



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

Zur Repräsentation von Sexualität, „Race“ und „Class“
in *Orange Is The New Black*

Verfasserin

Sina Cathérine Wurm

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 066 808

Studienrichtung lt. Studienblatt: Masterstudium Gender Studies

Betreuerin: Ass.Prof.ⁱⁿ Mag.^a Dr.ⁱⁿ Johanna Dorer

Abstract

In dieser Masterarbeit wird der Frage nachgegangen, wie Sexualität, *Race* und *Class* in der US-amerikanischen Fernsehserie „Orange Is The New Black“ (USA seit 2013) verhandelt werden. Die Analyse dreier Schlüsselfiguren der Serie basiert auf Lothar Mikos' Film- und Fernsehanalyse. Der theoretische Hintergrund, vor welchem die Analyse durchgeführt wird, beinhaltet dekonstruktivistische Theorien zu Geschlecht, Sexualität, *Race* und *Class*, den intersektionellen Ansatz sowie Perspektiven der Cultural Studies auf Populärkultur.

Inhaltsverzeichnis

1	Thema der Masterarbeit und Relevanz.....	4
1.1	<i>Forschungsfragen und Hypothesen</i>	9
1.2	<i>Aufbau der Arbeit.....</i>	10
1.3	<i>Positionierung</i>	11
2	Fragen der Repräsentation	12
2.1	<i>Cultural Studies, die Bedeutung der Massenmedien und die Relevanz ihrer Analyse</i>	12
2.2	<i>Binäre Kategorien, Stereotypisierung und „Othering“.....</i>	15
2.3	<i>Zusammenfassung</i>	17
3	Die Strukturkategorien Geschlecht, Sexualität, „Race“ und „Class“ aus dekonstruktivistischer Perspektive.....	18
3.1	<i>Geschlecht und Sexualität.....</i>	18
3.1.1	<i>Heteronormativität und Homonormativität</i>	20
3.2	<i>„Race“</i>	22
3.3	<i>„Class“</i>	24
4	Der intersektionelle Ansatz.....	27
5	Zur bisherigen Repräsentation von Sexualität, „Race“ und „Class“ in Fernsehserien	33
6	Methodischer Zugang: Film- und Fernsehanalyse nach Lothar Mikos	42
6.1	<i>Inhalt und Repräsentation</i>	43
6.2	<i>Figuren und Akteure.....</i>	45
6.3	<i>Anwendungsweise der Analyse nach Mikos in meiner Arbeit</i>	48
7	Analyse von „Orange Is The New Black“	49
7.1	<i>Die Figur Piper Chapman</i>	49
7.2	<i>Die Figur Suzanne Warren</i>	59
7.3	<i>Die Figur Tasha “Taystee” Jefferson</i>	69
8	Diskussion.....	76
8.1	<i>Zur Verhandlung von Sexualität, „Race“ und „Class“ in OITNB.....</i>	76
8.2	<i>Zur Reproduktion von Stereotypen in OITNB.....</i>	78
8.3	<i>Zur Sichtbarmachung privilegierter und marginalisierter Positionen in OITNB.....</i>	79
8.4	<i>Zum subversiven Potenzial der Serie.....</i>	80
8.5	<i>Zusammenfassung der Ergebnisse.....</i>	82

9 Fazit & Ausblick	84
Literaturverzeichnis	86
Anhang	92
Lebenslauf.....	96

1 Thema der Masterarbeit und Relevanz

Millionen von Menschen schalten täglich ihre Fernseher, Computer und sonstige elektronische Empfangsgeräte ein, und trotz unterschiedlichster geographischer Lagen schauen viele das Gleiche: US-amerikanische Serien. Diese laufen in den USA wie auch im deutschsprachigen Fernsehprogramm oft zur Hauptsendezeit. Auf Streaming-Seiten im Internet sammeln die neuesten Episoden innerhalb weniger Stunden nach ihrer (meist illegalen) Veröffentlichung Tausende von Klicks. So verbreitete sich das Format Fernsehserie mit den neuen Möglichkeiten des Internets im letzten Jahrzehnt zunehmend und erfreut sich großer Beliebtheit. Doch lassen sich im Internet auch ganz legal Serien schauen, wie z.B. bei dem US-amerikanischen Online-Sender *Netflix*. Dieser hat derzeit 36 Millionen Kund_innen¹ in den USA und in mittlerweile über 50 Ländern insgesamt 53 Millionen Abonnent_innen (vgl. Smith 2014). Damit hat *Netflix* 2013 *HBO* überholt, einen US-amerikanischen Privatfernsehsender auf dem ebenfalls regelmäßig Serien gezeigt werden (vgl. Der Standard 2013; Kay 2013).

Bei *Netflix* erschien am 11. Juli 2013 die Serie *Orange Is The New Black* (OITNB). Alle Episoden der ersten Staffel wurden zeitgleich zum Download bereit gestellt und verbreiteten sich innerhalb kürzester Zeit über sämtliche Streaming-Seiten. Auch gab es sofort zahlreiche Referenzen und Kommentare zu OITNB auf beliebten Internetportalen wie *Facebook*, *Twitter* und *Tumblr*. Die zweite Staffel erschien am 6. Juni 2014 ebenfalls zum Download auf *Netflix*. Eine dritte Staffel ist bereits in Planung.² Die Serie der Produzentin Jenji Kohan basiert auf der Autobiografie von Piper Kerman, „*Orange Is The New Black – my year in a women’s prison*“ (2010). Die offizielle Beschreibung der Serie lautet: „The story of Piper Chapman (Taylor

¹ „Der Unterstrich [...] auch ‚Gender Gap‘ genannt, verweist im Anschluss an Steffen Kitty Hermann auf eine Möglichkeit, Subjekte jenseits der Zweigeschlechtlichkeit zu repräsentieren [...] Statt eines Unterstriches wird bisweilen auch ein ‚Gender-Sternchen‘ verwendet mit dem ebenfalls auf die Konstruiertheit der Kategorie ‚Geschlecht‘ verwiesen wird“ (Villa et al. 2012: 7). Zudem soll die Markierung durch ‚Sternchen‘ daran erinnern, dass keine der binären Kategorien Frau* und Mann* eine homogene Gruppe bezeichnet. Das ‚Sternchen‘ wird im Folgenden nur an die Bezeichnungen Frau* und Mann* angehängt, weil eine Markierung aller ‚weiblichen‘ und ‚männlichen‘ Personenbezeichnungen den Lesefluss stören würde.

² Bisher umfassen die zwei Staffeln jeweils dreizehn Episoden à je 52-59 Minuten.

Schilling), a woman in her thirties who is sentenced to 15 months in prison after she is convicted of a decade old crime of transporting money for her drug dealing girlfriend (Laura Prepon).“ (International Movie Database)

Die Zuschauer_innen folgen Piper in das *Litchfield Federal Prison*, ein Frauen*gefängnis mit minimaler Sicherheitsstufe, in dem auch ihre ehemalige Freundin ihre Strafe absitzt. Die Serie ist so aufgebaut, dass das Publikum in fast jeder Folge Einblicke in das Leben und die Vergangenheit einer der Figuren erhält. Pipers Geschichte wird besonders ausführlich in der ersten Episode beleuchtet, doch gibt es immer wieder eingeschobene Rückblicke in ihre Vergangenheit. Auch aktuelle Geschehnisse im Leben ihres Verlobten und ihrer besten Freundin werden hin und wieder gezeigt. Pipers Geschichte zieht sich wie ein roter Faden durch beide Staffeln, doch erscheint sie nicht als komplexeste oder interessanteste Figur. Stattdessen gibt es diverse detailliert ausgearbeitete Charaktere, die in der Serie eine wichtige Rolle einnehmen.

Es scheint, als würden sich seit der Veröffentlichung von OITNB besonders in queer-feministischen Kontexten Rezensionen der Serie und Diskussionen über ihre Vor- und Nachteile häufen. Das liegt meines Erachtens daran, dass Piper als in jeglicher Hinsicht privilegierte Frau* die Hauptperson der Serie ist, was vielfach kritisiert wird. Sie ist eine junge, *weiße*³, gebildete US-amerikanische Frau* und kommt aus einer wohlhabenden Familie. Piper wird von Produzentin Kohan jedoch lediglich als „way in“ (Pozner 2013: o.S.) und als „Trojan horse“ (ebd.) bezeichnet – ihre Figur ist nicht die vielschichtigste, sondern im Gegensatz zu anderen eher schwach entwickelt und dient laut Kohan vordergründig dazu, ein großes Publikum zu generieren (vgl. Pozner 2013: o.S.). Dass es eine Figur wie Piper braucht, damit sich ein Produkt verkauft, ist meiner Meinung nach äußerst problematisch und wird daher in dieser Arbeit noch detaillierter diskutiert.

³ Ich verwende in dieser Arbeit die Schreibweise ‚Schwarz‘ und ‚weiß‘. Schwarz wird großgeschrieben, weil es keine adjektivische Beschreibung ist, sondern eine aus politischen Gründen gewählte Selbstbezeichnung. *Weiß* wird kursiv geschrieben, „um den Konstruktionscharakter markieren zu können und diese Kategorie ganz bewusst von der Bedeutungsebene des Schwarzen Widerstandspotenzials, das von Schwarzen und People of Color [PoC] dieser Kategorie eingeschrieben worden ist, abzugrenzen“ (Eggers et al. 2009: 13).

Neben Piper gibt es in OITNB diverse detailliert ausgearbeitete und für die Serie essentielle Nebenfiguren, die weniger privilegiert sind. Dies wird insbesondere auf Internetportalen mit feministischem und antirassistischem Anspruch überwiegend positiv bewertet, im Sinne einer Sichtbarmachung marginalisierter Positionen, die sonst in populären Fernsehserien⁴ selten zu finden sind. Durch Rückblicke in die jeweilige Vergangenheit und Einblicke in das Innenleben der Figuren wird der Weg für eine Identifikation mit ihnen geebnet. Was OITNB außerdem für die feministische Medienwissenschaft so interessant macht, ist die explizite Behandlung von Themen, die bisher eher selten im Mainstream-Fernsehprogramm vertreten sind: Sexismus und Rassismus, weibliche Bi- und Homosexualität, Trans*geschlechtlichkeit, Homo- und Trans*phobie. Implizit thematisiert die Serie noch vieles mehr, beispielsweise strukturelle Benachteiligung und Diskriminierung, Klassismus, Machtverhältnisse zwischen Gefängniswärter_innen und Inhaftierten, Drogensucht und Vergewaltigung im Gefängnis.

Neben der immensen Prädominanz *weißer*, heterosexueller Figuren haben wir bisher auch fast ausschließlich privilegierte, stereotypisierte, heteronormative⁵ Frauen* im Fernsehen zu Gesicht bekommen. Es scheint jedoch Potenzial für eine Veränderung dessen zu geben. Die Besetzung von OITNB wirkt vielversprechend: „The show begins with the privileged perspective of Piper, but slowly the viewer becomes invested in stories of women we normally don't see on tv: queer and straight women of colour, working class women“ (Tillet 2013: o.S.). Wir sehen in OITNB

„[...] Geschichten und Figuren, die in anderen Serien gar nicht, oder nur am Rande vorkommen. Mit Laverne Cox ist etwa eine schwarze Transfrau unter den Darstellerinnen. Überhaupt ist ein dermaßen geballtes Aufkommen von Frauen weit über vierzig und von Women of Color in einer TV-Serie eher selten.“ (Hausbichler 2014: o.S.)

⁴ In meiner Arbeit verwende ich den Begriff ‚populäre Fernsehserie‘ (u.ä.) in Anlehnung an die in Kapitel 2 beschriebenen Definitionen der ‚Populärkultur‘ sowie an das allgemeine Verständnis von ‚populär‘ als in großen Teilen der Gesellschaft bekannt und beliebt. Bei Fernsehserien gehe ich davon aus, dass die Popularität zu großen Teilen an der Zuschauer_innen-Quote ablesbar ist und demnach auch an der Laufzeit der Serie, da erstere letztere bedingt.

⁵ Siehe hierzu Kapitel 3.1.1.

Zumindest die Darstellung weiblicher Homosexualität hat aber schon vor längerer Zeit Einzug in die Massenmedien erhalten, spätestens mit der berühmten „Puppy Episode“ (1997) der Serie *Ellen*, in welcher die Hauptfigur Ellen Morgan zeitgleich mit ihrer Darstellerin Ellen DeGeneres ihr Coming-Out feierte. Die Kulturtheoretikerin Miriam Strube attestiert der US-amerikanischen Fernsehlandschaft bezüglich der Darstellung von Sexualität einen Wandel, der sich seit Jahrzehnten vollzieht indem immer mehr auch gleichgeschlechtliches Begehren Repräsentation erfährt (vgl. Strube 2012: 196). Hier lässt sich allerdings einwerfen, dass meist der junge, *weiße*, homosexuelle Mann* im Vordergrund steht.⁶

Lesbische Sexualität war in den Massenmedien deutlich länger unsichtbar und bewegt sich noch immer in relativ begrenzten narrativen Strukturen (vgl. Strube 2012: 197). Sarah Warn, die Gründerin des bekannten lesbischen Blogs *AfterEllen*, beobachtet, dass die Themen mit denen Lesben in Fernsehserien in Verbindung gebracht werden hauptsächlich das Coming-Out⁷ oder Elternschaft betreffen und sie fast durchgängig in einer de-sexualisierten Art und Weise dargestellt werden (vgl. Warn 2006: 5). Paula Graham bezeichnet den bloßen Einzug von lesbischen Charakteren ins Mainstream-Fernsehprogramm wie OITNB-Produzentin Kohan auch als „trojanisches Pferd“ (Graham 2006: 21) und somit als eine Strategie, die eine Veränderung gesellschaftlicher Normen zum Ziel hat. Die US-amerikanische Serie *The L Word* (2004-2009) gilt als die erste populäre Fernsehserie, in der alle Hauptfiguren lesbische oder bisexuelle Frauen* sind. Da sich die gesamte Handlung nur um ihr Leben dreht, bekamen homosexuelle Frauen* erstmals mehr Handlungsspielraum. Die Theoretikerin Eve Sedgwick (2006) nennt diese neue Serienlandschaft eine „lesbian ecology [...a] visible world in which lesbians exist, go on existing, exist in forms beyond the solitary and the couple, sustain and develop relations among themselves of difference and commonality“ (Sedgwick 2006; zit. nach Strube 2012:

⁶ So z.B. in *Will & Grace* (USA 1998-2006), *Sex and the City* (USA 1998-2004), *Queer As Folk* (USA 2000-2005), *Glee* (USA seit 2009), *Modern Family* (USA seit 2009), *Happy Endings* (USA 2011-2013).

⁷ “‘Coming out’ and identity politics in general are often useful, even necessary as strategies, but they are also problematic, for several reasons: they presume a stable identity; they focus on sexual preference to the exclusion of economic, racial and social differences; they ignore the fact that living one’s life around one’s sexual orientation is a very recent and culturally limited phenomenon; and they assume that, [...] ‘speaking one’s identity is the most appropriate form of knowing it’” (Holmlund 2002: 49).

197). Diese neue Sichtbarkeit von Lesben und lesbischem Leben im Mainstream-Fernsehen mag ein Fortschritt sein, doch wurde *The L Word* auch viel kritisiert, insbesondere für die Wahl der Darstellerinnen, da es sich bei diesen fast durchgängig um weiße, privilegierte, homonormative⁸ Frauen* handelt.

OITNB erweckt zumindest den Anschein, etwas mehr Diversität in die Repräsentation von Frauen* zu bringen. Im Mittelpunkt stehen homo-, bi- und heterosexuelle Frauen*, Women of Color⁹ (WoC) und Schwarze Frauen*, Trans*gender, *working-class*-Frauen* sowie viele, die das dreißigste Lebensjahr schon lange überschritten haben. Aber so positiv die Sichtbarmachung marginalisierter Positionen und komplexer gesellschaftlicher Themen auch zu bewerten sein mag, weist OITNB doch auch etliche hegemoniale Elemente auf, wenn beispielsweise Stereotype bezüglich *Race* und *Class* reproduziert werden. Auch die Autorin Yasmin Nair bemerkt, „Orange is good with ‘queerness’ and with showing racial diversity, but bad with representation of people of colour and class“ (2013: o.S.). Warn schreibt über *The L Word*, „there is plenty to criticise, as one would expect of any show that represents a previously underrepresented group“ (2006: 2). Es scheint also beinahe utopisch anzunehmen oder zu erwarten, dass eine für die Massen produzierte Fernsehserie des Formats von OITNB oder *The L Word* alles ‚richtig machen‘ könnte, besonders im Sinne eines Verzichts auf jegliche Art von Stereotypisierung und Diskriminierung.

In meiner Arbeit zu OITNB soll es nicht darum gehen, die Serie entweder nur zu loben oder nur zu kritisieren. Jeder populärkulturelle Text hat die Eigenschaft, sowohl subversive als auch hegemoniale Elemente beheimaten zu können.¹⁰ Die erfolgreiche Subversion, im Sinne eines Unterlaufens herrschender sozialer Hierarchien und Strukturen, Normen und Ungerechtigkeiten, lässt sich nicht ohne eine intensive Betrachtung spezifischer sozio-kultureller Dimensionen attestieren und kann

⁸ Siehe hierzu Kapitel 3.1.1.

⁹ „Die Bezeichnung People [oder Women] of Colour ist ein in anglophonen Kontexten entwickelter Begriff, der die die weiße Dominanz stützende Aufteilung rassistisch und heterosexistisch diskriminierter Menschen in verschiedene rassierte Gruppen unterwandern will, um, in Anerkennung unterschiedlicher kultureller und historischer Hintergründe, Solidarität und eine Basis für gemeinsames politisches Handeln zu schaffen. Bis heute ist für diesen Begriff keine überzeugende Übersetzung ins Deutsche gelungen“ (Kazeem & Schaffer 2012: 180).

¹⁰ Siehe hierzu Kapitel 2.

darüber hinaus keinesfalls objektiv beurteilt werden. Wie die feministische Filmwissenschaftlerin Chris Holmlund sagt, sollte Subversion nicht bewertet werden „in terms of quality which is supposedly proper to a phenomenon, but as a relationship between the phenomenon and its context – that is, dynamically“ (Holmlund 2002: 49).

Mir geht es in der vorliegenden Arbeit darum, herauszufinden, wie bestimmte Personen(gruppen) in dieser einen spezifischen Serie repräsentiert und dargestellt werden. Da es OITNB, wie bereits mehrfach erwähnt, gelungen ist, mehr als bisher in US-amerikanischen Mainstream-Serien üblich, eine große Diversität in die im Fokus stehenden Geschichten und Charaktere zu bringen, erscheint es sinnvoll die Umsetzung dessen genauer zu beleuchten. Aus einer kritischen, queer-feministischen Perspektive heraus wird in dieser Arbeit untersucht, wie in OITNB Sexualität, *Race* und *Class* verhandelt werden. Diese drei Strukturkategorien spielen in OITNB meines Erachtens eine zentrale Rolle und tragen wesentlich zur gefühlten ‚Neuheit‘ des Gezeigten bei. Zudem strukturiert die Kategorisierung in verschiedene und damit sogleich hierarchisierte Sexualitäten, *Races* und *Classes* in großem Umfang unsere Gesellschaft und bedingt unsere individuelle Position in ihr. In der Analyse geht es mir daher darum, die Inhalte kritisch zu hinterfragen und zu reflektieren. Der Medienwissenschaftler Georg Lotz betont diesbezüglich: „Eben weil wir es stets mit polysemen Inhalten zu tun haben, die letztlich eine Publikumsmaximierung zum Ziel haben, sollten Forscher_innen stets sowohl die subversiven als auch die hegemonialen Elemente beleuchten“ (2013: 91).

1.1 Forschungsfragen und Hypothesen

Die Hauptforschungsfrage, mit der ich an die Analyse herantreten werde, lautet: Wie werden Sexualität, *Race* und *Class* in *Orange Is The New Black* verhandelt? Darüber hinaus werden in der Analyse drei weitere, untergeordnete Forschungsfragen behandelt, mit Hilfe derer ein komplexeres Bild der Repräsentationen in OITNB gezeichnet werden soll.

- 1) In welchen Szenen und in welcher Form wird auf Stereotype zurückgegriffen?
- 2) Wie werden privilegierte und marginalisierte Positionen sichtbar gemacht?
- 3) Inwiefern hat die Serie subversives Potenzial, und an welchen Stellen werden hegemoniale Strukturen reproduziert?

Einige meiner Hypothesen und Vorannahmen habe ich in dieser Einleitung bereits angeschnitten. So z.B., dass OITNB eine für das US-amerikanische Mainstream-Fernsehen bis dato ungewöhnliche Diversität in seinen Figuren zeigt, im Sinne vielfältiger Sexualitäten, *Races* und Ethnizitäten, *Classes* und Bildungsgrade, Alter und Aussehen. Der Umgang mit Homo-, Bi- und Trans*sexualität gelingt OITNB auf den ersten Blick gut. Die Darstellung von Schwarzen Frauen* und WoC greift hingegen massiv auf Stereotype zurück. Strukturelle Benachteiligungen, die auf *Class* zurückzuführen sind, werden zwar implizit behandelt, jedoch nie explizit benannt. Es fehlt OITNB an einem In-Zusammenhang-setzen vielfältiger Diskriminierungen und Benachteiligungen, die auf interdependenten Identitätskategorien beruhen.

1.2 Aufbau der Arbeit

Zuerst möchte ich der Arbeit einen theoretischen Rahmen geben. Wie die Einleitung bereits gezeigt hat, spielen Teile der Cultural Studies in der Fernsehanalyse eine bedeutende Rolle. Um genauer in diese einzuführen, beschäftige ich mich in Kapitel 2 mit einigen Grundannahmen der Cultural Studies, sowie der Relevanz der Analyse von Massenmedien und den für meine Analyse wesentlichen Konzepten der Stereotypisierung, *Othering* und binären Kategorien. Darauf folgt in Kapitel 3 eine Konzeptualisierung der Strukturkategorien Geschlecht, Sexualität, *Race* und *Class*. Da ich diese miteinander in Verbindung setze, um mögliche Relationen und Mehrfachdiskriminierungen in OITNB aufzuzeigen, widmet sich das nachfolgende Kapitel 4 der Intersektionalitätstheorie. Kapitel 5 bespricht die (bisherige) Repräsentation lesbischer und Schwarzer Frauen* in Fernsehserien, um einen Überblick zu geben und die gefühlte ‚Neuheit‘ von OITNB verstehen zu können. In Kapitel 6 lege ich meinen methodischen Zugang zur Analyse dar. Kapitel 7 beinhaltet Analysen von Schlüsselszenen der Figuren Piper, Taystee und Suzanne. Die Ergebnisse werden in Kapitel 8 ausführlich diskutiert. Das abschließende Fazit

(Kapitel 9) fasst die Ergebnisse der gesamten Arbeit kurz zusammen und gibt einen Ausblick auf mögliche weiterführende Untersuchungsgegenstände.

1.3 Positionierung

Ich schreibe diese Masterarbeit aus einer Position heraus, die den gesellschaftlichen Umständen entsprechend als privilegiert benannt werden muss. Ich bin eine junge, weiße Frau* der ‚Mittelschicht‘, *ablebodied* und mit deutscher Staatsbürger_innenschaft, und bewege mich sowohl in akademischen/universitären als auch in aktivistischen Kontexten. Ich bin mir darüber im Klaren, dass es aus dieser Position heraus schwierig sein kann, über Themen wie *Race* und auch *Class* zu schreiben. Jedoch ist es mir als Feministin sowie als Studentin der Gender Studies mit besonderem Interesse an feministischen Medienwissenschaften und Cultural Studies ein Anliegen, die in populärkulturellen Texten fortwährend reproduzierten Stereotype (bzgl. *Race, Class, Gender, Sexualität, Dis/Ability* etc.) aufzuzeigen, um den damit verknüpften gesellschaftlichen Diskriminierungen, Benachteiligungen und Marginalisierungen im besten Falle entgegenwirken zu können. Ebenso sehe ich es als Notwendigkeit an, von mir wahrgenommene gesellschaftliche Ungerechtigkeiten zu benennen, auch wenn ich oftmals das Privileg habe, nicht persönlich von ihnen betroffen zu sein. Ich möchte dabei weder gesellschaftlich marginalisierte Positionen viktimisieren oder nahelegen, dass ich als ‚Fürsprecherin‘ benötigt werden würde, noch möchte ich mir Erfahrungen und Lebensrealitäten anderer aneignen. Mein Zugang ist soziologisch und politisch zugleich und verfolgt das Ziel, bestimmte Diskriminierungen sichtbar und somit besprechbar und bestenfalls veränderbar zu machen. Zudem wird seit Jahrzehnten kritisiert, dass der westliche, weiße Feminismus Strukturkategorien wie *Race* und Ethnizität weitestgehend ausblenden würde, woraus u.a. der intersektionelle Ansatz entstand. Diesen als Ausgangspunkt nehmend ist es unabdingbar, Themen wie *Race* und *Class* in eine feministische Medienanalyse, die einen Anspruch auf Ausführlichkeit hat, mit einzubeziehen.

2 Fragen der Repräsentation

„Repräsentation ist nie ein neutraler Vorgang von Darstellung, Vorstellung, Abbildung oder Wiedergabe, sondern immer in Herrschaftsverhältnisse verstrickt. Sie bringt diese zum Ausdruck, reproduziert sie oder kämpft – bestenfalls – dagegen an.“¹¹

2.1 Cultural Studies, die Bedeutung der Massenmedien und die Relevanz ihrer Analyse

Fernsehserien sind Teil der sogenannten Populärkultur, welche insbesondere im Rahmen der Cultural Studies seit den 1980er-Jahren intensiv untersucht wird. Die Cultural Studies untersuchen grundsätzlich „das Wirken von kulturellen Formen und Praktiken im Alltagsleben, ihren Beitrag zur Reproduktion, zur *Infragestellung* und zur *Transformation* von Strukturen sozialer Ungleichheit“ (Winter 2009: 68; Hervorheb. i. O.). Populärkultur, wie sie in den Cultural Studies konzipiert wird, umgibt uns alltäglich. Sie lässt sich als ‚Kultur‘ nicht von Sozialem und Politischem trennen, da ihr die Kraft beigemessen wird, neue gesellschaftliche Diskurse und Konflikte anzustoßen und zu eröffnen (vgl. Villa et al. 2012: 12). Nach einem der wichtigsten Autoren der Cultural Studies, Stuart Hall, steht „die Frage der Politik des Kulturellen oder der Kultur des Politischen [...] im Zentrum der Cultural Studies“ (Hall 2000: 141). In diesem Sinne wird in der vorliegenden Arbeit die Grenze zwischen Kulturellem, Sozialem und Politischem als verschwommen und die einzelnen Bereiche als ineinander verschränkt konzipiert. Nach jahrelangen Debatten innerhalb der Cultural Studies, darüber was sie behandeln und inwiefern diese Auseinandersetzung politisch ist, gibt es Definitionen populärer Kultur, die ich als Ausgangspunkte für meine Arbeit übernehmen möchte. Laut Medienwissenschaftler Christof Jacke umfasst die Populärkultur denjenigen kommerziellen Bereich der Gesellschaft, „der Themen industriell produziert, massenmedial vermittelt und durch

¹¹ GraswurzelRevolution (2005)

zahlenmäßig überwiegende Bevölkerungsgruppen mit Vergnügen [...] genutzt und weiterverarbeitet wird“ (Jacke 2004: 21).

Die Unterscheidung zwischen Hoch- und Massenkultur, wie sie etwa von der Kritischen Theorie vertreten wurde, gilt in den Cultural Studies längst als überholt, weshalb Populärkultur nicht als bloße Unterhaltung abgetan werden kann (vgl. Villa et al. 2012: 9ff). Sie wird nicht passiv konsumiert und ist keine „naive [...] reine Unterhaltungsmaschine jenseits von Sinn und Zweck“ (Villa et al. 2012: 7). Stattdessen wird Populärkultur als „dynamischer Ort“ (Villa et al. 2012: 8) und „Feld der Auseinandersetzung“ (ebd.) verstanden, an welchem „gesellschaftliche und sozioökonomische Deutungen verhandelt werden“ (Villa et al. 2012: 8). Hall, definiert die Populärkultur als „eine Arena des Kampfes um Bedeutungen“ (Hall 2000; zit. nach Thomas 2012: 216), was bereits auf ein viel diskutiertes und für die Analyse populärkultureller Produkte wesentliches Phänomen hinweist: die Möglichkeit der (Neu-)Bildung und Verhandlung von Bedeutungen. So gesehen bilden populärkulturelle Texte keine „objektiven Wirklichkeiten“ (Bechdorf 1999: 41) ab, sondern werden als „diskursproduzierende Instanz[en]“ (ebd.) verstanden, indem sie Bedeutungen produzieren *und* verhandeln, während sie stets in gesellschaftliche Machtverhältnisse eingebunden sind (vgl. Villa et al. 2012: 11f).

Fiktionale Fernsehserien fungieren unter anderem als Schauplätze dieser Verhandlungen. Sie kreieren Identitäten und werfen Fragen nach der Repräsentation dieser auf. Sie beeinflussen, wie Zuschauer_innen ihre reale Umwelt wahrnehmen und bewerten (vgl. Gledhill 1997: 350; siehe auch Mikos 2003, 2008). Schon 1978 schrieb die Soziologin Gaye Tuchman, „Americans learn basic lessons about social life from the mass media“, und diese seien als „teachers of the young and the masses“ (Tuchman 1978: 41) anzusehen. Massenmedien werden daher oft auch als Machttechniken verstanden, die normieren und disziplinieren, gewisse gesellschaftliche Standards vorgeben und identitätsstiftend sind (vgl. Thomas 2012: 215). Das bedeutet auch, dass Fernsehserien einerseits die in der Gesellschaft dominanten Normen widerspiegeln und sie somit in der Wahrnehmung der Rezipient_innen festigen, und andererseits jedoch auch das Potenzial haben, bestehende Normen zu verändern oder neue zu generieren (vgl. Strube 2012: 208). Gesellschaft wird in diesem Kontext im Sinne Foucaults als „diskursiv gestaltetes

Gemeinsam“ (Thomas 2012: 214) behandelt, in welchem Ordnung verhandelt und etabliert und dadurch mit Sinn versehen wird. Der Politikwissenschaftler Samuel A. Chambers definiert gesellschaftliche Normen im Zusammenhang mit Fernsehen:

„As a constitutive element of culture, television participates in both the fashioning and refashioning of norms. [...] a norm is not a structured, static position. [...] norms are always produced socially and they remain variable, contingent. Norms have no independent or transcendent standing [...].“ (Chambers 2006: 84f)

Chambers bezieht sich hier auf Judith Butler, die schreibt, dass Normen nur so lange als Normen bestehen, wie sie in sozialen Praktiken auftreten und ausgeführt werden (vgl. Chambers 2006: 85). Demnach kann mit den in Fernsehserien verhandelten Normen also auch gebrochen werden, was unter anderem durch ihre stets polysemen Inhalte bedingt ist, welche den Kampf um Bedeutung veranlassen. Denn wie andere populärkulturelle Produkte sind auch Fernsehserien polysem, d.h. sie eröffnen viele Lesarten und Interpretationsmöglichkeiten und können von verschiedenen (soziopolitischen) Gruppen und Individuen unterschiedlich oder sogar widersprüchlich rezipiert und ausgelegt werden (vgl. Lotz 2013: 90). Trotz ihrer großen Diversität sind die Interpretationsmöglichkeiten jedoch nicht völlig willkürlich und endlos, da von Seiten der Produktion meist eine präferierte Lesart in die Medientexte eingeschrieben wird (vgl. Villa et al. 2012: 12; siehe auch Hall 1999).

Tuchmans Aussagen lassen sich im heutigen Kontext also nicht nur negativ auslegen, da die Massenmedien auch neue Möglichkeiten mit sich bringen, indem sie solch einen großen Einfluss auf die Gesellschaft ausüben. Machtverhältnisse werden durch den von Massenmedien eröffneten Verhandlungsspielraum, im Sinne von Aneignung, Umdeutung und Neuverhandlung, als grundsätzlich veränderlich und wandelbar entworfen. Auch wenn die Medieninhalte oft wenig radikal sind, genügt manchmal eine minimale „Irritation des Blicks“ (Villa et al. 2012: 13), um ein Infrage stellen gesellschaftlicher Normen anzuregen. Daher muss auch populärkulturellen Phänomenen wie Fernsehserien das Potenzial für gesellschaftliche Veränderungen und Subversion grundsätzlich zugeschrieben werden.

2.2 Binäre Kategorien, Stereotypisierung und „Othering“

Anschließend stellt sich die Frage, wie sich kulturell geteilte Bedeutungen konfigurieren. Alle Dinge, die für uns eine Bedeutung haben, die in irgendeiner Form ‚bedeuten‘, hängen von Differenzierungen ab – die Differenz ist der zentrale Faktor für jegliche Bedeutung (vgl. Hall 2004: 119). Es geht hier um Differenzen, die meist auf binären, gesellschaftlich/kulturell konstruierten Gegensätzen basieren. Diese Dichotomien sind hochgradig reduktionistisch und stellen Bedeutung auch dadurch her, dass sie hierarchisieren (vgl. Hall 2004: 117). Schon 1972 betonte der Philosoph Jacques Derrida, dass es so gut wie keine neutralen binären Gegensätze in unserer Gesellschaft gebe. Er legte dar, dass immer einer der Pole des Gegensatzpaares der dominantere sei und Macht über den anderen ausübe (vgl. Derrida 1972; zit. nach Hall 2004: 118). Durch ungleiche Machtverteilung bilden sich „gewaltförmige Hierarchien“ (Derrida 1972; zit. nach Hall 2004: 145), die reale Auswirkungen auf das Leben von Menschen haben. In Halls Betrachtungen nimmt das Thema Differenz einen ambivalenten Charakter an, denn Differenzierung kann sowohl positiv als auch negativ bewertet werden. Einerseits ist sie notwendig für die Produktion von Bedeutungen, Sprache, Kultur und sozialen Identitäten sowie für Prozesse der Subjektwerdung. Andererseits ist sie aber auch bedrohlich, besonders für diejenigen, die durch die mit ihr einhergehenden Hierarchisierungen marginalisiert werden. Durch gesellschaftliche Differenzierungen kann es demnach zu Ausschlüssen, Aggressionen und Hass gegenüber den ‚Anderen‘ kommen (vgl. Hall 1997: 238).

Sowohl zur alltäglichen Differenzierung zwischen Menschen als auch zwischen den einfachsten Gegenständen, erstellen wir Typen, deren Bedeutung meist kulturell geteilt wird. Richard Dyer (1997) definiert den Typ als „einfache, anschauliche, leicht einprägsame, leicht zu erfassende und weithin anerkannte Charakterisierung, in der einige wenige Eigenschaften im Vordergrund stehen und Wandel oder Entwicklung auf einem minimalen Niveau gehalten wird“ (Dyer 1997; zit. nach Hall 2004: 143). Stereotypisierung geht noch etwas weiter, indem hier die wenigen, ohnehin schon simplifizierten Eigenschaften übertrieben, weiter vereinfacht und als natürlicher Kern einer Person festgeschrieben werden. Stereotype sind demnach reduzierend, essentialisierend, naturalisierend und fixierend (vgl. Hall 2004: 143f). Um überhaupt

Bedeutungen herstellen und kommunizieren zu können, ist ein gewisses Maß an Typisierung jedoch notwendig.

Im Zuge der mit binären Kategorisierungen einhergehenden Hierarchisierung kommt es oftmals zu einem Prozess namens ‚Othering‘. Hier wird die eigene Gruppenzugehörigkeit dadurch konstruiert und ausgedrückt, dass das ‚Andere‘ definiert, ausgegrenzt und negativer bewertet wird. Hall spricht von einer „Strategie der Spaltung“ (2004: 144) und einer „Praxis der Schließung“ (ebd.), da alles, das nicht zur eigenen Identität gehört und als ‚anders‘ wahrgenommen wird durch eine symbolische Grenze vom Eigenen abgetrennt wird. Es handelt sich um eine symbolische Grenzziehung, weil die einzelnen Gruppen nichts weiter als „imaginierte Gesellschaften“ (Hall 2004: 144) sind, wobei diese Imagination eine große Wirkmacht besitzt (siehe auch Anderson 1983). Diana Fuss beschreibt, wie sich jede Identität in Bezug zu einem Äußeren, einem Anderen, zu etwas, das sie *nicht* ist, formiert. Die symbolische Ordnung, die Bedeutungen hervorbringt und Identifikationen ermöglicht, stützt sich auf das Festlegen von Grenzen (vgl. Fuss 2001: 347f). Fuss verwendet zur Erläuterung dieser Theorie die Dichotomie innen/außen (im Original: *inside/outside*), in welcher das Innere die eigene Identität oder Gruppenzugehörigkeit bedeutet, die sich gezwungenermaßen von dem von ihr als außenstehend definiertem abgrenzt um sich überhaupt erst konstituieren zu können. Durch die Definition von Grenzen entstehen das Subjekt und das Objekt, das Selbst und das Andere, das ‚Normale‘ und das Verwerfliche (vgl. Fuss 2001: 347f). Daraus folgt, dass ‚andere‘ Identitäten ausgeschlossen und negativ besetzt werden, was zu Unterdrückung und Verstoßung führen kann (vgl. Fuss 2001: 349). Fuss geht hier noch einen Schritt weiter, indem sie von einer „interior exclusion“ (2001: 348) spricht: das Andere sei im Inneren enthalten, als ein Teil dessen, weil das Eine ohne das Andere gar nicht existieren könne. Als weiteren Grund dafür nennt sie einen Mangel im Inneren, der es nötig mache, das Äußere zu exkludieren:

„[...] any outside is formulated as a consequence of a lack *internal* to the system it supplements. The greater the lack on the inside, the greater the need for an outside to contain and defuse it [...]. To protect against the recognition of the lack within the self, the self erects and defends its borders against an other which is made to represent or to become that selfsame lack.“ (Fuss 2001: 349; Hervorheb. i. O.)

2.3 Zusammenfassung

Wie ersichtlich wurde, lässt sich das breite Feld populärer Kultur nicht gerade an einer ‚Checkliste‘ definitiver, unveränderbarer Charakteristika erkennen. Sie ist jedoch auszumachen, wenn sie in breiter Masse der Gesellschaft beliebt ist, unterhält oder polarisiert, und je nach sozialen Kontexten der Rezipient_innen unterschiedlich genutzt, aufgefasst und angeeignet wird. Populäre Kultur eröffnet einen Raum für die Neuverhandlung von Bedeutungen und die Generierung von Debatten, Konflikten und Diskursen, die in soziale, ökonomische und politische Dimensionen des gesellschaftlichen Lebens hineinreichen (vgl. Villa et al. 2012: 12; siehe auch Fiske 1989). Diese aktuell vorherrschende Auffassung von Populärkultur bringt mit sich, dass Massenmedien eine politische Dimension erhalten. Gesellschaftliche Kämpfe um die Subversion oder Reproduktion von Normen und Bedeutungen werden nicht mehr nur „auf der Straße“ (Villa et al. 2012: 12) oder im Rahmen institutionalisierter politischer Kontexte verhandelt, sondern auch vor den Fernsehbildschirmen. Daher ist es wichtig, zu untersuchen, wie Bedeutungen massenmedial hergestellt und wie den Zuschauer_innen Normen durch Repräsentation – „the production of meaning through language“ (Hall 1997: 16) – vermittelt werden.

3 Die Strukturkategorien Geschlecht, Sexualität, „Race“ und „Class“ aus dekonstruktivistischer Perspektive

3.1 Geschlecht und Sexualität

Das der Arbeit zu Grunde liegende Verständnis von Geschlecht basiert auf den dekonstruktivistischen Theorien der feministischen Philosophin Judith Butler. Bereits in ihrem ersten Buch „Gender Trouble“ (1990) argumentiert Butler gegen die Ansicht, dass es eine natürliche Zweigeschlechtlichkeit gebe und dass das ‚biologische‘ Geschlecht (*sex*) angeboren sei. Sie kritisiert diese Ansicht und postuliert, dass *Gender* (meist als soziales Geschlecht oder Geschlechtsidentität verstanden und bezeichnet) dem ‚biologischen‘ Geschlecht vorausgehe. Das binäre Geschlechtersystem ist ein historisch-kulturelles Produkt, welches zwei Ideale, Weiblichkeit und Männlichkeit, hervorgebracht hat. Diese gesellschaftlichen Normen bestimmen die Natur, bzw. was als natürlich angesehen wird (vgl. Villa 2010: 153). So wird also nicht nur das ‚soziale‘ Geschlecht (*Gender*), sondern auch das ‚biologische‘ Geschlecht (*sex*) mit Butler zu einem gesellschaftlichen Konstrukt.

Butler spricht in diesem Zusammenhang auch von der Performativität von Geschlecht. Letzteres wird, wie andere Normen auch, in den Körper eingeschrieben und so internalisiert, dass es sich in physischen und psychischen Differenzen äußert. Geschlechtliche Rollen werden in diverser Weise mit dem Körper ‚gespielt‘, sind also keineswegs als natürlich anzusehen (vgl. Herrmann 2007: 26). Bei dieser Performance handelt es sich aber nicht um eine durchdachte, voluntaristische, sondern um eine unumgängliche, die jeder Mensch zu jeder Zeit vollbringt. Durch die zwanghafte Einbettung dieser Performance in das gesellschaftlich konstruierte, dichotome Geschlechtersystem stellt sich nicht die Frage, *ob* eine Person *Gender* darstellt, sondern nur, welche der zwei möglichen Formen diese Darstellung annimmt (vgl. Butler 1997: 317). Diese *Gender*-Performance kann mit dem spätestens bei der Geburt zugeteilten Geschlecht kongruent sein, muss sie aber nicht. Es ‚verfehlen‘ laut Butler auch konventionelle Darstellungen von geschlechtlicher Identität zwangsläufig immer das angestrebte Ideal: „In dem Maße, in dem das

Geschlecht eine Anweisung ist, ist es auch eine Anweisung, die niemals ganz erwartungsgemäß ausgeführt wird, deren Adressat das Ideal niemals völlig ausfüllt, dem sie/er sich gezwungenermaßen annähert“ (Butler 1997: 317).

Diese ‚Verfehlung‘ hängt mit der Konstruiertheit von Weiblichkeit und Männlichkeit zusammen – sie sind Ideale, die weder in Biologie begründet sind, noch jemals vollständig erreicht werden können (vgl. Butler 1990: 25). Sie konstituieren sich lediglich durch die ständige Wiederholung von Verhaltensmustern, durch das kontinuierliche Zitieren einer Auswahl vergeschlechtlichter körperlicher Praktiken (vgl. Villa 2010: 153; Butler 1988: 519ff). *Gender* spiegelt also nicht einen inneren Kern wider, sondern ist eher der dramatische Effekt (nicht die Veranlassung) einer Performance (vgl. Butler 1990: 25). Somit kann auch gesagt werden, dass jede Form von *Gender* eine Art *drag*, eine ständige Inszenierung ist. *Gender* ist eine Imitation einer Imitation – es gibt kein Original (vgl. Villa 2006: 127f).

Das sexuelle Begehren (*desire*) spielt im Zusammenhang mit den Kategorien *Gender* und *sex* ebenfalls eine große Rolle. Die dominante Ansicht ist noch immer, dass es sich im sogenannten ‚Normalfall‘ auf andersgeschlechtliche Personen richtet. Die drei Aspekte *Gender*, *sex* und Begehren werden in dieser vorherrschenden gesellschaftlichen Auffassung als in kausaler Beziehung zueinander stehend gesehen. Butler macht deutlich, dass diese Zusammenhänge nicht ‚natürlich‘, sondern Ausdruck einer heterosexuellen Norm sind (vgl. Butler 1988: 524). *Gender* und sexuelles Begehren (oft als ‚Orientierung‘ bezeichnet) sind flexibel und instabil und nicht als festgelegte Identitäten anzusehen. Sie sind mit der Zeit oder je nach Kontext veränderlich und werden nicht von vermeintlich stabilen Faktoren wie dem ‚biologischen‘ Geschlecht beeinflusst (vgl. Butler 1988: 519f; Villa 2006: 173; Villa 2010: 153; siehe auch Gauntlett 1998).

So wird Geschlecht in dieser Arbeit als gesellschaftliches, soziales Konstrukt behandelt und ist im Zuge dessen nicht als essentialistisch zu verstehen. Die Lebensrealität, die sich aus der zwanghaften Zuweisung zum weiblichen Geschlecht ergibt, lässt sich jedoch gerade im Setting von OITNB – dem Frauen*gefängnis – nicht leugnen. Frauen* erleben die patriarchale Gesellschaft anders als Männer* und sind den daraus resultierenden Diskriminierungen, Machtgefällen und Sexismus

ausgesetzt. Demnach wird der Kategorie ‚Frau‘ in dieser Arbeit gezwungenermaßen Gewicht verliehen, was aber nicht als in Biologie begründet gelesen werden soll.

3.1.1 Heteronormativität und Homonormativität

Die Beschreibung der relativ jungen Konzepte ‚Heteronormativität‘ und daraus folgend auch ‚Homonormativität‘, sollte meines Erachtens mit einem Bezug zu ihrer Vorläuferin, der „Compulsory Heterosexuality“, beginnen. Die US-amerikanische Feministin Adrienne Rich führte dieses Konzept 1983 in ihrem Text „Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence“ ein. Mit „compulsory“, also mit obligatorischer, verpflichtender, zwingender Heterosexualität, ist gemeint, dass die heterosexuelle ‚Orientierung‘ einer Person immer von vornherein unterstellt wird. Nie muss sie als sexuelle Präferenz erklärt werden, nie muss sich eine Person für sie rechtfertigen, sie muss noch nicht einmal benannt werden, weil immer von ihr ausgegangen wird (vgl. Rich 1983: 182). Die Literaturwissenschaftlerin Diana Fuss schreibt fast zwei Jahrzehnte später auch noch, dass Heterosexualität stets obligatorisch sei und als „a practice governed by some internal necessity“ (2001: 348) präsentiert würde. Damit spielt sie auf Prozesse der Naturalisierung und Reproduktion an (siehe auch Butler 1988: 524). Rich schließt aus ihren Analysen, wie auch Fuss, dass Heterosexualität als politische Institution verstanden und behandelt werden sollte (vgl. Rich 1983: 182). Fuss sieht Heterosexualität nicht nur als identitätsstrukturierend, sondern auch als eine Praxis, ein System und, wie Rich, als eine Institution mit immenser Macht (vgl. Fuss 2001: 348). Dieser institutionalisierte Heterosexualitäts-Zwang betrifft aber nicht nur Menschen, die versuchen sich ihm zu entziehen. Die Anthropologin Gayle Rubin schreibt in „Thinking Sex“ (1984), „the force of sexual normalcy [...] is used to regulate *all* people“ (Rubin 1984; zit. nach Ward & Schneider 2009: 433; Hervorheb. i. O.).

Brenda Cooper benennt in ihrer Analyse des Films „Boys Don’t Cry“ (USA 1999) das Konzept der Heteronormativität und bezieht das damit zusammenhängende Verständnis von Geschlecht mit ein: „The most basic assumption of heteronormativity is that gender is natally ascribed, natural, and immutable“ (Cooper 2012: 356). Somit insistiert Heteronormativität darauf, dass Geschlecht erstens angeboren sei und sich Geschlechtsidentität zweitens nicht verändern ließe sowie, dass sich beide in einem binären System kongruent zueinander als entweder ‚weiblich‘ oder ‚männlich‘

manifestierten. Auch Rubin vertritt die Ansicht, dass Heteronormativität stark mit einer Aufrechterhaltung des dichotomen Genderbegriffs zusammenhängt (vgl. Rubin 1984; zit. nach Ward & Schneider 2009: 437). Daraus folgt, dass Heterosexualität als Norm gilt, da dieses Verständnis von Geschlecht mit sich bringt, dass sexuelles Begehren stets auf eine anders-geschlechtliche Person gerichtet ist (vgl. Cooper 2012: 356). Cooper zieht einen ähnlichen Schluss wie Rich, Fuss und Rubin, indem sie schreibt, Heteronormativität sei „a powerful principle of social and cultural order, that absorbs and disciplines all forms of gender transgressiveness“ (Cooper 2012: 356).

Die Soziologinnen Jane Ward und Beth Schneider haben sich ausführlich mit dem Thema der Heteronormativität befasst und erkennen sie ebenso als ein „key organizing principle of the matrix of domination“ (Ward & Schneider 2009: 434) an. Durch ihre Institutionalisierung, die besonders in der Ehe verankert ist, sowie durch ihre kulturelle und politische Vorherrschaft, übt sie eine Macht aus, die weit über die Diskriminierung nicht-heterosexueller Personen hinausgeht (vgl. ebd.: 435). Was den Bezug zum binären Geschlechtersystem betrifft, führen Ward und Schneider aus, dass ‚gute‘ heterosexuelle Bürger_innen auch dadurch ausgemacht werden, dass sie eine normkonforme Geschlechtsidentität an den Tag legen. Doch haben noch weitere Faktoren einen Einfluss auf dieses Idealbild: Ethnizität und Herkunft, Alter und Körper, mittelständische Strebsamkeit, der Glaube an die romantische Liebe, Religion und die Würdigung der ‚Nation‘. Diese guten heterosexuellen Bürger_innen haben einen homosexuellen ‚counterpart‘, der zu einer Art Spiegelbild ihrer selbst wird (vgl. Ward & Schneider 2009: 434f).

Der Soziologe Steven Seidman beschreibt dies als eine Assimilation Homosexueller an heteronormative Ideale, welche im Zuge dessen zu ‚Homo-Normen‘, also homonormativ werden, und somit keine Bedrohung für die Vorherrschaft der Heterosexualität als Norm darstellen (vgl. Seidman 2001: 357; Johnson 2002: 330). Demnach hat die gesellschaftliche Akzeptanz und Anerkennung homosexueller Menschen eine normalisierende Logik: um diese zu erlangen müssen gewisse ‚Auflagen‘ erfüllt werden, wie z.B. die glaubwürdige Annahme und Verkörperung einer entweder ‚weiblichen‘ oder ‚männlichen‘ Geschlechtsidentität, eine Trennung von Privatheit und Öffentlichkeit, das Führen langjähriger monogamer Beziehungen

mit Wunsch nach Heirat und Kindern, neoliberales Konsumdenken, etc. (vgl. Seidman 2001: 356f; Ward & Schneider 2009: 435; siehe auch Duggan 2003 und Viteri 2011).

3.2 „Race“

Race ist eine weitere Kategorie, die in großem Ausmaß gesellschaftliche Machtverhältnisse formt. In der vorliegenden Arbeit wird sie nicht als biologisches Faktum behandelt, sondern als wirkmächtige soziale Konstruktion. Generell wird sich meist auf die ‚Hautfarbe‘ eines Menschen als zentrales Kriterium für *Race* berufen, doch ist auch diese nicht als naturgegeben sondern als sozial konstruiert anzusehen, weil ihr Bedeutungen beigemessen werden, die historisch variabel und instabil sind. Die Kategorie *Race* ist ein Produkt „symbolisch-kultureller Deutungs- und Klassifikationsprozesse“ (Rademacher & Wiechens 2001: 7).

Race hat seit jeher einen naturalisierenden und essentialisierenden Effekt: das äußere Erscheinungsbild eines Menschen wurde mit Charaktereigenschaften, Fähigkeiten, Intelligenz und Prädispositionen verknüpft (vgl. Chancer & Watkins 2006: 53). Diese Verknüpfung beruhte auf von europäischen Kolonialmächten entwickelten „Rassentheorien“, die scheinbar sichtbare körperliche Merkmale festlegten, sie zu relevanten Unterscheidungsmerkmalen erklärten und ihnen „bestimmte soziale, kulturelle und religiöse Eigenschaften und Verhaltensmuster“ (Arndt 2009: 341) zuschrieben. Nach Martina Tißberger beinhaltet der Rassismus, dass diese körperlichen Markierungen „ontologisiert und die Subjekte entlang einer evolutionistischen Entwicklungsidee zwischen Schwarz (Afrika/Primitivität) und Weiß (Europa/Zivilisiertheit) hierarchisiert angeordnet“ (Tißberger 2013: 9) werden. Diese Hierarchisierung strukturiert gesellschaftliche Machtverhältnisse, wenn auch nicht mehr ‚offiziell‘. Sie bestimmt aber noch immer, welche Menschen diskriminiert, unterdrückt, marginalisiert und benachteiligt werden, und welchen im Gegensatz Privilegien zugesprochen werden. Susan Arndt definiert diesen alltäglichen Rassismus als „Komplex von Gefühlen, Vorurteilen, Vorstellungen, Ängsten, Phantasien und Handlungen, mit denen Weiße aus einer *weißen* hegemonialen Position heraus Schwarze und People of Color strukturell und

diskursiv positionieren und einem breiten Spektrum ihrer Gewalt aussetzen“ (Arndt 2009: 341).

bell hooks beschreibt diese Ausbeutungs- und Unterdrückungsstruktur als Weiße Suprematie, mit welcher einhergeht, dass *Weißsein* meist unreflektiert bleibt (vgl. hooks 1989: 113f). Dadurch, dass mit *Race* selten *weiß* gemeint ist, bleibt *Weißsein* unmarkiert und wird als Standard gesetzt (vgl. Johnston-Arthur 2004: 23). So wird alles was nicht-*weiß* ist zum oft negativ konnotierten ‚Anderen‘, obgleich *Weißsein* historisch ganz klar mit Unterdrückung, Kolonialisierung, Ausbeutung, Genozid und Versklavung verbunden ist (vgl. Hacker 2005: 14). Mit dieser Unsichtbarkeit des *Weißseins* geht einher, dass *Weißer*, auch wenn sie antirassistisch denken, doch oft zugleich das vorhandene Ungleichgewicht stützen und Strukturen reproduzieren, die eng mit Rassismus verknüpft sind (vgl. hooks 1989: 113f; Johnston-Arthur 2004: 23). bell hooks‘ Konzept der Weißen Suprematie führt hierzu aus, wie *Weißer*

„[...] doch immer noch von dem Wunsch angetrieben werden, Macht, Herrschaft und Kontrolle über Schwarze Menschen und Schwarzes Wissen auszuüben [...] wie linksliberale weiße Personen Schwarze Menschen und People of Color oft wahrnehmen und sich auf sie beziehen, indem sie die rassistischen Strukturen, die sie ja eigentlich zu bekämpfen vorgeben, verlängern und reaktualisieren.“ (Kazeem & Schaffer 2012: 184; siehe auch bell hooks 1989: 113)

bell hooks betont, dass sich diese Unterdrückungsstrukturen auch in akademischen Kreisen manifestieren und von linksliberalen *weißen* Personen reproduziert werden (vgl. hooks 1989: 114). Die Critical Whiteness Studies versuchen dem entgegen zu wirken, indem sie sich für eine kritische Reflexion des *Weißseins* einsetzen. Sie entstanden in „Schwarzen kritischen Diskursen“ (Johnston-Arthur 2005: o.S.) um die ungleiche gesellschaftliche Machtverteilung sichtbar zu machen. Denn *Weißsein* ist ebenso wie das ‚Schwarzsein‘ eine durch Rassismus hergestellte, historisch bedingte, soziale und politische Position (vgl. Arndt 2009: 343). Tißberger sieht die *Whiteness*¹² als eine Art Matrix:

¹² Tißberger geht in ihrer Terminologie hier nach Rosa Schneider, die mögliche Übersetzungen von „Whiteness“, beispielsweise mit „Weißsein“, wie es in der vorliegenden Arbeit oft getan wird, als irreführend empfindet, „da Whiteness – analog zu Weiblichkeit – die sprachliche und soziale Konstruktion meint, und nicht etwa eine wie auch immer geartete Identität“ (Schneider 2003: 36, Fußnote 75; zit. nach Tißberger 2013: 13, Fußnote 4).

„[...] eine historisch gewordene Struktur, die aus konkreten politischen, ökonomischen und sozialen Machtkonstellationen heraus entstanden ist und sämtliche Bereiche des Lebens durchzieht. [...] Sie ist zusammen mit dem Rassismus entstanden, als sein dethematisiertes Machtzentrum – eine wirkmächtige Imagination, die kollektiv wie individuell wirkt, meist unbewusst.“ (Tißberger 2013: 23)

Race ist also eine ‚Erfindung‘, die eine symbolische Ordnung hervorbringt, nach welcher vorhandene gesellschaftliche Machtverhältnisse als ‚natürlich‘ dargestellt und somit gerechtfertigt werden (vgl. Arndt 2009: 342). Demnach existiert *Race* einerseits gar nicht, andererseits lassen sich die aus der Kategorisierung entstehenden Lebensrealitäten aber nicht verleugnen. Der Unterschied zwischen Theorie und Praxis, bzw. Realität, ist vergleichbar mit jenem bei Geschlecht. Auch wenn diese Kategorien als sozial konstruiert verstanden werden und versucht wird, sie aufzubrechen und zu unterlaufen, darf ihre gesellschaftliche Wirkmächtigkeit nicht aus den Augen verloren werden. So postuliert auch Collette Guillaumin: „Race does not exist. But it does kill people“ (1995: 107).

Gerade in Bezug auf mediale Repräsentation und mit Repräsentationskritik, die danach fragt, „wie Bilder jenseits der Intention ihrer MacherInnen in herrschende Politiken verstrickt sind“ (Jo Schmeiser 2005: o.S.), wird deutlich, dass *Whiteness* nicht nur unsichtbar ist. Zusätzlich zu ihrer Funktion als ‚unmarkierter Standard‘ wird *Whiteness* auch oft positiver besetzt dargestellt. Maureen Maisha Eggers fasst zusammen, wie strukturelle Diskriminierung noch immer in Repräsentationen reproduziert wird, durch die Darstellung von „[...] Weißsein in Assoziation mit Milde, Güte, Rettung von ahnungslosen Schwarzen, *weißer* Unschuld, Reinheit und *weißem* Heldentum. Gegenwärtige Diskurse und mediale Repräsentanzen erzeugen und tradieren Weißsein als humanistisch, fortschrittlich, demokratisch, an egalitären Verhältnissen interessiert, der Genderdemokratie verpflichtet“ (Eggers 2009: 18; Hervorheb. i.O.).

3.3 „Class“

Ähnlich den Strukturkategorien *Gender*, *Sexualität* und *Race* wird auch *Class* in dieser Arbeit als soziales Konstrukt verstanden. Bestimmten Aspekten im Leben eines

Menschen werden Bedeutungen zugeschrieben, was eine Unterteilung in ‚Klassen‘ oder ‚Schichten‘ zur Folge hat. Dunja Brill beschreibt die Strukturkategorien *Class*, *Race* und *Gender* als „kulturelle Konstrukte ohne essenzielle biologische oder hereditäre Basis, die performativ bzw. diskursiv durch Verhaltens- und Sprechakte dargestellt werden“ (Brill 2012: 24). Doch haben auch die Differenzierungen, die durch die Kategorie *Class* vorgenommen werden eine reale und machtvolle gesellschaftliche Wirkung. Daher ist es wichtig, genauer zu beleuchten, woran diese Unterscheidung festgemacht wird – was die ‚markers of class‘ sind. Es geht hier bei weitem nicht nur um den ökonomischen Handlungsspielraum oder die sogenannte Kaufkraft einer Person, sondern auch um Aspekte wie Aussehen oder Stil (vgl. Sogroi 2012: 347f; Lotz 2013: 88). Georg Lotz definiert *Class* nur teilweise durch das Maß der finanziellen Mittel einer Person, den anderen Teil beschreibt er als „ein bestimmtes Verhalten (wie etwa Kleidungsstil, Tischmanieren oder Sprachgewohnheiten) [...] das mit einer bestimmten gesellschaftlichen Position einhergeht“ (Lotz 2013: 79). Diese Auffassung basiert auf Pierre Bourdieus Verständnis von Geschmack (*taste*) und *Habitus*. Nach Bourdieu ist Geschmack weniger eine individuelle Eigenschaft, sondern viel mehr Ausdruck einer sozialen Struktur und Gruppenzugehörigkeit (vgl. 1984: 175). Geschmack zeigt zu einem großen Teil an, zu welcher sozialen ‚Klasse‘ Menschen gehören oder gehören möchten (vgl. Sogroi 2012: 345). Dabei geht es um alltägliche Vorlieben, beispielsweise Essen, Kunst, Hobbies oder Urlaub – scheinbar individuelle Geschmäcker, die vermutlich die wenigsten Menschen hinterfragen (vgl. Lury 2011: 91).

Um diese verschiedenen Geschmäcker genauer analysieren zu können, entwickelte Bourdieu das Konzept des *Habitus*, welcher durch familiären Hintergrund, Erziehung und materielle Konditionen, hauptsächlich in der Kindheit, geprägt wird (vgl. Lury 2011: 91f). Die Erforschung des *Habitus* einer Person würde dann Aufschluss darüber geben, in welcher sozialen ‚Klasse‘ sie sich hauptsächlich bewegt. Celia Lury beschreibt zudem, wie sich der *Habitus* einer Person auch im Körperlichen manifestiert:

„[...] inscribed in the individual’s body, size, shape, posture, way of walking, sitting, gestures, facial expression, sense of ease with one’s body, ways of eating, drinking, amount of social space and time that he/she feels

entitled to occupy, pitch and tone of voice, complexitiy of speech.“ (Lury 2011: 91)

Hier werden zwar viele ‚markers of class‘ genannt, die für eine Analyse hilfreich sein können, doch das Spektrum an möglichen Ergebnissen und Erkenntnissen ist riesig und etwaige Zuordnungen sind hochgradig subjektiv. Es gibt derzeit keine klare Definition sozialer/gesellschaftlicher ‚Klassen‘, auf die sich mit dem Thema befasste Theoretiker_innen einigen könnten. Vielmehr lässt sich beobachten, dass der Analysefokus häufig auf Strukturkategorien wie *Race* und *Gender* liegt, wenngleich *Class* oft an intersektionelle Analysen mit ‚angehängt‘ wird (vgl. bell hooks 2000: vii).

Mehrere Autor_innen aus dem Feld der Cultural Studies beobachten wie *Class*, insbesondere innerhalb ihrer Disziplin, die von sozialen ‚Klassen‘ geformt wurde und ihre Anfänge in ihnen fand, immer irrelevanter wird (siehe Munt 2000: 7; Kirk 2002: 1; Morley 2009: 487). John Kirk positioniert sich entschieden gegen die Tendenz, *Class* für nichtig zu erklären:

„To argue that class no longer counts has always been a position taken by those usually unaffected by its exclusions and deprivations. As Diane Reay points out, ‘contemporary discourses of both widespread social mobility and classlessness are myths which operate to ensure dominant class hegemony and perpetuate social inequalities’.“ (Kirk 2002: 11)

Die Tatsache, dass, wie Kirk sagt, existierende Klassendifferenzen von jenen verleugnet werden, die sich in einer privilegierten gesellschaftlichen Position befinden, welche von ihnen nicht reflektiert wird, erinnert an (Hetero-)Sexismus und Rassismus. *Class* spielt, genau wie *Race*, Geschlecht und Sexualität, noch immer eine große gesellschaftliche Rolle, die zu oft unterschätzt wird. Nie zuvor war der Unterschied zwischen den reichsten und den ärmsten Menschen der Welt so groß wie im 21. Jahrhundert. Gerade jetzt, in Zeiten, „in denen immer prekärer werdende Lebensverhältnisse im krassen Gegensatz zu den Versprechen des neoliberalen Kapitalismus stehen“ (Lotz 2013: 91) sollte der Fokus auch wieder mehr auf *Class* liegen.

4 Der intersektionelle Ansatz

Der Begriff der Intersektionalität wird meist der Juristin Kimberlé Crenshaw zugeschrieben. Diese sprach in ihren zwei berühmtesten Artikeln, „Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics“ (1989) und „Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color“ (1991) insbesondere vom Zusammenhang zwischen Geschlecht und *Race* und davon, wie diese Kategorisierungen die Erfahrungen und Lebensrealitäten von Women of Color (WoC) auf multiplen Ebenen prägen (vgl. Crenshaw 1989, 1991; zit. nach Knapp 2005: 68; Davis 2008: 68; Carastathis 2013: 698). Schon bell hooks plädierte 1981 in ihrem Buch „Ain't I a Woman? Black Women and Feminism“ darauf, verschiedene Ebenen der Unterdrückung als ineinander verschränkt zu denken und zu analysieren (vgl. hooks 1981; zit. nach Kazeem & Schaffer 2012: 183). Sie nannte ihren Ansatz nicht „intersektionell“, sondern berief sich stattdessen auf die „white supremacist capitalist patriarchy“ (hooks 1981; zit. nach Kazeem & Schaffer 2012: 183), welche die „institutionelle Verschränktheit verschiedener Macht- und Herrschaftsachsen“ (ebd.: 184) beschreibt. Grundlegend für ihre Annahmen ist das noch immer hochaktuelle Konzept der Weißen Suprematie, welches auf eine Ausbeutungs- und Unterdrückungsstruktur Schwarzer Menschen und People of Color (PoC) durch *weiße*, oft auch linksliberale Personen verweist (vgl. hooks 1981; zit. nach Kazeem & Schaffer 2012: 184). Auch Angela Davis' ebenfalls 1981 erschienenen Buch „Women, Race & Class“ fokussierte bereits einen Umgang mit hierarchisierenden Identitätskategorien, der als intersektionell zu beschreiben wäre (vgl. Davis 1981; zit. nach Kazeem & Schaffer 2012: 183). Anfang der 1980er Jahre brachte außerdem das *Combahee River Collective*¹³ „A Black Feminist Statement“ heraus. In diesem ist von „interlocking systems of oppression“ (zit. nach Carastathis 2013: 698) die Rede, um zu beschreiben, wie WoC Unterdrückung und Diskriminierung auf mehreren Ebenen gleichzeitig erfahren.

¹³ Das *Combahee River Collective* beschreibt sich selbst als „a collective of Black feminists who have been meeting together since 1974“ (1977).

Generell publizierten Vertreterinnen der Black Women's Studies schon in den späten 1970er und frühen 1980er Jahren zum analytischen Fokus auf die heute so bekannte Triade von *Race*, *Class* und *Gender* (vgl. Davis 2008: 73). Es lässt sich also sagen, dass das Konzept bzw. der analytische Ansatz, der heute unter dem Begriff Intersektionalität bekannt ist, ganz deutlich seine Anfänge im Black Feminismus der USA hat, einerseits als theoretische Intervention in den *weißen*, ‚westlichen‘ Feminismus, andererseits als politisches Projekt, das mehrdimensionale Unterdrückungsmechanismen, insbesondere bedingt durch *Race*, *Class* und *Gender*, aufzeigen sollte (vgl. Davis 2008: 71).

Die Soziologin Kathy Davis definiert Intersektionalität kurz als „interaction of multiple identities and experiences of exclusion and subordination“ (Davis 2008: 67). Sie stellt also die Relation verschiedener identitätsstiftender Kategorien zueinander in den Vordergrund, um einerseits die Zusammenhänge aufzuzeigen. Andererseits nimmt sie auch die daraus resultierenden Machtverhältnisse in den Fokus. Sie meint, der intersektionelle Ansatz sei für die feministische Theorie so bedeutsam, weil er endlich die große Diversität innerhalb der Gruppe der Frauen* anerkenne und somit dem lange bestehenden Problem der Exklusion bestimmter Positionen aus dem Feminismus entgegenwirken könne (vgl. Davis 2008: 68ff). Die Sozialwissenschaftlerin Gudrun-Axeli Knapp macht eine Unterscheidung des Begriffs der Intersektionalität innerhalb politischer und wissenschaftlicher Kontexte. In ersterem versteht sie das Konzept als „analytischen Fokus [...] der auf Formen multipler Diskriminierung und Benachteiligung zielt“ (Knapp 2005: 71). Zur Definition innerhalb wissenschaftlicher feministischer Kontexte im deutschsprachigen Raum bezieht sie sich auf Lynn Weber (2000). Es geht vornehmlich darum,

„[...] die Erforschung großrahmiger gesellschaftlicher Herrschaftsverhältnisse, historische und kontextspezifische Machtstrukturen, institutionelle Arrangements und Formen der *governance* [...] zu verbinden mit der Analyse von Interaktionen zwischen Individuen und Gruppen sowie individuellen Erfahrungen, einschließlich der damit verbundenen symbolischen Prozesse der Repräsentation, Legitimation und Sinngebung.“ (Knapp 2005: 71; Hervorheb. i. O.)

Es scheint aber auch nach Jahrzehnten der Anwendung der Intersektionalitätstheorie innerhalb der feministischen Wissenschaft noch schwierig, eine einheitliche Definition für diese zu finden. Doch ist der Blick auf intersektionelle Zusammenhänge und Wechselwirkungen heute essentiell für die feministische Praxis sowie Theoriebildung, da mit ihm die Effekte diverser Identitäts- und Strukturkategorien wie z.B. *Race*, *Class*, *Gender*, *Sexualität*, *Alter*, *Aussehen* oder *Bildung* auf das Leben insbesondere marginalisierter Frauen* und Women of Color (WoC) entdeckt werden können (vgl. Davis 2008: 70f; Villa et al. 2012: 16). In der feministischen Forschung ermöglicht ein intersektioneller Ansatz eine „systematische Analyse des Zusammenspiels von Benachteiligung und Privilegierung“ (Villa et al. 2012: 16). Daher ist oft zu lesen, dass Intersektionalität einer der bedeutendsten theoretischen Beiträge der Women's und Gender Studies, wie auch der Ethnic Studies sei (vgl. Knapp 2005: 74). Zudem verhilft das Aufzeigen der vielartigen hierarchisierenden Kategorien oft auch dazu, die Konstruiertheit dieser offenlegen zu können und somit binären Kategorien (Schwarz/weiß, Frau/Mann, alt/jung, etc.) sowie Universalismus entgegenzutreten. Auch werden Identitäten als weniger statisch entworfen, da die Zuschreibungen und Kategorisierungen je nach Kontext wechseln können (vgl. Davis 2008: 71). Letztlich lässt sich sagen, dass die Idee, wie auch die Notwendigkeit der intersektionellen Analyse darauf beruht, dass wir (noch immer) in einer patriarchalen, androzentrischen Gesellschaft leben, die das männliche, weiße, heterosexuelle Subjekt als Standard setzt und ‚Abweichungen‘ von diesem in der sozialen Hierarchie weiter unten anordnet.

Die Philosophin Anna Carastathis kritisiert am heutigen Gebrauch des Intersektionalitätskonzeptes, dass es anders verwendet wird, als Crenshaw (1989/1991) intendiert hatte. Zusätzlich zu „Intersections“ hat Crenshaw nämlich auch die Metapher des „Basement“ eingeführt, die heute kaum zitiert wird (vgl. Carastathis 2013: 698). Der Kontext und die Intention ihrer Texte war eine kritische Intervention in die US-amerikanischen Antidiskriminierungsgesetze. So beschreibt die Intersection ursprünglich „the interplay between institutionalized gendered racism and its reproduction through antidiscrimination law (and corporate power)“ (Carastathis 2013: 709). Crenshaws Basement-Metapher, die sich wortwörtlich als ‚Keller‘ übersetzen lässt, ist laut Carastathis jedoch essentiell, um ihr Argument zu Ende denken zu können. Das Basement „illustrates the crux of Crenshaw's argument

about the socio-legal reproduction of gendered race/class hierarchies" (Carastathis 2013: 709). Kurz gesagt will Crenshaw mit dem Konzept des Basements darauf hinaus, dass Menschen, die gesellschaftlich marginalisiert sind, bzw. werden, jenen ‚Keller‘ bewohnen. Je prekärer und marginalisierter ihre Lebenssituation ist, desto schwieriger wird es ihnen gemacht, hinauf ins Haus zu gelangen. Diese Zone am Boden des Kellers ist die Intersection, ein Ort der „legal invisibility“ (Carastathis 2013: 710). Crenshaw hat Intersektionalität also nicht, wie heute üblich, als Beschreibung multi-axialer Machtverhältnisse und gesellschaftlicher Hierarchisierungen gesehen (vgl. Carastathis 2013: 711).

Diese Bedeutungsverschiebung führt laut Carastathis dazu, dass das Konzept der Intersektionalität eine „flat geography“ (ebd.: 712), also ein eindimensionales Programm geworden ist, auch weil es in sehr vager Weise in zu vielen Diskussionen auftaucht, und weil es von seinen Ursprüngen gelöst wurde. Statt Kritik zu üben an rechtlichen und repräsentationalen Privilegien der *weißen* Mittelschicht, dem westlichen, *weißen* Feminismus sowie gesellschaftlichen Hierarchien die gesamte Bevölkerungsgruppen marginalisieren, wird die Intersektionalität als ahistorisches, universelles Konstrukt behandelt, welches zur Beschreibung aller möglicher Machtverhältnisse eingesetzt wird (vgl. Carastathis 2013: 712f). Dazu kommt, dass die Anwender_innen des intersektionellen Ansatzes meist Gefahr laufen, die behandelten Kategorien zu reproduzieren, anstatt sie zu unterlaufen, wie Crenshaw intendiert hatte (vgl. Carastathis 2013: 713).

Auch Knapp kritisiert den aktuellen Umgang mit dem Konzept der Intersektionalität. Sie spricht in diesem Zusammenhang von „academic capitalism“ (Knapp 2005: 70) – gewisse ‚Mode-Erscheinungen‘, wie die Intersektionalität, werden oftmals unreflektiert in die Forschung integriert, um eine gewisse Legitimität zu sichern. So gehört es besonders in den feministischen Wissenschaften mittlerweile zum ‚guten Ton‘ Diskriminierungen und generell gesellschaftliche Verhältnisse aus einer intersektionellen Perspektive zu beleuchten (vgl. Knapp 2005: 70f; Villa et al. 2012: 16f). Knapp bemängelt daran unter anderem, dass es zwar unerlässlich sei, Kategorisierungen von *Class* zu untersuchen, es jedoch besonders im deutschsprachigen Raum einer Redefinition des Klasse-Begriffs bedarf, mit der sich bisher nur sehr wenige feministische Wissenschaftler_innen auseinandergesetzt

haben (vgl. Knapp 2005: 73). Auch ist sie der Meinung, dass intersektionelle Perspektiven gesellschaftskritischer, gemäß ihrer Ursprünge, wie auch präziser sein sollten (vgl. ebd.: 75). Auf Grund all dieser Kritikpunkte und Mängel stellt Knapp berechtigterweise die Frage, ob „die feministische Theorie unbeabsichtigt ein überdimensioniertes Programm produziert [hat], das Fragen aufwirft, die zu groß sind, um beantwortet zu werden?“ (Knapp 2005: 77).

Davis bewertet diese oft an der Intersektionalität kritisierte Unklarheit hingegen positiv: „it is precisely the concept’s alleged weaknesses – it’s ambiguity and open-endedness – that were the secrets to its success and [...] make it a good feminist theory“ (Davis 2008: 67). Sie erklärt diese These genauer, indem sie vier Faktoren nennt, die eine erfolgreiche soziale Theorie ausmachen und zeigt, wie diese auf die Intersektionalität zutreffen und sie somit zu einer guten und wichtigen Perspektive machen. Erstens thematisiert die Intersektionalität ein grundlegendes Problem, indem sie die Frage aufwirft, wie wir auf einen gemeinsamen feministischen Nenner kommen können, wenn wir doch alle so verschieden sind. Diese Frage legt nahe, dass es in der feministischen Wissenschaft noch einiges zu tun gibt, was dieser wiederum „a new reason to be“ (Davis 2008: 71f) gibt. Zweitens liefert die intersektionelle Perspektive einen „novel twist“ für ein altes Problem, welches bereits in den 1970er und 1980er Jahren aus den Black Women’s Studies heraus beschrieben wurde. Die Neuheit ist, laut Davis, dass postmoderne und poststrukturalistische feministische Ansätze mit Theorien zu *Race/Class/Gender* in Verbindung gesetzt werden. Diese Kombination verhilft beiden theoretischen Diskursen zu einer Vertiefung, Veränderung und Verbesserung, und bringt eine neue wissenschaftliche Plattform hervor (vgl. Davis 2008: 72ff). Drittens spricht Intersektionalität ein breites akademisches Publikum an – sowohl Laien als auch Expert_innen können ihr etwas abgewinnen. Sie ist einerseits ein „catchy buzzword“ und beruht auf den bekanntesten soziologischen Theorien, und andererseits ist sie komplex genug, um sich tiefgehend mit ihr auseinanderzusetzen (vgl. Davis 2008: 74ff). Viertens hat die Unklarheit, Ambiguität und Offenheit des Konzeptes zu seinem Erfolg beigetragen, da ein nicht klar definiertes Konzept Forscher_innen erlaubt, neue Bereiche zu entdecken, was laut Davis weitaus spannender sei als sich immer auf familiärem Gebiet zu bewegen (vgl. Davis 2008: 76f). Also konkludiert Davis, „intersectionality has precisely the ingredients which are required of a good feminist theory. It

encourages complexity, stimulates creativity, and avoids premature closure, tantalizing feminist scholars to raise new questions and explore uncharted territory” (Davis 2008: 79).

Die vorliegende Arbeit hat trotz der Kritik eine intersektionelle Ausrichtung, weil es gerade in der Analyse massenmedialer Repräsentation spannend und wichtig scheint, mehrere Achsen der Differenz zu beleuchten. Geschlecht, Sexualität, *Race* und *Class* strukturieren, neben einer Vielzahl anderer gesellschaftlich konstruierter Kategorien, die Lebensrealität aller Menschen. Insbesondere marginalisierte Positionen sollten meines Erachtens sichtbar gemacht werden, um gesellschaftliche Veränderungen besprechen und in Gang bringen zu können. Diese Strukturkategorien sollen hier nicht reproduziert werden, und doch ist es wichtig, ihnen die Macht, die sie in der Praxis haben, zuzugestehen. Der intersektionelle Ansatz macht es möglich, die Verbindungen zwischen ihnen herauszuarbeiten und Unterdrückungsstrukturen in ihrer ganzen Komplexität darzustellen.

5 Zur bisherigen Repräsentation von Sexualität, „Race“ und „Class“ in Fernsehserien

Im Folgenden möchte ich einen kurzen Überblick geben über die bisherige Repräsentation von Sexualität, *Race* und *Class* in populären englischsprachigen Serien, hauptsächlich aus den USA. Zudem möchte ich Studien einfließen lassen, die sich genauer mit den Inhalten der Serien und der eventuellen Darstellung marginalisierter Positionen innerhalb dieser befasst haben.

Noch bevor in den USA der erste lesbische Kuss im Fernsehen zu sehen war, nämlich 1991 in *L.A. Law*¹⁴, erschien in Großbritannien die Fernsehserie *Oranges Are Not The Only Fruit* (1990). Sie handelt von einem jungen *weißen* Mädchen, Jess, das mit einer streng katholischen Mutter aufwächst, in der Kirche sehr involviert und engagiert ist, und sich dann in eine ebenfalls junge *weiße* Frau* verliebt. Im Laufe der Serie geht sie mehrere lesbische Beziehungen ein und das Publikum verfolgt mit, wie ihr Umfeld darauf reagiert und wie Jess letztendlich mit diesem bricht bzw. brechen muss. Margaret Marshment und Julia Hallam schrieben 1994 darüber, wie die Serie weibliche Homosexualität auf positive Art und Weise ‚normalisiert‘, indem sie sie nicht thematisiert. Die Worte ‚Lesbe‘ oder ‚Homosexualität‘ kommen gar nicht erst vor, was nach Meinung der Autorinnen eine gute Strategie ist, da etwas, das keine Erklärung und keine Rechtfertigung braucht, das ganz offensichtlich einfach *ist*, in unserer Kultur als ‚natürlich‘ oder ‚normal‘ angesehen wird (vgl. Marshment & Hallam 1994: 163f).

Anders machte es die Sitcom *Ellen* (USA 1994-1998): die Zuschauer_innen folgen der Buchhändlerin Ellen Morgan und ihrem engsten Freund_innenkreis durch fünf Staffeln, wobei Ellen gegen Ende von Staffel vier ihr Coming-Out hat. Auf dieses wird zwar die ganze betreffende Staffel über hingearbeitet, was zu erkennen aber ein gewisses Feingefühl für Intertextualität und Wissen über die Klischees, die lesbischen Frauen* in den USA der 1990er Jahre anhafteten, erfordert (vgl. McCarthy 2001: 599f). Die „Puppy Episode“¹⁵ (1997), mit welcher nicht nur die fiktive Figur Ellen

¹⁴ siehe Staffel 5 Episode 12 „He’s A Crowd“

¹⁵ siehe Staffel 4 Episode 22/23

sondern auch die dahinterstehende Darstellerin Ellen DeGeneres ihr großes öffentliches Coming-Out hatte, hat zwar heute in lesbischen Kreisen beinahe Kult-Status (vgl. Warn 2006: 1), brachte der Serie aber folgend geringere Einschaltquoten, was letztlich zu ihrer Absetzung nach Staffel fünf führte. Die Serie wurde vielfach für ihren heteronormativen Umgang mit Ellen als lesbischer Frau* kritisiert – sie scheint nur akzeptabel zu sein, weil sie der konstruierten, vorherrschenden US-amerikanischen ‚Norm‘ entspricht. Ellen und alle ihre Freund_innen sind *weiß*, in ihren Dreißigern, *ablebodied*, US-amerikanische Staatsbürger_innen und auch finanziell relativ privilegiert. Ellen ist zudem an der homosexuellen ‚Szene‘ nicht sonderlich interessiert, stattdessen macht die Serie sich eher über diese lustig.¹⁶ Nach ihrem Coming-Out wird sie nicht in jeder Folge als lesbisch benannt, d.h. dass sich oft auch keine einzige Referenz zu ihrer Sexualität finden lässt, was Anna McCarthy als Assimilation an eine heteronormative Logik versteht (vgl. ebd. 2001: 599ff). Da die Produzent_innen der Serie gerade nach Ellens Coming-Out bemüht waren, ihre Einschaltquoten zu halten, ist es unwahrscheinlich, dass der Grund für diese partielle Ausblendung von Ellens Sexualität eine intendierte Dezentrierung von sexuellem Begehren als Hauptfaktor der (homosexuellen) Identitätsformation ist.

Doch bevor Ellen sich überhaupt zu ihrer Homosexualität bekannte, flimmerte in den USA bereits die erste lesbische Hochzeit über die Fernsehbildschirme: 1996 heirateten Susan und Carol in der Serie *Friends* (1994-2004). Bereits in der allerersten Folge der Sitcom¹⁷ wird Susans Homosexualität thematisiert, als Scheidungsgrund von Ross, der einer der sechs Hauptfiguren der Serie ist und von dem sie ein Kind erwartet. Obwohl die ‚neu entdeckte‘ Homosexualität von Ross‘ (Ex-) Frau* für eine Vielzahl von Witzen erhalten muss, genau wie die lesbischen Hochzeitsgäste dann auch, wird die Legitimität der Heirat zweier Frauen* nicht in Frage gestellt und von den Hauptfiguren grundsätzlich befürwortet. *Friends* besteht insgesamt aus zehn Staffeln und war eine der populärsten Serien der US-amerikanischen Fernsehgeschichte. Alle sechs Hauptfiguren und die meisten

¹⁶ siehe Staffel 5 Episode 4 „Gay Yellow Pages“

¹⁷ Situation Comedy – ein besonders in den 1990er Jahren in den USA beliebtes Serienformat, in welchem die vordergründig ‚lustige‘ Handlung für gewöhnlich in einem Studioset mit Zuschauer_innen gefilmt wird.

Menschen, von denen sie regelmäßig umgeben sind, sind jung (etwa 25 bis 35 Jahre alt), weiß, heterosexuell, ablebodied und entstammen der sogenannten ‚Mittelklasse‘.

In der bekannten Fantasy-Serie *Buffy The Vampire Slayer* (1997-2003) ist Willow Rosenberg neben Buffy die wichtigste Figur. Sie ist eine junge jüdische Frau* mit magischen Kräften, die sich in eine Frau* verliebt und mit ihr eine Beziehung eingeht. Im Laufe der zahlreichen Staffeln entwickelt sich Willow von einer schüchternen Einzelgängerin zu einer selbstbewussten Person, die weder Angst noch Selbstzweifel zeigt, als sie sich zum ersten Mal ihrer Homosexualität bewusst wird, was sie laut Manda Scott zum „best role model a teen could ask for“ (2002: 5) macht.

Im Jahr 2005 griff eine der langjährigsten Serien aller Zeiten explizit das Thema ‚gay marriage‘ auf: In *The Simpsons* (USA seit 1989) eröffnet Patty ihrer Schwester Marge, die eine der Hauptfiguren der animierten Sitcom ist, dass sie lesbisch sei und ihre Freundin heiraten wolle.¹⁸ Auch wenn die Hochzeit nicht zustande kommt, weil Pattys Freundin sich als Mann* herausstellt, zeigt die Serie deutlich ihre Unterstützung gleichgeschlechtlicher Ehe. Auf ihre typisch zynische Art spielt sie außerdem mit der Verbindung zwischen gleichgeschlechtlicher Ehe und den ökonomischen Vorteilen, die sich aus ihrer Legalisierung ergeben. So wird Lisa Simpsons Vorschlag, gleichgeschlechtliche Ehe in ihrer Heimatstadt Springfield einzuführen angenommen mit den Worten: „let’s legalize gay money... eh... marriage!“ Homer Simpson verdient daraufhin viel Geld, indem er homosexuelle Tourist_innen vermählt, die in Folge der Legalisierung nach Springfield strömen (siehe hierzu AfterEllen.com 2008: o.S.). Die gesamte Handlung könnte auch als generelle Kritik an der Institution Ehe gelesen werden, die über das Thema der gleichgeschlechtlichen Ehe verhandelt wird, indem mehrfach auf ihre Verbindung zu ökonomischen Vorteilen Bezug genommen wird.

Es ist interessant zu sehen, wie unterschiedlich die jeweiligen Episodentitel gewählt worden sind. Bei *Ellens* „Puppy Episode“ wurde vermutlich bewusst ein Titel gewählt, der vom Inhalt nichts preisgibt und der auch keinerlei Statement bezüglich Homosexualität macht. In *Friends* wird Susans und Carols Beziehung zwar nicht wie so oft in Fernsehserien innerhalb einer einzigen Folge mit Gastauftritten abgehandelt,

¹⁸ siehe Staffel 16 Episode 10 „There’s Something About Marrying“

jedoch gibt es jene bereits erwähnte Episode namens „The One With The Lesbian Wedding“, die neben der Hochzeit der beiden noch von vielen anderen Dingen handelt. Es fällt jedoch auf, dass „lesbian“ explizit benannt wird, was die Hochzeit etwas weniger legitim oder eben etwas spezieller erscheinen lässt als heterosexuelle Hochzeiten, die auch nicht „straight wedding“ genannt werden. Im Laufe der gesamten Handlung in *Friends* gibt es mehrere Hochzeiten, jedoch werden alle dementsprechenden Episodentitel entweder mit den Namen der heiratenden Hauptdarsteller_innen versehen - „The One With Ross’s Wedding“, „The One With Chandler And Monica’s Wedding“, „The One With Phoebe’s Wedding“, oder, wenn es sich nicht um Hauptfiguren der Serie handelt, mit den Namen der beiden betreffenden Personen, wie z.B. „The One With Barry and Mindy’s Wedding“. Warum heißt die lesbische Hochzeit also nicht „The One With Carol and Susan’s Wedding“? Bei den *Simpsons* wird sich augenscheinlich kritischer mit den Episodentiteln auseinandergesetzt – „There’s Something About Marrying“ spielt meines Erachtens auf eine kritische Haltung gegenüber der Institution Ehe an, sowie auf den bereits erwähnten finanziellen Aspekt der Legalisierung gleichgeschlechtlicher Ehe.

Im Jahr 2004 kam dann mit *The L Word* (kurz: TLW; USA 2004-2009) die erste große Serie, in der offenkundig lesbische Figuren im Vordergrund stehen. Die Handlung dreht sich einzig und allein um die Geschehnisse im Leben einer Gruppe befreundeter lesbischer und bisexueller Frauen* in Los Angeles. Was an TLW vielfach kritisiert wurde, u.a. von Samuel A. Chambers, ist die Homogenität der dargestellten Gruppe: „overwhelmingly white and overwhelmingly feminine in appearance, dress and behaviour“ (Chambers 2006: 82). Chambers befürwortet die Sichtbarmachung lesbischer Frauen* im Mainstream-Fernsehen, ist aber der Meinung, dass damit nicht direkt eine Subversion von Geschlechter- oder Sexualitätsnormen einhergeht (vgl. Chambers 2006: 87). So sei TLW seiner Meinung nach eine heteronormative Serie über Homosexuelle: “it takes a cast of mostly lesbian characters yet still manages to mimic, support and even reify the norm of heterosexuality” (Chambers 2006: 89).

Sarah Warn hingegen stellt die Serie diesbezüglich in ein etwas positiveres Licht, indem sie anerkennt, dass TLW nicht die ganze Diversität der ‚Lesben-Szene‘ zeigen kann, weil das vorrangige Ziel die Publikumsmaximierung sei und es schon genug Hürden zu überwinden gab diese explizit lesbische Serie überhaupt ins Mainstream-

Fernsehprogramm zu integrieren (vgl. Warn 2006: 4). So findet auch Miriam Strube, dass das Format von TLW gewisse Kompromisse notwendig macht (vgl. Strube 2012: 205). Deshalb sei es eine Strategie zur Legitimierung des lesbischen Lebens(-stils), die Charaktere so ‚normal‘ (im Sinne vorherrschender kultureller Normen) und so desexualisiert wie möglich darzustellen, zumindest anfangs, so dass das Publikum beinahe vergessen kann, dass es sich um Lesben handelt (vgl. Warn 2006: 5). Warn meint auch, dass TLW so erfolgreich gewesen sei, weil es zwar „experiences that are specific to lesbians“ (Warn 2006: 3) zeigt, diese Erfahrungen zugleich aber einen universellen Charakter haben, also auch heterosexuelle Frauen* und Männer* ansprechen. Die vermeintlich universellen Themen um die es in TLW geht betreffen vor allem Freund_innenschaft, Liebe, Beziehung, Elternschaft, Trennung und Verlust.

Dazu meint Strube, „In einem kulturellen Kontext, in dem die Angst um die traditionelle Familie vorherrscht, kann schon der Fokus von *The L Word* als subversive Provokation gelesen werden“ (Strube 2012: 195). Doch bemängelt auch sie die fehlende Diversität der Hauptfiguren. Es mag zwar positiv zu bewerten sein, dass das Bild der „unwitzigen und unattraktiven Lesbe“ (Strube 2012: 201) unterlaufen wird, doch entsteht an dessen Stelle ein Stereotyp das klischeehaft mit Fantasien heterosexueller Männer* in Verbindung gebracht wird – die sogenannte *Lipstick-Lesbe*. Unter dieser Voraussetzung der (Über-)Weiblichkeit erlangen die Figuren in TLW laut Strube erst ihre Akzeptanz (vgl. Strube 2012: 201f). Dazu beobachtet auch Tanja Maier: „Die partielle Aneignung von Männlichkeiten durch die lesbischen Figuren wird als Zugewinn an Macht, Durchsetzungs- und Handlungsfähigkeit dargestellt und positiv besetzt, solange die Kategorie ‚Frau‘ nicht unterlaufen wird“ (Maier 2010: 111). Die Zugehörigkeit zur Kategorie der Frauen* wird demnach in TLW nicht wie so oft über Sexualität und Begehren bestimmt, sondern über Femininität, die sich in Kleidung, Stilbewusstsein, konventioneller Attraktivität, neoliberaler Lebenseinstellung und Konsum äußert.

Seit TLW lässt sich ein vermehrtes Aufkommen homosexueller Frauen* in US-amerikanischen Serien beobachten, auch wenn diese Frauen selten als Hauptfiguren fungieren. Dennoch möchte ich die populärsten dieser Serien an dieser Stelle kurz erwähnen.

In der Serie *Queer As Folk* (USA 2000-2005) heiratet das einzige lesbische Paar, nachdem es eine Reihe von Hürden überwinden muss.¹⁹ *Grey's Anatomy* (USA seit 2005) zeigt zwei erfolgreiche Ärztinnen, die sich ineinander verlieben und gemeinsam mit einem männlichen Freund und Kollegen ein Kind bekommen. Die Musical-Serie *Glee* (USA seit 2009) hat neben schwulen Hauptfiguren auch lesbische - die High-School-Cheerleaderinnen Santana, später in einer Nebenrolle die Kellnerin/Musikerin Dani sowie die bisexuelle Brittany. *Lip Service* (GB 2010 und 2012) stellt hingegen wieder lesbische Charaktere in den Vordergrund – die Fotografin Frankie kehrt aus New York in ihre Heimatstadt Glasgow zurück und trifft ihre große Liebe wieder, was ein langes Auf-und-Ab und ein tragisches Ende einläutet. *Pretty Little Liars* (USA seit 2010) erzählt von einer High-School-Clique von vier Mädchen, die nach dem an der ehemals Fünften im Bunde verübten Mord mysteriöse Nachrichten einer/eines Unbekannten erhalten. Emily, eine der vier, fängt schon bald an mit verschiedenen Mädchen auszugehen, was für die Clique kein großes Thema zu sein scheint, ganz im Gegensatz zu Emilys konservativen Eltern.

Die Fernsehserie *American Horror Story* (USA seit 2011) hat zumindest in Staffel zwei eine lesbische Hauptfigur: Lana Winters kommt 1964 als Journalistin in die psychiatrische Anstalt Briarcliff Manor und landet dann durch eine Verkettung von Ereignissen, die mit ihrer als deviant und krank angesehenen Homosexualität zusammenhängen, selbst hinter den Mauern der unheimlichen Anstalt. *Bomb Girls* (Kanada 2012-2013) handelt von einer Gruppe junger Frauen* im Zweiten Weltkrieg, die in einer Waffenfabrik arbeiten. Eine von ihnen, Betty, versucht ihre Homosexualität geheim zu halten, verliebt sich aber in eine ihrer heterosexuellen Kolleginnen und Freundinnen und beginnt später eine Affäre mit einer Soldatin.²⁰ *The Fosters* (USA seit 2013) dreht sich um eine auf den ersten Blick harmonische Familie mit (Adoptiv-)Kindern und zwei Müttern: Lena ist Lehrerin an einer privaten High-School und Stef Polizistin, gemeinsam haben sie drei Kinder im Teenager-Alter, im Laufe der ersten Staffel kommen zwei hinzu, Lena und Stef heiraten²¹ und Lena wird schwanger von einem Samenspender, der zugleich ihr Arbeitskollege ist. Die Serie

¹⁹ siehe Staffel 2 Episode 11 „The Wedding“

²⁰ siehe Staffel 2 Episode 6 „Where There's Smoke“

²¹ siehe Staffel 1 Episode 10 „I Do“

Orphan Black (Kanada & USA seit 2013) schafft es, unter ihren Hauptfiguren eine lesbische Frau*, eine alleinerziehende Mutter, einen schwulen Mann*, eine bisexuelle Frau* sowie eine Trans*person zu vereinen und sie alle auf der Seite der „Guten“ gemeinsam gegen das „Böse“ kämpfen zu lassen²².

Hinzu kommen weitere Serien, die weniger bekannt sind, oder lesbische Nebenrollen, bisexuelle Frauen* oder lesbische Affären zeigen, die sich oft nicht über ein paar Episoden hinaus bewegen, und solche, die ganz generell einen lesbischen ‚Unterton‘ haben, für diejenigen, die ‚zwischen den Zeilen lesen‘ (können).²³ Anspielungen auf lesbisches Begehren sind meines Erachtens in fast jeder aktuellen Fernsehserie zu finden, oft jedoch um einen Witz auf Kosten der potenziell begehrenden Frau zu machen.²⁴

Leider bleibt die Darstellung von Diversität meist auf die Ebene des sexuellen Begehrens beschränkt. Die große Mehrheit der hier genannten Serienfiguren ist *weiß*, jung und dem aktuellen gesellschaftlichen Ideal entsprechend schlank. Alle sind *ablebodied*. Die meines Wissens nach einzige behinderte lesbische Frau*, die bisher in einer populären englischsprachigen Serie über mehrere Folgen hinweg gezeigt wurde, ist die Figur Jodi Lerner in *The L Word*. Hingegen ist die Figur Lena Adams aus *The Fosters* die einzige lesbische Schwarze Frau* aller hier bisher genannten Serien, die eine fest in der Handlung der Serie verankerte Rolle hat.

Doch sind auch heterosexuelle Schwarze Frauen* in der US-amerikanischen Serienlandschaft weiterhin unterrepräsentiert. Derzeit populäre Serien, in welchen es jeweils eine Schwarze Frau* als Hauptfigur gibt, sind *Scandal* (USA seit 2012), *Deception* (USA 2012) und *Sleepy Hollow* (USA seit 2013). In *Scandal* leitet Olivia Pope ihre eigene Krisenmanagement-Agentur, nachdem sie nicht mehr länger für das

²² Interessanterweise ist die einzige der genannten Personen, bei der nach Ende der zweiten Staffel ihre Zugehörigkeit zur „guten“ oder „bösen“ Seite wieder etwas schwammig ist, die bisexuelle französische Wissenschaftlerin Delpine Cormier.

²³ Z.B. *Roseanne* (USA 1988-1997), *Tipping The Velvet* (UK 2002), *The Wire* (USA 2002-2008), *The O.C.* (USA 2003-2007), *Veronica Mars* (USA 2004-2007), *Sugar Rush* (UK 2005-2006), *Lost Girl* (Kanada seit 2010), *Last Tango in Halifax* (UK seit 2012), *Wentworth* (Australien seit 2013), *Faking It* (USA seit 2014).

²⁴ So z.B. mehrfach zu beobachten in *How I Met Your Mother* (USA 2005-2014), *30 Rock* (USA 2006-2013), *The Big Bang Theory* (USA seit 2007), *Parks and Recreation* (USA seit 2009), *Community* (USA 2009-2014), *2 Broke Girls* (USA seit 2011).

Weißes Haus und den Präsidenten arbeitet. Sie löst knifflige Fälle und vertuscht gekonnt Skandale, oftmals um der US-amerikanischen Regierung zu helfen ihre Legitimität aufrechtzuerhalten. In *Deception* kehrt die Kommissarin Joanna Locasto in das Haus einer wohlhabenden *weißen* Familie zurück, in dem sie aufgewachsen ist, um den Mord an ihrer damaligen besten Freundin, der Tochter des Hauses, aufzuklären. *Sleepy Hollow* zeigt ebenfalls eine Kommissarin, Abbie Mills, die in der berühmten Kleinstadt Zeugin mehrerer übernatürlicher Vorfälle wird und ihre Verstrickung in diese zu realisieren beginnt.

Auffällig ist hier unter anderem, dass sich alle drei Serien im Genre ‚Drama‘ verorten lassen, gekoppelt mit ‚Thriller‘, ‚Crime‘ oder ‚Mystery‘. Nichole Perkins beschreibt diesbezüglich das Stereotyp der starken Schwarzen Frau*, welches ihrer Ansicht nach ebenso schädlich sein kann wie explizit negative Stereotype (vgl. Perkins 2013: o.S.). Dieses ‚neue‘ Stereotyp beinhaltet, dass sich die starken, mutigen, unabhängigen Schwarzen Frauen* nur um andere Menschen, oft *Weißer*, kümmern und für sie da sind und darüber hinaus kein Privatleben haben, bzw. zu brauchen scheinen. Für Perkins ist diese Darstellung eine Überkompensierung früherer negativer Stereotypisierungen, die jedoch ebenso restriktiv ist. Im Verlauf der Serien *Scandal* und *Sleepy Hollow* beobachtet Perkins, wie sich die Hauptfiguren Olivia Pope und Abbie Mills von anfänglich starken Schwarzen Frauen* hin zu emotionalen, menschlichen Figuren entwickeln, denen schließlich doch auch Gefühle, Stimmungen und Bedürfnisse zugestanden werden (vgl. Perkins 2013: o.S.).

Was auch auffällt, ist die ‚Normierung‘ der Schwarzen Hauptfiguren: alle drei Frauen* haben lange, geglättete Haare, sind jung, schlank, fit und gesund, fühlen sich zu einem *weißen* Mann* hingezogen und zeigen ein gewisses Maß an Patriotismus und neoliberalen Konsumdenken. Es scheint also, als würde sich die Repräsentation Schwarzer Frauen* in Serien, wenn überhaupt vorhanden, in äußerst begrenzten Strukturen bewegen und nur unter bestimmten Voraussetzungen stattfinden. Sie werden entweder stereotypisiert dargestellt oder an ein *weißes*, ‚westliches‘ Ideal angepasst. Die Anpassung des äußeren Erscheinungsbildes zeigt sich insbesondere im

Glätten ihrer Haare²⁵, die von vielen Schwarzen Frauen* als Zeichen und Markierung Schwarzer Identität benannt werden (vgl. Ogette 2014: o.S.).

Im Laufe der US-amerikanischen Seriengeschichte gab es auch ein paar wenige Familienserien mit Schwarzen Hauptfiguren aus dem Bereich der ‚Comedy‘, die populär und erfolgreich sind und waren. *The Cosby Show* (USA 1984-1992) handelt vom alltäglichen Leben einer Familie mit vier Kindern. In *The Fresh Prince of Bel-Air* (USA 1990-1996) kommt der Teenager Will Smith in die wohlhabende Familie seines Onkels, dessen Ehefrau und drei Kindern nach Kalifornien, da seine alleinerziehende Mutter Angst hat, er würde in Philadelphia ‚auf die falsche Bahn geraten‘. Die neu angelaufene Serie *Black-ish* (USA seit 2014) handelt ebenfalls von einer wohlhabenden Schwarzen Familie, in welcher der Vater versucht, seinen vier Kindern ihren kulturellen Hintergrund und eine Schwarze Identität zu vermitteln, während sie in einem hauptsächlich *weißen*, vermögenden Umfeld aufwachsen. Tracee Ellis Ross, Hauptdarstellerin in *Girlfriends* (USA 2000-2008) und *Black-ish*, betont in einem Interview mit Janet Mock (*Larry King Now* 2014) die Bedeutsamkeit der Repräsentation Schwarzer Personen im Mainstream-Fernsehen, insbesondere für die Identitätsbildung junger Schwarzer Frauen* und für eine Beendung des gesellschaftlichen Rassismus. Sie spricht auch darüber, wie wenige Rollen es für Schwarze Frauen* im Fernsehen gibt und dass die wenigen, die es gibt, meist die stereotype ‚freche Schwarze Freundin‘ verkörpern (vgl. *Larry King Now* 2014).

Bezüglich der Kategorie *Class* lässt sich beobachten, dass populäre Serien mit Schwarzen Familien diese als wohlhabend oder gar vermögend inszenieren. Hinzu kommt, dass Schwarze Hauptfiguren in der Regel heterosexuell sind und auch in anderen Bereichen ihres Lebensstils und Aussehens an das gesellschaftlich konstruierte Ideal angepasst werden. So scheint es, als würde in Fernsehserien bisher immer nur *eine* ‚Abweichung‘ von der *weißen*, heterosexuellen, privilegierten ‚Norm‘ möglich sein.

²⁵ Dies lässt sich auch bei Schwarzen Frauen* in Nebenrollen oder weniger bekannten Serien beobachten, z.B. bei den Figuren Charlie Wheeler in *Friends* (USA 1994-2004), Tasha Williams in *The L Word* (USA 2004-2009), Miranda Bailey in *Grey's Anatomy* (USA seit 2005), Naomi Bennett in *Private Practice* (USA 2007-2013), Jessica Pearson in *Suits* (USA seit 2011), Mary Jane Paul in *Being Mary Jane* (USA seit 2013), Michaela Pratt in *How to get away with Murder* (USA seit 2014).

6 Methodischer Zugang: Film- und Fernsehanalyse nach Lothar Mikos

Nach dem bekannten Fernsehwissenschaftler Lothar Mikos handelt es sich bei einer Film- und Fernsehanalyse um eine „systematische, methodisch kontrollierte, reflektierte Beschäftigung“ (Mikos 2003: 70) mit einem Film oder einer Fernsehsendung.²⁶ Mikos versteht das Fernsehen als Kommunikationsmedium, was bedeutet, dass es mit Zuschauer_innen interagiert und Analysen dessen zu einem großen Teil im Hinblick auf die Rezeption der Inhalte durchgeführt werden (vgl. Mikos 2008: 42f). Das übergeordnete Ziel einer Fernsehanalyse besteht darin, aufzudecken wie „Fernsehtexte im kontextuellen Rahmen das kommunikative Verhältnis mit ihren Zuschauern gestalten“ (Mikos 2003: 70) und wie Bedeutungen verhandelt und gebildet werden.²⁷ Zur detaillierten Analyse schlägt Mikos fünf Ebenen vor, deren Auswahl er wie folgt begründet:

„[Fernsehtexte] haben einen Inhalt, sie repräsentieren reale oder mögliche Welten, sie erzählen Geschichten, die dramaturgisch gestaltet sind, in ihnen sind Figuren und Akteure aktiv, sie sind medial bearbeitet und ästhetisch gestaltet, schließlich stehen sie in textuellen, kulturellen, sozialen und gesellschaftlichen Kontexten.“ (Mikos 2008: 43)

Die fünf Analyseebenen sind hier schon enthalten: Inhalt und Repräsentation, Narration und Dramaturgie, Figuren und Akteure, Ästhetik und Gestaltung sowie Kontexte. Es hängt vom Erkenntnisinteresse einerseits und einer Operationalisierung andererseits ab, ob sich in der Analyse mit allen diesen Ebenen auseinandergesetzt wird oder sie auf ausgewählte Aspekte beschränkt bleibt. Eine Operationalisierung ist aus forschungsökonomischen Gründen meist notwendig, da Analysen unendlich sein können und es in den seltensten Fällen möglich ist, eine allumfassende Analyse, in der kein Aspekt unbeleuchtet bleibt, durchzuführen. Durch Operationalisierung wird festgelegt, was „in einer gegebenen Zeit an welchem Gegenstand in welcher Weise zu

²⁶ Mikos spricht durchweg von Film- und Fernsehanalysen; da in der vorliegenden Arbeit aber eine Fernsehserie analysiert wird, werde ich fortan nur noch die Bezeichnungen Fernsehsendung oder Fernsehserie benutzen, teilweise in der Kurzform, Serie oder Sendung. In direkten Zitaten wird der Bezug zum Film von mir durch [...] ersetzt.

²⁷ Mikos verwendet in seinen Texten keine geschlechtersensible Schreibweise und da ich ihn an einigen Stellen direkt zitiere werde ich es aus ästhetischen Gründen unterlassen, jedes einzelne seiner Zitate zu gendern.

leisten [ist], um dem Erkenntnisinteresse und den sich daraus ableitenden Fragestellungen gerecht zu werden“ (Mikos 2003: 72).

Das anschließende Kapitel ist der Analyse von Schlüsselfiguren in OITNB gewidmet. Diese werden insbesondere hinsichtlich der von Mikos definierten Ebenen des Inhalts und der Repräsentation sowie der Figuren und Akteure untersucht. Die Auswahl dieser Analyseebenen ist in der Hauptfragestellung „Wie werden Sexualität, *Race* und *Class* in OITNB verhandelt?“ begründet. Es soll schließlich darum gehen, wie Inhalte (Sexualität, *Race*, *Class*) präsentiert und verhandelt werden, wobei davon ausgegangen wird, dass die Figuren in OITNB als Handlungsträger_innen fungieren. Zugleich geht es um die Frage, wie Charaktere in OITNB repräsentiert bzw. dargestellt werden, wenn es um diese bestimmten Inhalte geht. Außerdem werden die Akteur_innen in OITNB als ‚Folien‘ verstanden, auf denen die Inhalte verhandelt werden und so einen Prozess der Bedeutungsproduktion in Gang bringen.

Auf die filmische Form und Struktur (Narration, Dramaturgie, Ästhetik, Gestaltung) wird nur dann eingegangen, wenn sie inhaltliche Analyseergebnisse sinnvoll ergänzen oder nützlich erscheinen, um eine Frage genauer beantworten zu können. Referenzen zu den Kontexten, in denen OITNB steht, werden insofern in die Analyse integriert, als dass es darum geht, die Inhalte der Serie und den Umgang mit ihnen herauszuarbeiten und in real-gesellschaftliche Diskurse um Sexualität, *Race* und *Class* einzubetten. Es soll aber vordergründig darum gehen, welche Themen und insbesondere *wie* diese in OITNB dargestellt sind. Weniger soll es um die Intention der Produktion oder die Rezeption der Zuschauer_innen von OITNB gehen. Bevor ich mit der Analyse beginne, möchte ich die Ebenen des Inhalts und der Repräsentation sowie der Figuren und Akteure kurz vorstellen und weiter eingrenzen.

6.1 Inhalt und Repräsentation

Grundlegend für diese Analyseebene ist die Vorannahme, dass Fernsehsendungen immer einen Inhalt transportieren und eine soziale Welt repräsentieren. Dabei umfasst der Inhalt alles, was in der Sendung zu sehen und zu hören ist (vgl. Mikos 2008: 44). Die Repräsentation hingegen ist als Produktion von Bedeutung durch

Sprache (vgl. Hall 1997: 28) anzusehen. Nach Stuart Hall existieren zwei Repräsentationssysteme: einerseits Zeichensysteme und andererseits mentale Konzepte. Sprache ist eines der klassischen Zeichensysteme, wobei ein Zeichen auch zahlreiche andere Erscheinungsformen haben kann. Neben dem gesprochenen oder geschriebenen Wort zählen hierzu Musik, Töne und Laute, aber auch als Bilder, Grafiken und Schrift (vgl. Mikos 2003: 45). Die Vielzahl der in einem Fernsehtext vorhandenen Zeichen und die Verbindungen zwischen ihnen machen die gesamte Sendung zu einem komplexen Zeichensystem. In Anlehnung an den Sprachwissenschaftler Ferdinand de Saussure korrespondiert die Form des einzelnen Zeichens (Signifikant) mit einem Konzept (Signifikat). Gemeinsam bedeuten Signifikant und Signifikat den Gegenstand der Abbildung, den Referenten (vgl. Mikos 2003: 103). Zusammenspielend machen Signifikant, Signifikat und Referent das Zeichen aus. Ihre Verbindung ist aus sprachwissenschaftlicher Sicht zwar meist willkürlich, wird aber kulturell geteilt und hat einen relativ kontinuierlichen, stabilen Charakter (vgl. Hall 1997: 28ff). Die Zeichen in einer Fernsehsendung können entweder für Objekte in der ‚realen‘ Welt stehen, oder auch für erfundene, abstrakte Welten und Ideen (vgl. Mikos 2008: 45). Die Dekodierung, d.h. das Verstehen und Interpretieren dieser Zeichen, erfordert mentale Konzepte. Nur mit diesen wird eine sinnhafte Kategorisierung und Organisation der Geschehnisse und Sachverhalte der Welt ermöglicht (vgl. Hall 1997:28; Mikos 2003: 41). Mikos fasst zusammen, „dass der Prozess der Bedeutungsbildung mittels Zeichen (Signifikation) historisch, kulturell und sozial produziert ist, denn die mit einem Zeichen verbundenen Konzepte werden innerhalb sozialer und kultureller Kontexte gelernt und sind historisch wandelbar“ (Mikos 2003: 104f).

Im Fokus von Mikos‘ Analyse steht demnach, in welcher Weise über Fernsehinhalte Bedeutungen produziert und verhandelt werden und so zur Konstruktion gesellschaftlicher und sozialer Wirklichkeiten sowie zur Identitätsbildung der Zuschauer_innen beitragen (vgl. Mikos 2008: 44f). Durch Inhalte und Repräsentationen positioniert sich das Publikum in der ‚realen‘ Welt und reflektiert seinen Platz in ihr, was die Analyse dieser Aspekte äußerst bedeutsam macht (vgl. Mikos 2008: 46). Fernsehrepräsentationen sind demnach als Feld des Kampfes um Signifikation zu verstehen, was zusätzlich durch ihre polyseme Struktur bedingt ist. Der Signifikationsprozess gliedert sich in zwei Dimensionen – die Denotation und die

Konnotation. Erstere beinhaltet eine relativ ‚objektive‘ Sichtweise auf das Geschehene, eine Beschreibung des vermeintlich Offensichtlichen. Konnotation bezeichnet den Prozess, in dem das Gesehene vom Publikum mit zusätzlichen Bedeutungen versehen wird, die auf Grund mentaler Konzepte oft eine emotionale Komponente beinhalten. Zur Konnotation wird auf alle Konzepte, die zu einem Zeichen existieren, zurückgegriffen (vgl. Mikos 2003: 103ff). Auch Codes, die von Seiten der Produktion in den Fernsehtext eingeschrieben werden (*encoding*) müssen vom Publikum verstanden und interpretiert werden (*decoding*). Der Dekodierungsprozess erfordert wiederum mentale Konzepte, die Menschen im Laufe ihrer (Fernseh-)Sozialisation erwerben. Die Art und das Ausmaß dieser hängen von spezifischen gesellschaftlichen und sozialen Positionen ab und können so zu unterschiedlichen Lesarten und Interpretationen führen (vgl. Hall 1997: 21f).

Um Inhalt und Repräsentation innerhalb einer Fernsehsendung beschreiben und analysieren zu können, legt Mikos vier weitere Unterkategorien fest: Plot und Story, Raum und Zeit, Interaktionsverhältnisse und situative Rahmung (vgl. Mikos 2003: 101ff). Im folgenden Kapitel möchte ich mich auf Interaktionsverhältnisse konzentrieren, da die vorgenommene Analyse nicht im Rahmen der Film- und Fernsehwissenschaften, sondern in den Geisteswissenschaften zu verorten ist, innerhalb derer ein zusätzlicher Fokus auf Form, Struktur und Stil der Serie den Rahmen der Arbeit sprengen würde. Die Interaktionsverhältnisse in OITNB werden mit der Ebene Figuren und Akteure verbunden, da auch diese eng mit der Bedeutungsproduktion zusammenhängt und für die Beantwortung meiner Fragestellungen essentiell erscheint.

6.2 Figuren und Akteure

Figuren und Akteure in Fernsehsendungen zu analysieren ist ebenso wichtig, wie sich den Inhalt und die Repräsentation anzuschauen. Die gezeigten Personen treiben die Handlung voran und sind somit grundsätzlich unverzichtbar in ihrer Funktion für Narration und Dramaturgie (vgl. Mikos 2003: 46, 155). Wie auch Fernsehinhalt und Repräsentation haben Figuren einen Einfluss auf die Selbstpositionierung, Identitätsbildung und Rollenkonzepte der Zuschauer_innen (vgl. Mikos 2003: 46f).

Figuren sind in der Tat die Träger_innen von Themen, Inhalten und Handlungen – ohne sie gäbe es keine Interaktionen und keine Basis, um Inhalte zu repräsentieren.²⁸ Um Figuren in fiktionalen Fernsehsendungen genauer beschreiben zu können, beruft sich Mikos auf eine Unterteilung Christine Geraghtys (1981) der gezeigten Personen in drei Gruppen. „Individualisierte Charaktere“ besitzen besondere Merkmale bezüglich ihrer Eigenschaften oder ihres Erscheinungsbildes, die es dem Publikum möglich machen, sie ganz klar von anderen zu unterscheiden. „Serientypen“ haben spezielle Eigenschaften deren Verkörperung typisch für sie ist, die aber einzig und allein an ihre Rolle in der jeweiligen Serie geknüpft sind. „Inhaber[_innen] von Statuspositionen“ sind nicht durch besondere persönliche Merkmale gekennzeichnet, sondern allein durch ihre Rolle und ihre Funktion in der Serie (vgl. Geraghty 1981; zit. nach Mikos 2003: 157). Serienfiguren können aber auch alle drei Arten in sich vereinen, indem sie innerhalb der Serie eine Entwicklung durchlaufen, beispielsweise von der Inhaberin einer Statusposition (z.B. Ärztin) hin zu einer individualisierten, komplexen Figur. Oder aber, indem sie von Beginn an als vielschichtig eingeführt werden und in spezifischen sozialen Situationen ihre jeweils unterschiedlichen Identitäten und Rollen im Vordergrund stehen (vgl. Mikos 2003: 163).

Laut Mikos ist die Figurenanalyse bei Fernsehserien auch auf Grund dieser Fülle an Informationen über eine Figur komplexer als im Film, da innerhalb ersterer eine kontinuierliche Entwicklung der Hauptakteur_innen stattfindet. Das Wissen über die Person wird von den Zuschauenden über mehrere Episoden hinweg aufgebaut und nimmt immer größere Ausmaße an, solange die Serie weiterhin produziert und ausgestrahlt wird. Dieses Wissen wird vom Publikum ‚archiviert‘, es wird Teil des „kumulativen Seriedächtnisses“ (Mikos 2003: 165), auf das zurückgegriffen werden kann, wenn eine aktuelle Handlung einer Serienfigur vorerst keinen Sinn zu machen scheint. Dieses Archiv an Wissen über eine Figur kann deren Analyse deutlich umfangreicher gestalten als z.B. die einer Protagonistin in einem Spielfilm, deren Entwicklung sich nur über 90 Minuten erstreckt (vgl. Mikos 2003: 165).

²⁸ Hiervon ausgenommen mögen Fernsehsendungen sein, die allein Bilder ohne menschliche Wesen zeigen, wobei sich ein_e Erzähler_in aus dem *Off* auch als eine Figur verstehen lassen könnte.

Dieses Wissensarchiv über Serienfiguren kann auch dazu beitragen, dass sich Menschen, die dem Serienverlauf regelmäßig folgen, besser mit Figuren identifizieren können. Sie können eine aktuelle Handlung besser verstehen und nachvollziehen, da sie um die eventuell lange Geschichte der dahinterstehenden Motivation wissen. Mikos spricht vom Prozess der Identifikation wenn eine Person die Rolle einer anderen mental übernimmt, da sie deren Handlungen und Handlungsmotive verstehen kann (vgl. Mikos 2003: 168). Dieses Verstehen setzt voraus, dass sich die Zuschauer_innen in die betreffende Person hineinversetzen. Identifikation kann darauf folgen, wenn die Zuschauer_innen die eigene Person selbst mit der Figur vergleichen und sich Ähnlichkeiten feststellen lassen (vgl. Mikos 2003: 166). Ähnlich dem Identifikationsprozess vollziehen Zuschauer_innen auch zum Empfinden von Sympathie und Empathie für eine fiktionale Person unbewusst deren Gefühle und Gedanken selbst nach (vgl. Mikos 2003: 174). Empathie unterscheidet sich jedoch von der Identifikation und dem Sympathisieren mit einer Figur, indem zwar mitgeföhlt wird, aber nicht notwendigerweise auch eine positive Besetzung der Figur oder ihrer Handlungen stattfindet (vgl. Mikos 2003: 169). Mikos beschreibt zudem, wie die unterschiedliche Rezeption von Fernsehfiguren zu verschiedenen Lesarten führen kann: „Charaktere als Handlungsträger haben eine wichtige Bedeutung für die Geschichte im Kopf der Zuschauer. Dabei spielen Emotionen eine wichtige Rolle. [...] Je nach Sympathie oder Antipathie gegenüber den Handlungsträgern werden die Zuschauer unterschiedliche Geschichten konstruieren“ (Mikos 2003: 155).

Mikos unterteilt auch die Ebene der Figuren und Akteure für die genaue Analyse in fünf Unterpunkte: Personen und Rollen, Identifikation, Empathie und Sympathie, parasoziale Interaktion und Immersion (vgl. Mikos 2003: 155ff). Ich möchte mich im Folgenden auf Personen und Rollen konzentrieren, da ich Schlüsselszenen analysiere, für die insbesondere die Figuren als Handlungsträger_innen von immenser Wichtigkeit sind. Die Frage nach der Repräsentation bestimmter Personen(-gruppen) sowie nach den über sie verhandelten Themen lässt sich ohne das Einbeziehen der spezifischen fiktionalen Figur nur schwer beantworten. Darüber hinaus möchte ich auch die Ebene der Identifikation mit einbeziehen, da eine meiner Thesen ist, dass OITNB schon allein durch das bloße Darstellen der Geschichten, Leben und Hintergründe unterschiedlichster Personen(gruppen) den Weg für eine Identifikation mit ihnen ebnet.

6.3 Anwendungsweise der Analyse nach Mikos in meiner Arbeit

Meine folgende Analyse von OITNB gliedert sich in die Feinanalyse der drei Figuren Piper, Taystee und Suzanne. Zuerst beschreibe ich jede Figur in ihrer Wesensart, Darstellungsweise und den Kontexten, in denen sie sich bewegt. Die Schlüsselszenen, die ich gesondert analysiere, wurden im Vorhinein ausgewählt. Die Kriterien waren, dass die jeweiligen Szenen die grundsätzliche Darstellungsweise der Person widerspiegeln, Aufschluss über die Repräsentation ihrer Sexualität, *Race* und/oder *Class* geben könnten sowie inhaltlich ausreichend Material für eine komplexe Analyse bieten. Die drei detaillierteren Forschungsfragen spielten ebenfalls eine Rolle bei der Auswahl, indem der Fokus darauf lag, ob sie sich potenziell mit der Analyse der betreffenden Szenen beantworten lassen würden. Der Blick auf die Inhalte und die Repräsentation von Sexualität, *Race* und *Class* mittels der Figuren- und Szenenanalyse bezieht auch die in dieser Arbeit zuvor ausgearbeiteten theoretischen Hintergründe der Cultural Studies und des intersektionellen Ansatzes mit ein.

7 Analyse von „Orange Is The New Black“

Im Folgenden werden die Figuren Piper Chapman, Suzanne Warren und Tasha „Taystee“ Jefferson genauer untersucht. Alle drei Charaktere spielen in OITNB in der ersten sowie zweiten Staffel eine große Rolle. Sie sind jung (schätzungsweise zwischen 20 und 35 Jahre alt) und *ablebodied*. Ihre Analyse erfolgt anhand ausgewählter Schlüsselszenen und der Hauptforschungsfrage (Wie werden Sexualität, *Race* und *Class* in OITNB verhandelt?). Auch die drei untergeordneten Forschungsfragen werden bei jeder einzelnen Analyse in Betracht gezogen.

7.1 Die Figur Piper Chapman

Piper Chapman ist die Hauptfigur in *Orange Is The New Black*. Sie ist eine *weiße* Frau* Anfang 30, die zu 15 Monaten Haft verurteilt wird, weil sie ca. zehn Jahre zuvor einmal Drogengeld geschmuggelt hat. Sie kommt aus einer wohlhabenden, *weißen* Familie, hat einen College-Abschluss und ist zu Beginn der ersten Staffel mit einem jüdischen Schriftsteller verlobt. Dass sie, wie OITNB-Produzentin Kohan sagt, lediglich das ‚trojanische Pferd‘ (vgl. Pozner 2013: o.S.) der Serie darstellt, ist meiner Meinung nach höchst problematisch. Kohan ist der Ansicht, dass es Piper einerseits brauchte, um die Idee OITNB an *Netflix* zu verkaufen, und andererseits, um ein möglichst großes Publikum zu generieren (vgl. Pozner 2013: o.S.). Aber warum sollte eine Figur wie Piper nötig sein, um Geschichten Schwarzer Frauen* und Women of Color (WoC) sowie älterer oder migrantischer Frauen* in einem Massenmedium wie dieser Fernsehserie erzählen zu können? Kohan scheint der Meinung zu sein, die Figur Piper ließe sich gut verkaufen, weil sie weitestgehend dem Idealbild entspricht, das die *weiße*, ‚westliche‘ Kultur dominiert. Sie wird gesehen und gehört, weil sie *weiß* und wohlhabend ist und diesem Bild entsprechend ‚nicht ins Gefängnis gehört‘. Diese Ansicht Kohans scheint in rassistischen Strukturen verankert zu sein, denn auch wenn Piper im Verlauf der Serie nicht immer im Mittelpunkt der Handlung steht, ist es sie, in ihrer Funktion als Hauptfigur, die Stimmen Schwarzer Frauen* und WoC erst ‚hörbar‘ macht. In OITNB werden Erlebnisse von Schwarzen Frauen* und WoC von einer *Weißen* eingeleitet und gerahmt, die gewissermaßen den Ausgangspunkt aller

Geschichten darstellt und diese durch ihre Anwesenheit authentisiert. Diese Praxis des Verifizierens der Erlebnisse Schwarzer Frauen* und WoC durch *weiße* Frauen* ist in rassistische Strukturen eingebettet. Piper als Hauptfigur einer für die Massen produzierten Serie stützt *weiße*, hegemoniale Strukturen, die Schwarze Frauen* und WoC diskriminieren. Durch den Fokus auf die *weiße* Hauptfigur werden die Lebensrealitäten Schwarzer Frauen*, WoC und migrantischer Frauen* in den Hintergrund gedrängt.

Trotz ihrer angeblichen Funktion als ‚trojanisches Pferd‘ ist die Figur Piper interessant für eine genauere Untersuchung: Welche Themen werden über sie als Hauptfigur transportiert? Wie werden Sexualität, *Race* und *Class* bei Piper dargestellt und über sie verhandelt? Weisen ihre Handlungen, trotz Pipers privilegierter Position, potenziell subversive Momente auf?

Piper schmuggelte das Drogengeld damals für ihre Freundin Alex, eine junge *weiße* Frau*, die bei einem internationalen Kartell arbeitete. Weder Pipers Familie noch ihr Verlobter, Larry, wussten davon, bevor sie verurteilt wurde (Larry: „She failed to mention the lesbian lover who ran an international drug smuggling ring“²⁹). Zu Pipers anfänglichem Entsetzen ist Alex ebenfalls in *Litchfield* inhaftiert, es dauert aber nicht lange, bis die beiden sich wieder näherkommen. Piper hat von Beginn an immer wieder Probleme mit verschiedenen Insassinnen, angefangen damit, dass sie das Essen der Küchenchefin Red beleidigt, ohne zu wissen, dass sie gerade mit ihr spricht. Auf Grund ihrer Bildung und ihrer wohlhabenden Familie bekommt Piper von einigen den Spitznamen „College“. Sie wird von den anderen Inhaftierten wahrgenommen, als würde sie sich für etwas Besseres halten. Besonders zu Anfang der Serie wird sie als naiv und verwöhnt inszeniert, weshalb sich die anderen Inhaftierten des Öfteren über sie lustig machen. Im Laufe der zwei Staffeln zeigt die Entwicklung ihrer Figur eine Tendenz hin zu Aggressivität, Direktheit, Berechnung und Egoismus.

Pipers Mutter ist eine eher arrogante, verkrampft wirkende Person, die nie lachend oder lächelnd gezeigt wird. Ihr Vater ist ein ebenfalls sehr ernst wirkender Geschäftsmann – wir sehen ihn nur außerhalb *Litchfields*, weil er Piper nie dort besuchen kommt. Pipers Bruder stellt einen Gegenpol zur restlichen Familie dar. Er

²⁹ Staffel 1 (S1) Episode 1 (E1), min. 11:20

lebt in einem Wohnwagen im Wald und heiratet in der zweiten Staffel eine Frau*, die er erst seit kurzem kennt und mit der er sich oft lautstark streitet. Larry, Pipers Verlobter, besucht ihn ab und zu um mit ihm über Piper zu sprechen. Larry wird als Journalist bekannter während Piper inhaftiert ist, weil er ihre Geschichte für Zeitungsartikel und Radiosendungen nutzt. Pipers Sexualität wird innerhalb familiärer Kreise nur ein einziges Mal thematisiert, nämlich als Piper mit allen zusammensitzt und erzählt, was sie getan hat, bzw. wofür sie verurteilt wurde. Wir sehen ein luxuriös eingerichtetes Wohnzimmer, in dem Pipers Vater, Mutter, Großmutter und Bruder nebeneinander und gegenüber von Piper und Larry auf einem großen Sofa sitzen. Alle bis auf Pipers Bruder sehen sehr angespannt aus.³⁰

Piper: So I never carried drugs. Just money.

Mutter: You were a lesbian?

Piper: [nickt]³¹ At the time.

Bruder: You still a lesbian?

Piper: No, I'm not still a lesbian.

Larry: [scherzhaft] You sure?

Diese Konversation verdeutlicht Verschiedenes: Einerseits wird ersichtlich, dass keines der Familienmitglieder jemals vermutet hätte, dass Piper lesbisch sein könnte. Ihre Heterosexualität wird als Selbstverständlichkeit angenommen und repräsentiert damit die gesellschaftlich verankerte „compulsory heterosexuality“ (siehe Rich 1983). Abweichungen von dieser heterosexuellen Norm werden als ‚anders‘ und demnach als überraschend für ihre Familie konzipiert. Doch wird Pipers Sexualität, bzw. ihr sexuelles Begehren, als wandelbar dargestellt, da es sich mit der Zeit geändert hat. Sie *war* lesbisch, ist es aber nicht mehr. So wird Sexualität in dieser Szene abgebildet, als würde sie mehr davon abhängen, was eine Person tut, anstatt einen essentiellen persönlichen Kern widerzuspiegeln, der entweder heterosexuell oder homosexuell ‚orientiert‘ ist. Diese Annahme der potenziellen Veränderlichkeit sexuellen Begehrens wird in OITNB bekräftigt. Piper wird im Laufe der Serie jedoch als bisexuell dargestellt. Ihrer besten Freundin Polly erklärt sie in einem der Rückblicke: „I like hot

³⁰ Szene 1: S1E1, komplette Szene min. 10:53-11:46, siehe Anhang 1

³¹ Die Art und Weise, wie die betreffende Person spricht, oder zu wem, wird in der folgenden Analyse *vor* den entsprechenden Satz in eckige Klammern gesetzt, sofern relevant. Eventuell ausschlaggebende Mimik und Gestik der Sprechenden Person wird ebenfalls in eckigen Klammern beschrieben, jeweils an der Stelle des Auftretens.

girls. And I like hot boys. I like hot people.“³² Diese Aussage kann als ein Zugeständnis an ihre Bisexualität verstanden werden, der Begriff an sich fällt jedoch nie. Auch könnte diese Aussage auf eine *queere* Art und Weise gelesen werden und würde dann darauf hindeuten, dass Piper dichotome Geschlechtergrenzen verwischt, indem sie sich nicht nur auf „girls“ und „boys“, sondern auch auf „people“ bezieht, die nicht gezwungenermaßen in eine der beiden Kategorien fallen müssen.

Die erste Staffel OITNB zeigt ein Hin-und-Her zwischen Piper und ihrem Verlobten Larry sowie ihrer Ex-Freundin Alex, das damit endet, dass Larry sich von ihr trennt. In Staffel zwei bleibt Piper ‚allein‘ – Alex kommt frei und Larry beginnt eine Beziehung mit Pipers bester Freundin Polly. Dass Piper ihre Sexualität nie explizit als in eine der gesellschaftlich konstruierten Kategorien passend benennt führt zu einer Normalisierung fluiden Sexualitäten. Alles was nicht erklärt, begründet oder gerechtfertigt werden muss, alles was einfach *ist*, erscheint dem Publikum möglicherweise als ‚normal‘ und ‚natürlich‘ (vgl. Marshment & Hallam 1994: 163f).

Pipers Mutter ist in Szene 1 diejenige, die noch einmal nach Pipers ‚damaliger‘ Sexualität fragt, und ihr Gesichtsausdruck verrät, dass sie es nicht glauben kann. Für sie scheint es nicht akzeptabel zu sein, dass ihre Tochter vielleicht nicht heterosexuell sein könnte – sie ist sehr darauf bedacht, was Menschen in ihrem Umfeld denken könnten. Eine homo- oder bisexuelle Tochter passt nicht zu dem konservativen Lebensentwurf Pipers Mutter. Es geht ihr immer darum, ein perfektes Bild ihrer Selbst und ihrer Familie zu wahren. Dies wird auch in folgender Szene deutlich, in der sie Piper im Gefängnis besucht. Piper wirkt gereizt und angestrengt, ihre Mutter wie immer sehr kontrolliert und ein wenig herablassend.³³

Mutter: [kritisch] Is that how you wear your hair these days?
Piper: [genervt] Oh, really, Mom? Every time?
Mutter: Don't be mopey. Polly had the most darling French braid yesterday.
Piper: [überrascht] You saw Polly?
Mutter: Yes. I dropped by with a baby present. [vorwurfsvoll] She told me about your little chicken incident.
Piper: [ungläubig] Is that what she called it?

³² S1E10, min. 13:24

³³ Szene 2: S1E6, min. 4:37-6:59

Mutter: It's none of my business, but I think you owe her an apology.

Piper: [laut] I have been trying to apologize!

Wärterin: Keep it down, Chapman!

Mutter: Oh my!

Piper: [leise] I have been calling her. A lot. But she won't answer the phone. [senkt den Kopf, Hand an der Stirn]

Mutter: [nimmt Pipers Hand in die ihren] I need you to be very honest with me. Are you losing it in here? Because we're very worried about you. There are medications.

Piper: [mit Nachdruck] I am not going crazy. I am surrounded by crazy, and I am trying to climb Everest in flip-flops, but I am not going crazy, okay?

Mutter: Honey, nobody would blame you. Look at this place. You are incarcerated. God only knows the emotional toll it must take to be in here with that woman.

Piper: She is the least of my problems.

Mutter: She is your entire problem, Piper. You'd be home trying on wedding dresses, growing your business, giving me grandchildren, if it weren't for her. She stole all that from you.

Piper: Mom.

Mutter: Yes?

Piper: I need you to hear what I'm gonna say. I need you to really hear it. I am in here, because I am no different from anybody else in here.

Mutter: [macht ein abschätziges Geräusch und verdreht leicht die Augen]

Piper: [sehr eindringlich] I made bad choices. I committed a crime. And being in here is no one's fault but my own.

Mutter: Honey, if that lawyer had done...

Piper: Howard. [zieht aggressiv die Augenbrauen hoch] Larry's father's name is Howard.

Mutter: You never would have ended up in here if you'd gone to trial. Sweetheart, you're nothing like any of these women. Any jury worth its salt would have seen that. Darling, you were a debutant.

Piper: [starrt ihre Mutter mit offenem Mund und hochgezogenen Augenbrauen an]

Pipers Mutter scheint in der Tat zu denken, sie, Piper und ihre ganze Familie seien den anderen Inhaftierten *Litchfields* überlegen. Wie in dieser Konversation ersichtlich wird, könnten die Ansichten der beiden nicht unterschiedlicher sein. Es scheint, als hätte Pipers Mutter genau die Privilegien ausnutzen wollen, von denen Piper sich zu distanzieren versucht, weil sie ihr in *Litchfield* immer bewusster werden. Zudem weist Piper die Vorurteile ihrer Mutter klar zurück, indem sie versucht sich selbst mit

den anderen Inhaftierten auf eine Stufe zu stellen. Die Mutter beruft sich auf Pipers Status als Debütantin, um ihre Überlegenheit zu rechtfertigen. Dieser Status geht mit ihrer *Whiteness* und ihrer *Class-Position* einher. Piper hingegen möchte ihre Privilegien lieber vergessen oder gar verleugnen, wenn sie versucht ihrer Mutter zu erklären sie sei wie alle anderen in *Litchfield*. Dies zeigt, dass sie die Frauen* von denen sie tagtäglich umgeben ist immer mehr als komplexe menschliche Wesen wahrnimmt, die sich demnach eigentlich nicht von ihr unterscheiden. Fakt ist aber, dass sie nicht wie alle anderen ist, denn sogar im Gefängnis wird deutlich, dass sie durch ihre Bildung, ihr Aussehen und ihre *Whiteness* bestimmte Vorteile hat. Sie unterscheidet sich von den anderen Inhaftierten durch ihre Privilegien, die sich nicht ablegen lassen. Im Gefängnis wird ihr von den Autoritätspersonen ein Maß an Respekt entgegengebracht, das anderen Inhaftierten verwehrt bleibt. Insofern muss der Mutter Recht gegeben werden, wenn sie verkündet, Piper sei keineswegs wie die anderen Frauen* in *Litchfield*. Piper ist dort eher eine demographische Ausnahme, so wie ihre Haftstrafe nur ein kleiner ‚Ausrutscher‘ in ihrem sonst perfekten Lebenslauf zu sein scheint. Nach ihrer Entlassung wird sie, im Gegensatz zum Großteil der Inhaftierten *Litchfields*, vor Armut, Diskriminierung und Arbeitslosigkeit durch ihre Familie, ihr Geld und ihre *Whiteness* geschützt sein. Die Haftstrafe wird sie möglicherweise sogar ‚interessanter‘ machen und ihr weniger schaden als nützen – immerhin bekam Piper Kerman, auf welcher die Figur Piper Chapman beruht, anschließend einen Buchvertrag.

Darauf deutet auch der Titel der Serie hin: „Orange is the new Black“ – Orange ist das neue Schwarz. Es wird darauf angespielt, dass die orangefarbenen Uniformen der Gefängnisinsassinnen der neuste Trend seien, wie in Modekreisen ein neuer Trend oft als das ‚neue Schwarz‘ bezeichnet wird. Impliziert ist, dass in Pipers Lebensrealität Werte wie Mode, Aussehen und Trends eine große Rolle spielen, und dass ihr Aufenthalt ‚in Orange‘ von der Außenwelt als ‚cool‘ oder ‚chic‘ gelesen werden könnte. Auch dadurch ist Piper in OITNB vielleicht sogar die einzige Person, deren Leben außerhalb der Gefängnismauern dargestellt wird als würde es gewissermaßen auf sie warten und es überhaupt wert sein, in es zurückkehren zu wollen. Und doch scheint Piper immer mehr zu realisieren, dass ihre Mutter ein verzerrtes Bild von ihr hat, das mit großer Intoleranz gegenüber anderen einhergeht. Pipers Mutter betreibt *Othering*, um sich und ihre Tochter in ihren privilegierten Positionen zu bestärken.

OITNB eröffnet demnach zwar einen Raum für die Reflexion von Rassismus und Klassismus und die Verschränkung dieser, schafft es aber nicht, diese komplett offenzulegen. Stattdessen wird das Publikum die Figur Piper vermutlich weiterhin als ‚Fremdkörper‘ innerhalb *Litchfields* wahrnehmen.

Piper fokussiert auf ihre Eigenverantwortung, wenn sie versucht der Mutter zu erklären, warum sie in *Litchfield* ist. Sie vergisst dabei, dass ein Großteil der Insassinnen aber nicht den ‚Luxus‘ hatte, ein Verbrechen, simpel gesagt, aus purer Langeweile zu begehen. Viele hatten nicht die Wahl, ob sie ein Verbrechen begehen oder nicht, sondern waren von Beginn ihres Lebens an in kriminellen Kreisen, aus denen sie nicht heraus konnten. Oder sie sind bereits so marginalisiert aufgewachsen, dass es quasi eine Notwendigkeit war, illegale Handlungen zu vollziehen, um überhaupt überleben zu können. Zudem sind die Haftstrafen für Schwarze Menschen und PoC statistisch gesehen deutlich höher als für *Weißer*, was zusätzlich rassistische gesellschaftliche Strukturen verdeutlicht und zeigt, dass Piper eben nicht wie ‚alle anderen‘ ist (vgl. Urbina 2013: o.S.). Wenn Piper behauptet, Menschen seien auf Grund ihrer persönlichen, falschen Entscheidungen im Gefängnis, blendet sie aus, dass besonders bei Schwarzen Frauen* und WoC oft strukturelle Ungleichheiten, sozio-ökonomische Schicksale und Rassismus eine große Rolle einerseits im Prozess ihres Straffällig-Werdens und andererseits in ihren Verurteilungen zu Haftstrafen spielen (vgl. Najumi 2013: o.S.). Die Figur Piper reproduziert ein Bild, das außerdem im Gegensatz zu der Gefängnisbevölkerung *Litchfields* steht. Würde sie die Zusammensetzung der Insassinnen genauer betrachten, müsste sie, ihrem Argument folgend, ableiten, dass *weiße* Frauen* der Mittelschicht weniger falsche Entscheidungen als Schwarze und WoC trafen (vgl. Hausbichler 2014: o.S.). Die diametralen Fakten werden in OITNB an mehreren Stellen explizit genannt, was dazu führt, dass Pipers Aussagen als wenig glaubwürdig rezipiert werden. Zudem macht ihre ‚Blindheit‘ gegenüber Rassismus und Klassismus sie unsympathischer für das Publikum. Die in anderen Szenen explizite Thematisierung der rassistisch und klassistisch begründeten Ungleichheiten könnte beim Publikum einen Raum zur Reflexion dieser eröffnen.

In diesem Dialog zwischen Piper und ihrer Mutter wird auch das Frauen*bild der Mutter erkennbar. Sie scheint Piper daran erinnern zu wollen, was eine Frau* ihrer

Meinung nach ausmacht, da Piper momentan nicht diesen Vorstellungen entspricht. Der Fokus der Mutter liegt einerseits auf dem äußeren Erscheinungsbild („Is that how you wear your hair these days?“). Andererseits scheint es ihr wichtig, stets höflich und freundlich zu sein, zumindest zu Menschen, die ebenfalls einen gewissen ‚Status‘ haben („Don’t be mopey“; „you owe her an apology“). Ein weiterer Anspruch ist, stets kontrolliert zu wirken. Wenn dies nicht möglich ist, lässt sich die Kontrolle auch mit Hilfe von Medikamenten herstellen („There are medications.“). Die Mutter macht auch sehr deutlich, was sie eigentlich von Piper erwartet, neben den bereits genannten Eigenschaften und Verhaltensweisen. Sie erwartet, dass Pipers primäre Lebensziele Mutterschaft, Ehe und Karriere betreffen („You’d be home trying on wedding dresses, growing your business, giving me grandchildren“). Einerseits dadurch, dass Piper von den Äußerungen ihrer Mutter entsetzt ist, und andererseits durch die Darstellung der Mutter als durchweg unsympathische Person, kritisiert OITNB diese noch immer vorherrschenden, restriktiven Vorstellungen von Weiblichkeit.

Piper scheint sich ihrer Privilegien als *weiße*, junge, gebildete Frau* im Laufe der zwei Staffeln von OITNB immer bewusster zu werden. Die nächste Szene, die ich hier teilweise wiedergeben möchte, zeigt einen Eklat in der Kantine von *Litchfield*. Piper bekommt die Erlaubnis, das Gefängnis für 48 Stunden zu verlassen, um sich von ihrer im Sterben liegenden Großmutter zu verabschieden. Piper war vorher nicht bewusst, dass anscheinend so gut wie nie jemand Freigang („furlough“) gewährt bekommt. Beim Essen in der Kantine hört sie mit, wie sich insbesondere die Schwarzen Frauen* (Taystee, Poussey) und WoC lautstark darüber aufregen.³⁴

Taystee: You know, Chapman been getting special treatment since the minute she got here. Figures she’d be the first to get furlough.

[...]

Poussey: Man, I tried for six months to get furlough. Clearly a dead black mom ain’t no competition for a sick, old, white granny.

[...]

³⁴ Szene 3: S2E8, komplette Szene min. 42:20-44:36, siehe Anhang 2

Poussey: Man, people's parents fucking go. Got sick people in here who can't get proper treatment. Chapman ain't got no strife in her life, but bitch gets the red carpet laid out for her.

[...]

Piper: [springt auf, reisst die Arme in die Höhe, ruft laut] Yes, I am white! We have established that. And I got furlough, too. I guess white privilege wins again. [ironisch] And as a speaker for the entire white race, I would like to say I am sorry that you guys got the raw deal. But I love my fucking grandmother. And yeah, yeah, she may be a whitey too, but she's a fucking person and she's sick and she needs me. [Pause] So shut the fuck up! [dreht sich um, etwas Essbares landet an ihrem Hinterkopf, dreht sich sehr langsam wieder um und sieht, wie Suzanne steht, sie provozierend anschaut und sich die Finger ableckt]

OITNB thematisiert hier ganz explizit, wie Schwarze Frauen* und WoC strukturell diskriminiert werden. Piper erkennt dies und reagiert darauf, weil sie sich unter Druck gesetzt fühlt. In ihre ‚Ansprache‘ mischen sich so viele sarkastische und ironische Elemente, dass der Eindruck entsteht, sie würde den zur Sprache gebrachten Rassismus ins Lächerliche ziehen wollen. Eventuell impliziert sie auch, dass die Schwarzen Frauen* die Situation dramatisieren würden. Jedenfalls versucht sie sich selbst als nicht involviert in rassistische Unterdrückungsstrukturen darzustellen, obwohl sie *weiß* ist und demonstriert, dass sie sich darüber sehr wohl bewusst ist. Piper reproduziert hier Weiße Suprematie, indem sie vorgibt, mit den rassistischen Strukturen, die sie erkennt, nicht einverstanden zu sein, und doch von ihnen profitiert. Sie kann nicht zwischen rassistischen Strukturen, die für die Frauen* verletzend sind, und Kritik an ihrer eigenen Person unterscheiden. Piper fühlt sich persönlich angegriffen und unternimmt daher den Versuch, den Rassismus ‚umzudrehen‘ und den anderen zu unterstellen. Dazu subjektiviert sie den Konfliktpunkt und wird sehr emotional, in der Hoffnung auf mehr Empathie.

Es stellt sich die Frage, ob dieser Versuch vielleicht auf *weiße* Zuschauer_innen besser wirken könnte, da diese den Ärger der Schwarzen Frauen* und WoC eventuell nicht verstehen, weil sie nie Diskriminierungserfahrungen gemacht haben und nie einen Anlass hatten, sich mit Rassismus auseinanderzusetzen. Dass Piper in dieser Situation Mitleid bei jenem Publikum erregt, das sich bisher nicht mit seiner *Whiteness* beschäftigt hat, sei nun mal in den Raum gestellt. Die Szene bietet viele verschiedene Lesarten und wird von unterschiedlichen Publikumsgruppen vermutlich recht divers

interpretiert. Meine persönliche Interpretation, aus welcher Piper als die *weiße* Suprematie reproduzierend hervorgeht, wird vom Ende der Szene gestützt. Dass Suzanne Piper mit Essen bewirft, zeigt meines Erachtens nach die präferierte Lesart, welche von den Produzent_innen in die Szene eingeschrieben wurde: Piper stützt rassistische Strukturen und wird von den Schwarzen Frauen* und WoC zu Recht dafür angeprangert. Subversives Potenzial sollte der Szene jedoch nicht angerechnet werden, da dies meines Erachtens nach nicht offensichtlich genug wird.

Im Anschluss an diese Szene geht Piper in das Büro ihres Betreuers, Mr. Healy, und versucht ihn davon zu überzeugen, dass sie keinen Freigang bekommen sollte. Sie gibt in verkürzter Form wider, was sie in der Kantine von den Frauen* gehört hat und stellt es so dar, als wären es ihre eigenen Einwände. Einerseits ist ihre Körpersprache hier sehr untypisch für ihre Figur, andererseits wirkt ihr Text wie auswendig gelernt. Sie wirkt nicht glaubwürdig. Meines Erachtens nach sollte diese Szene als ein halbherziger Versuch Pipers gewertet werden, sich mit Schwarzen Frauen* und WoC solidarisch zu zeigen. Es gelingt ihr nicht und zeigt so auch wieder auf, wie sehr sie von ihren Privilegien Gebrauch macht und es nicht schafft sie abzulegen. Piper wird hier dargestellt, als würde sie ihre privilegierte Position nur oberflächlich ablehnen und sie eigentlich doch immer wieder genießen und für ihre Zwecke ausnutzen. Dies wird besonders deutlich in ihrer Aussage „I was grateful [to get furlough]. I am. Until it turned me into a target“.³⁵ Ihr eigentlicher Beweggrund, ihren bewilligten Freigang ‚zurückgeben‘ zu wollen, ist demnach ihre Angst vor den WoC, die hier als ‚eifersüchtig‘ dargestellt werden. Es wird ebenso deutlich, wie flüchtig ihre Identifikation mit den anderen Insassinnen ist, von der sie ihre Mutter zuvor überzeugen wollte. Indes erregt sie vielleicht auch hier wieder Empathie und Mitleid bei jenen Zuschauenden, die sich mit ihr als Person oder mit ihrer gesellschaftlichen Position identifizieren können.

Obwohl Piper (zurecht) oft als eher uninteressante Person rezipiert wird, macht sie im Laufe der Serie eine Entwicklung durch. Schon zu Anfang macht sie sich darüber lustig, dass ihre Mutter in ihrem Bekanntenkreis erzählt, Piper würde Freiwilligenarbeit in Afrika machen, weil es ihr peinlich ist, dass ihre Tochter ins

³⁵ S2E8, min. 47:03, komplette Szene min. 45:55-48:11

Gefängnis muss.³⁶ Als Piper 48 Stunden Freigang hat, wird auf der Beerdigung ihrer Großmutter deutlich, dass sie sich mit den Menschen dort auch nicht mehr identifizieren kann.³⁷ Sie ist wegen ihrer Haftstrafe gewissermaßen die Hauptattraktion und amüsiert sich darüber nur teilweise. Nach einer kurzen Konversation mit ihrem Vater, der sehr enttäuscht von ihr ist, schleicht sie sich von der Veranstaltung, um den ehemaligen Laden von Red, einer der langjährigen Inhaftierten *Litchfields*, zu suchen. Nach der ernüchternden Feststellung, dass dieser geschlossen ist, kauft sie sich Schnaps und Hamburger und sucht sich einen Platz zum Sitzen auf dem Boden. Das Bild, das hier vermittelt wird – die chic gekleidete, *weiße*, junge Frau*, mit Alkohol und Essen nachts auf dem Asphalt³⁸ – zeigt die Entwicklung die sie durchgemacht hat, und die Widersprüchlichkeit ihrer Figur durch ihre Identifikation mit den Insassinnen *Litchfields* einerseits und ihrer von Privilegien geprägten Lebensrealität andererseits.

7.2 Die Figur Suzanne Warren

Suzanne (Sue) Warren ist eine Schwarze Frau*, vermutlich in ihren 30ern. Warum sie in *Litchfield* ist, erfahren wir trotz einer Rückblick-Episode zu ihrer Person (S2E3) nicht. Sue hat einen College-Abschluss und ist eine gebildete Person, was sich besonders in ihrer Affinität für die Texte Shakespeares zeigt. In *Litchfield* trägt sie den Spitznamen „Crazy Eyes“ weil sie von den anderen Insassinnen für verrückt und gewaltbereit gehalten wird. Sue wird dargestellt, als wäre sie immer etwas verwirrt und recht naiv. Als Piper nach *Litchfield* kommt verliebt sich Sue in sie und versucht einige Zeit lang, sie für sich zu gewinnen. Sie dichtet und reimt, verteidigt Piper gegenüber Alex („I threw my pie for you“³⁹). Als Piper ihr klar zu verstehen gibt, dass sie nicht interessiert ist, wird Sue sauer und uriniert nachts vor Pipers Zelle. Obwohl Sue in eine Gruppe Schwarzer Frauen* integriert ist (Taystee, Poussey, Cindy, Watson), wird sie als Außenstehende inszeniert, z.B. bei Gruppenspielen, wo ihr

³⁶ S1E1

³⁷ S2E9

³⁸ S2E9, min. 52:53

³⁹ S1E3, min. 20:04

immer nur die Rolle der Zeitzählerin zukommt. Sue scheint sehr unter diesen Ausschlüssen zu leiden und auf der Suche nach einer Person zu sein, von der sie wirklich gemocht wird.

Sues Sexualität wird nicht explizit einer der bestehenden gesellschaftlichen Kategorien zugeordnet, was die Wichtigkeit einer klaren sexuellen Identität in Frage stellt. Allerdings lässt sich Sue als lesbisch lesen, durch ihre Zuneigung gegenüber Piper und diversen Codes, die in ihre Figur eingeschrieben sind. In der zweiten Staffel lernt Sue Yvonne „Vee“ Parker, eine ältere Schwarze Frau*, kennen und dank Vees Schmeicheleien und Manipulationen tut Sue alles für sie. Sie verprügelt sogar eine ihrer Freundinnen, Poussey. Gegen Ende der Staffel redet Vee Sue ein, sie habe Red, eine weitere Insassin die mit Vee auf Kriegsfuß steht, angegriffen und versucht zu töten. Sue, die fast durchweg als verwirrt, naiv, treu, gutgläubig und leicht manipulierbar dargestellt wird, glaubt daraufhin selbst daran, den Angriff auf Red verübt zu haben. In sozusagen letzter Minute sorgen Red sowie Sues Freundinnen dafür, dass sie nicht für dieses Verbrechen verurteilt wird.

Die Art und Weise, wie Sue dargestellt wird, ist hochgradig stereotyp. Der Blick, der in OITNB auf Sue als Akteurin geworfen wird, scheint einer *weißen*, kolonialen Perspektive zu entstammen. Sue vereint in sich eine Vielzahl an Charakterzügen und Verhaltensweisen, die an das Stereotyp der ‚wilden‘ Schwarzen Frau* erinnern. Dieses entspringt der Zeit des Kolonialismus und Imperialismus, als ‚Rassentheorien‘ zirkulierten, die *Weißer* als überlegen darstellten und zur Rechtfertigung und Aufrechterhaltung dieser Ansicht dienen sollten (vgl. Arndt 2009: 341). Dem Stereotyp der ‚Wilden‘ folgend wird Sue beispielsweise als ‚primitiv‘ und ‚unzivilisiert‘ repräsentiert, indem sie mehrmals mit Essen wirft oder auf den Boden uriniert (vgl. Tißberger 2013: 9). Sie wird zusätzlich dazu als kindisch inszeniert, dadurch dass sie oft albern kichert, spricht ohne nachzudenken und kurze Reime erfindet, die sie dann vorträgt. Zudem wird sie als verrückt, beinahe schizophren, und als unkontrolliert, impulsiv und emotionsgeleitet charakterisiert. Dies lässt sich insbesondere an ihren Stimmungsschwankungen, unerwarteten Gefühlsausbrüchen und Neigung zu Gewalttätigkeit ablesen. Diese Inszenierung Sues entspricht einem Stereotyp Schwarzer Frauen*, das in der heutigen Gesellschaft noch immer fest verankert zu sein scheint (vgl. Cherrat 2009: 212).

Ihre Sexualität wird ebenfalls von diesem Stereotyp gezeichnet: Einerseits wird sie durch ihre Kindlichkeit auf eine de-sexualisierte Weise inszeniert, andererseits schwingt in ihren Annäherungsversuchen immer etwas Bedrohliches mit. Auch dem Stereotyp der ‚Wilden‘ entsprechend ist Sues Darstellung als naiv, leichtgläubig und manipulierbar. Sie scheint wenig Misstrauen zu haben und grundsätzlich davon auszugehen, dass Menschen ‚gut‘ sind. Ebenso hält sie es für selbstverständlich, dass Piper sie mag, nachdem sie sie gegen andere Insassinnen verteidigt, obwohl sie nie darum gebeten wurde. Sie durchschaut auch nicht, dass Vee sie manipuliert, gegen andere aufhetzt und sie für ihre Zwecke benutzt. Darüber hinaus scheint ihr nicht bewusst zu sein, wie die anderen Inhaftierten *Litchfields* über sie denken. So fragt sie Piper z.B. einmal, warum sie von allen „Crazy Eyes“ genannt wird. Demnach ist das letzte Indiz für die Repräsentation Sues als stereotyper ‚wilder‘ Schwarzer Frau* in ihrer Unwissenheit, die oft als Dummheit dargestellt wird, zu finden.

An dieser Stelle wird mit dem Stereotyp jedoch mehrfach gebrochen, wenn ersichtlich wird, dass Sue eine akademische Bildung hat. Die Momente, in denen Sue erstmals Shakespeare zitiert, wirken auf Grund von Sues sonstigen stereotypen Merkmalen auf das Publikum überraschend. Dadurch, dass mit dem Stereotyp gebrochen wird, werden den Zuschauer_innen ihre eigenen rassistischen Vorurteile vor Augen geführt. Als beispielsweise das „Scare Straight“ Programm beginnt, in dem jugendliche Mädchen, die bereits straffällig geworden sind, nach *Litchfield* kommen und einige ausgewählte Insassinnen beauftragt werden, ihnen Angst zu machen um sie von weiteren Straftaten abzuhalten, sagt Sue zuvor noch zu der Wärterin, die das Programm betreut: „I thought you said this was an acting opportunity. [...] Other prisons get to do Shakespeare and shit. I wanna play a role. Like Desdemona, or Ophelia [...]“⁴⁰ Zu der Jugendlichen, vor der sie dann später steht, sagt sie “You ready to see some Shakespeare and shit? You common cry of curs whose breath I hate as reek o’ the rotten fens, whose loves I prize as the dead carcasses of unburied men that do corrupt my air!“⁴¹ Die meines Erachtens von Seiten der Produktion antizipierte Überraschung des Publikums wird durch das Zeigen des erstaunten Gesichts des jungen Wärters John Bennett im Hintergrund bestärkt. Diese intendierten

⁴⁰ S1E10, min. 6:47

⁴¹ S1E10, min. 36:47

Überraschungsmomente konfrontieren die Zuschauenden mit ihren rassistischen Vorannahmen, indem sie sich (hoffentlich) fragen, warum sie überrascht sind. Sues Faible für Shakespeares Texte funktioniert hier als Signifikant für Bildung und *Class*, und im Zuge dessen für *Whiteness*.

OITNB bringt den diesbezüglich ersten Überraschungsmoment, als Sues Eltern sie zu Thanksgiving besuchen. Zuerst sehen wir zwei ältere *weiße* Personen im Bild, einen Mann* und eine Frau*, dann Sue, wie sie ihnen breit grinsend gegenüber sitzt.⁴²

Mann: Jed and Lane are flying in from Chicago tonight with the kids.
Sue: [fröhlich] Oh, will Grammie be there?
Frau: Grammie's gonna stay in North Carolina. She's got a boyfriend.
[lächelt]
Sue: No shit!?
Frau: [ermahnend] Suzanne!
Mann: [schüttelt resigniert den Kopf]
Sue: Sorry... Language... [schlägt sich ganz leicht an ihren Kopf]
[...]
Frau: What about your hair?
Sue: [leicht aggressiv] Mommy! I happen to like my hair like this!

Sue wird auch hier mittels ihrer überschwänglichen Freude, der Unbedachtheit ihrer Worte sowie dem Schlagen an den eigenen Kopf als verrückt, kindisch und unzivilisiert dargestellt. Im Gegensatz dazu sitzen ihr die *weißen* Adoptiveltern gegenüber und kritisieren ihre Sprache und ihr Aussehen. Sues Ausdrucksweise („No shit!?“) markiert auch ein weiteres Stereotyp, das in ihrer Figur verkörpert ist: Schwarze US-Bürger_innen als ‚Gangster‘. So wird Sue durch ihre ‚Verrücktheit‘ als unberechenbar und demnach gefährlich, durch ihre Haftstrafe als kriminell, durch ihre Ausdrucksweise und Kindlichkeit als dumm, sowie durch ihre emotionsbetonte, impulsive Art als aggressiv und potenziell gewalttätig dargestellt.

Durch Szene 1 werden aber noch weitere Themen transportiert, auf die ich im Folgenden eingehen möchte: Erstens das Schlagen gegen den eigenen Kopf, das Sues Hass auf sich selbst zeigt. Dieser Hass resultiert daraus, dass sie nie dem *weißen* Ideal, mit dem sie aufgewachsen ist, gerecht werden konnte. Zweitens zieht sich durch Sues Entwicklung das Motiv der Frisur. Ihre Haare sind als Signifikant für ihre

⁴² Szene 1: S1E9, min. 16:20-16:35 und 17:49-17:54

konfliktbesetzte Schwarze Identität zu verstehen, durch die sie auch Verbindungen zu anderen Schwarzen Frauen* herstellt.

Das Schlagen gegen den eigenen Kopf funktioniert bei Sue als eine Art Selbstbestrafung. So schlägt sie sich in Szene 1 beispielsweise an den Kopf, um sich dafür zu bestrafen, dass sie nicht auf ihre Ausdrucksweise geachtet hat und dafür von der Mutter kritisiert wurde. Sue wurde von *weißen* Eltern adoptiert und schien, wie in den Rückblicken ersichtlich wird, nie Kontakt zu anderen Schwarzen Menschen gehabt zu haben. Sie ist in einem durchweg *weißen* Umfeld aufgewachsen, in dem sie immer die ‚Andere‘ war. Der Gefallen, den sie an Shakespeare findet, signifiziert diese *weiße* Welt und Sues Versuch, ein Teil dieser zu sein. Doch fühlt sie sich immer unzulänglich und erhält nie die Unterstützung und das Empowerment, das sie brauchen würde. Dieses ‚Anderssein‘, das wohl in familiären Kreisen nie in ihrer Anwesenheit thematisiert wurde, führt zu ihrem Selbsthass und der Praxis des Selbst-Bestrafens. Einen der ersten Ausschlüsse Sues aus der *weißen* Welt sehen wir in Szene 2, dem ersten Rückblick in ihre Kindheit. Die etwa fünfjährige Sue rennt mit Schmetterlingsflügeln verkleidet durch einen Krankenhausflur. Ihre Adoptiveltern haben gerade ein Baby bekommen, das Sue nun zum ersten Mal sieht. Im Krankenzimmer der Mutter angekommen, spielt sich folgende Szene ab.⁴³

Sue: [schaut das Neugeborene an] She’s so pretty.
Mutter: Isn’t she?
Sue: She looks like you and Daddy.
Mama: Mommy and Daddy made her, honey. She’s our miracle.
Sue: Can I hold the miracle?
Mutter: [schaut zögernd zum Vater]
Vater: Here, sit back right here. [nimmt das Baby] Now, just be extra careful. [gibt Sue das Baby]
Mutter: [strenge] Make sure to support her head!
Sue: What’s she called?
Mutter: Grace.
Sue: Hello, Grace. I’m your best friend and your big sister, Suzanne. Just me and you. You and me. You and I.
Vater: Okay, honey, that’s enough for now. She’s had quite a journey today. You can hold her again later. [nimmt das Baby wieder]

⁴³ Szene 2: S2E3, komplette Szene min. 5:05-6:59

Sue: [springt auf und schreit] No! She's my baby! You give her back! You told me she was mine! She's mine! Give her back! Give her back!

Mutter: Suzanne, stop it! Be a big girl! [zum Vater] Do something!

Vater: But I have the baby!

Mutter: Give her to me!

Sue: [schreit noch immer] No! No! No!

Krankenschwester: [fasst Sue am Arm] Hey! Hey! It's pretty exciting being a big sister, isn't it?

Sue: [nickt]

Krankenschwester: You know, I couldn't wait to meet my little brother when he was born. But you know what? That kid cried for a whole year. [lacht] I even asked my mommy if she could put him back in her tummy.

Sue: [hält sich die Hand vor den Mund und kichert]

Krankenschwester: Hey, would you like me to fix your hair up? It seems you should have a fancy do to go with that fancy outfit.

Sue: [nickt lächelnd]

Krankenschwester: Oh! I love, love your wings!

Sue: Thank you! Pink's my favorite color.

Krankenschwester: Oh I can see that! Nice!

Während die Krankenschwester, eine Schwarze Frau*, Sue beruhigt und neben ihr kniet und mit ihr spricht, liegt die *weiße* Mutter mit dem *weißen* Baby im Arm im Bett, neben dem der *weiße* Vater steht und ebenfalls auf Sue herunterblickt. Vater und Mutter wirken äußerst angespannt und distanziert von Sue, sie scheinen irritiert und hilflos und beinahe ängstlich. Gegen Ende der Szene, als Sue von der Krankenschwester beruhigt wurde, schauen sie wieder wohlwollender und lächeln. In der Darstellung scheint dieser Umschwung darin begründet, dass Sue nun wieder ruhig ist und sich ‚gut benimmt‘, so wie es die *weißen* Eltern von ihrer Tochter erwarten. Die Positionierung der Personen in der Szene verdeutlicht zudem, dass die Eltern und das Neugeborene eine Einheit bilden, zu der Sue nicht dazu gehört. Das Geschrei Sues wird schon hier als verrückt, unkontrolliert und bedrohlich dargestellt, wodurch sie bereits als Fünfjährige stereotypisiert als die ‚Wilde‘ inszeniert wird. Ihre Mutter trägt ausschlaggebend zum Ausschluss Sues bei, indem sie das Neugeborene, dessen biologische Mutter sie ist, als „miracle“ bezeichnet. Als ‚Wunder‘ bezeichnet zu werden, muss für die fünfjährige Sue wohl das höchste aller Komplimente sein. Dass

sie nicht selbst als solches bezeichnet wird, sondern ihre *weiße* Schwester, kann nur in einem geringen Selbstwertgefühl resultieren.

Diese Ausschlüsse, mit denen das *Othering* Sues und ihr Gefühl der Unzulänglichkeit einhergehen, werden auch im vierten Rückblick⁴⁴ offengelegt. Wir sehen Sue und ihre Familie bei ihrer College-Abschlussfeier. Auf der Bühne, neben der sie stehen, wird von einer *weißen* Frau* angekündigt, dass Sue nun ein Lied singen wird. Sue scheint sehr aufgeregt und unsicher zu sein. Ihre Mutter versucht sie zu bestärken: „You’re gonna be great, honey. [...] Come on, sweetie, this is your chance. Go show them how great you are.“ Doch auf der Bühne angekommen, mit Blick in das fast ausschließlich *weiße* Publikum und auf Mädchen, die zu kichern beginnen als Sue bereits eine zeitlang zögerlich vor dem Mikrofon steht, rastet sie aus. Sie ruft mehrmals „No, I can’t! I can’t do it, Mom! I can’t!“ und beginnt sich selbst mit den Händen gegen den Kopf zu schlagen. Es wird deutlich, dass Sue versucht für ihre Mutter Dinge zu tun, die sie eigentlich nicht tun möchte. Die Mutter baut einen Druck auf, dem Sue nicht standhalten kann. In ihrer Wortwahl („Go show them how great you are“) ist auch enthalten, dass Sue sich erst beweisen muss, weil die anderen (noch) nicht wissen, was Sue kann. Im übertragenen Sinne muss sich Sue immer erst in der *weißen* Welt beweisen, weil diese von Rassismus und Vorurteilen beherrscht wird. Diesem Druck standzuhalten kostet vermutlich große Überwindung und bedarf einer Unterstützung und Empowerment, die Sues *weiße* Familie nicht liefern kann.

Sue lässt ihren Frust darüber einmal an Piper aus, wie wir im fünften Rückblick⁴⁵ sehen: Sue soll bei der Weihnachtsaufführung in *Litchfield* singen und kann sich im letzten Moment doch nicht dazu durchringen. Das Singen scheint in der Darstellung Sues ein Ausdruck ihrer Schwarzen Identität zu sein, die so konfliktbesetzt ist, dass sie sich nie dazu überwinden kann. Nach der Aufführung, aus der Sue trotz allem euphorisch herausgeht, machen sich zwei der Insassinnen über sie lustig, woraufhin Sue geistesabwesend nach draussen in den Hof stürmt. Dort ereignet sich gerade ein blutiger Kampf zwischen Piper und Tiffany, einer jungen *weißen* Frau*, die im Laufe von Staffel 1 einen zunehmenden Hass auf Piper entwickelt. Als Sue Piper erblickt,

⁴⁴ S2E3, komplette Szene (zwei Rückblicke) min. 46:09-49:20

⁴⁵ S2E3, komplette Szene (zwei Rückblicke) min. 46:09-49:20

wie sie über Tiffany kniet, rennt sie auf sie zu, ruft „No, Mommy!“ und schlägt Piper mit der Faust mitten ins Gesicht. Dann schreit sie noch einmal: „I don't want to! You're always pushing me to do these things! Pushing me! No more, Mommy!“ und schlägt Piper k.o. Diese Schläge gegen Piper lassen sich als Schläge gegen die *weiße* Welt lesen, aus der Sue von klein auf ausgeschlossen wurde und in der sie nie genügen konnte. Ihre anfängliche Verliebtheit in die *weiße* Piper zeigt auch, wie sehr sie sich nach dieser Welt sehnt, weil sie die Welt ihrer Familie bedeutet. Zudem ist Sue wütend auf Piper, da sie von ihr abgewiesen wurde und so erneut nicht in der *weißen* Welt zugelassen wurde, die sie so zu idealisieren gelernt hat. Dazu kommt, dass sich Piper und Sues Mutter (in den Rückblicken zu Sues Kindheit) recht ähnlich sehen: Beide sind *weiß*, schlank und haben lange, glatte, blonde Haare. Durch die Schläge und Ausrufe, die an ihre Mutter gerichtet sind, macht Sue ihrem Frust Luft. Der Satz „You're always pushing me to do these things“ macht deutlich, dass Sue immer versucht hat, den Ansprüchen ihrer Mutter gerecht zu werden, auch wenn sie sich selbst nicht wohl dabei fühlte. Die Formulierung „these things“ referenziert *weiße* Dinge in einer *weißen* Welt, in der Sue sich beweisen musste. Der Ausdruck „Pushing me“ ist bezeichnend für den Druck ihrer Mutter, so *weiß* wie möglich zu sein. Dies bedeutet, *weißen*, neo-liberalen Idealen zu entsprechen: erfolgreich zu sein, sich zu benehmen und gewählt ausdrücken, Kontrolle über sich selbst zu haben, gepflegt auszusehen(im Sinne einer *weißen* Norm).

Ein weiterer Rückblick in Sues Kindheit zeigt uns die Umgangsweise ihrer Mutter mit dem gegen ihre Tochter gerichteten Rassismus: Sie liefert Sue und ihre Schwester, Grace, auf einer Geburtstagsfeier ab, auf die Sue offensichtlich nicht eingeladen ist, angeblich, weil sie vier bis fünf Jahre älter ist als die anderen Mädchen. Die (Mutter der) Gastgeberin, Melanie, öffnet die Tür, Sue und Grace gehen hinein, ihre Mutter bleibt vor der Tür stehen.⁴⁶

Sues Mutter: I hope you don't mind. We just feel it's important for Suzanne to have the same social development as Grace.

Melanie: I don't think it's appropriate for Suzanne to be here.

Sues Mutter: Fine. Let's cut the bullshit then. Is this because she's black?

Melanie: She's ten years old and it's a birthday party for six-year-olds.

⁴⁶ Szene 3: S2E3, komplette Szene min. 15:15-16:38

Sues Mutter: You know which kids suffer in this world, Melanie? The ones who are told they're different. The ones who aren't given the opportunity to succeed alongside every other kid their age. And I will be damned, if I label my child 'less than', so that the rest of the world can put her in a box and just dismiss her before she's had a chance to succeed in life.

Auf den ersten Blick scheint sich Sues Mutter für ihre Adoptivtochter und gegen Rassismus einzusetzen. Bei genauerem Hinsehen wird klar, dass Sue und Grace in den Augen der Mutter unterschiedlich sind: „it's important for Suzanne to have the same social development as Grace“. Sie impliziert hier, dass sie (bisher) nicht die gleiche soziale Entwicklung haben. Zwischen den beiden besteht ein Altersunterschied von vier bis fünf Jahren, durch den Sue in ihrer sozialen Entwicklung eigentlich deutlich fortgeschrittener sein sollte. Sue kann nur als in ihrer Entwicklung Grace gleichwertig oder gar nachstehend gesehen werden, wenn sie in irgendeiner Art und Weise als ‚anders‘ oder gar ‚primitiver‘ oder ‚verrückt‘ wahrgenommen wird. Der versteckte Rassismus der Mutter gegenüber ihrer eigenen Tochter wird demnach hier ersichtlich, getarnt als ein Schlag gegen gerade diesen. OITNB schneidet damit ein Tabuthema an, nämlich potenzielle rassistische Vorbehalte gegenüber eigenen Kindern.

Sue hat durch ihre Erziehung in einem *weißen* Umfeld und insbesondere durch die impliziten Rassismen ihrer Mutter das *Weißsein* idealisiert. Im Gegensatz dazu sieht sie ihre Schwarze Identität als ‚Schmutz‘ an. Ersichtlich wird dies insbesondere in der Szene, in der sich Piper und Sue abends beim Putzen des Waschraums treffen. Piper fragt Sue, ob sie diesen Dienst auch als Strafe aufgetragen bekommen habe, doch Sue verneint.⁴⁷

„Sometimes the feelings inside me get messy like dirt. And I like to clean things. Pretend the dirt is the feelings. This floor is my mind. That is called coping. And the C.O.s don't care 'cause they like things clean. And that is called symbiosis.“

Einerseits setzt OITNB hier wieder Sues Sprache als Signifikant für ihre Bildung ein. Andererseits funktioniert der Schmutz, den Sue zu beseitigen versucht, als Referenz

⁴⁷ S1E12, min. 2:10

zu ihrer eigenen Schwarzen Identität, die im Laufe ihrer Entwicklung negativ besetzt wurde. Die Aussage „This floor is my mind“ zeigt deutlich, dass Sue sich selbst zu reinigen versucht, um nicht länger ungenügend und unzureichend zu sein und deshalb ausgeschlossen zu werden.

Die einzige positive Besetzung ihrer Schwarzen Identität scheint bei Sue mittels ihrer Haare zu geschehen. In Rückblick 1, der Szene im Krankenhaus, stellt die Schwarze Krankenschwester mit ihr eine Verbindung über den Akt des Haare-Machens her. Möglicherweise ist die Krankenschwester die erste Person in Sues Leben gewesen, die ihr einen positiven Zugang zu ihrer eigenen Identität vermitteln konnte. Dass dies über Haare geschieht, ist kein Zufall. Die Geschichte der traditionellen Frisuren Schwarzer Frauen* ist lang, und beinhaltet einen selbstbewussten Umgang mit ihrer Identität (vgl. Ogette 2014: o.S.). Diesen vermitteln zu können bedarf Wissen und Geschick – etwas, das Sues *weiße* Mutter in diesem Kontext nicht besitzt. Stattdessen wurde über Unterschiede nicht gesprochen, vermutlich aus einer typisch *weißen* Angst heraus, dadurch rassistisch wirken zu können. Auch Vee stellt mit Sue eine symbolische Verbindung mittels ihrer Haare her. Zu Beginn ihrer ‚Freundschaft‘ macht Vee ihr eine neue Frisur, wodurch sie wie eine Schwarze Mutterfigur für Sue wird. Diese symbolische Verbindung mittels *Blackness* scheint für Sue äußerst emotional zu sein, weshalb sie sich dann im Laufe der Staffel auch nicht mehr von Vee lösen kann. Vee, sowie auch die Krankenschwester, können Sue etwas geben, zu dem ihre Adoptivmutter nie imstande war. OITNB thematisiert durch diese Darstellung das problematische Verhältnis zwischen *weißen* Müttern und Schwarzen Töchtern. Auch dieses scheint in Szene 1, dem Besuch im Gefängnis, auf: Sues Mutter fragt „What about your hair?“ und impliziert, dass sie ihre Frisur nicht mag. Sues Haare signifizieren ihre Schwarze Identität, welche die Mutter ihr nicht zugestehen will, weil sie Sue *weiß* erzogen hat. Der Mutter scheint klar zu sein, dass Sue sich von ihr unterscheidet, und doch versucht sie stetig, sie in ein bestimmtes Bild zu zwingen. Sue wird keine Akzeptanz gewährt, was wiederum in Selbsthass und Aggressionen gegen sich selbst resultiert.

Sues ‚Verrücktheit‘ wird durch die Rückblicke folglich darin begründet, dass sie keine gesunde Identitätsentwicklung durchlaufen konnte und es ihr somit massiv an Selbstbewusstsein fehlt. Jedoch wird es unterschiedliche Lesarten von Sue als Person

und ihrer Hintergründe geben. Wird ihre Geschichte, die besonders durch die Rückblicke vermittelt wird, wie hier von mir interpretiert rezipiert, schwächt dies die stereotype Darstellung ihrer Figur ab. Es werden Themen angeschnitten, die Sues Entwicklung als äußerst problematisch zeichnen. Dadurch wird sie weniger als stereotype ‚Wilde‘ wahrgenommen, sondern als emotionaler Mensch mit einer begründeterweise sehr konfliktgeladenen Identität. Doch lassen sich die Rückblicke auch anders rezipieren: Sue war schon als Kind ‚verrückt‘, ihre Eltern haben alles versucht und ihr alle Chancen gegeben. Hier schwingt eine hochgradig rassistische Annahme mit, dadurch, dass Sue adoptiert wurde und es in dieser Lesart scheint, als würde Biologie schwerer wiegen als Sozialisation. Nach dieser Annahme war Sue schon immer ‚verrückt‘, weil sie Schwarz ist. Dass sie adoptiert wurde macht es leichter, sie als Fremdkörper in ihrer Familie darzustellen. Ein Kind aus einer sogenannten ‚Misch-Ehe‘ derartig zu ‚*othern*‘, hätte ein noch größeres Tabuthema angesprochen, weil dann eines der Elternteile mit dem Kind biologisch verbunden gewesen wäre. Auf die Art und Weise, wie es in OITNB dargestellt wird, wird der ‚Fehler‘ stets bei der Schwarzen Tochter gesucht und nicht bei der *weißen* Mutter.

Demzufolge könnte die von mir vorgenommene Interpretation subversives Potenzial haben, weil deutlich wird, wie sehr Sue unter den Ausschlüssen der *weißen* Welt, in der sie sich gezwungenermaßen zurechtfinden muss, leidet. Diese Hintergründe werden in zwei Staffeln OITNB bisher aber leider nur angeschnitten. Im Vordergrund steht die Darstellung der Figur Sue als ‚Wilde‘, ‚Verrückte‘ und ‚Kriminelle‘. Damit reproduziert OITNB gleich mehrere Stereotype Schwarzer Frauen*, die einen großen Beitrag zur Aufrechterhaltung rassistischer Strukturen in unserer Gesellschaft leisten.

7.3 Die Figur Tasha “Taystee” Jefferson

Taystee ist eine Schwarze Frau* Anfang 20. Warum genau sie in Haft ist, erfährt das Publikum in zwei Staffeln OITNB nicht. In der Darstellung Taystees wird ersichtlich, dass sie ohne Eltern aufgewachsen ist, keine Ausbildung hat, aber über eine hohe Intelligenz verfügt. In *Litchfield* arbeitet sie in der Bücherei und kennt sich besonders gut mit Gesetzestexten aus. Taystee wird als heterosexuell konzipiert, indem sie ihre beste Freundin Poussey Washington, die in sie verliebt ist, nach einem Kuss mit den

Worten „I’m not like that“⁴⁸ zurückweist. Taystee wird insbesondere in der ersten Staffel OITNB oft singend, tanzend und scherzend gezeigt.

Wie wir in der Rückblick-Episode (S2E2) zu ihrer Person sehen, lebte Taystee lange in einem Kinderheim und versuchte vergebens Adoptiveltern zu finden.⁴⁹ Auf einem „Black Adoption Festival“ wurde sie als circa Siebenjährige von Yvonne „Vee“ Parker, einer älteren Schwarzen Frau*, angesprochen, die ihr den Spitznamen Taystee gab. In weiteren Rückblicken⁵⁰ wird ersichtlich, dass sie als Jugendliche bei Vee wohnte und in ihr eine Mutterfigur sah. Auch der junge Schwarze Mann* RJ wird hier öfter gezeigt und Taystee scheint eine enge Verbindung zu ihm gehabt zu haben. Die Szene des fünften Rückblicks⁵¹ spielt sich kurz vor der Beerdigung RJs ab. Taystee sitzt traurig vor dem Haus als Vee zu ihr heraus kommt. Taystee kann nicht fassen, dass RJ tot ist – er wurde nachts im Park von einem Polizisten erschossen.

Taystee: Man, how can they get away with this? Ain’t nobody gonna do nothing?
Vee: Cops claim he was armed. I don’t know, maybe he was. I... I told him to not carry a piece. A black man walking around this city at night...

Wie Taystee nahelegt, wird dem Mord an RJ nicht genügend nachgegangen, weil er als Schwarzer Mann* von einem *weißen* Polizisten erschossen wurde. Vee macht deutlich, dass sie sich darüber kaum wundern kann. Damit eröffnet OITNB ganz explizit das Thema Rassismus. Struktureller Rassismus wird sichtbar gemacht und von Vee beinahe als Normalität ausgelegt. Taystee fühlt sich durch dieses Unrecht stark verletzt und trauert um RJ. Dass OITNB einen Raum zur Verhandlung dieser real-gesellschaftlichen Strukturen schafft ist erst einmal positiv zu bewerten. Jedoch erfahren wir in einer späteren Episode, dass Vee aus Ärger über RJ seine Ermordung in Auftrag gegeben hat. Diese Wendung neutralisiert den zuvor angesprochenen strukturellen Rassismus, indem RJs Schicksal individualisiert wird. Die strukturelle Ebene wird dadurch unsichtbar gemacht und der Vorwurf an rassistische Strukturen

⁴⁸ S2E4, min. 26:30

⁴⁹ Rückblick 1: S2E2, komplette Szene min. 1:21-4:16

⁵⁰ Rückblick 2: S2E2, min. 12:50-13:29; Rückblick 3: S2E2, min. 33:58-35:55; Rückblick 4: S2E2, min. 40:45-44:01

⁵¹ S2E2, komplette Szene min. 48:58-51:31

wird zurückgenommen. Für RJs Tod wird in dieser Darstellung eine Schwarze Frau* verantwortlich gemacht, und nicht der *weiße* Polizist, der ihn ja tatsächlich erschossen hat.

An dieser Stelle möchte ich kurz auf die Figur Vee eingehen, weil sie sowohl in Taystees als auch in Sues Geschichte eine große Rolle spielt. Vee lernte Taystee als Kind kennen, wie anscheinend viele andere ihrer sogenannten ‚Schützlinge‘ auch. Es wird durchweg so dargestellt, als würde sie diese manipulieren und für ihren geschäftlichen Profit – sie handelt mit Drogen – ausnutzen. Vee kommt zu Beginn der zweiten Staffel auch nach Litchfield und wird den Zuschauer_innen fortan als das personifizierte Böse präsentiert. Sie ist vermutlich die einzige Figur im gesamten Verlauf von OITNB, die eindimensional als böse dargestellt wird. Es dürfte dem (Mainstream-)Publikum äußerst schwer fallen, Situationen zu finden, in denen mit ihr sympathisiert werden kann. Vee werden menschliche Eigenschaften und Fähigkeiten wie Empathie, Liebe oder Altruismus komplett abgesprochen. Stattdessen bekommt das Publikum zu sehen, wie sie vom Leiden anderer Menschen profitiert, wie sie andere manipuliert und ausnutzt und kein Problem damit hat, massive Gewalt anzuwenden. Zu guter Letzt zeigt ein Rückblick, wie sie RJ erst verführt und ihn dann unter einem Vorwand aus dem Haus schickt, damit er dort von dem Polizisten, den Vee beauftragt hat, erschossen wird. Dass Vee, die zuvor auch für RJ wie eine Mutterfigur konzipiert wurde, für seinen Tod verantwortlich ist, lässt sie endgültig als ‚Unmensch‘ erscheinen. Diese Repräsentation Vees als ‚pures Böse‘ nährt rassistische Stereotype. Die Ebene des strukturellen, gesellschaftlichen Rassismus rückt völlig in den Hintergrund und die Schuld-Frage manifestiert sich nur noch an ihrer Person. Diese Darstellungsweise ist als rassistisch zu bewerten, auch weil sie weder Brüche oder Widersprüchlichkeiten zeigt, noch in irgendeiner Weise versucht eine Reflexion beim Publikum anzuregen.

Bevor die Figur Vee in OITNB überhaupt Erwähnung findet, hat Taystee in *Litchfield* die Möglichkeit, vor einem Berufungsausschuss für ihre Freilassung zu plädieren. In diesem Kontext möchte ich einerseits wieder das Thema Haare aufgreifen, und andererseits die explizite Thematisierung von *Race* und *Class* und deren Verknüpfung.

Taystee versucht sich für ihr Vorsprechen beim Berufungsausschuss Tipps von ihren Schwarzen Freundinnen Poussey und Cindy zu holen.⁵² Dabei steht im Vordergrund, wie Taystee am besten auftreten und sich präsentieren sollte. Cindy expliziert dies, indem sie sagt, „It’s time to get serious. What you gonna do about your hair?“ Als Taystee dann im Frisierstuhl von Sophia Burset, einer Schwarzen trans*Frau* sitzt, bekommt sie von ihr den Rat, wie „the black best friend in the white girl movie“⁵³ auszusehen und aufzutreten. Dieser Ratschlag enthält, dass Taystee am besten verstecken sollte, was ihre *Blackness* signifiziert – ihre natürlichen Haare. Die Geschichte der Frisuren Schwarzer Frauen* hat, wie auch schon in der Analyse der Figur Sue erwähnt, eine lange Tradition (vgl. Ogette 2014: o.S.). Natürliche Schwarze Haare werden in der von *Weiß* dominierten, ‚westlichen‘ Gesellschaft als bedrohlich wahrgenommen, weshalb Schwarze Frauen* viele Strategien gefunden haben, ihre Haare dem *weißen* Ideal ‚anzupassen‘ (vgl. Ogette 2014: o.S.). Diese Wahrnehmung wird noch immer massiv von kolonialen Vorstellungen geprägt, in welchen Schwarze Menschen als ‚wild‘, ‚unkontrolliert‘, ‚unzivilisiert‘ und demnach als ‚bedrohlich‘ konzipiert wurden, um die *weiße* Vorherrschaft zu stützen. Bei Taystee wird in dieser Szene zum Thema gemacht, wie sie sich am besten anpassen sollte, damit sie auf *Weiß* so wenig ‚bedrohlich‘ wie möglich wirkt und freigesprochen wird. Demnach wird hier Rassismus am Thema Haare, als Signifikant für Schwarze Identität, verhandelt. Diese Verhandlungen bleiben jedoch oberflächlich und stellen Taystees Bemühungen, in der *weißen* Gesellschaft als ‚akzeptabel‘ durchzugehen, nicht in Frage. Folglich reproduziert OITNB hier Rassismen, anstatt eine kritische Auseinandersetzung mit ihnen zu fördern.

Nachdem Taystee freigesprochen wurde, unterhält sie sich mit Poussey im Aufenthaltsraum *Litchfields* über ihre am nächsten Tag anstehende Entlassung. Claudette Pelage, eine ältere Schwarze Frau*, die in OITNB vordergründig als ‚gefährlich‘ dargestellt wird, hört die Unterhaltung mit und mischt sich ein.⁵⁴

Taystee: I’m scared.
Poussey: Nothing out there gonna be scarier than this shit.

⁵² S1E7, komplette Szene min. 30:37-32:09

⁵³ S1E7, komplette Szene min. 38:49-40:26

⁵⁴ S1E9, komplette Szene min. 14:55-16:20, siehe Anhang 3

Taystee: Shit, I been in institutions my whole life. I was a ward of the state till I was 16. Then Juvie. I got no skills.

Claudette: Well, now you're just lying. You've worked in that law library for two years. You know more than my public defender.

Taystee: Yeah, but out there, you need real school for that stuff. No one's gonna take me serious. [fängt fast an zu weinen]

Claudette: You're a smart girl. [...] you've got a lot to offer this world.

In Taystees Artikulation ihrer Ängste mischen sich Bezüge zu strukturellen Benachteiligungen, die sowohl auf *Race* als auch auf *Class* zurückzuführen sind. Taystee hat auf Grund rassistisch-klassistischer Gesellschaftsstrukturen nie die Chance auf formelle Bildung gehabt. Ihre Ängste sind berechtigt und werden in dieser Szene auch so dargestellt – mit ihren Vorstrafen und ihrem Hintergrund, dem Fehlen an Bildung die formell anerkannt wird, hätte sie in der US-amerikanischen ‚Realität‘ kaum Aussicht auf eine Anstellung, geschweige denn auf einen Job, der auch nur annähernd ihrem Können entsprechen oder ausreichen würde, um finanziell unabhängig zu sein.

Die Zuschauer_innen verfolgen mit, wie Taystee das Gefängnis verlassen darf und dann vor der Tür einer Schwarzen Frau* steht, bei der sie hätte unterkommen sollen. Diese ist sehr unfreundlich zu Taystee und sagt ihr, sie könne nur eine Nacht bleiben.⁵⁵ Zwei Wochen später ist Taystee wieder in *Litchfield* und es spielt sich beim Wiedersehen mit Poussey die folgende Situation ab. Poussey entdeckt Taystee in der Bücherei, wo diese wie gewohnt Bücher einsortiert, und nähert sich ihr langsam von hinten.⁵⁶

Poussey: Wanna talk about it?

Taystee: Not really. [...] What they don't tell you when you get out, they gonna be up your ass like KGB. Curfew every night, piss in a cup whenever they say. You gotta do three job interviews in a week for jobs you never gonna get. Probation officer calling every minute, checking up. Man, at least in jail you get dinner. [wendet sich ab]

Poussey: [schlägt ihr von hinten mit der Hand auf den Hinterkopf]

Taystee: Aw, man, what the fuck?

⁵⁵ S1E9, min. 54:05-54:45

⁵⁶ S1E12, komplette Szene min. 45:56-48:50, siehe Anhang 4

Pousse: Where do you think you went, Paris Hilton? Yo, there's bitches in here doin' fifteen years for letting they boyfriends do deals in the kitchen, cause they was afraid of getting' beat if they said no. These bitches ain't seen they kids since they was babies. And them kids got their own babies now. Or they run around in the street carrying guns and shit, no one watching over 'em. Yo, I've been here two years, and I got four more. Eight months ago, when I was waxin' fuckin' floors in the cafeteria, my mum's passed. And I wouldn't get to say the shit you're supposed to say to your mum before she gone. So I know you're not telling me in my face right now that you walked back in this place, because freedom was inconvenient for you!?

Taystee: It ain't like that, P. Minimum wage is some kind of joke. I got part time working at Pizza Hut and I still owe the prison nine hundred dollars in fees I gotta pay back. I ain't got no place to stay. I was sleeping on a floor of my second cousin apartment, like a dog. And she still got six people in two rooms. One of the bitches stole my check. I got lice. Everyone I know is poor, in jail, or gone. Don't nobody ask about how my day went. And I got fucked up in the head, you know!? [fängt fast an zu weinen, fängt sich aber wieder] I know how to play here. Where to be and what rules to follow. I got a bed. And I got you.

Vorerst wird hier der Eindruck vermittelt, Taystee sei ‚freiwillig‘ nach *Litchfield* zurückgekehrt. Der Dialog wirft dann aber Fragen auf, bezüglich staatlicher Überwachung, der scheinbaren Unmöglichkeit, als Schwarze Person nach einer Haftstrafe eine finanziell ausreichende Anstellung zu finden, und dem Fehlen eines funktionierenden Systems zur Unterstützung und gesellschaftlichen Reintegration von Ex-Häftlingen. Das bestehende System ist zudem von rassistischen Vorurteilen und Diskriminierungen geprägt. Über Taystee und Pousse werden in dieser Szene Rassismus und Klassismus einerseits außerhalb der Gefängnismauern und andererseits im ‚realen‘ Amerika verhandelt. Beschäftigen sich Zuschauer_innen aber nicht genauer mit dieser Szene und den angesprochenen Problematiken, könnte sich Taystees Rückkehr auch anders lesen lassen: Als Schwarze Frau*, die schon seit ihrem 16. Lebensjahr immer wieder straffällig wird, ist ihr einziger Platz im Gefängnis. Wäre dies die dominante Lesart, würde OITNB hier wieder massiv Stereotype Schwarzer Menschen als ‚dumm‘, ‚gefährlich‘ und ‚minderwertig‘ reproduzieren. Hier wiegt auch der neoliberale Diskurs rund um Eigenverantwortung wieder schwer. In der Repräsentation der Probleme, mit denen Taystee außerhalb

des Gefängnisses konfrontiert war, wird nicht ersichtlich, dass es sich dabei um strukturelle Problematiken handelt, die durch rassistisch-klassistische Gesellschaftsstrukturen hervorgerufen werden. OITNB schneidet dies zwar mittels des Dialogtextes an, schafft aber nicht, die Probleme Taystees von einer individualisierten auf eine strukturelle Ebene zu befördern.

8 Diskussion

Im Folgenden werden die Ergebnisse der Figurenanalysen weiter besprochen und diskutiert sowie zur Beantwortung der Fragestellungen herangezogen. Beginnen möchte ich mit der Hauptforschungsfrage: Wie werden Sexualität, *Race* und *Class* in OITNB verhandelt?

8.1 Zur Verhandlung von Sexualität, „Race“ und „Class“ in OITNB

OITNB repräsentiert eine sexuelle Vielfalt, indem es in der Serie nicht nur homo- und heterosexuelle Frauen* gibt, sondern auch Bisexuelle, eine trans*Frau* und jene, die sich nicht einer Kategorie zuordnen. Generell wird sexuelles Begehren in OITNB wenig kategorisiert. In der Analyse der Hauptfigur Piper wird beispielsweise ersichtlich, dass sie ihre Sexualität nie klar benennen muss. Sie versichert zwar ihrer Familie, dass sie nicht mehr lesbisch sei, positioniert sich aber nie als bisexuell, obwohl sie als letzteres gelesen werden kann. Auch die Figur Sue wird in keiner Szene explizit als lesbisch betitelt. Grundsätzlich wird sexuelles Begehren in OITNB zwar des Öfteren zum handlungsleitenden Thema gemacht, aber nie in einer Weise, die darauf schließen lassen würde, dass Sexualität den Hauptaspekt der Identität einer Person ausmachen würde. Demzufolge wird Sexualität als etwas Nebensächliches konzipiert, das in den seltensten Fällen einer Erklärung oder Rechtfertigung bedarf. Marshment und Hallam schrieben bereits 1994 über die Serie „Oranges are not the only fruit“ (GB 1990, BBC), dass diese weibliche Homosexualität normalisiere, indem sie nicht thematisiert würde, aber ganz explizit vorhanden sei. Dies ist nach Meinung der Autorinnen eine gute Strategie zur Normalisierung von Homosexualität, da etwas, das weder Erklärung noch Rechtfertigung braucht, sondern ganz offensichtlich einfach *ist*, in der ‚westlichen‘ Kultur als ‚natürlich‘ oder ‚normal‘ angesehen wird (vgl. Marshment & Hallam 1994: 163f).

Diese nicht explizite Verhandlung von Bi- und Homosexualität lässt sich aber auch anders lesen: Bisexualität könnte von Zuschauer_innen als ‚Phase‘ aufgefasst werden, die es nicht zu benennen oder besprechen lohnt. Homosexualität wird wieder einmal unsichtbar gemacht, insbesondere wenn die homosexuellen Figuren auch als

heterosexuell ‚durchgehen‘ könnten. Diese Darstellung, bzw. Unsichtbarkeit lässt keinen Raum für Empowerment bi- und homosexueller Frauen* durch explizite Selbstbezeichnung.

Dadurch, dass Sexualität in OITNB selten im Fokus steht, wird auch impliziert, dass z.B. Homosexualität keine Diskriminierungsgrundlage darstellen würde. Dass dem in der ‚Realität‘ nicht so ist, muss hier nicht weiter ausgeführt werden. Doch nimmt die Serie auch stellenweise Bezug auf Homophobie, insbesondere mittels der Figuren Tiffany Doggett (einer *weißen*, jungen, katholischen Frau*) und Sam Healy (dem älteren, *weißen* Betreuer in *Litchfield*). Hier lässt sich die Tendenz beobachten, Homophobie und homophobe Personen lächerlich zu machen – sie werden nicht ernst genommen, durch ihre homophoben Ansichten nicht als bedrohlich dargestellt, und dienen eher als ‚komisches Moment‘, das die Zuschauer_innen zum Lachen bringt.

Die Strukturkategorie *Race* wird in OITNB an vielen Stellen mittels Dialogen thematisiert. So wird z.B. in der Szene, in der Piper in der Kantine *Litchfields* auf die Vorwürfe des Rassismus reagiert, struktureller Rassismus zum Thema gemacht. Auch in Taystees Geschichte finden sich viele Bezüge zum Thema, sowie bei Sue, insbesondere wenn es um ihr Aufwachsen in einem vorwiegend *weißen* Umfeld geht. OITNB repräsentiert *Blackness* hauptsächlich als ausschlaggebend für Diskriminierungen und Benachteiligungen und prangert diese an. *Whiteness* wird als Gegenpol dargestellt, und als Begründung für privilegierte Positionen. Durch die Thematisierung dieser real-gesellschaftlichen Ungerechtigkeiten wird ein Raum zur Reflexion von Rassismen eröffnet. Den Kategorisierungen, die über *Race* vorgenommen werden, gibt OITNB einen besonderen Stellenwert, indem die Gruppenbildung der Gefängnisinsassinnen hauptsächlich auf *Race* beruht. Die Inhaftierten werden durchgängig in Gruppen, die ähnliche Interessen haben sollten, dargestellt: Schwarze, *Weißer*, Latinas, ‚Golden Girls‘ (die Gruppe der älteren Frauen*) sowie ‚Andere‘. Diese Unterteilung wird zwar stellenweise thematisiert und ins Lächerliche gezogen, komplett aufgelöst wird sie jedoch in den zwei Staffeln nie.

Zudem ist in OITNB zu beobachten, wie *Race* und *Class* als ineinandergreifend und sich gegenseitig beeinflussend dargestellt werden. Durch die Figur Sue und ihre Hintergründe wird vermittelt, dass oft davon ausgegangen wird, dass *Race Class*

bedingt. Die intendierten Überraschungsmomente funktionieren nur als solche, weil von Sues Aussehen und ihrem Verhalten, das rassistischen, kolonialen Stereotypen entspringt, in der vermutlich dominanten Lesart darauf geschlossen wird, dass sie in eher armen Verhältnissen aufgewachsen ist und nicht über Bildung verfügt. Durch die Wendungen in Sues Geschichte könnten *weiße* Zuschauer_innen zum Nachdenken über ihre rassistischen Vorannahmen angeregt werden. Wie Paula-Irene Villa sagt, manchmal genügt eine minimale „Irritation des Blicks“ (Villa et al. 2012: 13). Auch bei der Figur Taystee finden sich vielfältige Momente zum Thema *Race* und *Class* und deren Verschränkungen. Bei ihr wird es dargestellt, als ob *Race* tatsächlich ihre ‚Klassenposition‘ bedingen würde. Diese wird in ihren eigenen Worten ausgedrückt: „Everyone I know is poor, in jail, or gone.“⁵⁷ Auch über die Hauptfigur Piper werden Verschränkungen von *Race* und *Class* impliziert, beispielsweise wenn sich ihre Mutter auf Pipers Status als Debütantin beruft. Es ist offensichtlich, dass dieser Status mit der finanziellen und somit gesellschaftlichen Position ihrer Familie einhergeht (*Class*). Zudem wird durch die Szene nahegelegt, dass diese Position mit *Whiteness* einhergeht, sowie mit der Verkörperung weiterer neoliberaler Ideale, für deren Aufrechterhaltung sich Pipers Mutter stetig einsetzt.

8.2 Zur Reproduktion von Stereotypen in OITNB

Die erste Unterfrage, die an die Analyse herangetragen wurde, lautete: In welchen Szenen und in welcher Form wird (in OITNB) auf Stereotype zurückgegriffen? Nun lässt sich durch die Methode der Figurenanalyse weniger beantworten, in welchen Szenen Stereotype reproduziert werden. Vielmehr lag der Fokus darauf, auf *welche* Stereotype in OITNB zurückgegriffen wird. Die Darstellung Pipers als naiv und durch ihre zahlreichen Privilegien verwöhnt mag auf einem Stereotyp der *weißen*, jungen, reichen Frau* basieren, das nicht einmal durch ihre Bisexualität aufgebrochen werden kann. Ich möchte darauf jedoch nicht genauer eingehen, da ich in diesem Zusammenhang nicht die Notwendigkeit sehe, diese Art der Stereotypisierung einer *weißen* privilegierten Frau* anzuprangern. Die Figur Sue hingegen wird hochgradig

⁵⁷ S1E12, komplette Szene min. 45:56-48:50, siehe Anhang 4

stereotypisiert, was meines Erachtens nach verheerende Folgen haben kann. Ihre Inszenierung als ‚wilde‘, ‚verrückte‘ und ‚gefährliche‘ Schwarze Frau* reproduziert rassistische Stereotype, die in großem Ausmaß für die Diskriminierung Schwarzer Menschen und PoC in der mehrheitlich *weißen*, ‚westlichen‘ Gesellschaft verantwortlich sind. Auch Taystee wird stereotypisiert als ‚dumme‘ Schwarze Frau* dargestellt, die im Gefängnis lacht, singt und tanzt. Mit den stereotypen Darstellungen Sues wie auch Taystees wird zwar stellenweise gebrochen, was aber nicht notwendigerweise einen Raum zur Reflexion dieser schafft. Besonders das *weiße* Publikum müsste sich intensiv mit den Figuren auseinandersetzen, um diese Brüche zu entdecken. Dazu kommt, wie in dem Exkurs zu ihrer Figur beschrieben, dass Vee in OITNB als das personifizierte Böse inszeniert wird. Es würden sich in der Serie diverse weitere Figuren finden lassen, deren Analyse das Argument bestärken würden, dass OITNB Schwarze Frauen* und WoC hochgradig stereotypisiert. Diese Misrepräsentationen haben einen realen, gesellschaftlichen Effekt, der mit der Annahme einhergeht, dass Massenmedien neue Bedeutungen schaffen und Diskurse eröffnen können. Klocker und Stanes unterstützen diese Sichtweise: „Ideologies of ‘Otherness’ are propagated via pervasive and harmful media stereotypes, fostering (and/or reinforcing) feelings of fear, anxiety and discomfort in viewers” (Klocker & Stanes 2013: 2039).

8.3 Zur Sichtbarmachung privilegierter und marginalisierter Positionen in OITNB

Die zweite Unterfrage lautete: Wie werden privilegierte und marginalisierte Positionen (in OITNB) sichtbar gemacht? Besonders in der von mir analysierten Szene, in welcher Piper von ihrer Mutter besucht wird, wird ersichtlich, mit welchen Mitteln ihre privilegierte Position kommuniziert wird. Das Aussehen der Mutter gibt einen ersten Aufschluss darüber, dass Piper aus einer *weißen*, wohlhabenden Familie stammt: die Mutter trägt Make-up, Schmuck, einen blauen Blazer und eine ordentlich zurechtgemachte Frisur. Zudem ist sie den anderen Insassinnen, aber auch Piper gegenüber herablassend. Sie spricht Pipers Statusposition als Debütantin an, sowie ihre Lebensrealität, wäre sie nicht inhaftiert – Heirat, Kinder, ein finanziell lukratives

Unternehmen. All diese Faktoren fungieren in OITNB, an den neoliberalen Diskurs angelehnt, als Signifikanten für privilegierte gesellschaftliche Positionen. Zudem wird Piper als ‚blind‘ gegenüber strukturellen Diskriminierungen dargestellt, was bedeutet, dass sie sich nie mit diesen auseinandersetzen musste, eben auf Grund ihrer Privilegien. Die Figur Sue wird trotz ihrer Privilegien, die sie durch ihre Bildung und ihre *weißen* Adoptiveltern zu haben scheint, mittels ihrer Stereotypisierung als marginalisiert gezeichnet. In dieser Repräsentationsweise werden wieder die Verschränkungen von *Class* und *Race* sichtbar, die OITNB aber nicht schafft tiefergehend zu thematisieren. Taystee hingegen wird als generell marginalisiert abgebildet, indem ihre Intelligenz als ihr einziges ‚Privileg‘ dargestellt wird. Sie wird dem Publikum als Waisenkind vorgestellt, als ‚arme‘ Schwarze Frau*, die außerhalb *Litchfields* nichts hat, auf das sie bauen könnte – kein soziales Netzwerk, keine Ausbildung und keinen Beruf, keine Wohnung, kein Geld und keine Familie. Durch diese Darstellungsweise wird Taystee einerseits stereotypisiert, andererseits versucht OITNB hier aber auch, an real-gesellschaftliche Diskurse anzuknüpfen und Kritik an diesen zu üben. Meinem Erachten nach wird diese Kritik zwar an einigen Stellen ersichtlich, doch wird sie dann nicht weiter verfolgt oder vertieft. Dies wirft die Frage auf, ob es Sinn macht, danach zu fragen, wie privilegierte und marginalisierte Positionen sichtbar gemacht werden. Möglicherweise wäre es zielführender, zu untersuchen wie in OITNB Kritik an der ungerechten Verteilung von Privilegien geäußert wird.

8.4 Zum subversiven Potenzial der Serie

Zu guter Letzt soll die dritte Unterfrage beantwortet werden: Inwiefern hat die Serie (OITNB) subversives Potenzial, und an welchen Stellen werden hegemoniale Strukturen reproduziert? Zuerst möchte ich noch einmal betonen, dass die Entscheidung, Piper als Haupthandlungsträgerin aller Geschichten in OITNB zu wählen, rassistische Strukturen stützt. *Weiß*e Personen haben in Massenmedien eine deutlich höhere Präsenz als Schwarze Menschen und PoC, weshalb es enorm wichtig wäre, letztere verstärkt zu repräsentieren, insbesondere als Hauptfiguren. Wie OITNB-Produzentin Kohan davon auszugehen, dass es eine *weiße*, junge Frau* wie

Piper braucht, damit sich ein Produkt verkauft, zeigt zwar ein Erkennen rassistischer Gesellschaftsstrukturen, tut aber nichts für deren Umsturz. Dazu kommt, dass es Fernsehserien mit Schwarzen Hauptfiguren und PoC gibt (wenn auch zu wenige) die in breiter Masse erfolgreich waren oder sind. Nun ließe sich einwenden, dass OITNB auf der Autobiografie Piper Kermans beruht. Dem möchte ich entgegenstellen, dass es sicherlich tausende Berichte über das Leben ‚hinter Gittern‘ gibt, die aus einer Schwarzen Perspektive verfasst wurden. Wenn es also wirklich Kohans Interesse war, die Stimmen Schwarzer Frauen* und WoC hörbar zu machen, hätte ohne weiteres auf die Einführung, Rahmung und Verifizierung dieser durch eine *weiße*, durchweg privilegierte Figur verzichtet werden können.

OITNB hat meines Erachtens subversives Potenzial, wenn es um die Repräsentation sexueller Vielfalt geht. Abgesehen von den bereits beschriebenen normalisierenden Strategien durch das Nicht-Benennen und Nicht-Kategorisieren, zeigt die Serie Charaktere, die wir bisher nicht im Mainstream-Fernsehen gesehen haben. So ist beispielsweise mit Laverne Cox in der Rolle der Sophia Buset zum ersten Mal eine trans*Frau* für eine trans*-Figur *gecastet* worden. Was hingegen die Repräsentation Schwarzer Frauen* und WoC betrifft, reproduziert OITNB weitestgehend rassistische Stereotype, anstatt diese zu unterlaufen. Der Versuch, diese zu entkräften, scheint vorhanden zu sein, gelingt aber nicht, da intendierte Brüche mit den Stereotypen nicht tiefgehend genug thematisiert werden. Es bedarf einer intensiven Auseinandersetzung mit den Inhalten und Figuren in OITNB, um diese Brüche erkennen zu können. Themen wie Rassismus und Klassismus werden immerhin angeschnitten, was sicher von einigen Zuschauer_innen als subversives Moment gelesen wird. Auch werden Tabu-Themen, wie rassistische Vorbehalte gegenüber eigenen Kindern erwähnt, jedoch nicht weiter verfolgt. Struktureller Rassismus wird z.B. mittels der Figuren Taystee und Vee erst aufgezeigt, dann aber wieder zurückgenommen und auf eine individuelle Ebene herabgesetzt. Auch äußert OITNB Kritik an der US-amerikanischen ‚Realität‘. Doch stellt sich immer wieder die Frage, ob dieses Anreißen verschiedener Themen und Problematiken offensichtlich und direkt genug ist, um gesellschaftliche Veränderungen anregen zu können, dafür dass es im Rahmen einer Unterhaltungsserie geschieht. Wahrscheinlich ist, dass diese Gesellschaftskritik zu versteckt ist, um vom Mainstream-Publikum wahrgenommen

zu werden. Zudem wird sie, wenn denn wirklich intendiert, von den rassistischen Stereotypen überdeckt.

8.5 Zusammenfassung der Ergebnisse

Die Analyse hat gezeigt, dass OITNB sexuelle Vielfalt repräsentiert und die Kategorien des sexuellen Begehrens eher wenig bespricht, was Potenzial für eine positiv zu bewertende ‚Normalisierung‘ von Homosexualität hat. Die sogenannte sexuelle ‚Orientierung‘ einer Person bedarf in OITNB selten einer Erklärung oder Rechtfertigung. Zudem wird Homophobie mittels homophober Figuren lächerlich gemacht. OITNB verhandelt die Strukturkategorie *Race*, indem ‚Blackness‘ als ungerechtfertigte Grundlage für gesellschaftliche Diskriminierung, und *Whiteness* als Quelle für Privilegien dargestellt wird. Dadurch wird Raum für eine Reflexion realgesellschaftlicher Rassismen geschaffen. *Race* und *Class* werden als ineinandergreifend und sich gegenseitig bedingend inszeniert, was ebenfalls Potenzial hat, die Zuschauer_innen zum Nachdenken über ihre rassistischen Vorannahmen anzuregen.

Women of Color werden in OITNB deutlich stereotypisiert dargestellt. Stellenweise wird mit diesen rassistischen Klischees gebrochen, was zu erkennen aber eine intensive Auseinandersetzung des *weißen* Publikums mit den Figuren erfordern würde. Diese Misrepräsentation von Schwarzen Frauen* und WoC hat einen realgesellschaftlichen Effekt und ist mitverantwortlich für die andauernden rassistischen Diskriminierungen in der ‚westlichen‘ Gesellschaft. Die *weiße*, privilegierte Piper als Hauptfigur der Serie zu wählen, stützt ebenfalls diese rassistischen Strukturen. Eine höhere Präsenz Schwarzer Frauen* und WoC im Mainstream-Fernsehen ist unerlässlich um einen gesellschaftlichen Umschwung in Gang zu bringen.

Dass OITNB trotz der Stereotypisierungen eine Sichtbarkeit für Schwarze Frauen* und WoC, homo- und bisexuelle Frauen*, trans*Personen, migrantische und ältere Frauen* geschaffen hat, ist nicht zu bestreiten. Doch hätte OITNB, gerade unter diesen vielversprechenden Voraussetzungen, Themen wie Rassismus und Klassismus deutlich tiefergehend behandeln können. Die Verhandlung gesellschaftskritischer

Themen ist in OITNB meines Erachtens nach nicht explizit genug, um die nötigen Veränderungen hin zu einer faireren Gesellschaft zu initiieren.

9 Fazit & Ausblick

Orange Is The New Black hat meines Wissens die vielfältigsten Serienfiguren, die je in einer US-amerikanischen Serie dieser Größe und Reichweite repräsentiert waren. Dass hier Women of Color und Schwarzen Frauen*, homo- und bisexuellen Frauen*, migrantischen und marginalisierten Frauen*, trans*Frauen* sowie Frauen* unterschiedlichsten Alters, Aussehens und Charakters eine Stimme gegeben wird, ist eine mehr als willkommene Wendung in der populärkulturellen Serienlandschaft. Während der Umgang mit sexueller Diversität in *Orange Is The New Black* meines Erachtens nach gut geling, muss die Darstellung insbesondere Schwarzer Frauen* und Women of Color auf Grund ihrer massiven Stereotypisierung kritisiert werden. Im Kontext massenmedialer Repräsentation stellt sich oft die Frage, ob eine negative/stereotypisierte Repräsentation marginalisierter Personen(-gruppen) wünschenswerter sei als gar keine Repräsentation und Sichtbarkeit. In Bezug auf die Strukturkategorie *Race* möchte ich diesbezüglich erneut betonen, dass stereotype Darstellungen verheerend sind, da sie in großem Umfang rassistische Gesellschaftstrukturen affirmieren. *Orange Is The New Black* reproduziert diese Strukturen durch die Stereotypisierung vieler Schwarzer Frauen* und Women of Color. Die Serie transportiert zudem Rassismen, wenn beispielsweise bei *weißen* Figuren, meist mittels Rückblicken, der Grund für ihre Haftstrafe aufgedeckt wird. Nur bei den wenigsten Women of Color in *Orange Is The New Black* erfährt das Publikum, warum sie inhaftiert sind. Liegt dies nicht an strukturellem Rassismus, der dazu führt, dass eine junge *weiße* Frau* im Gefängnis ein irritierendes Moment für das *weiße* Publikum darstellt, wobei die Haftstrafen Schwarzer Frauen* und Women of Color eher selten hinterfragt werden?

Auch interessant zu beobachten sind die Diskurse, die *Orange Is The New Black* um sich herum gebildet hat. Laverne Cox, eine Schwarze trans*Frau*, hat durch ihre Verkörperung der Sophia Burset innerhalb kürzester Zeit einen hohen Bekanntheitsgrad erreicht. Beispielsweise erklärte sie in einer von der New School New York organisierten Diskussion bell hooks, warum die Serie in ihren Augen politisch sei. Ob in diesem Punkt mit ihr übereingestimmt wird oder nicht, ihre durch die Serie erlangte Berühmtheit hat zumindest dazu geführt, dass sie jetzt die Möglichkeit hat, öffentlich politische Arbeit zu machen und mit trans*Aktivismus eine

größere Masse zu erreichen. Auch Uzo Aduba, die Darstellerin der Figur Suzanne Warren, kann ihren Auftritt in *Orange Is The New Black* als Erfolg verbuchen: dieses Jahr wurde sie mit dem EMMY Award für „Outstanding guest actress in a comedy series“ ausgezeichnet. Daran finde ich allerdings auffallend, dass die Serie in der Kategorie „Comedy“ gehandelt wird. Bestärkt dies nicht meine Ansicht, dass die Schwarzen Frauen* und Women of Color in *Orange Is The New Black* durch ihre enorm stereotypisierte Darstellung vordergründig als ‚komisch‘ und ‚verrückt‘ und demnach als ‚lustig‘ inszeniert werden? Dies trifft, wie ich hoffentlich zeigen konnte, insbesondere auf die Figur Suzanne Warren zu. Das Stereotyp, welches in ihr verkörpert wird, hat seine Wurzeln in kolonialen, imperialen Diskursen und prägt noch immer den Rassismus der ‚westlichen‘ Gesellschaft, weshalb es vielen vielleicht sogar vertraut erscheint. Es würde sich also lohnen, zu hinterfragen, warum gerade Uzo Aduba für ihre Rolle der Suzanne Warren eine hochangesehene Auszeichnung erhalten hat.

Zusammenfassend lässt sich trotz allem sagen, dass *Orange Is The New Black* eine neue Sichtbarkeit für diverse marginalisierte Frauen* geschaffen hat. Bei genauerem Hinsehen lassen sich sogar potenziell subversive Momente finden, dadurch dass bisher tabuisierte Themen Erwähnung finden. Keine populäre Serie, deren Ziel es ist, ein größtmögliches Publikum zu generieren, hat so viel Potenzial für Subversion, dass sich keine Kritikpunkte mehr finden lassen. Aber leider ist der Anspruch ja in der Regel die Publikumsmaximierung, nicht die Subversion.

Literaturverzeichnis

- AfterEllen.com Staff** (18.08.2008). *Getting Hitched: Lesbian Weddings in Film and TV*. Zugriff am 23.05.2014 unter <http://www.afterellen.com/getting-hitched-lesbian-weddings-in-film-and-tv/08/2008>
- Anderson, B.** (1983). *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.
- Arndt, S.** (2009). >Rassen< gibt es nicht, wohl aber die symbolische Ordnung von Rasse. Der >Racial Turn< als Gegennarrativ zur Verleugnung und Hierarchisierung von Rassismus. In: In: Eggers, M.M.; Kilomba, G.; Piesche, P.; Arndt, S. (Hrsg.; 2. Auflage): *Mythen, Masken und Subjekte*. Münster: UNRAST Verlag. S.340-362.
- Bechdolf, U.** (1999). *Puzzling Gender. Re- und De-Konstruktionen von Geschlechterverhältnissen im und beim Musikfernsehen*. Weinheim: Deutscher Studienverlag.
- Bourdieu, P.** (1984). *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Brill, D.** (2012). *Macht-volle Sounds. Männlichkeit, Whiteness und Class in der Industrial- und der Extreme-Metal-Subkultur*. In: Villa, P.I.; Jäckel, J.; Pfeiffer, Z.; Sanitter, N.; Steckert, R. (Hrsg.): *Banale Kämpfe? Perspektiven auf Populärkultur und Geschlecht*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. S.23-38.
- Butler, J.** (1988). *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*. In: *Theatre Journal* Vol.40(4):519-531.
- Butler, J.** (1990). *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. London, New York: Routledge.
- Butler, J.** (1997). *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Carastathis, A.** (2013). *The Diversity Prize Essay. Basements and Intersections*. In: *Hypatia* Vol.28(4):698-715.
- Chambers, S.A.** (2006). *Heteronormativity and the L word. From a politics of representation to a politics of norms*. In: Akass, K. & McCabe, J. (Hrsg.): *Reading the L Word. Outing Contemporary Television*. London, New York: I.B.Tauris & Co Ltd. S.81-98.
- Chancer, L.S. & Watkins, B.X.** (2006). *Gender, Race, and Class. An Overview*. Malden, Oxford, Victoria: Blackwell Publishing.
- Cherrat, N.** (2009). *Mätresse – Wahnsinnige – Hure: Schwarze SchauspielerInnen am deutschsprachigen Theater*. In: In: Eggers, M.M.; Kilomba, G.; Piesche, P.; Arndt, S. (Hrsg.; 2. Auflage): *Mythen, Masken und Subjekte*. Münster: UNRAST Verlag. S.206-220.
- Combahee River Collective** (1977). *The Combahee River Collective Statement*. Zugriff am 18.11.2014 unter <http://circuitous.org/scraps/combahee.html>

- Cooper, B.** (2012). *Boys Don't Cry and Female Masculinity. Reclaiming a Life and Dismantling the Politics of Normative Heterosexuality*. In: Kearney, M.C. (Hrsg.): *The Gender and Media Reader*. London, New York: Routledge. S.355-369
- Davis, K.** (2008). *Intersectionality as buzzword: A sociology of science perspective on what makes a feminist theory successful*. In: *Feminist Theory* Vol.9(1):67-85.
- Der Standard/APA** (22.10.2013). *Netflix hat 40 Millionen Abonnenten weltweit*. In: *derStandard.at*. Zugriff am 10.01.2014 unter <http://derstandard.at/1381369375012/Netflix-hat-40-Millionen-Abonnenten-weltweit>
- Duggan, L.** (2003). *The Twilight of Equality? Neoliberalism, Cultural Politics, and the Attack on Democracy*. Boston (USA): Beacon Press.
- Eggers, M.M.; Kilomba, G.; Piesche, P.; Arndt, S.** (2009; Hrsg.). *Mythen, Masken und Subjekte*. (2. Auflage) Münster: UNRAST Verlag.
- Eggers, M.M.** (2009). *Ein Schwarzes Wissensarchiv*. In: Eggers, M.M.; Kilomba, G.; Piesche, P.; Arndt, S. (Hrsg.; 2. Auflage): *Mythen, Masken und Subjekte*. Münster: UNRAST Verlag. S.18-21.
- Fiske, J.** (1989). *Understanding Popular Culture*. London, New York: Routledge.
- Fuss, D.** (2001). *Theorizing Hetero- and Homosexuality*. In: Seidman, S. & Alexander, J.C. (Hrsg.): *The New Social Theory Reader. Contemporary Debates*. London, New York: Routledge. S.347-352.
- Gauntlett, D.** (1998). *Judith Butler*. In: *Media/ Gender/ Identity Resources*. Zugriff am 08.03.2012 unter <http://www.theory.org.uk/ctr-butl.htm>
- Gledhill, C.** (1997). *Genre and Gender: The Case of Soap Opera*. In: Hall, S. (Hrsg.): *Representation – Cultural Representations and Signifying Practices*. London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications. S.337-386.
- Graham, P.** (2006). *The L Word Underwhelms the UK?* In: Akass, K. & McCabe, J. (Hrsg.): *Reading the L Word. Outing Contemporary Television*. London, New York: I.B.Tauris & Co Ltd. S.15-26.
- GraswurzelRevolution** (2005). „...das ideologische Wesen der Bilder dekolonisieren.“ *Ein Gespräch zu antirassistischen Bildpolitiken mit Araba Evelyn Johnston-Arthur (Kulturwissenschaftlerin und Aktivistin) und Jo Schmeiser (Künstlerin und Autorin)*. In: *GraswurzelRevolution* Vol.303(11/05). Zugriff am 05.12.2014 unter <http://www.graswurzel.net/303/bilder.shtml>
- Guillaumin, C.** (1995). *Racism, Sexism, Power and Ideology*. London: Routledge.
- Hacker, H.** (2005). *Nicht Weiß Weiß nicht. Übergänge zwischen Critical Whiteness Studies und feministischer Theorie*. In: *L'Homme* Vol.16(2):13-27.
- Hall, S.** (1997; Hrsg.). *Representation – Cultural Representations and Signifying Practices*. London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications.
- Hall, S.** (1999). *Kodieren/Dekodieren*. In: Bromley, R.; Göttlich, U.; Winter, C. (Hrsg.): *Cultural Studies. Grundagentexte zur Einführung*. Lüneburg: zu Klampen. S.92-111.

- Hall, S.** (2000). *Cultural Studies. Ein politisches Theorieprojekt. Ausgewählte Schriften 3.* Hamburg: Argument Verlag.
- Hall, S.** (2004). *Ideologie, Identität, Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4.* Hamburg: Argument Verlag.
- Hausbichler, B.** (27.05.2014). *Mit Flip Flops Richtung illegal.* In: dieStandard.at. Zugriff am 27.05.2014 unter <http://diestandard.at/2000001570048/Das-Maedchen-und-der-Strafvollzug>
- Herrmann, S.K.** (2007). *Ein Körper werden. Praktiken des Geschlechts.* In: A.G. Gender-Killer (Hrsg.): *Das gute Leben.* Münster: UNRAST-Verlag. S.13-32.
- Holmlund, C.** (2002). *Impossible Bodies – femininity and masculinity at the movies.* London, New York: Routledge.
- hooks, bell** (1989). *Talking Back: Thinking Feminist, Thinking Black.* Boston, MA: South End Press.
- International Movie Database** (Imdb). Zugriff unter www.imdb.com
- Jacke, C.** (2004). *Medien(sub)kultur. Geschichten, Diskurse, Entwürfe.* Bielefeld: transcript.
- Johnson, C.** (2002). *Heteronormative Citizenship and the Politics of Passing.* In: *Sexualities* Vol.5(3):317-336.
- Johnston-Arthur, A.E.** (2004). *Weißheit.* In: IG Kultur Österreich. Zugriff am 05.12.2014 unter http://www.igkultur.at/bibliothek/dateien-wolfie/reader_polanra
- Johnston-Arthur, A.E.** (2005). „...das ideologische Wesen der Bilder dekolonisieren.“ *Ein Gespräch zu antirassistischen Bildpolitiken mit Araba Evelyn Johnston-Arthur (Kulturwissenschaftlerin und Aktivistin) und Jo Schmeiser (Künstlerin und Autorin).* In: *GraswurzelRevolution* Vol.303(11/05). Zugriff am 05.12.2014 unter <http://www.graswurzel.net/303/bilder.shtml>
- Kay, J.** (21.10.2013). *Netflix global members reach 40m.* In: ScreenDaily. Zugriff am 10.01.2014 unter <http://www.screendaily.com/news/digital/netflix-global-members-reach-40m/5062714.article?referrer=RSS>
- Kazeem, B. & Schaffer, J.** (2012). *Talking back. bell hooks und Schwarze feministische Ermächtigung.* In: Reuter, J. & Karentzos, A. (Hrsg.): *Schlüsselwerke der Postcolonial Studies.* Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. S.177-188.
- Kirk, J.** (2002). *Changing the Subject: Cultural Studies and the Demise of Class.* In: *Cultural Logic.* Zugriff am 12.10.2014 unter <http://clogic.eserver.org/2002/kirk.html>
- Klocker, N. & Stanes, E.** (2013). ‚Reel love‘ across ethnic boundaries? *The extent and significance of inter-ethnic intimacy in Australian cinema.* In: *Ethnic and Racial Studies* Vol.36(12):2035-2054.
- Knapp, G.A.** (2005). „Intersectionality“ – ein neues Paradigma feministischer Theorie? *Zur transatlantischen Reise von „Race, Class, Gender“.* In: *Feministische Studien* 1/05:68-81. Stuttgart: Lucius & Lucius.

- Larry King Now** (01.10.2014). *Tracee Ellis Ross (Interview mit Janet Mock)*. Zugriff am 15.12.2014 unter http://www.ora.tv/larrykingnow/tracee-ellis-ross-0_75bc9p4qkpb0
- Lotz, G.** (2013). *Race vs. Class bei Malcolm in the Middle*. In: Binder, S.; Kanawin, S.; Seiler, S.; Wagner, F. (Hrsg.): *How I Got Lost Six Feet Under Your Mother – ein Serienbuch*. Wien: Zaglossus. S.79-92.
- Lury, C.** (2011). *Consumer Culture*. Cambridge, Malden: Polity Press.
- Maier, T.** (2010). *Das Alltägliche im Nicht-Alltäglichen. Geschlecht, Sexualität und Identität in „The L Word“*. In: Röser, J.; Thomas, T.; Peil, C. (Hrsg.): *Alltag in den Medien – Medien im Alltag*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. S.104-117.
- Marshment, M. & Hallam, J.** (1994). *From String of Knots to Orange Box: Lesbianism on Prime Time*. In: Budge, B. & Hamer, D. (Hrsg.): *the good, the bad and the gorgeous. popular culture's romance with lesbianism*. London, San Francisco: Pandora. S.142-165.
- McCarthy, A.** (2001). *Ellen: Making Queer Television History*. In: *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* Vol.7(4):593-620.
- Mikos, L.** (2003/2008). *Film- und Fernsehanalyse*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH.
- Morley, D.** (2009). *Mediated Class-ifications. Representations of Class and Culture in Contemporary British Television*. In: *European Journal of Cultural Studies* Vol.12(4):487-508.
- Munt, S.** (2000). *Cultural Studies and the Working Class*. London: Continuum International Publishing Group.
- Nair, Y.** (19.07.2013). *White chick behind bars*. In: *In These Times*. Zugriff am 10.01.2014 unter http://inthesetimes.com/article/15311/white_chick_behind_bars
- Najumi, M.** (28.08.2013). *A Critical Analysis of Orange Is The New Black: The Appropriation of Women of Color*. In: *The Feminist Wire*. Zugriff am 10.11.2014 unter <http://thefeministwire.com/2013/08/a-critical-analysis-of-orange-is-the-new-black-the-appropriation-of-women-of-color>
- Ogette, T.** (19.09.2014). *Normalsein in Deutschland – Warum ich meinem Sohn die Haare schneide*. In: *Migazin – Migration in Germany*. Zugriff am 16.11.2014 unter <http://www.migazin.de/2014/09/19/normal-deutschland-warum-sohn-haare>
- Perkins, N.** (24.10.2013). *It's Time To Say Good-Bye To TV's Strong Black Woman*. In: *BuzzFeed*. Zugriff am 15.12.2014 unter <http://www.buzzfeed.com/tnwhiskeywoman/scandal-sleepy-hollow-destroy-strong-black-woman-stereotype#.rbOg7qv9m>
- Pozner, J.L.** (29.08.2013). *Tv can make America better*. In: *Salon*. Zugriff am 10.01.2014 unter http://www.salon.com/2013/08/29/tv_can_make_america_better
- Rademacher, C. & Wiechens, P.** (2001; Hrsg.). *Geschlecht, Ethnizität, Klasse. Zur sozialen Konstruktion von Hierarchie und Differenz*. Opladen: Leske & Budrich.

- Rich, A.** (1983). *Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence*. In: Snitow, A.; Stansell, C.; Thompson, S. (Hrsg.): *Powers of Desire. The Politics of Sexuality*. New York: Monthly Review Press. S.177-205.
- Rubin, G.** (1984). *Thinking Sex. Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality*. In: Vance, C.S. (Hrsg.): *Pleasure and Danger: exploring female sexuality*. London, New York: Routledge & K.Paul. S.3-44.
- Schmeiser, J.** (2005). „...das ideologische Wesen der Bilder dekolonisieren.“ *Ein Gespräch zu antirassistischen Bildpolitiken mit Araba Evelyn Johnston-Arthur (Kulturwissenschaftlerin und Aktivistin) und Jo Schmeiser (Künstlerin und Autorin)*. In: *GraswurzelRevolution* Vol.303(11/05). Zugriff am 05.12.2014 unter <http://www.graswurzel.net/303/bilder.shtml>
- Scott, M.** (17.08.2002). *If the Buffy generation turns out an excess of teenage dykes, I'll be happy but surprised*. In: *The Herald Scotland*. Zugriff am 10.11.2014 unter <http://www.heraldscotland.com/sport/spl/aberdeen/if-the-buffy-generation-turns-out-an-excess-of-teenage-dykes-i-ll-be-happy-but-surprised-1.141548>
- Seidman, S.** (2001). *From Identity to Queer Politics: Shifts in Normative Heterosexuality*. In: Seidman, S. & Alexander, J.C. (Hrsg.): *The New Social Theory Reader. Contemporary Debates*. London, New York: Routledge. S.353-361.
- Smith, C.** (24.10.2014). *By the Numbers: 40 Amazing Netflix Statistics and Facts*. Zugriff am 10.11.2014 unter <http://expandedramblings.com/index.php/netflix-statistics-facts>
- Sogroi, R.M.** (2012). *Joe Millionaire and Women's Positions – A Question of Class*. In: Kearney, M.C. (Hrsg.): *The Gender and Media Reader*. London, New York: Routledge. S.344-354.
- Strube, M.** (2012). *Dressed for Success. Lifestyle und The L Word*. In: Villa, P.I.; Jäckel, J.; Pfeiffer, Z.; Sanitter, N.; Steckert, R. (Hrsg.): *Banale Kämpfe? Perspektiven auf Populärkultur und Geschlecht*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. S.195-210.
- Thomas, T.** (2012). *Zwischen Konformität und Widerständigkeit. Populärkultur als Vergesellschaftungsmodus*. In: Villa, P.I.; Jäckel, J.; Pfeiffer, Z.; Sanitter, N.; Steckert, R. (Hrsg.): *Banale Kämpfe? Perspektiven auf Populärkultur und Geschlecht*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. S.211-228.
- Tillet, S.** (23.07.2013). *It's so not ,Oz': Netflix's ,Orange Is The New Black'*. In: *The Nation*. Zugriff am 10.01.2014 unter <http://www.thenation.com/blog/175356/its-so-not-oz-netflixs-orange-new-black>
- Tiðberger, M.** (2013). *Dark Continents und das UnBehagen in der weißen Kultur. Rassismus, Gender und Psychoanalyse aus einer Critical-Whiteness-Perspektive*. Münster: UNRAST-Verlag.
- Tuchman, G.** (1978). *The Symbolic Anihilation of Women by the Mass Media*. In: Kearney, M.C. (Hrsg.): *The Gender and Media Reader*. London, New York: Routledge. S.41-58.

- Urbina, I.** (03.06.2013). *Blacks Are Singled Out for Marijuana Arrests, Federal Data Suggests*. In: The New York Times. Zugriff am 10.11.2014 unter http://www.nytimes.com/2013/06/04/us/marijuana-arrests-four-times-as-likely-for-blacks.html?_r=2&
- Villa, P.I.** (2006). *Sexy Bodies. Eine soziologische Reise durch den Geschlechtskörper* (3. Auflage). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Villa, P.I.** (2010). *(De)Konstruktion und Diskurs-Genealogie: Zur Position und Rezeption von Judith Butler*. In: Becker, R. & Kortendiek, B. (Hrsg.): Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung (3. Auflage). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. S.146-157.
- Villa, P.I.; Jäckel, J.; Pfeiffer, Z.S.; Sanitter, N.; Steckert, R.** (2012; Hrsg.). *Banale Kämpfe? Perspektiven auf Populärkultur und Geschlecht*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Viteri, M.A.** (2011). *Review: Lisa Duggan (2003): The Twilight of Equality? Neoliberalism, Cultural Politics & the Attack on Democracy*. In: Association for Feminist Anthropology. Zugriff am 14.02.2012 unter <http://www.aaanet.org/sections/afa/?book-review=the-twilight-of-equality-neoliberalism-cultural-politics-the-attack-on-democracy>
- Ward, J. & Schneider, B.** (2009). *The Reaches of Heteronormativity: An Introduction*. In: Gender & Society Vol.23(4):433-439.
- Warn, S.** (2006). *Introduction*. In: Akass, K. & McCabe, J. (Hrsg.): Reading the L Word. Outing Contemporary Television. London, New York: I.B.Tauris & Co Ltd. S.1-8.
- Winter, R.** (2009). *Cultural Studies*. In: Kneer, G. & Schroer, M. (Hrsg.): Handbuch soziologische Theorien. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. S.67-86.
- Orange Is The New Black.** Staffel 1 (USA 2013), Staffel 2 (USA 2014). Netflix.

Anhang

Anhang 1

S1E1

min. 10:53-11:46

Piper: So I never carried drugs. Just money.
Mutter: You were a lesbian?
Piper: [nickt] At the time.
Bruder: You still a lesbian?
Piper: No, I'm not still a lesbian.
Larry: [scherzhaft] You sure?
Oma: [zum Bruder, fast flüsternd] I once kissed Mary Straley when I was at Miss Porter's school. But it wasn't for me.
Bruder: Wow.
Vater: [zu Larry] Did you know about all this?
Larry: No. No, no, I didn't. I mean, she told me how she travelled after college, but she failed to mention the lesbian lover who ran an international drug smuggling ring. Imagine my surprise.
Oma: What on earth did you do with the money?
Piper: Well, Grandmother, I wasn't really in it for the money.
Oma: Oh Piper, for heaven's sake!
Bruder: [kichert]

Anhang 2

S2E8

min. 42:20-44:36

Taystee: You know, Chapman been getting special treatment since the minute she got here. Figures she'd be the first to get furlough. Man, I fucking blew it. I had a solid two weeks out of this joint, and I wasted half that time looking for your sorry ass [zu Vee, die zwischen ihr und Piper steht]

Vee: Fuck that. You done found time to violate your probation, land your wide butt back up in here.

Cindy: Bitch, at least you seen daylight outside this fence.

Poussey: Man, I tried for six months to get furlough. Clearly a dead black mom ain't no competition for a sick, old, white granny.

Aleida: [zu Piper] You and your man aren't even together no more. What a waste. If I got out, me and Cesar would be fucking all damn day.

Blanca: Diabolo and I would go all day and all night.

Aleida: [zu Piper] Sick abuela. The fuck you came up with that one?

Piper: [nimmt sich das Tablett das Aleida ihr reicht und geht zum Tisch wo Nicki mit zwei anderen sitzt]

Nicky: Christ, Chapman, everybody hates your fucking guts.

Piper: Yeah, what else is new?

Jane: Jealousy is as fierce as the grave. Song of Solomon.

Piper: Toni Morrison?

Jane: The bible, Sweetie.

Piper: [wird von hinten von Taystee angerempelt und erstarrt kurz]

Poussey: [setzt sich mit den anderen an den Tisch hinter Piper] Man, people's parents fucking go. Got sick people in here who can't get proper treatment. Chapman ain't got no strife in her life, but bitch gets the red carpet laid out for her.

Vee: The new Jim Crow.

Cindy: Bitch probably got down on her knees. Took a mouthful of that pink Healy dick.

Piper: [springt auf, reisst die Arme in die Höhe, schreit] Yes, I am white! We have established that. And I got furlough, too. I guess white privilege wins again. [ironisch] And as a speaker for the entire white race, I would like to say I am sorry that you guys got the raw deal, but I love my fucking grandmother. And yeah, yeah, she may be a whitey too, but she's a fucking person and she's sick and she needs me. [Pause] So shut the fuck up! [dreht sich um, etwas Essbares landet an ihrem Hinterkopf, dreht sich sehr langsam wieder um und sieht, wie Sue steht, sie provozierend anschaut und sich die Finger ableckt]

Anhang 3

S1E9

min. 14:55-16:20

Poussey: So, tomorrow's the day.
Taystee: My cousin was supposed to send me my dress-out pack, but it never came. Now I gotta wear the same shit I came in here with. Man, it's gonna be too tight.
Poussey: Man, you can walk out of here in a garbage bag, you'll still be dancing all the way to the bus.
Taystee: I'm scared.
Poussey: Nothing out there gonna be scarier than this shit.
Taystee: Shit, I been in institutions my whole life. I was a ward of the state till I was 16. Then Juvie. I got no skills.
Miss Claudette: Well, now you're just lying. You've worked in that law library for two years. You know more than my public defender.
Taystee: Yeah, but out there, you need real school for that stuff. No one's gonna take me serious. [fängt fast an zu weinen]
Miss Claudette: You're a smart girl. You like to play the clown, but you've got a lot to offer this world. This is not a life, Taystee. [deutet um sich]
Poussey: Yo, listen to Voodoo Mambo, yo. Hey, yo, you think you just having... What they call it? That thing that happens to animals in captivity where it changes they brains? I seen it at the Bronx Zoo once. This giraffe ate its own vomit, banged its head up against the bars. 'Cause it ain't fit to live in the wild no more. Don't know how to eat leaves.
Taystee: That's what I'm saying. I'm the giraffe.
Poussey: [lacht] Fuck no, you ain't. Giraffe's skinny. Look at that ass. [wird wieder ernst] Yo, don't let 'em get to you, T. This ain't where it's at. [schaut traurig weg]

Anhang 4

S1E12

min. 45:56-48:50

Poussey: You wanna talk about it?

Taystee: Not really.

Poussey: I have to give you a little titty-twister, you'll be feelin' that shit next week.

Taystee: What they don't tell you when you get out, they gonna be up your ass like KGB. Curfew every night, piss in a cup whenever they say. You gotta do three job interviews in a week for jobs you never gonna get. Probation officer calling every minute, checking up. Man, at least in jail you get dinner. [wendet sich ab]

Poussey: [schlägt ihr von hinten mit der Hand auf den Hinterkopf]

Taystee: Aw, man, what the fuck?

Poussey: Where do you think you went, Paris Hilton? Yo, there's bitches in here doin' fifteen years for letting they boyfriends do deals in the kitchen, 'cause they was afraid of gettin' beat if they said no. These bitches ain't seen they kids since they was babies. And them kids got their own babies now. Or they run around in the street carrying guns and shit, no one watching over 'em. Yo, I've been here two years, and I got four more. Eight months ago, when I was waxin' fuckin' floors in the cafeteria, my mum's passed. And I wouldn't get to say the shit you're supposed to say to your mum before she's gone. So I know you're not telling me in my face right now that you walked back in this place, because freedom was inconvenient for you!?

Taystee: It ain't like that, P. Minimum wage is some kinda joke. I got part time working at Pizza Hut and I still owe the prison nine hundred dollars in fees I gotta pay back. I ain't got no place to stay. I was sleeping on a floor of my second cousin apartment, like a dog. And she still got six people in two rooms. One of the bitches stole my check. I got lice. Everyone I know is poor, in jail, or gone. Don't nobody ask about how my day went. Man, I got fucked up in the head, you know!? [fängt fast an zu weinen, fängt sich aber wieder] I know how to play here. Where to be and what rules to follow. I got a bed. And I got you.

Poussey: I really missed you. [umarmen sich]

Taystee: I didn't mean to let you down.

Poussey: [löst sich aus der Umarmung; zögerlich] So, what did you do to land yourself back in here?

Taystee: [lacht] Well, first I got a can of Rockstar and a hundred paper clips.
[lachen beide]

Lebenslauf

Geboren 1985 in Bad Honnef, Deutschland

1996-2005 Integrierte Gesamtschule Bonn-Beuel

Abschluss Abitur

2006-2007 Studium der Germanistik, Universität zu Köln

2007-2011 Studium der Social Sciences und Humanities, University College
Maastricht, Niederlande

2011-2014 Studium der Gender Studies, Universität Wien