian stellt sich vor Mickey: „*Come on big guy. You think you're a tough man, huh? You're not. You're a coward.*“ Mickey stößt Ian weg: „*Fuck you, you don't understand this.*“ Ian: „*Oh, I do understand, I understand better than anyone that you are afraid of your father, afraid of your wife. You are afraid to be who you are.*“ Ian holt seine Jacke, zieht sie an. Mickey: „*Well, good. Leave. What the hell do I care, bitch?*“. Ian geht Richtung Ausgang, Mickey bleibt zurück: „*Fuck*“. Er klopft auf den Bartresen, schreit „*Hey! Excuse me! Can I get everybody's attention, please?*“. Die Musik geht aus, Ian steht in der Tür und dreht sich um. Mickey: „*I just want everybody here to know I'm fucking gay. A big old 'mo. I just thought everybody should know that.*“ Mickey blickt zu Ian: „*You happy now?*“ Die Musik geht wieder an und die Party geht weiter. Plötzlich schreit Terry laut auf und wirft den Tisch vor sich um, läuft auf Mickey zu: „*I'll fucking kill you! You son of a bitch*“. Mickey schlägt seinem Vater ins Gesicht, Terry wirft Mickey zu Boden und prügelt auf ihn ein. Ian mischt sich in den Kampf, prügelt auf Terry ein, der Priester ruft die Polizei. Vor „The Alibi Room“ werden Mickey und Terry in Handschellen zu den Autos geführt, die Polizei versucht sie zu trennen und drückt sie mit dem Oberkörper auf die Einsatzfahrzeuge. Terry brüllt: „*Fucking faggot! Get out of my house! You pole-smoking queer!*“. Mickey: „*Fuck you! Don't worry about it! I've been staying at Ian's since you've been in the can, bitch! Guess what we've been doing, daddy! We've been fucking! And I take it! He gives it to me good and hard, and I fucking like it.*“. Terry schreit: „*Let me go!*“, der

Polizist versucht ihn zu beruhigen und zu bändigen. Mickey: *„I suck his dick. I fucking love it!“*, Terry wird abgeführt, er versucht Mickey noch zu treten, seine letzte Worte an Mickey: *„I'm gonna cut your balls in little pieces and shove them up your ass so far, you grow ball trees, you fuck.“*. Da er erst vier Stunden aus dem Gefängnis ist, hat er gegen seine Bewährungsauflagen verstoßen und muss wieder zurück. Ein Polizist lässt Mickey gehen, weil seine Verhaftung viel Papierarbeit bedeuten und er lieber zu seinem Ehemann Carlos nach Hause gehen möchte. Ian und Mickey stehen blutverschmiert auf der Straße, Ian holt einen Flachmann aus seiner Jacke und reicht ihn Mickey. Zwei von Terrys Freunden, gehen an ihnen vorbei, bleiben kurz stehen: *„Gay, huh?“*, grinsen und gehen weiter. Ian zu Mickey: *„So you really came out, huh?“*, Mickey: *„Doesn't mean I'm gonna wear a fucking dress or anything.“*. Ian: *„Nobody fucking asked you to. Though you do have really nice legs.“* Beide lachen, Ian geht zu Mickey, legt seinen Arm um ihn und küsst ihn auf den Kopf.

7.4.2 Interpretation Staffel 4, Episode 11 (Emily)

In dieser Episode wird die Beziehung zwischen Ian und Mickey explizit artikuliert und ausgekämpft. Mickey lebt zwischen den Welten. Er wohnt bei seinem Liebhaber Ian, während in seinem Haus seine Ehefrau mit dem gemeinsamen Kind warten. Die Episode stellt das Erwachsenwerden und die damit einhergehenden Ablösungsprozesse von der Herkunftsfamilie in den Mittelpunkt. Während die Erwachsenen Frank, Fiona und Terry nicht anwesend sind bzw. nicht am sozialen Leben teilnehmen, können und müssen sich die anderen Charaktere weiterentwickeln.

Beziehungsdefinitionen

Carl ist in dieser Episode der äußere Stimulus und fordert eine Definition der Ian Mickey Konstellation ein. Mickeys Arrangement mit Svetlana ist formalisiert, da die Institution der Ehe ihre Beziehung zueinander legitimiert und nach außen hin definiert. Carl fordert von Ian eine Klärung, eine Zuordnung, definiert sich selbst gleich als heterosexuell und vergeben. Carl und Debbie werden in Staffel 4 als pubertierende Jugendliche dargestellt, die sich von der Mutterfigur Fiona immer mehr abgrenzen und ihr sexuelles Erwachen erleben. Dass gerade Carl eine Definition von Ian und Mickey fordert, überrascht also kaum, da er sich selbst mitten in diesem Identitätsfindungsprozess befindet.

Die Unausweichlichkeit menschlicher Triebe

Mickey und Ians Miteinander ist historisch wellenförmig durch ein Auf und Ab gekennzeichnet. Nachdem Mickey Ian in Staffel 3 verprügelt und seine Homosexualität negiert, Mickey zu einer heterosexuellen Scheinehe einwilligt und Ian die Flucht zur Army ergreift, finden die beiden in Staffel 4 mehr zueinander denn je. Sie haben alles versucht, können aber nicht ohne einander sein. Hier findet sich ein in *„Shameless“* häufig wiederkehrendes Verständnis von Sexualität und Beziehung. Wie schon Frank ausführlich für die sexuelle Orientierung der menschlichen Spezies betont hat, trifft

auf alle Charaktere zu, dass sie sich ihre PartnerInnen nicht aussuchen können, sondern dass sie durch Geruch, Anziehung und Instinkt, dem Gegenüber einfach ausgeliefert sind. So geht es Lip mit Karen Jackson, so geht es Frank mit Monica, so geht es Ian mit Mickey, so geht es Fiona mit Steve. So lautet zumindest die Erklärung in der Serie.

Doch Ian ist vorsichtiger geworden und tut zumindest so, als wäre er emotional nicht mehr von Mickey abhängig. Erst durch Micekeys Engagement (Besuch Schwulenclub, Übernachtung Gallaghers) kommt es zu einer geringfügigen aber ausschlaggebenden Machtverschiebung in der Beziehung. Mickey kann bleiben, wenn er Ian auf seinen Befehl hin oral befriedigt, Mickey bekommt im Schwulenclub nur einen Lapdance von Ian, wenn er dafür bezahlt. Ian gewinnt die Oberhand, musste sich zuerst von Mickey abseilen und in eine glitzernde Welt voller Drogen flüchten. Mickey weiß, dass er nun Initiative ergreifen muss, und kommt „angekrochen“. Ian wird kurzzeitig als dominanter Part der Beziehung dargestellt, der das Sagen hat.

Hetero- und Homonormative Definitionsmacht

Ian hält Mickey zumindest oberflächlich auf Distanz und versucht ihre Beziehung zueinander als rein sexuell zu klassifizieren und nach Micekeys Manier, Gefühle von Sex zu trennen. So sagt er zu Carl „*We hang out (...) I like how he smells*“, obwohl offensichtlich ist, dass er nur so tut. Nicht eine Minute später eröffnet Mickey, dass er zur Taufe seines Sohnes gehen wird. Ian drückt Mickey gegen die Wand, weil Mickey ihn nicht dabei haben möchte, versucht ein klares Statement aus ihm rauszukriegen. Mickey und Ian rangeln miteinander, Ian stellt endlich die Frage, ob sie nun ein Pärchen sind oder nicht. Ian begibt sich wieder in die Warteposition und ist erneut von Micekeys Handlungen abhängig.

Mickey gewinnt wieder die Oberhand, ist nach wie vor der Machthaber, wirft Ian aufs Bett und sieht ihm tief in die Augen: „*Of course we are*“. Die beiden rangeln in einem scheinbar harmlosen Machtkampf miteinander. Verspielt und sehr körperbetont besprechen sie dabei aber erstmalig ihren Beziehungsstatus. Da Mickey ein verheirateter Vater eines Kindes ist, liegt es auch in seiner Macht die Beziehung zu Ian als solche zu definieren. Ian bleibt in der abhängigen Position sich von Carl und Mickey definieren zu lassen, Mickey gewinnt in der Rangelei die Oberhand und gibt vor, was Sache ist, da die formale Legitimation der Ehe nur ihm dieses Vorrecht gibt. Seine Ehe und Familienform sind gesellschaftlich legitimiert, es liegt an ihm die Beziehung zu Ian zu Labeln.

Die beiden haben ihre Beziehungsform bis dahin nicht definiert oder formalisiert, was im krassen Gegensatz zu Micekeys Beziehung zu Svetlana steht. Mickey durchläuft sämtliche gesellschaftliche Rituale. Von der Hochzeit bis zur Taufe, auf dem Papier, vor der Gesellschaft, dem Staat und vor Gott sind seine Lebensentscheidungen klassifiziert und positiv sanktioniert. In ihrer Lebenswelt muss ein

Kind durch die Ehe legitimiert werden, auch wenn es für alle Beteiligten nur eine reine Formalität darstellt. Der heterosexuelle Schein nach außen wird aber damit gewahrt. Für Mickey sind das nur Papierfetzen und eine Maskerade für die Außenwelt, er hegt keine Zweifel an seinen Gefühlen für Ian und, dass sie eine emotionale Beziehung führen, dass sie ein Paar sind.

Aber gerade diese offizielle Formalisierung und staatlich-institutionalisierte Definition von Mickeys Ehe und Vaterschaft, machen die Beziehung zwischen Ian und Mickey umso klärungsbedürftiger. Sich nicht zu definieren, scheint unmöglich. Je offizieller Mickey sich heterosexuell positioniert, desto mehr braucht Ian ebenso die öffentliche Bestätigung, die Anerkennung seiner Beziehung. Das gesellschaftliche Leben findet außerhalb ihrer Beziehung statt und Ian möchte daran teilhaben und nicht das schmutzige Geheimnis im Schlafzimmer bleiben.

Die beiden hätten die Möglichkeit ihre Beziehung frei von Konventionen auszugestalten, doch der Zwang sich zuzuordnen dominiert sowohl Ians als auch Mickeys Vorstellung. Mickey betont, dass ihm egal ist, was andere denken oder wissen und er frei ist, solange er mit Ian zusammen sein kann. Mickey hält seine Lebenslüge weiter aufrecht, für ihn funktioniert es den Umständen entsprechend „gut“. Nach außen hin lebt er ein definiert heterosexuelles, positiv sanktioniertes Leben und kann gleichzeitig sein wahres Ich mit Ian ausleben. Vorderbühne und Hinterbühne sind besetzt.

Ian dagegen, lebt nur auf der geheimen Hinterbühne als Mickeys Mätresse. Ian scheint der Störfaktor in der heterosexuellen Ordnung, die im Rahmen des Taufrituals untermauert wird, weswegen er mehrfach aufgefordert wird zu gehen. Mickey gibt den Ton an, wie selbstverständlich stellt er das heterosexuelle Scheinkonstrukt über seine Beziehung mit Ian, der heterosexuelle, offizielle Rahmen der Ehe und der Taufe stehen über allem und müssen gewahrt werden. Mickey hat die Rituale der heterosexuellen Ordnung internalisiert, wie seine Homophobie, hat diese Rituale auf seiner Seite und fühlt sich gleichzeitig dem formalen Zwang ausgeliefert, er reproduziert und bestätigt diese Ordnung selbst andauernd durch seine Handlungen. Dabei ist seine heimliche Homosexualität der wahre Störfaktor, der ihn in Person von Ian wie ein Schatten verfolgt, während er die Rituale der heterosexuellen Ordnung zelebriert.

Als er seinem Vater Terry, dem Vertreter dieser heterosexuellen Ordnung schlechthin, den Enkelsohn übergibt, strahlt er wie nie zuvor und fühlt die Anerkennung durch das Familienoberhaupt, das Mickeys heterosexuelle Lebensentscheidungen honoriert. Die Angst ist Mickey aber ins Gesicht geschrieben, als sein Vater die Bar betritt. Voller Stolz übergibt er Terry den Beweis für seine Heterosexualität, seinen Beitrag zur Gesellschaft und zur Weitergabe des Familiennamens Milkovich. Immerhin hat er einen Sohn hervorgebracht, eine weiteres Abbild der hegemonialen Männlichkeit erschaffen.

Mickey scheut nach wie vor die Konfrontation und versucht zwischen den Welten zu bestehen. Svetlana erpresst ihn, Ian drängt ihn zu ihrer Beziehung zu stehen, Mickey ist nur scheinbar frei. Von allen Seiten wird er gedrängt sich zu positionieren, sich entweder für die Heterosexualität oder die Homosexualität zu entscheiden. Diese Dichotomie erlaubt keine Grauzonen, wie sie Mickey aber bevorzugt. Er versteht Ians Problem nicht, weil es für ihn keinen anderen Weg zu geben scheint und er sich über die Gefühle und die Bedeutung ihrer Beziehung im Klaren ist und dennoch die äußerliche Zugehörigkeit zur heterosexuellen Mehrheit nicht aufzugeben wagt.

Outing als Emanzipationsakt und -prozess

Erst als Ian droht die Beziehung zu beenden und der Verlust bevorsteht, beginnt Mickey zu realisieren, dass sein Glück von Ian abhängt. Er wehrt sich zu Beginn noch, unterstellt Ian „weibisches“ dramatisches Verhalten, das eine eifersüchtige Freundin in einer heterosexuellen Beziehung an den Tag legen würde, bis er erkennt, dass es Ian diesmal ernst meint und er nicht wie sonst ins gemeinsame Liebesnest zurückkehren darf. Ian zwingt Mickey sich auf der Vorderbühne, im Mikrokosmos der „Southside“ Gesellschaft zu positionieren: Er oder die heterosexuelle Ordnung. Ian stellt Mickey vor ein Ultimatum und hält Mickey vor Augen, dass er feige ist und trifft ihn in seiner Männlichkeit, bezeichnet ihn als „Pussy“ und Angsthase. Durch Mickeys Lebenslüge ist er das Gegenteil eines starken Mannes, der nicht zu sich selbst stehen kann. Angst und Männlichkeit sind in dieser Vorstellung nicht kompatibel, was Mickey auch einleuchtet. Als schwuler Mann widerspricht er dem Idealbild der hegemonialen Männlichkeit per se, aber als Angsthase wird ihm jegliche Männlichkeit abgesprochen, so die dahinterliegende Message.

Mickey muss sich positionieren, es ist längst überfällig, er kann nicht beide Welten für sich beanspruchen. Sich zu definieren, bedeutet auch sich abzugrenzen und zu seinem Ich zu stehen. Es geht in Mickeys öffentlichem Outing nicht direkt um seine Beziehung zu Ian, er outet sich selbst als schwul und zu seiner wahren Identität und steht damit implizit auch für Ian ein. Jetzt kann Mickey frei sein, emanzipiert sich als Kind von seiner Familie, kann nicht mehr erpresst werden und entzieht sich der Kontrolle und Definitionsmacht von außen. Und die Gemeinde in „The Alibi Room“ feiert weiter, als wäre nichts passiert. Es ist keine große Sache für alle anderen, was Mickey überrascht. Er ist auf einen Kampf eingestellt, erwartet negative Sanktionen, die im ersten Augenblick ausbleiben. Als dann Terry mit aller Gewalt auf ihn einbricht, tragen sie einen Kampf aus der schon lange aussteht, ein Kampf den Mickey auch braucht um sich von seinem Vater abzulösen, da sie beide diese Sprache am besten sprechen. Unter den unzähligen Kämpfen, die Mickey ausgefochten hat, macht dieser Kampf ausnahmsweise Sinn, da er für seine Identität und seine Liebe zu Ian steht. Die Szenen in der Bar bauen Terrys Homophobie und Gewalttätigkeit mehr und mehr auf und machen

Mickeys reale Angst davor umso deutlicher. Dass er sich dennoch outet, unterstreicht seine Reflexionsfähigkeit und seinen vorangeschrittenen Reifeprozess umso mehr.

Mickey wird auch durch die von der Gesellschaft legitimierte Gewalt von oben, der Polizei, positiv sanktioniert. Während sein Vater für seinen Gewaltakt eingesperrt wird, lässt ihn der ebenfalls schwule Polizist frei. Er erhält eine erste Belohnung für sein Coming Out vom Staat selbst, in Person eines ebenfalls schwulen Polizisten, der sich in Mickeys Situation hineinversetzen kann. Emanzipation von seiner Herkunftsfamilie durch das Outing, steht hier für Mickey vorrangig im Mittelpunkt der Handlung, aber auch Emanzipation von einem Männlichkeitsideal, das ihm nur Schwierigkeiten einbringt und davon abhält zu sein, wer er ist. Mickey verabschiedet sich von einem Konstrukt, das zur Aufrechterhaltung seine und Ians Energie kostet und sie fast ruiniert.

Homosexualität wird in dieser Episode deutlich der heteronormativen Ordnung mit ihren Ritualen und ihrer hegemonialen Vormachtstellung, untergeordnet. Homosexualität soll zurück ins Verborgene, darf den heterosexuellen Ablauf nicht stören. Für die Gesellschaft spielen aber weder die oberflächlichen Rituale noch die Homosexualität von Mickey letztendlich eine Rolle, denn auch diese sind bloß Konstrukte und reine Formalitäten. Den Zwang sich dieser Ordnung zu fügen, übt vor allem Svetlana aus, die um jeden Preis für eine heterosexuelle Kernfamilie kämpft, obwohl ihr klar ist, dass sie sich einer Illusion hingibt. Aber es geht vordergründig nur um die Einhaltung des Protokolls, denn hinter verschlossenen Türen, geben sich die Figuren ihren wahren Identitäten hin. Am Ende muss Svetlana klein bei geben. Terry gibt zwar alles um die Homosexualität zu „töten“, zu eliminieren, aber die Serie lässt die Liebe siegen und ihre Figuren authentisch sein. Die hegemoniale Männlichkeit vertreten durch Terry, hat hier keinen Platz und wird weggesperrt. Terry wird seine Lektion nie lernen, da er dem Ideal der hegemonialen Männlichkeit so stark entspricht und dieses so starr ist, dass er sich keinen Millimeter davon entfernen kann. Da aber Mickey durch seine Sexualität dem Ideal nicht entsprechen kann, erlaubt ihm das auch die Flexibilität davon abzuweichen.

Die Beziehung zwischen Mickey und Ian ist wie jede Beziehung durch Machtkämpfe geprägt. Indem Ian versucht Mickey zu erpressen und mit dem Ende der Beziehung droht, trifft er Mickey an seinem wunden Punkt. Er muss erst Mickeys Männlichkeit in Frage stellen und mit Liebesentzug drohen, bevor eine Veränderung eintritt. Nicht zu sich selbst zu stehen und eine Zuordnung zur Beziehung oder sexuellen Orientierung zu verweigern, wird zwangsläufig bestraft und kann nicht auf Dauer bestehen. Mickey outet sich als schwul, nicht als „queer“ oder bisexuell. Seine Identität und gelebte Beziehungsrealität fallen nun stimmig zu einem Gesamtbild zusammen. Bis zu diesem Zeitpunkt versuchte er eine Identität aufrechtzuerhalten, die ihm zwar Sicherheit und Stärke verspricht, aber schlichtweg erlogen und damit nicht authentisch ist.

8 Resümee

„*Shameless*“ positioniert sich als „Dramedy“ verschiedenen gesellschaftlichen Themen wie (Homo) Sexualität, Familie, Armut, Alkoholismus uvm. gegenüber gleichzeitig mit großer Ernsthaftigkeit als auch mit schwarzem Humor als Ventilfunktion. Sexualität ist integraler Bestandteil der Serie „*Shameless*“ und für alle Charaktere stark identitätsstiftend. Der Fernsehtext stellt Sexualitäten offen und polysem zur Diskussion, bietet vielschichtige Betrachtungsweisen und integriert damit multiple Diskurse zu Sexualität(en). Um Fiske zu folgen, wird die Serie damit selbst zum Diskursereignis, in der verschiedene Diskurse parallel zirkulieren dürfen, wobei sich die Serie für ihre Hauptcharaktere sehr liberal positioniert und ihnen überzeichnet liberale oder konservative Sichtweisen kontrastiv zum Spannungsaufbau und zur Diskussion gegenüberstellt.

Shameless vs. The Heterosexual Matrix

„*Shameless*“ exerziert sehr anschaulich, wie eine normative heterosexuelle Matrix „arbeitet“ und die Geschlechter und Sexualitäten darin strikt und unbiegsam an- und untergeordnet werden. Die SerienmacherInnen äußern sich dieser Matrix gegenüber sehr kritisch, indem sie hetero- wie homosexuelle Klischees permanent karikieren und für ihre Hauptcharaktere, die Gallaghers, auch zugunsten der Charakterentwicklung und Komplexität durchkreuzen.

In dieser heterosexuellen Matrix im Milieu der Gallaghers am Stadtrand von Chicago soll Homosexualität auf der Hinterbühne im Verborgenen bleiben. Sie wird permanent bedroht und entlarvt und findet schließlich ihren Weg in die Öffentlichkeit. Sobald sie aufgedeckt wird, soll sie sich der überlegenen Heterosexualität fügen oder durch diese ersetzt werden. Es gibt RepräsentantInnen dieser heterosexuellen Ordnung, die in Person von z.B. Terry Milkovich eine hegemoniale Männlichkeit und Heterosexualität verkörpern und für die Eliminierung und Umkehrung von Homosexualität aktiv eintreten. Homosexualität stellt eine abweichende Bedrohung dar, so die Sicht dieser Ordnung.

Die Ausverhandlung von Ians Homosexualität in Episode 1 mündet in eine eindeutige Zuordnung seines Charakters und weist ihm an dieser Stelle eine Identität als Subjekt zu. Die Serie inszeniert seine Andersartigkeit aus einer heteronormativen Perspektive auf Homosexualität und demonstriert sehr anschaulich die Mechanismen der heterosexuellen Matrix, welche diese Homosexualität als abweichend klassifiziert, auf andersartige, widernatürliche Sexualität reduziert und impulsiv dagegen ankämpft. Das schwule Subjekt Ian kommt unter Handlungsdruck sich im gesellschaftlichen Raum aktiv positionieren um dem stereotypen Labeling von außen entgegenzuwirken. Nur so können stereotype, heterosexuelle Vorstellungen von Homosexualität aufgedeckt werden und Homosexualität aus einer problemzentrierten, anormalen Betrachtungsweise gelöst und damit

irrelevant bzw. in den sozialen Alltag integriert werden. Der Subjektivierungsprozess von Ian verdrängt eine Objektivierung des Charakters durch den heterosexuellen Blick und erfolgt erst durch die aktive Teilnahme Ians am Diskurs um seine eigene sexuelle Identität.

Einem ersten Impuls, Homosexualität umzukehren, folgen auch die homosexuellen Charaktere selbst (Ian, Kash, Mickey), um sich einer möglichen, negativen Sanktionierung durch die heterosexuelle Ordnung und vor allem durch deren gewaltbereite Vertreter der hegemonialen Männlichkeit zu entziehen. Heterosexualität scheint vor allem für die männlichen, homosexuellen Charaktere als notwendiger Ausweg aus dem Dilemma der Stigmatisierung und Verfolgung. Wie sich aber zeigt, ist eine heterosexuelle Umkehrung von vornherein zum Scheitern verurteilt und somit eine Scheinlösung. Sie müssen erkennen, dass sie ihrer Sexualität nicht entkommen können.

Shameless Sexuality

Die Faktizität einer invariablen Sexualität trifft ausnahmslos auf alle Charaktere zu und prägt ihre Konzeption von Sexualität. Die menschliche Sexualität ist in „*Shameless*“ omnipräsent, unausweichlich und kann weder durch religiöse Konversionstherapien, Vergewaltigungen oder andere Gewaltakte verändert werden. Geruch, Instinkt, Geschlechtsorgane, die in die Richtung zeigen, die „Gott“ für sie vorgesehen hat, bilden die Eckpfeiler dieser Sexualität, die in „*Shameless*“ als natürlich, triebgesteuert und angeboren zementiert wird. Eine Negation dieses Urtriebes ist sinnlos. Die Figuren sind ihren Trieben fast hilflos ausgeliefert, rationale Erwägungen für die PartnerInnenwahl sind hinfällig, da sie sich letzten Endes der biologischen Anziehungskraft nicht widersetzen können. Die vielfach dysfunktionalen Beziehungen in „*Shameless*“ bauen primär auf der Unausweichlichkeit dieser Anziehungskräfte und sorgen für dramatische Episoden aller Charaktere, deren Beziehungen und persönlichen Entwicklungen Hauptfokus der Serie sind. Gleichgeschlechtlicher Sex¹⁰ wird ebenso wie verschiedengeschlechtlicher Sex offen besprochen und explizit dargestellt. Aus dem natürlichen Verständnis von Sexualität, wird auch die unterstellte Widernatürlichkeit von z.B. Analverkehr zuerst als biologisch subversive Praxis identifiziert und dann als eine Spielart des Normalen beiseitegelegt. Auch die heterosexuelle Sheila bevorzugt es, Männer anal zu penetrieren. Immer wieder wird aber der Kampf um Normen und Werte aufs Neue ausgefochten, auch in Bezug auf Homosexualität.

„*Shameless*“ deklariert die menschliche Sexualität als derartig bedeutsam und identitätsstiftend, weswegen das Einstehen zur eigenen Sexualität in „*Shameless*“ auch die wesentlichste Grundvoraussetzung für Freiheit ausmacht. Die suggerierte Freiheit, die mit der eigenen Sexualität einhergeht, kann aber nur durch eine Zuordnung zu entweder der einen oder anderen Sexualität

¹⁰ Lesbischer Sex wird in den Staffeln 1-4 nicht gezeigt sondern nur erwähnt, obwohl lesbische/bisexuelle/queere Frauen immer wieder als Nebencharaktere auftreten. Selbst Svetlana, Mickeys Ehefrau, eröffnet Ende der Staffel 4 eine lesbische Geliebte zu haben.

erfolgen. Sexualität ist in „*Shameless*“ also vielfältig und in dieser Vielfalt natürlich, aber auch in dieser Konzeption und vor allem in der gesellschaftlichen Praxis immer an die natürliche heteronormative Ordnung von zwei Geschlechtern und zwei Sexualitäten gekoppelt, die mit einem Zwang zur Positionierung fortwährend reproduziert wird.

Heterosexualität ist in dieser heterosexuellen Matrix, wie der Name bereits verrät, einer aus ihr entstandenen Homosexualität immer übergeordnet. Dieser Vormachtstellung bietet die Serie Paroli und stellt sie kritisch zur Diskussion indem sie diese hegemoniale Ordnung der Heterosexualität überspitzt als überholt und oberflächlich entzaubert. Es wird gezeigt, dass ihre Rituale, Traditionen, Institutionen brüchig und instabil sind. Sobald sich Homosexualität nur in die Nähe dieser als natürlich und deshalb übermächtigen Heterosexualität begibt, muss dieser Störfaktor sofort beseitigt werden (Mickys Ehe & Tauffeier, religiöse Konversionstherapie, Bedrohung von Ehe & Kernfamilie...). Eine heterosexuelle Matrix aber zu überwinden, vermag die Serie selbstverständlich nicht, aber sie bietet Gegenvorschläge und subversive Umdeutungen gesellschaftlicher Vorstellungen von Männlich- und Weiblichkeit und damit von Hetero- und Homosexualität. So zeigt „*Shameless*“ zum Beispiel auch eine Palette an weiblichen Charakteren, die sexuell mindestens genauso aktiv sind wie Männer bzw. Männer zum Sex zwingen, genau genommen vergewaltigen wie Karen Jackson oder Debbie Gallagher („*Friends don't rape friends!*“).

Shameless vs. The rest of the World

Homosexualität ist im Kosmos von „*Shameless*“ ebenso real wie Heterosexualität. Es findet eine Abgrenzung zur Außenwelt von „*Shameless*“ statt, welche die Lebenswelt der Gallagher Familie und die dort gezeigte, alltägliche Homosexualität und damit einhergehenden Probleme zur Norm erklärt und eine oberflächliche, kapitalistische Welt und deren heteronormative Homosexualität dieser Norm kontrastiv gegenüberstellt. Besonders die Episode „Frank the Plumber“ aus Staffel 3 zeigt diese Welt, aber auch Steves Vater Lloyd/Ned ist Teil einer wohlhabenden Gruppe von Schwulen, auch wenn er dies nur im Geheimen ist. Die Gallaghers bereichern sich an diesem wohlhabenden, homonormativen Segment der Gesellschaft, die SerienmacherInnen grenzen „ihre“ Stammcharaktere aber entschieden von dieser anderen Welt und ihren Figuren ab.

Eine heteronormative Form von Homosexualität, gekennzeichnet durch eine dichotome Rollenverteilung in aktive/ männliche und ergänzend passive/ weibliche Parts, weisen vor allem gleichgeschlechtliche Beziehungen auf, die dem Hauptensemble und damit der Gallagher Lebenswelt als „fremd“ gegenüber stehen. Roberta, Monicas lesbische Geliebte, trägt nicht nur Männerkleidung und nennt sich Bob, sondern spricht auch für die psychisch labile und als hilflos inszenierte überbetont weibliche Monica, Bob gibt in allen Belangen den Ton an. Homosexualität wird in „*Shameless*“ dort klischeehaft und heteronormativ dargestellt, wo Charaktere entweder eine

Bedrohung für die Gallaghers darstellen (Bob & Monica, die Liam mitnehmen wollen oder das schwule Pärchen, das Liam und Carl adoptieren möchte) oder eine starke Abgrenzung zu den Gallaghers stattfinden soll um die außenstehenden Charaktere und deren Wertvorstellungen plakativ ins Lächerliche zu ziehen. Dies trifft auf fast alle homosexuellen Charaktere außerhalb der Southside zu, die im Gegensatz zu Ian & Mickey, nicht Teil des festen Ensembles sind, sondern für die Zwecke von Konflikt und Pointierung persifliert werden. Erst durch diese Abgrenzung, werden die Gallaghers und allen voran Ian und Mickey, umso realistischer, alltagsnahe und für das Publikum nachvollziehbar.

Die Serie nähert sich dem Thema Homosexualität multidiskursiv an, der Fernsehtext behandelt verschiedene Diskurse und stellt sie kritisch zur Diskussion. Dabei werden vor allem in Staffel 3 diese Diskurse dezidiert, medial auf der Makroebene ausverhandelt, die den überaus biegsamen Frank auf die Probe stellen. Es geht um Gleichberechtigung, um die Eheöffnung und vor allem um Macht. Und da Frank als eine mediale Figur bedeutend wird, hat er die Macht den Diskurs maßgeblich zu beeinflussen. Dagegen wird Ians Homosexualität kontrastiv als alltägliches Thema auf der Mikroebene inszeniert, wo menschliche Gefühle und die realen Auswirkungen einer homophoben, heteronormativen Gesellschaft spürbar sind. „*Shameless*“ hinterfragt politische Bewegungen, die sowohl für als auch gegen die rechtliche Gleichstellung von Homosexualität kämpfen. Mitglieder der „Homonormativität“ werden ebenso überzeichnet als Abbilder einer heterosexuellen Ordnung, die sich durch einen heterosexuellen Vorzeigeschwulen (Frank) an die heterosexuelle Mehrheit anbiedern, wie die religiösen FanatikerInnen, die Homosexualität mittels Konversationstherapie heilen wollen. Frank setzt sich zwischen den Stühlen dieser beiden extremen Pole. Es ist auch Frank, der „Gott“ in die Debatte um die Gleichstellung von Homosexualität und Natürlichkeit jeder Form von Sexualität auf seine Seite holt.

Die Lebenswelt der Chicagoer Southside, die durch gesellschaftliche Marginalisierung und Ausgrenzung gekennzeichnet ist, stellt in „*Shameless*“ die Norm dar und konstruiert Wirklichkeit aus der Perspektive der Gesellschaft am Rande. Indem „*Shameless*“ Themen wie Alkoholismus, Vergewaltigung (primär Frauen, die Männer vergewaltigen), Homosexualität uvm. aufgreift, wird ein Bild der Gesellschaft gezeigt, das zwar schamlos aber ehrlich ist, wohingegen eigentlich der Rest der Welt da draußen oberflächlich, verlogen, manipulativ und lächerlich erscheint. Die Gallaghers kämpfen jeden Tag aufs Neue ums Überleben oder um ihr Lebensglück. Ehrlichkeit zeigt sich besonders auch im Umgang mit Sexualität und Homosexualität, indem der Fernsehtext auch Analverkehr öffentlich anspricht und zeigt, eine Freiheit, die in den U.S.A. nur ein Pay TV Sender geniest.

Ian & Mickey

Ians und Mickeys Homosexualität wird über die Staffeln hinweg aufgebaut, vertuscht, verheimlicht, bekämpft und setzt sich letzten Endes als stabilste Beziehungskonstellation der Serie durch, denn sie können nicht ohne einander, müssen sich aber erst weiterentwickeln und aktiv dafür kämpfen um ihre Identität und Liebe auch öffentlich ausleben zu dürfen. Dieser Kampf um die eigene Sexualität bleibt den heterosexuellen Charakteren und Beziehungen zwar erspart, aber deshalb sind ihre Beziehungen nicht weniger krisenhaft und problembehaftet als jene von Ian und Mickey. Im Gegensatz zu vielen anderen Paarbeziehungen in „*Shameless*“ werden Ian und Mickey von einer stereotypen, heterosexuellen Rollenverteilung mehr und mehr befreit und somit als komplexe Figuren in einer komplexeren Beziehung diversifiziert.

Der Fernsehtext baut zuerst mit einer stereotypen Gegenüberstellung der Charaktere Ian und Mickey ein divergierendes und sich dadurch wirkungsvoll ergänzendes Gegensatzpaar auf (*Orange Juice & Jack Daniels*) und setzt damit den Grundstein für die kontrastive Spannung dieser Beziehung. Im Verlauf der Serie weicht die Stereotypisierung der Charaktere und ihrer Beziehung indem beide Charaktere abwechselnd machtvoller und auch entgegen ihrer extremen figurativer Zuordnung (Mickey passiv) dargestellt werden. Sobald hinter die Maske der hegemonialen Männlichkeit auf die Hinterbühne des Charakters Mickey geblickt und diese Männlichkeit als zerstörerisches Ideal entlarvt wird, zeigt sich ein komplexes Bild von Homosexualität und einer gleichgeschlechtlichen Beziehung, die beiden involvierten Partnern eine große Palette an Emotionen zugesteht. Entgegen heteronormativen Erwartungen an eine gleichgeschlechtliche Beziehung, unterläuft die Beziehung zwischen Ian und Mickey die Dichotomien aktiv/passiv synonym für männlich/weiblich und widersetzt sich der zwanghaften Heterosexualisierung dieser Konstellation. Die Serie versteht es mit Rollenklischees zu spielen und dadurch ein heteronormatives Bild von Homosexualität schnell aufzubauen, um es für seine Hauptfiguren letztlich wieder zu verwerfen. Indem die Charaktere aber zuerst so stereotyp und gegensätzlich in die Serie eingeführt werden, gewinnt ihre Beziehung mit der Zeit vom Kontrast der jeweiligen Charakterisierung. Je näher das Publikum die Charaktere kennenlernt, desto brüchiger wird auch die stereotype Beziehung zwischen Mickey und Ian.

Doch die homosexuellen Charaktere müssen selbst Position beziehen und zu ihrer Andersartigkeit stehen um diese fixierten Geschlechter- Sexualitäts- und Beziehungsarrangements ins Wanken zu bringen. Mickey muss diese heterosexuelle Ordnung und der damit verbundenen Vorstellung von Männlichkeit vor allem mit sich selbst auskämpfen, da er die Werte und Normen der hegemonialen Männlichkeit so stark internalisiert hat, dass ein Zugeständnis zu seiner Homosexualität einem Verlust seiner Männlichkeit bzw. einer imaginierten Verweiblichung gleichkommt. Permanent wittert er die Gefahr für seine Beziehung zu Ian in ein heterosexuelles Beziehungsmuster eingeordnet zu werden (Rollenverteilung Mann/ Frau). Mickey Milkovichs Charakter steht besonders deutlich für eine starre unflexible Vorstellung von heteronormativer Geschlechtlichkeit bzw. Männlichkeit, die

eine neutrale Betrachtung von männlicher Homosexualität schwierig bis unmöglich machen, da die starre Konzeption von (v.a. männlichem) Geschlecht so stark an die Vorstellung von Heterosexualität gebunden ist. Die Serie positioniert sich vehement gegen das Konstrukt der hegemonialen Männlichkeit und deutet dies für Mickey eindrucksvoll um, indem ihm seine Mitmenschen vor Augen führen wie wenig idealtypisch „männlich“ er durch seine Angst, Verleumdung und Heimlichtuerei eigentlich handelt. Schlussendlich wird Mickey belohnt, wohingegen Terry abermals bestraft wird.

Summary

„*Shameless*“ zeigt ein breites Spektrum von Homosexualität und verortet Homosexualität in verschiedenen Schichten, Altersgruppen, Ethnizitäten und (religiösen) Gruppierungen. Kritik wird, wie bereits erwähnt, insbesondere an einer homonormativen Homosexualität geübt, die als kapitalistisch und oberflächlich angeprangert wird und in ihrer Macht dadurch gleichzeitig eingeschränkt ist. Der Bezug zur heterosexuellen „Normalität“ fehlt dieser Gruppierung, so die Message der Serie. Die Serie äußert sich damit einerseits zu einem Bild von Homosexualität, das sich auf der (medialen) Makroebene möglichst „normal“ gibt und stellt diesem Bild ein „alltägliches“ Bild von Homosexualität auf der Mikroebene gegenüber. Es sind „normale“ Menschen in der Southside wie die Gallaghers, die mit ganz anderen/ existenziellen Problemen zu kämpfen haben als der Benachteiligung der „domestic partnership rights“ gegenüber der heterosexuellen Institution Ehe. Diese Bewegung braucht aber genau diese amerikanische Mittel- und Unterschicht auf ihrer Seite. Deshalb instrumentalisieren sie auch Frank, um mit einem heterosexuellen Vorzeigemann mehrheitsfähig und wiederum „normal“ sein zu können.

Wie die vorangestellten Studien zur Darstellung von Homosexualität in TV-Serien gezeigt haben, wird gerne ein massentaugliches, harmloses Bild von Homosexualität gezeigt oder Homosexualität sehr eindimensional gezeichnet. „*Shameless*“ bietet eine breite Vielfalt an LGBT-Charakteren und problematisiert die Homosexualität ihrer jugendlichen Hauptcharaktere Ian und Mickey ebenso wie sie die Beziehungen und Handlungen aller anderen Charaktere problematisiert. Homosexualität ist eine Facette von vielen Schwierigkeiten in der Lebenswelt der Serie, aber in einer homophoben Umgebung umso gefährlicher. Doch für die Charaktere Ian und Mickey „endet“ die Geschichte in einem vorläufigen Happy End, das sie sich nach langem Kampf auch verdient haben. Ohne das Versteckspiel und die Dramatisierung des Coming Outs von Mickey, seinem innerlichen Kampf, würde die Beziehung zu Ian letztlich nicht die Tiefe und Bedeutung erreichen, die sie erhält und dadurch auch beim Publikum weit weniger Anklang finden. „*Shameless*“ stellt seine Charaktere immer wieder auf die Probe. Sie müssen erst aus ihren Fehlern lernen bevor sie glücklich sein dürfen.

Gerade die „Normalität“ der Probleme der jugendlichen, schwulen Charaktere Ian und Mickey, machen auch den Hype um diese Konstellation bei Publikum und KritikerInnen nachvollziehbar. Sie

sind junge Menschen, die sich mitten in der Transition zum Erwachsensein befinden und mit Verlustängsten und einer homophoben Umgebung zurechtkommen müssen. Jene alltäglichen Schwierigkeiten, mit denen (homosexuelle) Jugendliche tagtäglich kämpfen und in „*Shameless*“ so ungeschminkt und direkt verhandelt werden, machen die Serie auch so populär und „realistisch“.

9 Evaluation & Reflexion des Methodischen Vorgehens

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Serie „*Shameless*“ entstand aus dem generellen Interesse eine Bestandsaufnahme zur Darstellung von Homosexualität in zeitgenössischen TV-Serien zu machen. Meiner subjektiven Einschätzung zu Folge steht „*Shameless*“ exemplarisch für eine Reihe von TV-Serien, die mittlerweile ein differenziertes Bild von Homosexualität zeigen und eine Vielfalt von LGBT-Charakteren inkorporieren, die weder schlechter noch besser als heterosexuelle Charaktere dargestellt werden. Die Serie „*Shameless*“ entpuppte sich für mich persönlich von einer unterhaltsamen Serie zu einer Pflichtlektüre mit Suchtpotential, da ich die Charaktere und ihre Abenteuer schnell zu lieben gelernt habe und die Darstellung von Homosexualität in „*Shameless*“ besonders gelungen empfand und diesen Eindruck nach wie vor habe.

Eine Auseinandersetzung mit TV-Serien, die momentan so große Popularität und damit zwangsläufig Bedeutung genießen und einen wesentlichen Beitrag zur Wirklichkeitskonstruktion leisten, verstehe ich als Pflichtaufgabe der (visuellen) Soziologie, da sich Gesellschaft hier bildlich manifestiert und multiple Diskurse auch greifbar und für eine wissenschaftliche Beschäftigung zugänglich werden. Zwar sollte die mediale Realität nicht für bare Münze genommen werden, ihr Einfluss als Sozialisationsinstanz und Spiegelbild der Gesellschaft sollte aber genauso wenig unterschätzt werden und entsprechende Aufmerksamkeit in der Forschung genießen.

Mikos 14 Schritte Programm der Film- und Fernsehanalyse eigneten sich für die Arbeit am audiovisuellem Material vor allem deshalb, weil Mikos die Schwierigkeiten und notwendigen Entscheidungen des (qualitativen) Forschungsprozesses bereits reflektiert und deshalb auf die notwendige Flexibilität im individuellen Arbeitsprozess verweist. Darum kann ich aus der persönlichen Erfahrung durch diese Arbeit nur unterstreichen, dass Flexibilität und eine laufende Anpassung des eigenen Vorgehens immer an den Gegebenheiten des Materials erfolgen muss. Selbst dann birgt die Analysetätigkeit noch viele Stolperfallen und verlangt permanent nach Entscheidungen.

Die schwierigste Entscheidung im Forschungsprozess stellt meiner Meinung nach das Sampling dar. Der Analysekorpus wurde hier sehr breit gefasst, weshalb die ausgewählten Episoden überwiegend in ihrer Gesamtheit analysiert wurden. Die Schwierigkeit sich für einzelne Sequenzen oder Episoden

zu entscheiden, führe ich einerseits auf die umfassende Hauptforschungsfrage und ebenso breit gefassten Unterfragen zurück, die eventuell noch nach weiterer Konkretisierung verlangt hätten. Andererseits führe ich das gewählte Vorgehen auf meine persönliche Präferenz zurück, die Serie so umfassend wie möglich zu betrachten.

Es hätte neben einer exakteren Auswahl der Szenen/Sequenzen auch ein engerer Fokus auf die Darstellung von Homosexualität vorgenommen werden können, zum Beispiel in Bezug auf Jugendliche, Gewalt, die Coming Out Erfahrung oder das Milieu, umso das Material zu reduzieren, eine genauere Themeneingrenzung vorzunehmen und damit vielleicht auch das Sampling zu vereinfachen. Als eine weitere mögliche Konkretisierung hätte eine genauere Beschäftigung mit den religiösen, politischen und gesamtgesellschaftlichen Diskursen zu Homosexualität in den U.S.A. stattfinden können um diese Diskurse der medialen Repräsentation gegenüberzustellen bzw. besser zu verstehen. Additiv hätte die Serie explizit diskursanalytisch untersucht werden können, wie es in medienwissenschaftlichen Untersuchungen mit dem Blickwinkel der Queer Theory und dem Werkzeug des „Queer Reading“ oft praktiziert wird. Mikos Einteilung des Erkenntnisinteresses auf fünf Ebenen berücksichtigt zwar Diskurse als Analysefokus, fragt aber eher oberflächlich nach den multiplen Diskursen im Fernsehtext zugunsten einer umfassenden Analyse des audiovisuellen Materials.

Das Interpretationswerkzeug des „Queer Reading“ erwies sich als sehr spannende aber auch als sehr umfassende und schwer greifbare Übung. Im Interpretationsprozess musste ich stets darauf achten den eigentlichen Fokus der Arbeit im Auge zu behalten, anstatt mich in den unzähligen Angeboten der Darstellung von Geschlecht und dahinter stehenden Machtkämpfen zu verlieren. Mit dem „Queer Reading“ konnte aber ein spezieller Blickwinkel auf das Material unter der theoretischen Perspektive der Queer Theory erfolgen, was sehr fruchtbare Ergebnisse hervorbrachte.

Der expliziten Empfehlung von Mikos, fachspezifische Literatur bereits für die Analyse und später noch genauer für Interpretation hinzuzuziehen, kann ich persönlich beipflichten. Meiner Meinung nach unterliegen sowohl Analyse als auch Interpretation, genau genommen der gesamte Forschungsprozess, subjektiven Präferenzen und Entscheidungen und erzeugen ebenso subjektive Konstruktionen. Der wesentliche Unterschied zu den alltäglichen Interpretationen liegt aber eben darin, wie auch Mikos feststellt, mit einer systematischen Herangehensweise und Zerlegung des Materials den subjektiven Ersteindrücken und impulsiven Deutungen zumindest ansatzweise habhaft zu werden.

10 Nachweise

10.1 Literaturverzeichnis

Avila-Saveedra, Guillermo. 2009. Nothing queer about queer television: televised construction of gay masculinities. *Media Culture Society* 31.1: 5-21.

Babka, Anna und Susanne Hochreiter. 2008. *Queer Reading in den Philologien: Modelle und Anwendungen*. Göttingen : V&R unipress [u.a.]

Barker, Martin. 2000. *From Antz to Titanic. Reinventing Film Analysis*. London/Sterling: Pluto Press.

Baudrillard, Jean. 1978. *Agonie des Realen*. Berlin: Merve.

Bazin, André, 1975. Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films. Köln: Dumont.

Becker, Ron. 1998. Prime-Time Television in the Gay Nineties: Network Television, Quality Audiences, and Gay Politics. *Velvet Light Trap: A Critical Journal of Film and Television*, 42: 36-47.

Benkel, Thorsten. 2014. Stigma, Sex und Subkultur. Zur Soziologischen Beobachtung Von Homosexualität. In *Was ist Homosexualität? Forschungsgeschichte, Gesellschaftliche Entwicklungen und Perspektiven*. Hrsg. Florian Mildenberger, Jennifer Evans, Rüdiger Lautmann und Jakob Pastötter. 391-425. Hamburg: Männerschwarm Verlag.

Berger, Peter und Thomas Luckmann. 1970. *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.

Blanchet, Robert. 2011. Quality-TV: Eine kurze Einführung in die Geschichte und Ästhetik amerikanischer TV-Serien. In *Serielle Formen. Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV und Online-Serien*. Hrsg. Robert Blanchet, Kristina Köhler, Teresa Smid und Julia Zutavern, 37-70. Marburg: Schüren Verlag GmbH.

Bleicher, Joan Kristin. 2013. Alte Rollenbilder im Neuen Fernsehen. Aspekte der Genderperformanz in Reality-Formaten. In *Sexy Media? Gender/Queertheoretische Analysen in den Medien- und Kommunikationswissenschaften*. Hrsg. Loist, Skadi, Sigrid Kannengießer und Joan Kristin Bleicher, 47-67. Bielefeld: transcript Verlag.

Bray, Alan. 1988 (Orig. 1982). *Homosexuality in Renaissance England*. London: Gay Men's Press.

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

Butler, Judith. 2003. Imitation und die Aufsässigkeit der Geschlechtsidentität. In *Queer denken. Gegen die Ordnung der Sexualität (Queer Studies)*. Hrsg. Andreas Kraß, 144-168. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Cardwell, Sarah. 2007. Is Quality Television any Good? Generic Distinctions, Evaluations and the Troubling Matter of Critical Judgement. In *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. Hrsg. Janet McCabe und Kim Akass, 19-34. London: I.B.Tauris & Co Ltd.

Cavender, Gray, Lisa Bond-Maupin und Nancy C. Jurik. 1999. The Construction of Gender in Reality Crime TV. *Gender & Society*. Vol. 13, No. 5: 643-663.

Connell, R. W. und James W. Messerschmidt. 2005. Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept. *Gender and Society* 19, 6: 829-859.

- Connell, Robert William. 1987. *Gender and Power. Society, the Person and Sexual Politics*. Cambridge: Stanford University Press.
- De Lauretis, Teresa. 1991. Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities. An Introduction. *differences – A Journal of Feminist Cultural Studies* 3, 2: 3-18.
- Degele, Nina. 2008. *Gender/Queer Studies. Eine Einführung*. Paderborn: Fink.
- Dhaenens, Frederik. 2013. Teenage queerness: negotiating heteronormativity in the representation of gay teenagers in Glee. *Journal of Youth Studies* 16.3: 304-317.
- Diaz-Bone, Rainer. 2005. Diskursanalyse. In *Qualitative Medienforschung. Ein Handbuch*. Hrsg. Lothar Mikos und Claudia Wegener, 538-552. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft GmbH.
- Driver, Susan. 2008. Introducing queer youth cultures. In *Queer youth cultures*. Hrsg. Susan Driver, 1-26. Albany: State University of New York Press.
- Eco, Umberto. 1985. *Über Gott und die Welt*. München: Carl Hanser Verlag.
- Eder, Franz X. 2014. Homo- und andere gleichgeschlechtliche Sexualitäten in Geschichte und Gegenwart. In *Was ist Homosexualität? Forschungsgeschichte, Gesellschaftliche Entwicklungen und Perspektiven*. Hrsg. Florian Mildenberger, Jennifer Evans, Rüdiger Lautmann und Jakob Pastötter. 17-39. Hamburg: Männerschwarm Verlag.
- Eichner, Susanne, Lothar Mikos und Rainer Winter. 2013. *Transnationale Serienkultur, Film, Fernsehen, Medienkultur*. Wiesbaden: Springer VS.
- Eichner, Susanne. 2013. Blockbuster Television. Neue Serien im Kontext von Produktion, Institution und Ästhetik. In *Transnationale Serienkultur, Film, Fernsehen, Medienkultur*. Hrsg. Eichner, Susanne, Lothar Mikos und Rainer Winter, 45-65. Wiesbaden: Springer VS.
- Elsaesser, Thomas und Warren Buckland, 2002. *Studying Contemporary American Film - A Guide To Movie Analysis*. London u.a.: Oxford University Press.
- Embrick, David G., Carol S. Walther und Corrine M. Wickens. 2007. Working Class Masculinity: Keeping Gay Men and Lesbians out of the Workplace. *Sex Roles* 56: 757–766.
- Engel, Antke. 2008. Gefeierte Vielfalt. Umstrittene Heterogenität. Befriedete Provokation. Sexuelle Lebensformen in spätmodernen Gesellschaften. In *Heteronormativität und Homosexualitäten*. Hrsg. Rainer Bartel, Ilona Horwath, Waltraud Kannonier-Finster, Maria Mesner, Erik Pfefferkorn und Meinrad Ziegler, 43-63. Innsbruck, Wien, Bozen: StudienVerlag.
- Epstein, Steve. 1996. A Queer Encounter: Sociology and the Study of Sexuality. In *Queer Theory/Sociology*. Hrsg. Steven Seidman, 145-167. Oxford: Blackwell.
- Evans, Victor D. 2007. Curved TV: The Impact of Televisual Images on Gay Youth. *American Communication Journal* 9. 3.
- Faulstich, Werner. 2008. *Grundkurs Filmanalyse*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Fejes, Fred. 2000. Making a gay masculinity. *Critical Studies in Media Communication*, 17.1: 113-116.
- Fiske, John. 1987. *Television Culture*. London/New York: Routledge.
- Fiske, John. 1989. *Understanding Popular Culture*. London u.a.: Unwin Hyman.
- Fiske, John. 1993. Populärkultur. Erfahrungshorizont im 20. Jahrhundert. Ein Gespräch mit John Fiske. In *Montage/AV* 2, 1: 5-18.

Fiske, John. 1994. *Media Matters. Everyday Culture and Political Change*. Minneapolis/ London: University of Minnesota Press.

Fiske, John. 2000. Populäre Urteilskraft. In *Politik des Vergnügens : zur Diskussion der Populärkultur in den Cultural Studies*. Hrsg. Udo Göttlich und Rainer Winter, 53-74. Köln: Halem.

Flick, Uwe. 2002. *Qualitative Forschung. Eine Einführung*. Reinbeck: Rowohlt.

Flick, Uwe, Ernst von Kardorff und Ines Steinke. 2007. 1. Was ist qualitative Forschung? Einleitung und Überblick. In *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*. Hrsg. Uwe Flick, Ernst von Kardorff und Ines Steinke, 13-29. Reinbek: Rowohlt.

Foucault, Michel. 1983. *Sexualität und Wahrheit I: Der Wille zum Wissen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Foucault, Michel. 2005 (Franz. Orig. 1994). Freundschaft als Lebensform. In *Michel Foucault. Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band IV. 1980-1988*. Hrsg. Daniel Defert und Francois Ewald, 200-206. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Frei, Dana. 2011. Verhandlungen um Queerness: QUEER AS FOLK und THE L WORD als kulturelle Foren. In *Serielle Formen. Von den frühen Film-Seriels zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien*. Hrsg. Robert Blanchet, Kristina Köhler, Tereza Smid, Juli Zutavern, 299-315. Schüren: Schüren Verlag GmbH.

Garfinkel, Harold. 1967. *Studies in Ethnomethodology*. Englewood Cliffs/ NJ: Prentice Hall.

Gerbner, George, Larry Gross, Michael Morgan und Nancy Signorieli. 2002. Growing Up with Television. The Cultivation Perspective. In *Against the Mainstream. The Selected Works of George Gerbner*. Hrsg. Michael Morgan, 193-213. New York/Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag.

Gildemeister, Regine und Angelika Wetterer. 1992. Wie Geschlechter gemacht werden. Die soziale Konstruktion der Zweigeschlechtlichkeit und ihre Reifizierung in der Frauenforschung. In *Traditionen Brüche: Entwicklungen feministischer Theorie. Forum Frauenforschung*. Hrsg. Gudrun Axeli-Knapp, 201-254. Freiburg/Breisgau: Kore Verlag.

Gildemeister, Regine. 2007. Geschlechterforschung (gender studies). In *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*. Hrsg. Uwe Flick, Ernst von Kardorff und Ines Steinke, 213-223. Reinbek: Rowohlt.

Glaser, Barney G. und Anselm Strauss. 1967. *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research*. New York: de Gruyter)

Hagemann-White, Carol. 1988. Wir werden nicht zweigeschlechtlich geboren... In *FrauenMännerBilder. Männer und Männlichkeit in der feministischen Diskussion*. Hrsg. Carol Hagemann-White und Maria S. Rerrich, 224-235. Berlin: AJZ Verlag.

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

Hickethier, Knut. 1991. Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens. Lüneburg: Universität Lüneburg.

Hickethier, Knut. 1992. Die Fernsehserie – eine Kette von Verhaltenseinheiten. Problemstellungen für die Fernsehdiskussion. *Serie, Kunst im Alltag* 43: 11-18.

Hickethier, Knut. 1992a. *Fernsehen. Wahrnehmungswelt, Programminstitution und Marktkonkurrenz*. Frankfurt am Main u.a.: Verlag Peter Lang GmbH.

- Hickethier, Knut. 2007. *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Hirschauer, Stefan. 1994. Die soziale Fortpflanzung der Zweigeschlechtlichkeit. *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 46, 4: 668-692.
- Hirschauer, Stefan und Klaus Amann. 1997. *Die Befremdung der eigenen Kultur. Zur ethnographischen Herausforderung soziologischer Empirie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Jagose, Annamarie, 2001 (Orig. 1996). *Queer Theory. Eine Einführung*. Berlin: Querverlag.
- Jurga, Martin. 1997. Texte als (mehrdeutige) Manifestationen von Kultur: Konzepte von Polysemie und Offenheit in den Cultural Studies. In *Kultur, Medien, Macht, Cultural Studies und Medienanalyse*. Hrsg. Andreas Hepp und Rainer Winter, 127-142. Opladen: Springer.
- Jurga, Martin. 2002. Textmerkmale und Rezeptionsoptionen von Fernsehserien – zur „Offenheit“ von fiktional-seriellen Fernsichttexten. In *Wechselbeziehungen. Medien – Wirklichkeit - Erfahrung*. Hrsg. Lothar Mikos und Norbert Neumann, 111-133. Berlin: VISTAS Verlag GmbH.
- Kannengießer, Sigrid, Skadi Loist und Joan Kristin Bleicher. 2013. Einleitung. In *Sexy Media? Gender/Queertheoretische Analysen in den Medien- und Kommunikationswissenschaften*. Hrsg. Loist, Skadi, Sigrid Kannengießer und Joan Kristin Bleicher, 7-20. Bielefeld: transcript Verlag.
- Kanner, Melinda. 2003. Can Will & Grace Be “Queered”? The Gay & Lesbian Review Worldwide 10. 4: 34–35.
- Keppler, Angela. 2005. Medien und soziale Wirklichkeit. In *Mediensoziologie. Grundfragen und Forschungsfelder*. Hrsg. Michael Jäckel, 91-106. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften
- Kessler, Kelly. 2011. They should suffer like the rest of us: Queer Equality in Narrative Mediocrity. *Cinema Journal* 50, 2: 139-144.
- Kessler, Suzanne und Wendy McKenna. 1978. *Gender. An Ethnomethodological Approach*. New York (u.a.): Wiley.
- Klesse, Christian. 2007. Heteronormativität und qualitative Forschung. Methodische Überlegungen. In *Heteronormativität: empirische Studien zu Geschlecht, Sexualität und Macht*. Hrsg. Jutta Hartmann, Christian Klesse, Peter Wagenknecht, Bettina Fritzsche und Kristina Hackmann, 35-51. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Korte, Helmut. 2004. *Einführung in die Systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Kraß, Andreas. 2003. Queer Studies – eine Einführung. In *Queer denken. Gegen die Ordnung der Sexualität (Queer Studies)*. Hrsg. Andreas Kraß, 7-28. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Kröll, Friedhelm. 2009. *Grundlagen sozialwissenschaftlicher Denkweisen*. Wien: Universitäts-Verlagsbuchhandlung Ges.m.b.H.
- Kuchenbuch, Thomas. 2005. *Filmanalyse. Theorien-Methoden-Kritik*. Wien u.a.: Böhlau Verlag Gesellschaft m.b.H. und Co. KG.
- Lagabriele, Renaud. 2008. „Je vis dans un monde où plein de choses que je pensais impossibles sont possibles“. „Queere Bedeutungen“ in *Dans ma chambre* von Guillaume Dustan. In *Queer Reading in den Philologien. Modelle und Anwendungen*. Hrsg. Anna Babka und Susanne Hochreiter, 221-235. Wien: V&R unipress GmbH.

- Lampert, Claudia. 2005. Grounded Theory. In *Qualitative Medienforschung. Ein Handbuch*. Hrsg. Lothar Mikos und Claudia Wegener, 516-526. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft GmbH.
- Lueger, Manfred. 2000. *Grundlagen qualitativer Feldforschung*. Wien: WUV.
- McKee, Alan. 2003. *Textual Analysis. A Beginner's Guide*. London u.a.: SAGE.
- McLuhan, Marshall und Quentin Fiore. 2001. *Medium is the message*. New York: Gingko Press.
- McLuhan, Marshall. 1964. *Die magischen Kanäle*. Düsseldorf: Verlag der Kunst Dresden.
- Meuser, Michael. 1998. *Geschlecht und Männlichkeit. Soziologische Theorie und kulturelle Deutungsmuster*. Opladen: Leske + Budrich.
- Meyer, Matthias. 2008. Queer Readings – Queere Lektüren. Ein Versuch. In *Queer Reading in den Philologien. Modelle und Anwendungen*. Hrsg. Anna Babka und Susanne Hochreiter, 205-219. Wien: V&R unipress GmbH.
- Mikos, Lothar. 1992. Serien als Fernsehgenre. Zusammenhänge zwischen Dramaturgie und Aneignungsweisen des Publikums. *Serie, Kunst im Alltag* 43:19-27.
- Mikos, Lothar. 1994. *Fernsehen im Erleben der Zuschauer. Vom lustvollen Umgang mit einem populären Medium*. Berlin-München: Quintessenz.
- Mikos, Lothar. 1995. Else Kling und das soziale Gedächtnis der Lindenstraße. In *Lindenstraße: Produktion und Rezeption einer Erfolgsserie*. Hrsg. Martin Jurga, 73-89. Opladen: Springer.
- Mikos, Lothar. 2005a. Alltag und Mediatisierung. In *Qualitative Medienforschung. Ein Handbuch*. Hrsg. Lothar Mikos und Claudia Wegener, 80-94. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft GmbH.
- Mikos, Lothar. 2005b. Film-, Fernseh- und Fotoanalyse. In *Qualitative Medienforschung. Ein Handbuch*. Hrsg. Lothar Mikos und Claudia Wegener, 458-465. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft GmbH.
- Mikos, Lothar. 2008. *Film- und Fernsehanalyse*. Konstanz: UVK-Verl.-Ges.
- Mildenberger, Florian. 2014. Was ist Homosexualität? In *Was ist Homosexualität? Forschungsgeschichte, Gesellschaftliche Entwicklungen und Perspektiven*. Hrsg. Florian Mildenberger, Jennifer Evans, Rüdiger Lautmann und Jakob Pastötter. 7-15. Hamburg: Männerschwarm Verlag.
- Moser, Sibylle. 2003. Feministische Medientheorien. In *Theorien der Medien. Von der Kulturkritik bis zum Konstruktivismus*. Hrsg. Stefan Weber, 224-252. Konstanz: UTB.
- Mühlen-Achs, Gitta. 1998. *Geschlecht bewußt gemacht. Köpersprachliche Inszenierungen – ein Bilder- und Arbeitsbuch*. München: Verlag Frauenoffensive.
- Nelson, Robin. 2007. *State of Play. Contemporary "high-end" TV Drama*. Manchester: Manchester University Press.
- Nelson, Robin. 2013. Entwicklung der Geschichte: vom Fernsehspiel zur Hypermedia TV Narrative. In *Transnationale Serienkultur, Film, Fernsehen, Medienkultur*. Hrsg. Eichner, Susanne, Lothar Mikos und Rainer Winter, 21-43. Wiesbaden: Springer VS.
- Netzley, Sara Baker. 2010. Visibility That Demystifies: Gays, Gender, and Sex on Television. *Journal Of Homosexuality* 57. 8: 968-986.

- Niesyto, Horst. 2002. Medien und Wirklichkeitserfahrung – symbolische Formen und soziale Welt. In *Wechselbeziehungen. Medien – Wirklichkeit - Erfahrung*. Hrsg. Lothar Mikos und Norbert Neumann, 29-53. Berlin: VISTAS Verlag GmbH.
- Perko, Gudrun. 2008. Wissenschaftstheoretische Grundlagen zu Queer Theory als Hintergrundfolie von Queer Reading. In *Queer Reading in den Philologien. Modelle und Anwendungen*. Hrsg. Anna Babka und Susanne Hochreiter, 69-87. Wien: V&R unipress GmbH.
- Phillips, William H. 1999. *Film. An Introduction*. Boston/London: Bedford/St. Martin's.
- Pinseler, Jan. 2013. „Deshalb glaube ich, dass er schwul ist.“ Die alltägliche Konstruktion von Homonormativität im Fernsehen am Beispiel der Sendung *Date oder Fake*. In *Sexy Media? Gender/Queertheoretische Analysen in den Medien- und Kommunikationswissenschaften*. Hrsg. Loist, Skadi, Sigrid Kannengießer und Joan Kristin Bleicher, 131-146. Bielefeld: transcript Verlag.
- Plake, Klaus. 2004. *Handbuch Fernsehforschung. Befunde und Perspektiven*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Preciado, Beatriz. 2005. *Kontrasexuelles Manifest*. Berlin: b-books Verlag.
- Rasmussen, Mary Lou. 2006. *Becoming subjects: sexualities and secondary schoolings*. New York/Oxon: Routledge.
- Reeser, Todd W. 2010. *Masculinities in theory: An introduction*. Chichester, Malden, MA: Wiley-Blackwell.
- Sanoff, Alvin P., Steve Hawkins und Mary A. Fischer. 1987. The writer is king in the new world of TV: Is television getting better? *U.S. News & World Report*, December 7, 62.
- Schütz, Alfred. 1991. *Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt. Eine Einleitung in die verstehende Soziologie*. Frankfurt am Main: Springer Verlag.
- Sedgwick, Kosofsky Eva. 1998. Construire des significations queer. In *Les Études gay et lesbiennes*. Hrsg. Didier Eribon, 109-116. Paris.
- Sedgwick, Kosofsky Eve. 1985. *Between Men – English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia Univ. Press.
- Sedgwick, Kosofsky Eve. 1990. *Epistemology of the closet*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Sewell, Philip W. 2010. From Discourse to Discord: Quality and Dramedy at the End of Classic Network System. *Television & New Media* 11, 4: 235-259.
- Soeffner, Hans-Georg. 2007 (Orig. 2000). Sozialwissenschaftliche Hermeneutik. In *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*. Hrsg. Uwe Flick, Ernst von Kardorff und Ines Steinke, 164-175. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH.
- Stiegler, Christian. 2015. Prime Time Forever. (Interview von Sara Schausberger). *Progress* 1: 34.
- Storey, John. 2001. *Cultural Theory and Popular Culture*. London (u.a.): Pearson/ Prentice Hall.
- Taylor, Lisa und Andrew Willis. 1999. *Media Studies. Texts, Institutions and Audiences*. Oxford/Malden: Wiley-Blackwell.
- Thompson, Robert J. 1996. *Television's Second Golden Age: From HILL STREET BLUES to ER*. New York: Continuum.

- Treibel, Annette. 2000: VII. Geschlecht als soziale Konstruktion: Ethnomethodologie und Feminismus (Goffman, Garfinkel, Kessler/McKenna, Hagemann-White, Gildemeister) In *Einführung in soziologische Theorien der Gegenwart*. 5. Auflage. Hrsg. Annette Treibel. Opladen: Leske & Budrich.
- Van Eeden- Moorefield, Christopher R. Martell, Mark Williams und Marilyn Preston. 2011. Same-Sex Relationships and Dissolution: The Connection Between Heteronormativity and Homonormativity. *Family Relations* 60, 5: 562-571.
- Wagenknecht, Peter. 2007. Was ist Heteronormativität? Zu Geschichte und Gehalt des Begriffs. In *Heteronormativität : empirische Studien zu Geschlecht, Sexualität und Macht*. Hrsg. Jutta Hartmann, Christian Klesse, Peter Wagenknecht, Bettina Fritzsche und Kristina Hackmann, 17-34. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Warner, Michael. 1993. Introduction. In *Fear of a Queer Planet. Queer Politics and Social Theory*. Hrsg. Michael Warner, 7-31. Minneapolis: Minnesota Press.
- Weeks, Jeffrey, Brian Heaphy und Catherine Donovan. 2001. *Same sex intimacies: families of choice and other life experiments*. London: Routledge.
- West, Candance und Don H. Zimmermann. 1987. Doing Gender. *Gender and Society*. 1, 2: 125-151.
- Winter, Rainer. 1992. *Filmsoziologie: Eine Einführung in das Verhältnis von Film, Kultur und Gesellschaft*. München: Quintessenz-Verlag.
- Winter, Rainer. 1997. Cultural Studies als kritische Medienanalyse. Vom >encoding/decoding< Modell zur Diskursanalyse. In *Kultur, Medien, Macht, Cultural Studies und Medienanalyse*. Hrsg. Andreas Hepp und Rainer Winter, 47-63. Opladen: Springer.
- Winter, Rainer. 2001. *Die Kunst des Eigensinns. Cultural Studies als Kritik der Macht*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft
- Winter, Rainer. 2002. Film und soziale Wirklichkeit, Überlegungen zu einem (wenig genutzten) soziologischen Forschungsinstrument. Vortrag auf dem 31. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Soziologie. 7-11. Oktober 2002: Leipzig.
- Winter, Rainer. 2013. Fernsehserien als Kult. Vom klassischen Medienkult zu den Strategien der globalen Kulturindustrie. In *Transnationale Serienkultur, Film, Fernsehen, Medienkultur*. Hrsg. Eichner, Susanne, Lothar Mikos und Rainer Winter, 67-83. Wiesbaden: Springer VS.
- Woltersdorff, Volker. 2014. Homosexualitätsforschung und Queerstudien. In *Was ist Homosexualität? Forschungsgeschichte, Gesellschaftliche Entwicklungen und Perspektiven*. Hrsg. Florian Mildenberger, Jennifer Evans, Rüdiger Lautmann und Jakob Pastötter. 205-239. Hamburg: Männerschwarm Verlag.
- Wulff, Hans J. 1998. Semiotik der Filmanalyse. Ein Beitrag zur Methodologie und Kritik filmischer Werkanalyse. *Kodikas/Code* 21, 1-2: 19-36.
- Ziegler, Meinrad. 2008. Einleitung: Heteronormativität und die Verflüssigung des Selbstverständlichen – theoretische Kontexte. In *Heteronormativität und Homosexualitäten*. Hrsg. Rainer Bartel, Ilona Horwath, Waltraud Kannonier-Finster, Maria Mesner, Erik Pfefferkorn und Meinrad Ziegler, 13-23. Innsbruck, Wien, Bozen: StudienVerlag.

10.1.1 Internet Quellen

Balde, Lisa and Charlie Wojciechowski. January 31, 2011. *Quinn Signs Civil Unions Bill* <http://www.nbcchicago.com/blogs/ward-room/Historic-Signing-114923579.html> (Zugegriffen am 09.03.2015).

Dilaurentis, Jason. 2015. *Gallavich things*. Tumblr Blog. <http://gallavichthings.tumblr.com/> (Zugegriffen am 25.02.2015).

GLAAD. 2015. www.glaad.org (Zugegriffen am 15.02.2015)

Haithman, Diane. 2012. *John Wells Says Broadcast Networks Wouldn't Buy 'West Wing' Or 'ER' Now: TCA*. <http://deadline.com/2012/01/john-wells-says-broadcast-networks-wouldnt-buy-west-wing-or-er-now-tca-213845/> (Zugegriffen am 24.02.2015)

IMDB (Internet Movie Data Base). 2015. *Shameless*. http://www.imdb.com/title/tt1586680/?ref=nm_sr_1 (Zugegriffen am 25.02.2015).

Kaczmarek, Ludger. 2012. *Lexikon der Filmbegriffe. Dramedy*. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1194> (Zugegriffen am 16.01.2015)

Mayer, Heinz-Hermann. 2012. *Lexikon der Filmbegriffe. Fin-Syn-Rule* <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=5499> (Zugegriffen am 17.02.2015)

Pinsele, Jan. 2009. *Heteronormativität oder Vielfalt und Differenz. Queer Theory und allgegenwärtige mediale Konstruktionen von Hetero- und Homosexualität*. Vortrag (Power Point Präsentation) https://www.leuphana.de/fileadmin/user_upload/uniprojekte/seminare/Gender-Diversityportal/SS/files/Pinsele_Queer_Theory_Vortrag_Lueneburg_12-2009-2.pdf (Zugegriffen am 09.02.2015)

Robinson, Joanna. 2011. *Shameless' Gay Teen Cameron Monaghan is the Anti-Kurt Hummel*. <http://www.vanityfair.com/culture/2011/01/shameless-gay-teen-cameron-monaghan-is-the-anti-kurt-hummel> (Zugegriffen am 26.02.2015)

Robinson, Joanna. 2014. *The Best-Written Gay Couple on Television Is Hiding on a Guilty-Pleasure Show*. <http://www.vanityfair.com/hollywood/2014/03/best-written-gay-couple-on-shameless> (Zugegriffen am 22.02.2015)

Rochlin, Margo, 2010. *The Family that frays together*. <http://www.nytimes.com/2011/01/02/arts/television/02shameless.html?pagewanted=all&r=0> (Zugegriffen am 22.02.2015)

Truschkat, Inga, Manuele Kaiser Vera Reinart. 2005. *Forschen nach Rezept? Anregungen zum praktischen Umgang mit der Grounded Theory in Qualifikationsarbeiten*. *Forum: Qualitative Sozialforschung* 6, 2. Artikel 22. <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/470/1006> (Zugegriffen am 03.10.2014)

10.1.2 Multimediaquellen

“*Shameless*” Staffeln 1-4. (U.S.A., 2011-2014), © Warner Brothers Entertainment Inc.

10.2 Anhang

10.2.1 Sequenzprotokoll, S1_E1 (Pilot)

1. Nr. der Sequenz	2. Dauer der Sequenz	3. Titel der Sequenz	4. Handlung	5. Anmerkungen
1	0-00-2.36	We know how to fucking party	Frank als Erzähler berichtet aus dem OFF über die Nachbarschaft und stellt seine Kinder vor, alle werden kurz von ihm charakterisiert während diese beim Feiern am Lagerfeuer in der Nachbarschaft gezeigt werden, bis die Polizei die Feier auflöst.	Einführung aller Charaktere
2	2.37 - 4.50	One morning at the Gallagher Home	Fiona vor dem Spiegel am Morgen, weckt ihre Geschwister auf, Ian & Lip laufen um das Bad zu als Erster zu benützen. In der Küche serviert Fiona Frühstück. Für die Stromrechnung geben alle Kinder Geld in einen Karton. Gespräche handeln vom Geld verdienen, man sieht die kaputte Waschmaschine. Kinder brechen zur Schule auf.	
3	4.51 - 5.27	Fiona @ work	Fiona arbeitet in einem Eishockeystadion und verkauft Fastfood.	
4	5.28 – 7.42	Sheila & Karen Jackson	Lip gibt nach der Schule Karen Jackson Nachhilfe. Ihre Mutter Sheila öffnet ihm die Tür und bittet ihn seine Schuhe in einen Plastikbeutel zu geben. Während Lip & Karen am Tisch lernen, kocht Sheila in der Küche. Karen klettert unter den Tisch und befriedigt Lip.	
5	7.43 - 9.08	Bedroom Ian, Lip, Carl	Lip wechselt seine dreckige Unterhose, Fiona kommt ins Zimmer und möchte sich ein Deo ausborgen, Veronica kommt aus dem Hintergrund und bittet Fiona sich zu beeilen. Hinter dem Kasten findet Lip ein Pornoheft, er schlägt es auf und findet in dem Heft ein weiteres Heft, das nackte Männer zeigt. Als er Ian von draußen kommen hört, hüpfte er auf sein Stockbett und versteckt das Heft. Ian kommt im Militäroutfit ins Zimmer und zieht sich um.	Outing Ian? Publikum vermutet, dass es Ian ist.
6	9.09 - 11.20	Club	Fiona und Veronica tanzen in einem Club, "Steve" beobachtet sie, Fiona wird beraubt, Steve versucht den Dieb aufzuhalten. Sie laufen zu dritt aus dem Club und dem Dieb nach, wollen wieder in den Club, werden aber nicht reingelassen.	
7	11.21 -12.45	Bedroom Ian, Lip, Carl	Carl schläft mit Kopfhörern, Lip liegt wach, Ian liegt wach, Lip erzählt Ian von der sexuellen Begegnung mit Karen Jackson. Sie beginnen ein Gespräch, Lip springt vom Bett und setzt sich auf den Schreibtisch neben Ians Bett, sie reden, rauchen, Lip blickt auf Carl, der noch schläft. Lip fragt Ian ob er schon mal einen „knob job“ hatte. Er sagt 1 oder 2-mal, hat Lip vorher gerügt, weil er ihm erst nach 5 Stunden von Karen erzählt hat und Lip merkt an, dass Ian es auch nicht eilig hatte ihm jemals davon zu	Lip konfrontiert Ian

			erzählen. Lip sagt dass er dachte, dass sie einander alles erzählen, steht auf geht zu seinem Bett, greift unter die Matratze, holt das Pornoheft hervor, das er gefunden hat. „Ich dachte wir erzählen uns alles, außer wenn du einen geblasen bekommst von einem Typ“ und wirft ihm das Heft zu.“. Ian blickt das Heft an, blickt Lip an. Lip steht und sieht ihn an, Ian sitzt auf seinem Bett und blickt Lip an.	
8	12.46 – 14.42	Gallagher Kitchen_Livin room	Steve wird von Veronika und Fiona versorgt, die Kinder kommen die Stiegen runter nachdem der Lärm bis oben hörbar ist. Ian kommt als letzter die Stiegen herunter, Lip sieht ihn an. Kevin kommt dazu.	
9	14.43 – 16.08	Kevin & Veronica	verlassen das Haus, reden über Steve, ihre Beziehung, gehen nach Hause	
10	16.09 – 21.06	Steve & Fiona	Steve und Fiona haben in der Küche Sex bis es an der Tür klopft, Fiona springt auf und läuft nach oben, Steve öffnet einem Polizisten (Tony)der Fiona kennt, Frank wird in das Haus getragen, er redet vor sich hin. Steve geht nach oben und begegnet Liam und fragt Fiona wer er ist, sie antwortet dass er ihr Bruder ist. Steve verlässt das Haus, blickt auf das Haus von außen, die Kinder beobachten ihn vom Fenster.	
11	21.07 – 21.45	Hotel	Fiona kommt mit Liam zu ihrer Arbeit als Putzfrau in einem Hotel	
12	21.46 – 22.52	Bar	Kevin hinter der Bar, Frank kommt rein und plaudert, bestellt und redet über Geld von Arbeitsunfähigkeit.	
13	22.53 – 24.53	Gallagher Home	Hund pinkelt an Zaun, Fiona liest während sie Wäsche wäscht, Steve besucht sie, Lip taucht auf, verschwindet.	
14	24.54 - 27.56	Ian & Lip on the way to Karen	Am Weg zu Karen legt Lip den Arm um Ian und sagt ihm sich zu entspannen, er wird es bestimmt mögen. Ian weiß nicht was er sagen soll, Lip meint er soll über Wissenschaft reden, worüber er aber meint nichts zu wissen. Im Haus von Sheila Jackson, Sheila plaudert mit Lip und Ian, Ian liest Elemente vor, der Tisch wackelt und Karen sitzt unter dem Tisch. Der Vater verabschiedet sich, „I’m off to work“ begrüßt die Jungs und fragt wo Karen ist. Durch Zufall fällt ein Apfel auf den Boden und hüpfte in Zeitlupe unter den Tisch. Vater entdeckt seine Tochter unter dem Tisch, die Jungs flüchten in einer Verfolgungsjagd mit Metal Musik aus dem Haus.	
15	27.57 - 29.29	Gallagher Home	Lip hat sich am Fuß verletzt, er und Ian erzählen Fiona eine Lügengeschichte was passiert ist, während sie Lip versorgt. Veronika kommt und versorgt Lip. Ian soll rüber gehen zu V und aus dem Schlafzimmer etwas holen.	
16	29.30 – 30.07	Kevin & Veronica Home	Ian geht ins Schlafzimmer, Kevin schläft im Bett, er dreht sich und ist nackt zu sehen. Ian sieht dies im Spiegel, erschrickt und versucht so schnell wie möglich zu gehen. Kevin verwickelt ihn in ein Gespräch und bittet Ian ihm eine Zigarette zu geben, er	

			wendet bis dahin seinen Blick von Kevin ab und geht dann hin, blickt irritiert auf Kevin und wieder weg. Kevin räkelt sich nackt im Bett, Ian geht ab.	
17	30.08 – 30.44	Gallagher Home	Fiona hat von Steve eine Waschmaschine und Blumen geschenkt bekommen und alle stehen herum.	
17	30.45 – 31.30	Jackson Home	Vater von Karen beschwert sich über ihr Verhalten, sie beschimpft ihn, während er seine Clowns/Sachen zusammenpackt. Sie beschimpft ihn immer mehr, sie sollte ihren Vater aber „ehren“, er beschimpft beide als hoffnungslos und geht, Karen zerschlägt mit einer Clownlampe das Fenster.	
18	31.31 – 32.01	Fiona/Steve telephone	Gespräch über die Waschmaschine	
19	32.02 -33.17	Kash and Grab Supermarket	Ian mit Schürze sortiert Obst, er arbeitet dort, man sieht einen Mann hinter der Kasse in einer Zeitschrift blättern, eine Frau mit Kopftuch (Linda) bewegt sich im Hintergrund, kommt auf den Kassier (Kash) zu und bittet ihn sie anzuatmen „Let me smell your breath“. Er führt „kein muslimisches Leben, wie es sein sollte“, seine Frau redet ihm ins Gewissen, sie geht mit ihren Kindern ab. Ian ist belustigt und lacht den Besitzer an.	
20	33.18 - 36.48	Gallagher Home evening	Gespräch Fiona/Ian: „Tell me you didn’t get some Girl pregnant“ Ian: „ No worries“. Frank liegt schnarchend am Boden und sie reden darüber, dass Fiona froh ist gebraucht zu werden, woraufhin Ian ihr sagt, dass sie mit Frank dann eine Lebensaufgabe hat. Ian geht ab, Fiona blickt zu Frank und beginnt bei seinem Anblick an zu weinen. Sie unterdrückt ihre Tränen und steht auf, geht zu Frank und stößt ihn mit dem Fuß „Get up“, wird laut, stößt fester, schreit ihn an. Sie sagt die Worte, die er zu ihr sagen sollte, dass er dankbar ist für ihre Mühe usw. Sie geht ab, Debbie kommt runter und bringt Frank einen Polster und sagt „Good Night, Daddy“	Fiona weiß nichts über Ians Homosexualität, Ian wirkt aber sehr sicher?
21	36.49 - 38.37	Next morning Fiona/Steve telephone	Steve erzählt Fiona was sie anhatte als sie sich kennengelernt hatten und erzählt ihr wie toll er sie findet.	
22	38.38 - 39.50	Fiona & Steve Metro Evening	Fiona und Steve treffen sich nach dem Telefonat abends in einer U-Bahnstation und küssen sich	
23	39.51 - 42.54	Fiona & Steve Restaurant Evening	Sie essen in einem Restaurant. Es kommt zu einer Auseinandersetzung. "Fiona, I can't help my upbringing." Wie sich herausstellt, ist Steve ein "Kleinkrimineller" aus gutem Hause. Er bekommt von dem Parkwächter die Jacke und nimmt den Porsche eines in das Restaurant kommenden Kunden entgegen und fährt damit weg. Er sagt zu Fiona,	"Klassenkonflikt/debatte"

			dass er Autos nur verkauft, Autos, die nicht ihm gehören. Fiona steigt mit ihm in den Wagen, sie fahren durch die Stadt.	
24	42.55 - 44.12	Jackson Home Evening	Lip repariert provisorisch das eingeschlagene Fenster bei Sheila und Karen. Sheila bietet Lip Alkohol an. Lip fragt Karen, was sie von Ian hält. Er fragt ob Ian eine Erektion hatte als sie ihn unter dem Tisch befriedigt hat. Sie verneint.	
25	44.13 – 44.44	Gallagher Home Evening	Frank erwacht, entdeckt die neue Waschmaschine	
26	44.45 -46.00	Kash & Grab Next Day	Lip läuft auf den Laden zu, der verschlossen ist, klopft an, er sucht „Kash“, geht über den Hintereingang rein, ruft nach Kash, Kash und Ian kommen zu den Regalen mit Kisten in den Händen, sortieren und Kash entdeckt Lip. Lip sieht nach unten und sagt „You must be joking“, Ian sieht ihn an, Lip sagt „What y...you’re fucking him? Ian und Kash stehen mit geöffnetem Mund da und sagen nichts, Lip geht ab, Ian und Kash sehen sich an, blicken nach unten, Schwenk auf die Schuhe, die vertauscht sind. Jeder trägt einen weissen und einen bunten Schuh. Sie blicken nach oben, Kash lässt seine Kiste fallen.	Kash und Ian haben eine sexuelle Beziehung
27	46.01 -47.39	Bedroom Lip, Carl Ian,	Lip liegt im Bett, Ian kommt herein, setzt sich hin, zieht seine Schuhe und Jacke aus, Lip „He bought them for you, didn’t he?“ „Those Shoes“ Ian sieht zu Lip. Lip „He’s married! With Kids! What else does he buy you, Ian?! Ian: “Stuff. Now and again.” Lip "And you’re happy with that? What’s that make you, huh?“ Lip “A fucking kept boy at best.“ Ian springt auf, wirft den Schuh zu Boden, zieht Lip an den Füßen vom Bett runter. Ian „ Listen to me, stupid! You think you know everything, but you know shit! Ask me what I got him, huh? Ask me! CDs, dozens of CDs! (er wirft Lip zu Boden) “Stuff that He’s never heard of, stuff I think he might like, cause I want him to like the same things that I do. And a couple of Sox tickets for his birthday. (Hände um Lips Hals, dieser regt sich nicht) “So what’s that make you Lip, huh? (er stupst Lip mit dem Finger) „It makes you wrong, you fucking smart asshole! (Eine Hand noch um seinen Hals) “Now go back to Kash and promise him that you’re not gonna tell anybody cause he has done nothing to be sorry for, nothing. “ Ian lässt Lip los, Kamera bleibt auf Lip. Ian geht zurück. Ian blickt Lip an, Ian atmet durch und baut sich aber noch vor Lip auf. Lip sieht nach rechts, sieht nach vorne und geht an Ian vorbei zu seinem Bett (sarkastisch) „ Fake Muslim cheats on white fundamentalist wife with gutless gay boy.“ (Ian nickt) Lip „ Says more about white Sox fans than it does for the rest of us“ Ian will Lip schnappen, dieser läuft weg. Ian bleibt zurück.	Konfrontation Lip/Ian wegen Kash

28	47.40 – 52.12	Gallagher Home	Fiona kommt mit Steve nach Hause, Frank ist zu Hause und konfrontiert Steve wegen der Waschmaschine, es kommt zu einer Party bei den Gallaghers. Veronica und Kevin stoßen dazu.	
29	52.13 – 53.23	Fiona's Bedroom	Fiona und Steve liegen im Bett und reden über letzte Nacht und Frank, der Steve ein Kondom gegeben hat. Liam befindet sich ebenso irgendwo im Raum. Lip kommt ins Zimmer und fragt Carl nach Ian, der ihn aber noch nicht gesehen hat seit er wach ist. Lip holt das Pornoheft unter seiner Matratze hervor, geht in ein anderes Zimmer und blickt aus dem Fenster und sieht einen roten Kleinbus draußen	
30	53.24 – 55.38	Ian & Lip Bus	Lip geht es aus dem Haus, Ian sitzt im Bus und hört Musik. Lip setzt sich zu Ian in den Bus, Ian nimmt seine Kopfhörer ab. Lip öffnet das schwule Pornoheft, blickt hinein und sagt zu Ian „How can that be good for you?“ blättert weiter „Or..or..or ..or that? Ian nimmt ihm das Heft weg, und zieht an seiner Zigarette. Lip nimmt ihm die Zigarette weg. Lip erkundigt sich, ob es jemanden vor Kash gab. Ian sagt, dass es einen Mann davor gab, möchte aber nicht erzählen wer es war. Dann sagt er doch wer es war und Lip sagt dass es das Gerücht gibt, dass dieser Mitschüler einen riesen Penis hat, was Ian bestätigt. Lip interpretiert Ians Zucken mit den Augenbrauen als schwule Geste. Ian lacht. Dann fragt Lip "But seriously, like up the ass?" Er verweist auf das Verdauungssystem, das nur konzipiert ist in eine Richtung zu funktionieren. Ian erwidert: "Just is. Like, like we're only given our lungs to freakin' smoke, right?"	
32	55.39 – 56.50	Gallagher Home Kitchen	Alle in der Küche beim Frühstück, Steve überrascht Fiona mit Frühstück, alle glücklich, Frank liegt daneben am Boden.	

10.2.2 Einstellungsprotokoll_S1_E1_Pilot, Sequenz 30 Ian & Lip Bus (53.24 – 55.38)

Nr	Einstellung	Dauer	Handlung	Dialog	Geräusch	Kamera	Anmerkung
1		53.24-53.35	Lip geht die Treppen herunter in den Garten. Ian sitzt im Bus am Fahrersitz		Treppen Musik aus Ians Mp3 Player setzt ein als Kamera auf ihn geht	Weit (Lip) Schwenk Brustbild (Ian) Kamera wandert mit der Bewegung von Lip mit, er bleibt immer zu sehen	Vorletzte Sequenz der Episode

2		53.35-53.45	Lip steigt mit der Zeitschrift in der Hand in den Bus, setzt sich auf den Beifahrersitz. Ian (raucht) nimmt die Kopfhörer ab. Lip öffnet die Zeitschrift, sieht hinein und spricht zu Ian, sieht ihn dabei an. Ian blickt nach vorne.	Lip: <i>How can that be good for you?</i>	Autotür Blättern	Halbnah Seite Ian	Ian nachdenklich
3		53.45-53.48	Lip blättert durch das Heft und Ian sieht nach unten, aber Lip nicht an, nur ein kurzer Blick zu ihm bzw. das Heft und gleich wieder weg. Lip sieht immer wieder zu Ian. Ian greift hastig zu dem Heft.	Lip: „Or..or..or ..or that?“ (Pause) <i>“How can <u>that</u> be good for you? Ian: „Yeah, yeah, yeah...“</i>	Blättern	Brustbild (Lip und Ian)	Ian peinlich berührt (Bilder Pornoheft => unangenehm), dann verärgert, Lip grinst belustigt.

4	 - Yeah. You know what's not funny, huh? - Huh?	53.48- 53.51	Ian reißt Lip die Zeitschrift aus der Hand, Lip grinst dabei.	Ian: <i>You know who's not funny, huh?</i> Lip: <i>Huh?</i>	Zeitschrift knistern	Detail auf Zeitschrift – Kamera wandert auf Brust (Lip von vorne, Ian von hinten sichtbar)	Schneller Wechsel (Tempo erhöht) Lip grinst als Ian ihm die Zeitschrift wegnimmt (großer Bruder ärgert Kleinen)
5	 Ever.	53.51 — 54.00	Ian blickt auf Lip, dreht sich dabei weg und spricht. Ian sieht nach unten, gibt die Zeitschrift weg, verschränkt den rechten Arm. Mit der linken Hand nimmt er die Zigarette und zieht an. Lip nimmt ihm die Zigarette aus dem Mund, Ian sieht ihr nach bzw, Richtung Lip, wendet aber noch den Blick ab. Beide sehen nach unten.	Ian „You“...Ever	Zeitschrift knistern	Groß Ian Lip seitlich	Ian kann Lip nicht in die Augen sehen

6	 Anybody before Kash? I'm not telling you, all right?	54.00-54.14	Lip zieht an der Zigarette (Blick nach oben), Ian sieht nach unten. Lip sieht nach unten und fragt Ian wegen „jemandem“ vor Kash. Ian möchte es ihm nicht sagen, sieht Lip dabei in die Augen.	Lip „Anybody before Kash?“ Ian (zögert) „Yeah, One“ Lip „Who?“ Ian „I'm not telling you, all right?“	Verkehr auf der Straße im Hintergrund	Brustbild Lip und Ian	Ian blickt nicht direkt zu Lip, seine Stirn ist gerunzelt. Blick zu Lip bei „Not telling you“
7	 Name a single time I've let you down.	54.14-54.18	Lip und Ian sehen einander an und Lip sagt:	Lip „Name a single time I've let you down“		Brustbild Lip, Ian Groß von der Seite	Lip ernst

8		54.18-54.32	lan sieht nach unten, dreht sich zu Lip und erzählt von seiner ersten gleichgeschlechtlichen Begegnung (Roger Spikey)	lan „It was a kid at school“ Lip “Yeah?” lan „I guess that doesn’t really matter cause I mean he’s long gone now anyways... but..uh... Roger Spikey.“		Groß/ Brustbild lan	Hadert, erzählt dann aber und blickt Lip letztendlich an. => erste gleichgeschlechtliche Begegnung
9		54.32-54.48	Lip redet mit lan über Roger Spikey und dessen (riesen) Penis.	Lip „Roger Spikey?“ (Pause) <i>Fucking donkey dick</i> Roger Spikey? The original beefmeister. Or did he start that rumor?“ lan “Not a rumor” (Pause) Lip “Oh, that was a bit gay”		Brustbild Lip, lan Groß/Bru st seitlich sichtbar	Lip belustigt, aufgeregt, lan grinst, Lip zieht Augenbrauen nach oben, fokussiert lan

	 Fucking donkey dick Roger Spikey?						
10	 All right, fuck off, all right?	54.48-54.54	Lip unterstellt Ian eine „schwule“ Geste. Ian greift sich an die Braue.	Lip <i>“What you just did there with your eyebrows. You want to watch that”</i> Ian <i>“All right, fuck off, all right)”</i>		Brustbild Lip und Ian	Ian lacht, Lip beginnt auch zu lächeln

11		54.54-55.11	Lip erkundigt sich bei Ian über Analverkehr.	Lip <i>"But seriously, like...like up the ass? (...) (leise) do you get used to that? Can someone get used to that? I mean, the whole point of the digestive system is one-way traffic."</i>		Brustbild Lip, Ian Groß (Ausschnitt)	Lip „angeekelt“, verwundert, neugierig?
12		55.11-55.21	Lip blickt in die Ferne und zieht an seiner Zigarette, sieht nach unten, Ian beginnt zu lachen, Lip sieht ihn verwundert an. Schüttelt seinen Kopf.	Lip <i>"It just is"</i> <i>(Ian lacht)</i> Lip <i>"What? What?!"</i>		Brustbild Lip und Ian	Ian selbstsicher

13		55.21-55.26	Ilan lacht, Lip lacht.	Ilan <i>“Just is. Like, like we’re only given our lungs to freakin’ smoke, right?”</i>		Groß Ilan	Ilan wirkt cool, lacht lauthals
14		55.26.-55.28	Lip lacht, sieht Ilan an, kratzt sich dabei Im Gesicht.			Brustbild Lip, Ilan Groß (seitlich)	

15		55.28-55.36	Ian lacht, dreht sich zu Lip und sieht ihn an		Musik setzt ein	Groß Ian	Alles ist gut!
16		55.36-55.38	Lip sieht Ian an, grinst immer mehr			Groß Lip	Ende

10.2.3 Abstract

Die Sichtbarkeit von Homosexualität und die rechtliche Gleichstellung von gleichgeschlechtlichen Paarbeziehungen erreichen momentan sowohl gesellschaftspolitisch als auch in zeitgenössischen, fiktionalen TV-Serien einen nie dagewesenen Höhepunkt. TV-Serien inkorporieren LGBT-Charaktere (Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender/-sexual) prominent in ihren Geschichten, womit sie zumindest quantitative Repräsentanz erzeugen und gesellschaftliche Diskurse zu Homosexualität integrieren. Aber welche Bilder von Homosexualität werden in TV-Serien dargestellt und konstruiert?

In dieser Arbeit werden mediale Bilder und Konstruktionen von männlicher Homosexualität in der US-amerikanischen TV-Serie „Shameless“ (Showtime 2011-) qualitativ untersucht. Ausgehend von einem konstruktivistischen Medienverständnis erschaffen und transportieren fiktionale TV-Serien, als alltags- und realitätsnahe Sozialisationsinstanzen, Vorstellungen von Wirklichkeit und konstruieren damit Wirklichkeit und Bilder von Homosexualität wesentlich mit. „Shameless“ steht exemplarisch für eine Reihe von hochwertig produzierten und populären, zeitgenössischen TV-Serien, die unter dem Begriff „Quality TV“ in den Kommunikationswissenschaften vielfach Beachtung finden.

Theoretisch baut diese Arbeit auf sozialkonstruktivistischen Geschlechtertheorien und Konzepten der Queer Theory auf, welche hinter die fixierten Kategorien Geschlecht und (Homo-)Sexualität blicken und diese für eine Analyse zugänglich machen. Sowohl die historische Entstehung und Konstruktion von Homosexualität, als auch die historische Entwicklung des Phänomens Fernsehens zum gehypten Kult sowie die Darstellung von Homosexualität in US-amerikanischen TV-Serien, werden hier nachgezeichnet. Es werden Geschlechter- und queertheoretische, medienwissenschaftliche Untersuchungen von TV-Serien vorgestellt, die für den Kanon zeitgenössischer TV-Serien zwar eine hohe, numerische Repräsentanz von LGBT-Charakteren feststellen, gleichzeitig aber ein eindimensionales, heteronormatives Bild von Homosexualität in diesen Serien ausmachen.

Mit der qualitativen, hermeneutischen Film- und Fernsehanalyse nach Mikos (2008) wurden fünf Episoden der Serie „Shameless“ (Staffeln 1-4) analysiert und auf Basis des Theoriegerüsts als auch mit dem Werkzeug des „Queer Reading“ interpretiert. Die Ergebnisse weisen auf eine differenzierte und vielfältige Darstellung von männlicher Homosexualität in „Shameless“ hin, die von den SerienmacherInnen durch eine kritische Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Vorstellungen von Geschlecht und Sexualität erzielt wird.

Abstract

The visibility of homosexuality and legal equality of same-sex relationships currently have reached a climax in terms of social policy as well as in contemporary, fictional TV shows. TV shows prominently incorporate LGBT-characters (lesbian, gay, bisexual, transgender/-sexual) in their storylines. Doing so, they provide quantitative representation and integrate social discourses of homosexuality. But which images of homosexuality are shown and constructed in modern TV shows?

This Master Thesis researches medial images and constructions of male homosexuality in the US-American TV show *"Shameless"* (Showtime, 2011-) using qualitative methods. Following a constructional understanding of media, TV shows as the most significant and realistic entities of socialization, create and transport perceptions of reality and thereby significantly construct reality and images of homosexuality themselves. *"Shameless"* is an example for a range of high-end, popular contemporary TV shows ("Quality TV") that get attention from many communications scholars.

The theoretical frame consists of social-constructivist gender theories and concepts of queer theory, which question fixated categories like gender and (homo) sexuality and make them available for further analysis. The historical emergence and construction of homosexuality, the historical development of the phenomenon television to a recently hyped cult as well as the representation of homosexuality in US-TV shows are discussed. Gender and queer theoretical research in communications studies find evidence of a numerically high visibility of LGBT-characters in contemporary TV shows, but also notice a one-dimensional and heteronormative depiction of homosexuality in those TV shows.

Five episodes of *"Shameless"* (Seasons 1-4) were analysed with the qualitative, hermeneutic method of film & TV-analysis (Film- und Fernsehanalyse) by Mikos (2008) and were interpreted with the theoretical assumptions and the "queer reading". The results show a diverse and sophisticated depiction of homosexuality in *"Shameless"* through a critical examination of social images of gender and sexuality within the show by the writers and producers.

10.2.4 Lebenslauf

Phillip Johannes Staudinger, Bakk. Phil.

Ausbildung

seit Oktober 2007: Masterstudium Soziologie, Universität Wien

Oktober 2004 – Oktober 2007: Bakkalaureats Studium Soziologie (geistes- und kulturwissenschaftlicher Zweig), Universität Wien

September 1995 – Juni 2003: BG + BRG Neusiedl am See (neusprachlicher Zweig)

Beruf

Seit Juli 2008: Stabstelle für Evaluation und Qualitätsmanagement, Medizinische Universität Wien