



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„What are you?”

Fernsehen im Fokus der Queer Theory

anhand des Beispiels *True Blood*“

Band 1 von 1

Verfasser

Christian Rauch

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, Februar/2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Mag. Dr. Andrea B. Braidt, MLitt

What are you?

Fernsehen im Fokus der Queer Theory
anhand des Beispiels *True Blood*

*Bud Dearborne: There was a murder about six years ago.
Lady snapped. Blew her husband's head off
while he was watching the game. Big chunks
of brain all over the TV.*

Andy Bellefleur: Why'd she do it?

Bud Dearborne: I guess she wanted to watch something else.

(True Blood: S01E06, '06 "57)

Ich danke meiner Betreuerin Mag. Dr. Andrea B. Braidt für ihre Unterstützung, Kritik und die Inspiration ihrer Lehrveranstaltung, ohne welche diese Arbeit nicht zustande gekommen wäre. Weiter geht mein Dank an silqué baeck chen sowie reni für deren seelische Unterstützung und Fähigkeiten in Sachen Formatierung. Vielen Dank!

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	3
1. Queer TV Studies	6
1.1. Queer Theory	6
1.1.1. Von Gay Liberation zu Gay and Lesbian Studies	6
1.1.2. Von queerer Praxis zur Theorie	9
1.2. Dispositiv Fernsehen	14
1.3. Queer TV Studies	18
1.3.1. Die Frage des Textes und der Repräsentation	18
1.3.2. Die Frage der Heteronormativität des Mediums	22
1.3.3. Die Frage der Programmplanung und der Normierung von Zeit	24
<i>Exkurs: Die Frage nach der Technologie und des perversen Umgangs mit dem Medium</i>	28
2. <i>Epistemology of the Closet</i>	32
2.1. Positionierung	32
2.2. Der Wille zum Wissen	33
2.3. Dekonstruktivistischer Ansatz	38
2.4. Das Closet	44
3. <i>What are you?</i>	48
3.1. HBO	48
3.2. Alan Ball	49

3.3.	Queering Mainstream Television	50
3.3.1.	New Queer Cinema	52
3.3.2.	Fernsehen in der Tradition des New Queer Cinema	53
3.4.	What are you?	56
3.4.1.	Die Figur des/der Homosexuellen in <i>True Blood</i>	56
3.4.2.	Mensch/Vampir; Erkenntnis/Paranoia	59
3.4.3.	Wissen/Unwissen; In/Out	68
3.4.4.	Freiwilligkeit/Abhängigkeit; Unschuld/Initiation; heilig/verdammt	70
3.4.5.	Mann/Frau	73
4.	TV's Closet	76
4.1.	Joyrich und die Epistemologie der Fernsehkonsole	76
4.2.	True Blood und die Fernsehlogik des Closet	81
4.2.1.	The First Taste: Vorspann	81
4.2.2.	Strange Love: homosexuelles Begehren	87
4.2.3.	To [desire] is to bury: Fernsehen im Fernsehen	93
	Schluss: <i>Don't fear the Reaper</i>	98
	Quellenverzeichnis	100
	Zusammenfassung	110

Einleitung

Der Zusammenschluss der Disziplinen Queer Studies und Fernsehwissenschaft blickt noch auf keine allzu lange Geschichte zurück. Das Medium Fernsehen wurde in den anfänglichen Auseinandersetzungen innerhalb der universitären Forschungen der Queer Theory lange Zeit gemieden. Arbeiten, die in Bezug zu medialen Bildern standen, beschäftigten sich vor allem mit dem Film.¹

„[T]he ascendancy of queer theory in the 1990s seemed to bypass television almost entirely. Certainly, there is nothing that could be thought of as equivalent to the wealth of books devoted to queer film.“²

Aufgrund der Platzierung des Mediums innerhalb der behaglichen Umgebung des Heimes wird Fernsehen in Bezug zur Heteronormativität gedacht. Diese drückt sich nicht nur in der familiären Umgebung des in zu Hause integrierten Mediums aus. Auf der Ebene der Repräsentation wird die Heteronormativität zum Dreh- und Angelpunkt des Gezeigten, sei dies nun in den zahlreichen Serien um die Kernfamilie bzw. in der daraus resultierenden heteronormativen seriellen Erzählstruktur des Mediums.³

Heteronormativität ist ein Begriff, der von Michael Warner im Zuge der Entwicklung der Queer Theory Anfang der 1990er Jahre geprägt wurde.⁴ Das Konzept der Heteronormativität soll aufzeigen, wie das heterosexuelle Paar durch seine Verankerung in den kulturellen Institutionen der westlichen Gesellschaft zu der Norm erhoben wird. Sämtliche Lebensformen in Bezug auf Beziehung und Sexualität, die dieser Norm nicht entsprechen, werden folglich als nicht normal und nicht intelligibel verstanden. Queer ist der Sammelbegriff, unter welchem sich diese verworfenen Lebensformen zusammenschließen lassen.

¹ Eine der prominentesten Theorien zu Film bildet das New Queer Cinema. Vgl. hierzu: Aaron, Michele (Hrsg.): *New Queer Cinema. A Critical Reader*. New Brunswick, New Jersey : Rutgers University Press, 2004.

² Davis, Glyn, Needham, Gary: Introduction: The Pleasures of the Tube. In: Davis, Glyn, Needham, Gary (Hrsg.): *Queer TV. Theories, Histories, Politics*. London, New York : Routledge, 2009. S. 1-11. S. 1.

³ vgl. Aaron, Michele: Towards Queer Television Theory: Bigger Pictures sans the sweet Queer-after. In: Davis, Glyn, Needham, Gary: *Queer TV. Theories, Histories, Politics*. London, New York : Routledge, 2009. S. 63-75. S. 70.

⁴ vgl. Warner, Michael: Introduction. In: Warner, Michael (Hrsg.): *Fear of a queer Planet. Queer Politics and social Theory*. Minneapolis, London : University of Minnesota Press, 1993. S. VII-XXXI. S. XXI.

Michele Aaron sieht in der Verbindung von Fernsehen und der Heteronormativität dieses Mediums einen fruchtbaren Ansatzpunkt, an welchem queer intervenieren kann. „[I]t is [this] sheer incompatibility of television and queerness that [...] open[s] up several points of queer contact and potential between the medium and its theorisation.“⁵

Die folgende Arbeit beschäftigt sich nun mit der Möglichkeit mithilfe der Werkzeuge der Queer Theory einen etwas schrägen Blick auf das Medium Fernsehen zu werfen. Dieser schräge Blick soll, wie sich später noch herausstellen wird, nicht nur in Bezug auf die Repräsentation von homosexuellen Charakteren verstanden werden. Vielmehr geht es mir hier um Themen und Strategien, die eine queere Intervention in das Medium erlauben. Als Beispiel dient mir hier Alan Balls Fernsehserie *True Blood*.

Im ersten Kapitel widme ich mich der grundlegenden Differenzierung der Lesbian and Gay Studies von der Disziplin der Queer Theory. Dies ist mir vor allem in Bezug zur späteren Lesart der Serie *True Blood* wichtig.

In der Folge wende ich mich in diesem Kapitel Hacketts Ansatz des Dispositivs Fernsehen zu. Dies soll nicht nur als Einleitung in die Auseinandersetzung mit den Queer TV Studies dienen, sondern auch gleichzeitig eine Brücke zum Haupttext dieser Arbeit schlagen: Sedgwicks *Epistemology of the Closet*⁶. Das Dispositiv Fernsehen soll aufzeigen, wie das Medium als ein Geflecht von Wissensvermittlung und Macht operiert.

Bei den Queer TV Studies angelangt, möchte ich ein ausführliches Bild dieser Disziplin zeichnen. Das Augenmerk dieser Arbeit liegt zwar auf der Ebene der Repräsentation der Serie *True Blood*, dennoch werde ich in einem Exkurs aufzuzeigen versuchen, wie queer auch im Kontext zur Technologie des Fernsehapparates in Verbindung gebracht werden kann.

Das zweite Kapitel nun widmet sich Sedgwicks *Epistemology of the Closet*. Dieses Kapitel gliedert sich in drei Teile auf. Zunächst wende ich mich in Anlehnung an Foucault der Historisierung der Sexualität zu. Darauf folgend betrachte ich den

⁵ Aaron, Michele: Towards Queer Television Theory: Bigger Pictures sans the sweet Queer-after. In: Davis, Glyn, Needham, Gary: *Queer TV. Theories, Histories, Politics*. London, New York : Routledge, 2009. S. 63-75. S. 70.

⁶ Sedgwick, Eve Kosofsky: *Epistemology of the Closet*. Berkely, Los Angeles, London : University of California Press, 2008.

dekonstruktivistischen Ansatz in Sedgwicks Text und versuche ihn anhand Antke Engels queerer Auseinandersetzung mit dem Derridaschen Begriff der *différance* zu erläutern. Den dritten Teil bildet die Betrachtung des Closet. Hier zeige ich auf, wie das Closet eine wichtige Struktur innerhalb des gesamten Wissenskomplex' unserer westlichen Gesellschaft bildet. Das Wissen in unserer Kultur ist von einer binären Denkweise geprägt, wie eben jenem von Hetero-/Homosexualität. Das Closet bildet einen Ort innerhalb dieses Wissens, der einerseits das Funktionieren der Binarismen⁷ garantiert und andererseits durch den Akt des Coming out das Potential besitzt diese aufzusprengen.

Im dritten Kapitel wende ich mich nun der Fernsehserie *True Blood* zu. Nach einer kurzen Einleitung zum Sender HBO und dem Serienauteur Alan Ball, werde ich anhand Michele Aarons Theorie des New Queer Cinema darzustellen versuchen, wie ein *queering* des Mediums Fernsehen geschehen kann. In Folge lese ich mit ihr Alan Balls Serie *Six Feet Under* um die Möglichkeit des Zusammenschlusses von queer und Fernsehen aufzuzeigen.

Im Anschluss beschäftige ich mich mit dem Text von *True Blood*. Indem ich verschiedene Binarismen aus der Serie herausarbeite, folge ich Sedgwicks dekonstruktivistischem Ansatz um auf die Inkohärenzen in diesen Binarismen hinzuweisen.

Das vierte und letzte Kapitel beschäftigt sich weiter mit der Serie *True Blood*. Lynn Joyrichs Aufsatz *Epistemology of the Console*⁸ verbindet Sedgwick Ansatz nun mit dem Fernsehen und dessen inhärenten Logik des Closet. Anhand dieses Aufsatzes analysiere ich die Serie *True Blood* und zeige auf, wie selbst in einer gewagten Fernsehserie die Struktur des Closet immer noch vorhanden ist.

⁷ Zu diesen zählen beispielsweise: Mann/Frau, Selbst/Anderer, Innen/Außen etc.

⁸ Joyrich, Lynn: *Epistemology of the Console*. In: Davis, Glyn, Needham, Gary (Hrsg.): *Queer TV. Theories, Histories, Politics*. London, New York : Routledge, 2009. S. 15-47.

1. Queer TV Studies

1.1. Queer Theory

Um die Queer TV Studies zu verstehen, werde ich zunächst auf die Entstehung und die theoretische Übernahme der Queer Theory in die akademische Welt eingehen. Was ich hier nicht machen möchte, ist einen gesamten Überblick über die verschiedenen Befreiungsbewegungen von Homosexualität zu liefern.⁹

Ich beginne meine Auseinandersetzung mit der Gay Liberation, der lesbischen und schwulen Befreiungsbewegung. Dieses Vorhaben ist mir wichtig um die Queer Theory, und folglich die Queer Studies, vom Feld der Lesbian and Gay Studies zu differenzieren. Dieser Unterschied wird später in der Auseinandersetzung mit der Theorie um die Queer TV Studies von Bedeutung sein, wie ich an folgendem Zitat zeigen möchte: „Might it be that the queerest programmes on television are not necessarily those that centrally feature queer characters and storylines?“¹⁰

1.1.1. Von Gay Liberation zu Gay and Lesbian Studies

Viele AkademikerInnen, die zur Entstehung der Queer Theory beigetragen haben, stammen aus dem Bereich der Gay and Lesbian Studies. Eine der wichtigsten TheoretikerInnen davon ist Eve Kosofsky Sedgwick.¹¹ Samuel A. Chambers fasst dies in seiner Einleitung zu *The Queer Politics of Television* wie folgt zusammen: „[M]any of the most important insights of lesbian and gay studies were taken over by writers and thinkers within the new domain of queer theory.“¹²

⁹ Einen sehr guten Überblick um die Entstehung der Queer Theory in Zusammenhang mit all den zuvor stattgefundenen Befreiungsbewegungen in Bezug auf Homosexualität seit der Einführung des Terminus in Medizin, Recht, Psychiatrie und Literatur bietet Annamarie Jagose in: Jagose, Annamarie: *Queer Theory. Eine Einführung*. Berlin : Querverlag, 2001.

¹⁰ Davis, Glyn, Needham, Gary: Introduction: The Pleasures of the Tube. In: Davis, Glyn, Needham, Gary (Hrsg.): *Queer TV. Theories, Histories, Politics*. London, New York : Routledge, 2009. S. 1-11. S. 5.

¹¹ In Kapitel 2 werde ich mich konkret mit ihrer Arbeit und hier vor allem *Epistemology of the Closet* auseinandersetzen und den Übergang von den Lesbian and Gay Studies hin zu den Queer Studies an ihrem Beispiel kurz umreißen.

¹² Chambers, Samuel A.: Introduction: Queer Theory and the Cultural Politics of Television. In: Chambers, Samuel A.: *The queer Politics of Television*. London, New York : I.B. Tauris & Co Ltd, 2009. S. 1-28. S. 11.

Die Lesbian and Gay Studies gründen auf der Bewegung der Gay Liberation. Die Aufstände um die Polizei-Razzia des Schwulen-Lokals Stonewall Inn im Juni 1969 gelten als der Moment, der diese internationale Bewegung in Gang setzte. „This originally inchoate movement fought both for what would later be called ‘gay liberation’ and for radical sexual politics.“¹³

Ein wichtiger Schritt auf dem Weg zum positiveren Umgang mit Homosexualität stellt die in diesem Zusammenhang etablierte Praxis der Selbstbezeichnung als *gay*, schwul bzw. lesbisch dar. Die Bezeichnung als homosexuell wird hier klar abgelehnt, da dieser Begriff mit den pathologisierenden Diskursen der Medizin und Psychiatrie in Zusammenhang gestellt wird. Die Selbstbestimmung der eigenen Sexualität soll durch den Gebrauch des Wortes *gay* ausgedrückt werden. Sogenannte ‚ExpertInnenmeinungen‘ sollen durch die eigenständige Rede über die eigene Person angefochten und abgelöst werden.

Gleichzeitig wird durch die Bezeichnung *gay* eine Identität geschaffen. Aus diesem Grund kann die Gay Liberation in die aufkeimende Identitätspolitik der 1970er Jahre miteinbezogen werden.

„Dieses Identitätskonzept basiert nicht mehr auf pathologischen, sondern auf politischen Vorstellungen. Es erstrebt nicht mehr die Assimilation, sondern die Anerkennung als identitäre Minderheit innerhalb der (vorwiegend heterosexuellen) Gesellschaft.“¹⁴

Diese schwul/lesbische Politik auf Basis einer zunächst gemeinsamen Identität spielt eine wichtige Rolle in der Durchsetzung von Rechten.

„[T]he movement for gay rights based its claims on what we know today as the concept of ‘sexual orientation’, on the idea of a fixed sexual identity and the view that minority rights should be protected.“¹⁵

Diese Vereinheitlichung auf der Grundlage der Identität *gay* führt jedoch zu inneren Konflikten. Lesbische Frauen sehen sich in der Gesellschaft als doppelt diskriminiert

¹³ Chambers, Samuel A.: Introduction: Queer Theory and the Cultural Politics of Television. In: Chambers, Samuel A.: *The queer Politics of Television*. London, New York : I.B. Tauris & Co Ltd, 2009. S. 1-28. S. 11.

¹⁴ Kraß, Andreas: Queer Studies – eine Einführung. In: Kraß, Andreas (Hrsg.): *Queer Denken*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2003. S. 7-28. S. 16

¹⁵ Chambers, Samuel A.: Introduction: Queer Theory and the Cultural Politics of Television. In: Chambers, Samuel A.: *The queer Politics of Television*. London, New York : I.B. Tauris & Co Ltd, 2009. S. 1-28. S. 11.

– einerseits aufgrund ihres Geschlechts, andererseits aufgrund ihrer Sexualität. Dies führt zur Gründung des lesbischen Feminismus.

„Aktivistische Gruppen wie die *Radicalesbians* und lesbisch-feministische Theoretikerinnen wie Adrienne Rich propagieren eine lesbische Politik, die Anschluß eher an die Frauen- als an die Schwulenbewegung sucht.“¹⁶

Der Umgang dieser Bewegung mit Geschlecht und Sexualität fußt auf essentialistischen Konzeptionen, sprich beide Aspekte gelten in einer Person von Geburt an als verankert, sind somit fest bestimmt, was sie naturalisiert und infolge unabänderbar macht. Neben diesen essentialistischen Begründungen gibt es aber auch konstruktivistische Ansätze im lesbischen Feminismus. Monique Wittig beispielsweise arbeitet auf die Denaturalisierung der Kategorie Geschlecht hin.

„Nach Wittig ist Geschlecht nicht Ursache, sondern diskursiver und praktischer Effekt der Unterdrückung; folglich arbeitet jede Betonung des Geschlechts dem Regime der Heterosexualität zu.“¹⁷

Sie wendet sich somit vom Essentialismus ab und zieht diesem das konstruktivistische Konzept vor - eben genau, indem sie auf die diskursiven Praktiken hinweist, durch welche die Kategorien Geschlecht und Sexualität entstehen.

Trotz dieser schon herrschenden Debatten zwischen EssentialistInnen und KonstruktivistInnen basiert die Entstehung der Lesbian and Gay Studies auf dem erstgenannten Konzept. Diese fixe sexuelle Identität verankert Schwule und Lesben in der Realität. Somit kann eine Auseinandersetzung mit dieser Identität auf akademischer Ebene geschehen, wie es folglich in den 1980er Jahren passiert.

„[L]esbian and gay studies is an academic project centred on a particular understanding of gay *identity* – a relatively fixed and unchanging category of human existence that persists across individual and historical time.“¹⁸

¹⁶ Kraß, Andreas: Queer Studies – eine Einführung. In: Kraß, Andreas (Hrsg.): *Queer Denken*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2003. S. 7-28. S. 17.

¹⁷ ebd. S. 17.

¹⁸ Chambers, Samuel A.: Introduction: Queer Theory and the Cultural Politics of Television. In: Chambers, Samuel A.: *The queer Politics of Television*. London, New York : I.B. Tauris & Co Ltd, 2009. S. 1-28. S. 11. S. 12.

1.1.2. Von queerer Praxis zur Theorie

Die AIDS Krise in den USA der 1980er Jahre sorgte für ein Umdenken in der homosexuellen Identitätspolitik. Die Betroffenen dieser Krankheit ließen sich nicht mehr in diskrete Minderheiten einteilen. So mörderisch die Züge dieser Epidemie auch waren, sie diente in gewisser Weise als erstes Lösungsmittel in Bezug auf diese Identitätspolitik. Teresa de Lauretis fasst dies im Zusammenhang wie folgt zusammen:

„A common front or political alliance of gay men and lesbians (I am speaking generally, of course, not of personal friendships) is made possible, and indeed necessary, in the United States today [!] by the AIDS national emergency and the pervasive institutional backlash against queers of all sexes. I think the alliance itself is a very good thing, though I wish it had happened under less devastating circumstances.“¹⁹

In diesen katastrophalen Jahren findet der AIDS Aktivismus in den USA und der damit einhergehende Kampf über die Grenzen der Identität hinweg seinen Ursprung. Durch die AIDS Krise und die einhergehende reaktionäre Haltung AIDS nur als Problem der Schwulen abzutun werden stabile Identitätskategorien erstmals kritisiert. Eine der ersten Bewegungen dieser Zeit, welche sich als Antwort auf die Krise formiert, ist ACT-UP (Aids Coalition to Unleash Power).

„[ACT-UP] was one of the first, and certainly remains one of the most important, queer political movements. It was and is, as its name suggests, a genuine coalition of those affected by the AIDS emergency.“²⁰

Diese solidarische Haltung im Kampf gegen AIDS findet identitätsübergreifend statt. So wird ACT-UP und der damit einhergehende Aktivismus von Michele Aaron in ihrer Einleitung zu *New Queer Cinema* als prototypisch für queer beschrieben. „[A] straight woman fought for a gay male friend's treatment, a white lesbian pursued health access for black HIV-infected mothers. This is what made AIDS activism necessarily queer.“²¹

¹⁹ de Lauretis, Teresa: Queer Theory: Lesbian and Gay sexualities. In: *differences*. Vol. 3.2/1991. S. III-XVIII. S. V.

²⁰ Chambers, Samuel A.: Introduction: Queer Theory and the Cultural Politics of Television. In: Chambers, Samuel A.: *The queer Politics of Television*. London, New York : I.B. Tauris & Co Ltd, 2009. S. 1-28. S. 15.

²¹ Aaron, Michele: New Queer Cinema. An Introduction. In: Aaron, Michele (Hrsg.): *New Queer Cinema. A Critical Reader*. New Brunswick, New Jersey : Rutgers University Press, 2004. S. 6f.

Auch im Kampf um Aufklärung und die Praxis des *safer sex* macht es keinen Sinn sexuelle Identitäten zu betonen. Vielmehr sollen sexuelle Praktiken in den Vordergrund gestellt werden. So fasst Chambers zusammen: „Thus, we witness in these political practices the movement beyond a rigid understanding of ‘homosexuality’ that the word ‘queer’ encourages.“²²

Das Wort queer wird im anglo-amerikanischen Sprachraum als Schimpfwort benutzt. Annamarie Jagose schreibt hierzu: „‘Queer’ [...] dient [...] ausschließlich als Schimpfwort gegen alle, die den Normen geschlechtlicher und sexueller Identifikation nicht entsprechen – und damit dient es zur Herstellung genau dieser Normen.“²³ Der Begriff queer beinhaltet somit eine „[...] Geschichte von Ausschluß und Diskriminierung“, sowie eine „Geste der Selbstbehauptung und des Angriffs auf die hegemoniale Ordnung.“²⁴

Wie nun ist diese Umdeutung, diese Resignifikation des Begriffs queer – und hier vor allem ab den 1980er Jahren im AIDS Aktivismus - zu verstehen? Judith Butler geht dem in ihrem Aufsatz *Critically Queer* anhand der Theorie J. L. Austins über die Performativität des Sprechakts nach. Sie schreibt:

„Performative acts are forms of authoritative speech: most performatives, for instance, are statements which, in uttering, also perform a certain action and exercise a binding power. Implicated in a network of authorization and punishment, performatives tend to include legal sentences, baptisms, inaugurations, declarations of ownership, statements that not only perform an action, but confer a binding power on the action performed. The power of discourse to produce that which it names is thus essentially linked with the question of performativity. The performative is thus one domain in which power acts as discourse.“²⁵

Die Macht ist jedoch nicht an einem Subjekt, an einer einzelnen Handlung festzumachen. Vielmehr produziert sie sich in der ständigen Wiederholung der Äußerungen.

²² Chambers, Samuel A.: Introduction: Queer Theory and the Cultural Politics of Television. In: Chambers, Samuel A.: *The queer Politics of Television*. London, New York : I.B. Tauris & Co Ltd, 2009. S. 1-28. S. 15f.

²³ Annamarie Jagose in: Jagose, Annamarie: *Queer Theory. Eine Einführung*. Berlin : Querverlag, 2001. S. 9.

²⁴ ebd. S. 10.

²⁵ Butler, Judith: Critically Queer. In: *GLQ: A Journal of Lesbian & Gay Studies*, Heft 1/1993. S. 17-32. S. 17.

„Importantly, there is no power, construed as a subject, that acts, but only a reiterated acting that is power in its persistence and instability. This is less an ‘act,’ singular and deliberate, than a nexus of power and discourse that repeats or mimes the discursive gesture of power.“²⁶

So bezieht sich das Urteil eines Richters beispielsweise nicht auf seinen eigenen Willen, sondern auf ein Gesetz, welches er zitiert, auf einen schriftlichen Diskurs, der seinen Willen übersteigt und in dessen Sprache er urteilt. Die Macht seiner Äußerung erfolgt über das Zitieren des Gesetzes. Die somit in Kraft tretende Macht des Urteils muss im Zusammenhang einer Historizität dieser Macht stehen. „This view of performativity implies that discourse has a history that not only precedes but conditions its contemporary usages [...]“.“²⁷

Die Beschimpfung als queer erfolgt in Butlers Sicht genau diesen Regeln der Performativität:

„The term ‘queer’ has operated as one linguistic practice whose purpose has been the shaming of the subject it names or, rather, the producing of a subject through that shaming interpellation. ‘Queer’ derives its force precisely through the repeated invocation by which it has become linked to accusation, pathologization, insult.“²⁸

Die Chance auf die Selbstbezeichnung als queer, trotz der schmerzhaften Vergangenheit, die diesem Wort anhängt, sieht Butler hier nun vor allem in dem Bezug auf die Theatralik, wie sie im AIDS Aktivismus Anwendung findet. Die Theatralik ist der Performanz immanent. Jede zeremonielle Äußerung, die eine Handlung ausübt, passiert in einem rituellen, theatralen Umfeld einer Inszenierung – sei dies nun Kirche oder Gericht. Im queeren Kontext findet diese Theatralik vor allem im Akt des Übertreibens Ausdruck. Butler schreibt:

„Paradoxically, but also with great promise, the subject who is ‘queered’ into public discourse through homophobic interpellations of various kinds *takes up* or *cites* that very term as the discursive basis for an opposition. This kind of citation will emerge as *theatrical* to the extent that it *mimes and renders hyperbolic* the discursive convention that it also *reverses*. The hyperbolic gesture is crucial to the exposure of the homophobic ‘law’ which can no longer control the terms of its own abjecting strategies.“²⁹

Und weiter:

²⁶ Butler, Judith: Critically Queer. In: *GLQ: A Journal of Lesbian & Gay Studies*, Heft 1/1993. S. 17-32. S. 17.

²⁷ ebd. S. 19.

²⁸ ebd. S. 18.

²⁹ ebd. S. 23.

„To oppose the theatrical to the political within contemporary queer politics is, I would argue, an impossibility: the hyperbolic 'performance' of death in the practice of 'die-ins' and the theatrical 'outness' by which queer activism has disrupted the closeting distinction between public and private space, have proliferated sites of politicization and AIDS awareness throughout the public realm.“³⁰

Den Einzug an die Universitäten findet der Begriff queer Anfang der 1990er Jahre. Teresa de Lauretis kreierte die Wendung Queer Theory 1990 im Zuge einer Konferenz. In gedruckter Form veröffentlicht de Lauretis die Wendung Queer Theory ein Jahr später in der Zeitschrift *differences*. Hier wird das Ziel der Konferenz von ihr wie folgt zusammengefasst:

„The work of the conference was to articulate the terms in which lesbian and gay sexualities may be understood and imaged as forms of resistance to cultural homogenization, counteracting dominant discourses with other constructions of the subject in culture. It was my hope that the conference would also problematize some of the discursive constructions and constructed silences in the emergent field of 'gay and lesbian studies,' and would further explore questions that have as yet been barely broached, such as the respective and/or common grounding of current discourses and practices of homo-sexualities in relation to gender and to class or ethnic culture, generational, geographical, and socio-political location.“³¹

Queer Theory dient de Lauretis hier in erster Linie als Hinterfragung der Gay and Lesbian Studies. Die universitäre Auseinandersetzung mit Homosexualität soll in diesem akademischen Feld genauer betrachtet und dekonstruiert werden. Sie schreibt:

„'Queer Theory' conveys a double emphasis - on the conceptual and speculative work involved in discourse production, and on the necessary critical work of deconstructing our own discourses and their constructed silences.“³²

Die wissenschaftliche Produktion über Homosexualität in den Gay and Lesbian Studies³³ soll ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt werden. Historische Auseinandersetzungen stammen laut ihr, meist aus der Feder von weißen, schwulen Männern, die Lesben eher als Randthema in ihren Arbeiten behandeln. Im lesbischen Feminismus sieht sie aufgrund dessen eine ablehnende Haltung gegenüber dem Begriff Homosexualität, da dieser als vor allem mit männlicher

³⁰ Butler, Judith: Critically Queer. In: *GLQ: A Journal of Lesbian & Gay Studies*, Heft 1/1993. S. 17-32. S. 23.

³¹ de Lauretis, Teresa: Queer Theory: Lesbian and Gay sexualities. In: *differences*. Vol. 3.2/1991. S. III-XVIII. S. IIIf.

³² ebd. S. IV.

³³ In dem Ausdruck Gay and Lesbian Studies werden zwar Unterschiede eingeführt jedoch nicht wirklich hinterfragt. Homosexualität wird als männlich begriffen und die Lesbe nur als eine davon wenig abweichende Form gedacht. vgl. Ebd. S. Vff.

Homosexualität in Zusammenhang gebracht wird. Gender wird folglich unter diesem Begriff nicht thematisiert. Gender kann jedoch auf Grund der Doppeldiskriminierung von lesbischen Frauen nicht außer Acht gelassen werden. Der Begriff Queer Theory soll nun laut de Lauretis zu folgendem führen:

„In a sense, the term ‘Queer Theory’ was arrived at in the effort to avoid all of these fine distinctions in our discursive protocols, not to adhere to any one of the given terms, not to assume their ideological liabilities, but instead to both transgress and transcend them or at the very least problematize them.“³⁴

Die essentialistische Auffassung der schwulen und lesbischen Identität, wie sie die Lesbian and Gay Studies formulieren, wird von queeren TheoretikerInnen abgelehnt. In Anlehnung an Foucault fordern sie eine Annäherung an Sexualität, die immer im geschichtlichen Kontext gedacht werden muss und nicht ohne Relation zur Kategorie des Geschlechts gesehen werden darf. Queer steht somit für „[...] eine Historisierung und Denaturalisierung [von Geschlecht und Sexualität] und [konterkariert] substantzialistische durch konstruktivistisch-prozessuale Verständnisse [dieser Kategorien]“. ³⁵

Die Queer Theory beinhaltet eine Auseinandersetzung mit dem möglichen Widerstand gegenüber der Kategorie des Normalen und der Norm. Michael Warner führt in seiner Einleitung zu *Fear of a queer Planet* den Begriff der Heteronormativität in die Auseinandersetzungen der Queer Theory ein.

„[I]t is certainly true that Western political thought has taken the heterosexual couple to represent the principle of social union itself. In social thought this principle is typically mediated through such concepts as dependence and reproduction, and is thus naturalized [...].“³⁶

In seiner Sichtweise ist queer das, was gegen die Heteronormierung antritt. Die Vormachtstellung des heterosexuellen Paares soll in sämtlichen Institutionen unserer westlichen Gesellschaft hinterfragt und angreifbar gemacht werden. Trotz der Verankerung dieses idealisierten Paares in den verschiedenen Institutionen, soll jedoch nicht die Heterosexualität in ihrer geschlechtlichen Ausübung als Problem

³⁴ de Lauretis, Teresa: Queer Theory: Lesbian and Gay sexualities. In: *differences*. Vol. 3.2/1991. S. III-XVIII. S. V.

³⁵ Engel, Antke: *Wider die Eindeutigkeit. Sexualität und Geschlecht im Fokus queerer Politik der Repräsentation*. Frankfurt/New York : Campus Verlag, 2002. S. 9.

³⁶ Warner, Michael: Introduction. In: Warner, Michael (Hrsg.): *Fear of a queer Planet. Queer Politics and social Theory*. Minneapolis, London : University of Minnesota Press, 1993. S. VII-XXXI. S. XXI.

angesehen werden. Es ist die Betonung der Norm, die diesem Paar zugewiesen wird, die einer kritischen Betrachtung unterzogen werden muss. Diese Norm als Zement unserer Gesellschaft übt diskriminierende und gewaltsame Einschnitte im Leben von Queers aus. „‘[Q]ueer’ gets critical edge by defining itself against the normal rather than the heterosexual [...]“³⁷ Und weiter: „The insistence on ‘queer’ – a term initially generated in the context of terror – has the effect of pointing out a wide field of normalization, rather than simple intolerance, as the site of violence.“³⁸

Queer Theory in Bezug auf die Norm bedeutet laut Chambers nun dem, was sich außerhalb der Norm befindet, Aufmerksamkeit zu widmen. Eine Norm kann ihm zufolge nicht ohne ihre Abweichung wirksam sein.

„Practices and behaviours that ‘deviate from the norm’ must be conceived as practices and behaviours that make the norm possible, in that they establish the distance between ‘the normal’ and its other. Thus there is really no such thing as ‘outside’ the norm; there is only the queer with respect to the norm.“³⁹

1.2. Dispositiv Fernsehen

Fernsehen unter dem Gesichtspunkt des Dispositivs zu betrachten bringt ersteres unweigerlich in Zusammenhang mit Macht und Wissen. Das Fernsehen nimmt eine bestimmte Funktion in unserer Gesellschaft ein, jene des Geschichtenerzählers.⁴⁰ Das damit einhergehende Wissen, welches uns das Fernsehen als Erzähler vermittelt, kann jedoch nicht nur in Bezug auf das Gesehene werden, was uns das Medium zeigt, vielmehr steht das Gezeigte schon in Zusammenhang mit einer Macht, die sich hinter der Bildfläche verbirgt. Hier findet der Begriff des Dispositivs, wie er von Foucault gedacht wurde, Anwendung:

„Was ich unter [dem Ausdruck ‚Dispositiv‘] festzumachen versuche ist erstens ein entschieden heterogenes Ensemble, das Diskurse, Institutionen, architekturelle Einrichtungen, reglementierende Entscheidungen, Gesetze, administrative Maßnahmen, wissenschaftliche

³⁷ Warner, Michael: Introduction. In: Warner, Michael (Hrsg.): *Fear of a queer Planet. Queer Politics and social Theory*. Minneapolis, London : University of Minnesota Press, 1993. S. VII-XXXI. S. XXVI.

³⁸ ebd. S. XXVI.

³⁹ Chambers, Samuel A.: Introduction: Queer Theory and the Cultural Politics of Television. In: Chambers, Samuel A.: *The queer Politics of Television*. London, New York : I.B. Tauris & Co Ltd, 2009. S. 1-28. S. 18.

⁴⁰ „[T]elevision now dominates the cultural environment, telling most of the stories to most of the people all of the time.“ In: Gross, Larry: *Up from Invisibility. Lesbians, Gay Men, and the Media in America*. New York : Columbia University Press, 2001. S. 6.

Aussagen, philosophische, moralische oder philanthropische Lehrsätze, kurz: Gesagtes ebenso wohl wie Ungesagtes umfaßt.“⁴¹

Den Aspekt, welchen ich hier nun genauer im Sinne des Dispositivs herausarbeiten möchte, ist die Strukturierung der Wahrnehmung des/der ZuschauerIn durch das Medium. Diese Strukturierung findet Ausdruck in der Konstruktion von Öffentlichkeit, die das Fernsehen vornimmt.

„Öffentlich ist für viele, was in den Druckmedien, im Radio, Fernsehen öffentlich gemacht wird. Die traditionellen Öffentlichkeitsformen wie z.B. die Versammlung, die Demonstration, sind vielfach nur noch dann öffentlich wirksam, wenn über sie wiederum in den technisch vermittelten Medien berichtet wird.“⁴²

Das wichtigste Kennzeichen zum Beitrag dieser Öffentlichkeitskonstruktion liegt im live-Charakter des Fernsehens: die unmittelbare Vermittlung von Informationen durch Bild und Ton. „[D]as Fernsehen [liefert] durch die Möglichkeit der Live-Berichterstattung [...] den Anschein direkter Teilhabe [i.O. fettgedruckt].“⁴³ Diese Direktheit und Spontaneität des Fernsehens ist jedoch meist gezielt inszeniert und der Schein dieser wird dadurch erhalten, dass, laut Hickethier, die institutionellen Bedingungen hinter dem audiovisuellen Bild verschwinden.⁴⁴

Öffentlich und zugänglich ist nur jenes, was von der Institution Fernsehen für wichtig empfunden und somit für erzählbar angesehen wird, sich also sozusagen nach stillen Konventionen richtet. In diesem Zusammenhang schreibt Gross:

„When the Stonewall riots erupted in Greenwich Village in June 1969 most lesbian and gay people could not know anything important had happened, because the media chose not to tell the story.“⁴⁵

An diesem Beispiel lässt sich gut erkennen, dass Themen die im Fernsehen repräsentiert werden, einer gewissen Macht unterliegen, welche wiederum in Zusammenhang mit Ideologie und Sexualität gelesen werden muss. Sedgwicks Definition von Ideologie verbunden mit Sexualität und Macht scheint mir hier sinnvoll zu sein:

⁴¹ Foucault, Michel: Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit. Berlin : Merve Verlag, 1978. S. 119f.

⁴² Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart, Weimar : J. B. Metzler, 2012. S. 12.

⁴³ ebd. S. 13.

⁴⁴ vgl. ebd. S. 13.

⁴⁵ Gross, Larry: *Up from Invisibility. Lesbians, Gay Men, and the Media in America*. New York : Columbia University Press, 2001. S. 94.

„The two categories [sexuality and ideology] seem comparable in several important ways: each mediates between the material and the representational, for instance; ideology, like sexuality [...] both epitomizes and itself influences broader social relations of power [...].“⁴⁶

Gross seinerseits bringt Ideologie in Zusammenhang mit dem Mainstream:

„We have identified the mainstream as the embodiment of a dominant ideology, cultivated through the repetition of stable patterns and absorbed by otherwise diverse segments of the population.“⁴⁷

Um die Themenauswahl, welche uns das Fernsehen erfahrbar macht, zu verstehen und zu hinterfragen müssen die größeren Zusammenhänge der Institution Fernsehen betrachtet werden. Indem nur auf die Inhalte des Bildschirms geachtet wird, werden die komplexen Interaktionen, durch welche Fernsehen zustande kommt, verkannt. Dieser größere Rahmen wird vom/von der ZuschauerIn nur auf indirektem Weg wahrgenommen. Hickethier weist auf die Machtaspekte hin, welche in die Fernsehkommunikation miteingebunden sind. Diese Machtaspekte reichen von „[...] eher ‘abstrakten’ Bindungen wie Gesetzen oder – informeller – Konventionen und Praxisregeln [...]“⁴⁸, über die ökonomischen Aspekte und den daraus resultierenden Einflussmöglichkeiten der Institution Fernsehen. Somit positioniert sich der/die ZuschauerIn in diesem System und dessen Strukturen, „[...] weil ohne diese Institutionen und ihre Strukturen Fernsehkommunikation nicht zustande käme.“⁴⁹

Den wohl einflussreichsten Punkt neben der Ideologie bildet wohl der ökonomische Aspekt hinter dem Medium Fernsehen. Die Institution Fernsehen ist ein wirtschaftliches Unternehmen. Das von ihm angebotene Produkt ist die Aufmerksamkeit der ZuschauerInnen. Gross, indem er das Fernsehen unter andere Massenmedien subsumiert, wie beispielsweise die Printmedien, schreibt hierzu:

„Today’s mass media are not only centralized and remote from their audiences, they are also overwhelmingly commercial enterprises, in the business of buying and selling products – and their primary product is audiences.“⁵⁰

⁴⁶ Sedgwick, Eve Kosofsky: *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*. New York Chichester, West Sussex : Columbia University Press, 1985. S. 13.

⁴⁷ Gross, Larry: *Up from Invisibility. Lesbians, Gay Men, and the Media in America*. New York : Columbia University Press, 2001. S. 7.

⁴⁸ Hickethier, Knut: Dispositiv Fernsehen. In: montage/av, Heft 1/1995. S. 63-83. S. 69.

⁴⁹ ebd. S. 69.

⁵⁰ Gross, Larry: *Up from Invisibility. Lesbians, Gay Men, and the Media in America*. New York : Columbia University Press, 2001. S. 2.

Und weiter:

„[TV] exists because someone, somewhere, has a commercial interest in selling us a product – or more typically, in attracting our attention so that it can be ‘sold’ to advertisers who wish to sell us something.“⁵¹

Dieser wirtschaftliche Aspekt wirkt sich tragend auf das vom Fernsehen Gezeigte aus, sprich also auf unsere Wahrnehmung der Öffentlichkeit. Es müssen so viele ZuschauerInnen wie nur möglich vor den Bildschirm gelockt werden, um deren Aufmerksamkeit mittels Werbung an ein anderes Unternehmen zu verkaufen. Hier kommen wieder der Mainstream, die Masse, der Mittelweg und die Ideologie zum Einsatz. Um die Aufmerksamkeit vieler zu erreichen darf das Gezeigte nicht sehr kontrovers sein.

„Whatever the motives of preindustrial storytellers, in our commercial media those who determine the content of our news and entertainment programming live and die by the bottom line. In such circumstances, their decisions are inevitably weighted toward the safe and predictable, toward formulas that have worked in the past, and their goal is to attract the largest possible audience of individuals whose spending power appeals to potential advertisers [...].“⁵²

Lynn Joyrich bringt in diesem Zusammenhang das Beispiel der Fernsehserie *Ellen*⁵³ und hier vor allem die berühmte *Episode* ihres Coming out. Die Kontroverse eines solchen Ereignisses äußert sich darin, dass viele Firmen ihre geplanten Werbungen aus dem Programm nehmen.⁵⁴ Dieses Beispiel zeigt klar die äußeren Einflüsse, welche auf das Fernsehprogramm einwirken. Die Konsequenz daraus ist, dass gewisse Themen erst gar nicht gebracht werden, wie beispielsweise oben erwähnt die Ereignisse um Stonewall. Dies lässt uns zu dem Schluss kommen: „[I]f something doesn’t happen in the media it ‘didn’t happen’[.]“⁵⁵⁵⁶

⁵¹ Gross, Larry: *Up from Invisibility. Lesbians, Gay Men, and the Media in America*. New York : Columbia University Press, 2001. S. 3.

⁵² ebd. S. 4.

⁵³ Ellen (David S. Rosenthal, Carol Black, Neal Marlens, 1994-1998).

⁵⁴ vgl. Joyrich, Lynne: Epistemology of the Console. In: Davis, Glyn, Needham, Gary (Hrsg.): *Queer TV. Theories, Histories, Politics*. London, New York : Routledge, 2009. S. 15-47. S. 36.

⁵⁵ Gross, Larry: *Up from Invisibility. Lesbians, Gay Men, and the Media in America*. New York : Columbia University Press, 2001. S. 1.

⁵⁶ Welche konkreten Auswüchse dies im Zusammenhang mit der (Un)Sichtbarkeit von Queers annimmt, werde ich im Kapitel 2.3.1. noch genauer erläutern.

1.3. Queer TV Studies

Der im vorangehenden Kapitel beschriebene Ansatz des Dispositivs Fernsehen trifft nun in den Queer TV Studies auf die Queer Theory. Die Queer Theory dient hier als eindringliche Frageperspektive in das Feld der Fernsehwissenschaft. Die Autoren Glyn Davis und Gary Needham artikulieren in ihrer Einleitung zu Queer TV diesen Schritt wie folgt:

„[W]hat might the “queer” of a queer television studies be?’ [...] How can we queerly theorise and understand television? How can we as queers make sense of television? What might it mean to think through (and about) the medium of television and its distinctive characteristics from the perspective of queerness – queerness, that is, as a location of sexual alterity, as desire, and as a praxis of dissidence and political abrasion? And how can the realms of television studies and queer theory [...] be brought together, in ways that are hopefully beneficial and productive for both?“⁵⁷

Im nun Folgenden gliedere ich das Kapitel in einzelne Fragen auf, welche die Disziplin Queer TV Studies etwas genauer beleuchten sollen.

1.3.1. Die Frage des Textes und der Repräsentation

Die Queer Theory hat sich seit ihrer Etablierung bereits mit medialen Bildern auseinandergesetzt – hier vor allem mit Film.⁵⁸ Die Auseinandersetzung mit Fernsehen ist bildet ein jüngerer Phänomen dieser Disziplin. „[T]he ascendancy of queer theory in the 1990s seemed to bypass television almost entirely.“⁵⁹ Ein Grund hierfür sehen Davis und Needham vor allem im Umgang des Mediums mit queeren Charakteren: „[T]elevision deals gay, lesbian, bisexual, and trans individuals a poor hand – and that all queers could therefore be forgiven for rightly spurning the medium.“⁶⁰

⁵⁷ Davis, Glyn, Needham, Gary: Introduction: The Pleasures of the Tube. In: Davis, Glyn, Needham, Gary (Hrsg.): *Queer TV. Theories, Histories, Politics*. London, New York : Routledge, 2009. S. 1-11. S. 1.

⁵⁸ Als Beispiel kann hier die New Queer Cinema Bewegung und die theoretische Auseinandersetzung mit dieser Bewegung erwähnt werden. vgl. Aaron, Michele (Hrsg.): *New Queer Cinema. A Critical Reader*. New Brunswick, New Jersey : Rutgers University Press, 2004.

⁵⁹ Davis, Glyn, Needham, Gary: Introduction: The Pleasures of the Tube. In: Davis, Glyn, Needham, Gary (Hrsg.): *Queer TV. Theories, Histories, Politics*. London, New York : Routledge, 2009. S. 1-11. S. 1.

⁶⁰ ebd. S. 8.

In den Fällen, in denen Fernsehen in Zusammenhang mit queer gebracht wird, handelt es sich größtenteils um Fragen der Repräsentation.

„A large percentage of these pieces of writing ultimately offer evaluative comments on the ‘positive’ or ‘negative’ representations in these shows, denouncing or advocating certain strategies of depiction and articulation [...].“⁶¹

In diesem Kontext wird das Fernsehen auf den Text, den es liefert, reduziert. Nordham und Davis möchten dieses Vorgehen keinesfalls abwerten. Arbeiten, die aus dieser Verknüpfung entstehen, sind von großer Wichtigkeit und die Repräsentation von queeren Charakteren im Fernsehen ist ungemein bedeutend, denn immer noch gibt es Grenzen der Darstellung:

Of course, there are limits to this tele-queerness in terms of what is allowed by network bosses, advertising regulators, standards bodies, and audiences: queer characters and people on television remain largely white; gay men appear more than lesbians, bisexuals, and trans individuals; sex scenes are still all too rare, and same sex kissing can still generate controversy.“⁶²

Gross spricht in diesem Zusammenhang von einer regelrechten Unsichtbarkeit sexueller Minderheiten im TV. Wie ich oben schon darzustellen versucht habe, liegt dies neben den wirtschaftlichen Aspekten auch an der gängigen Ideologie. Gross weist darauf hin, dass die positive Darstellung von sexuellen Minderheiten – Queers im Allgemeinen – das Potential hat, die natürliche Ordnung im Bildschirm aufzusprengen und die Repräsentation dieses Themas somit immer als kontrovers behandelt wird.

„For the visible presence of healthy, unapologetic lesbians and gay men does pose a serious threat: it undermines the unquestioned normalcy of the status quo and it opens up the possibility of making choices that people never have otherwise considered could be made.“⁶³

Wie Gross zeigt, ist nämlich eben genau diese gesunde Darstellung von Queers im Fernsehen sehr selten. In seiner Geschichte hat sich Fernsehen noch bevor den Ereignissen um Stonewall mit sexuellen Minderheiten auseinandergesetzt. Die Bilder, die das Medium lieferte, waren jedoch alles andere als ermutigend. So bringt

⁶¹ Davis, Glyn, Needham, Gary: Introduction: The Pleasures of the Tube. In: Davis, Glyn, Needham, Gary (Hrsg.): *Queer TV. Theories, Histories, Politics*. London, New York : Routledge, 2009. S. 1-11. S. 1.

⁶² ebd. S. 3.

⁶³ Gross, Larry: *Up from Invisibility. Lesbians, Gay Men, and the Media in America*. New York : Columbia University Press, 2001. S. 16f.

er das Beispiel einer Folge der Talk Show *Confidential File* (USA, 1953-1958). In dieser Show trat 1954 das erste Mal ein Schwuler vor die Fernsehkamera, der über sich zu sprechen versuchte. Sichtbarkeit lässt sich in diesem Fall jedoch nicht genau anwenden, da der Mann sein Gesicht verhüllte. Wichtig jedoch für den öffentlichen Auftritt eines/einer Homosexuellen war das Pendant des homophoben Psychiaters – für die Balance wie Gross anmerkt.⁶⁴

Queers bleiben auch nach Stonewall gern gesehene Gäste in solchen sensationslüsternen Fernsehmagazinen und immer mit einem Gegner im Nacken. Der Grund hierfür mag in der Zügelung der Sprengkraft dieses immer noch als kontrovers geltenden Themas liegen.

Was den Fernsehfilm anbelangt, in denen Queers ab den 1970er Jahren zu sehen waren, blieben diese im Genre des wöchentlichen Problemfilms verhaftet.

„Being defined by their ‘problem,’ it is no surprise that gay characters were generally confined to television’s favorite problem-of-the-week genre, the made-for-TV movie, with a very occasional one-shot appearance of a lesbian or gay character on a dramatic series.“⁶⁵

Die Grenzen der Repräsentation von Queers spiegeln sich weiter in der Erzählstruktur des Fernsehens und hier im Speziellen, der Fernsehserie wieder. Die Schwierigkeit stellt sich in Bezug auf die völlige Integration eines queeren Charakters in die Serienwelt. Meist ist dessen Rolle nur eine: die Offenlegung des Geheimnisses, sprich der Homosexualität. Nach dem Outing verlieren die Charaktere an Interesse für die Weiterentwicklung der Story. Ihr Job ist getan und im schlimmsten Fall werden diese Figuren sogar aus der Geschichte komplett rausgeschrieben. „When provided with post-closet narratives, the fate of such characters is often to have the queer aspects of their lives (sex, love, queer friends and spaces, homophobia) elided.“⁶⁶⁶⁷

Ein weiteres Problem bezieht sich auf die Erzählstruktur des Fernsehens. Dieses Problem sieht Michele Aaron in ihrem Aufsatz *New Queer Cable?* vor allem in der seriellen Art des Fernsehens Geschichten zu erzählen. Diese laufen, ihrer Meinung

⁶⁴ vgl. hierzu: Gross, Larry: *Up from Invisibility. Lesbians, Gay Men, and the Media in America*. New York : Columbia University Press, 2001. S. 37.

⁶⁵ ebd. S.

⁶⁶ Davis, Glyn, Needham, Gary: Introduction: The Pleasures of the Tube. In: Davis, Glyn, Needham, Gary (Hrsg.): *Queer TV. Theories, Histories, Politics*. London, New York : Routledge, 2009. S. 1-11. S. 7.

⁶⁷ siehe hierzu den Charakter Matt Fielding der Serie *Melrose Place* (Darren Star, 1992-1999). Zu einer Auseinandersetzung mit dem Charakter und seiner Homosexualität, Rezeption und Auswirkungen siehe: http://en.wikipedia.org/wiki/Matt_Fielding. Stand: 07.11.2013.

nach, auf einen normativen Prozess hinaus, durch welchen Sexualität erzählt wird. „[TV's] serialised narratives, its dramas, comedies and soap, have depended on 'normative developmental narratives of sexuality' and as such militate against queerness.“⁶⁸

In ihrem Versuch über eine Theorie des Fernsehens in *Ethereal Queer* geht Amy Villarejo die Verbindung von queer in Zusammenhang mit der seriellen Erzählstruktur des Mediums von einer anderen Perspektive an. Indem sie sich der Praxis des Coming-out zuwendet, schafft sie es diese beiden Dinge miteinander zu verbinden:

„Television, I have argued, needs to be seen as an, if not *the*, agent of forms of queer life, for example, ‚coming out‘[...]. To follow this example, coming out, a 1970s technology of gay life, involves a mode that in powerful ways converges with the televisual: in most of our experiences of coming out, I would say it involves shuttling between private and public, between a sitcom and a soap opera (or between comedy and melodrama), between domestic/familial and work life. Its temporality is also televisual: a cross between a repetition (serial) and an event. Is it possible that TV made coming out the act of queer life in the 1970s, rather than the other way round?“⁶⁹

In diesem Zusammenhang – Coming-out bzw. Closeting - weisen auch Davis und Needham, Bezug nehmend auf den Fernsehtext, auf eine interessante Herangehensweise hin. Wie ich in dem Zitat von Davis und Needham in Punkt 2.1. schon gezeigt habe, zeugt eine Serie nicht unbedingt von queerem Charakteristikum, nur weil sich die Geschichte um einen Schwulen oder eine Lesbe dreht.⁷⁰ Schon alleine der Umgang mit einem Geheimnis, das vor dessen Enthüllung bewahrt werden muss, spiegelt einen wichtigen Aspekt im Leben von Queers wieder.⁷¹ Eine queere Herangehensweise an das Fernsehen ist somit mehr, als nur nach den offensichtlichen Repräsentationen zu suchen.

Die Begrenztheit in der Repräsentation und der Erzählstruktur gilt es dennoch in den Queer TV Studies zu problematisieren. Die queere Beschäftigung mit dem Medium sollte aber auch auf anderen Ebenen Anwendung finden. „[F]ocusing solely on one

⁶⁸ Aaron, Michele: New Queer Cable? The L Word, the Small Screen and the Bigger Picture. In: Akass, Kim, McCabe, Janet (Hrsg.): *Reading the L Word. Outing Contemporary Television*. London, New York : I.B. Tauris, 2008. S. 33-39. S. 36.

⁶⁹ Villarejo, Amy: *Ethereal Queer: Notes on Method*. In: Davis, Glyn, Needham, Gary (Hrsg.): *Queer TV. Theories, Histories, Politics*. London, New York : Routledge, 2009. S. 48-62. S. 55.

⁷⁰ vgl. Davis, Glyn, Needham, Gary: Introduction: The Pleasures of the Tube. In: Davis, Glyn, Needham, Gary (Hrsg.): *Queer TV. Theories, Histories, Politics*. London, New York : Routledge, 2009. S. 1-11. S. 5.

⁷¹ Als Beispiel kann hier die Serie *Smallville* (Alfred Gough, Miles Millar, 2001-2011) genannt werden

aspect of television [...] ignores the complexity of the medium, and the ways in which it is designed, produced, distributed, and consumed in queer ways.“⁷²

1.3.2. Die Frage der Heteronormativität des Mediums

Ein signifikanter Punkt des Fernsehens, welcher das Medium von großem Interesse für eine queere Auseinandersetzung macht, ist die Heteronormativität des Mediums selbst. „Broadly speaking, television has regularly been configured as a domestic medium and, as such, closely associated with the home, the family, the quotidian; in other words, the heteronormative.“⁷³

Wie ich schon oben gezeigt habe, geht der Begriff Heteronormativität auf Michael Warner zurück. Chambers fasst diesen nun wie folgt zusammen:

„The importance of the concept [of heteronormativity] is that it centres on the operation of the norm. Heteronormativity emphasises the extent to which everyone, straight or queer, will be judged, measured, probed, and evaluated from the perspective of the heterosexual norm. It means that *everyone and everything is judged from the perspective of straight*.“⁷⁴

Wie kommt diese Verbindung von Heteronormativität und Fernsehen zustande? In seinen Anfängen wurde das Medium dazu verwendet, bei seinen ZuschauerInnen ein Gefühl von Zusammengehörigkeit zu erzeugen, welches sich vor allem in einer gemeinsamen nationalen Identität ausdrücken sollte. Jaap Kooijman in seinem Text *Cruising the Channels* beschreibt die Situation folgendermaßen:

„As a powerful technology, television was often believed to be a potential instrument of nation building. Particularly in the times of broadcast television, when American television was dominated by three major networks (ABC, CBS, and NBC) and European television was controlled by national public broadcast services, television could serve as a normative force, providing structure to both the nation-state as well as the nuclear heterosexual family.“⁷⁵

Die schrittweise Integration des Fernsehens in das Heim nahm ihren Anfang nach dem 2. Weltkrieg. Monika Bernold schreibt hierzu in *Die österreichische*

⁷² Davis, Glyn, Needham, Gary: Introduction: The Pleasures of the Tube. In: Davis, Glyn, Needham, Gary (Hrsg.): *Queer TV. Theories, Histories, Politics*. London, New York : Routledge, 2009. S. 1-11. S. 3.

⁷³ ebd. S. 6.

⁷⁴ Chambers, Samuel A.: Telepistemology of the Closet. In: Chambers, Samuel A.: *The queer Politics of Television*. London, New York : I.B. Tauris, 2009. S. 31-62. S. 35.

⁷⁵ Kooijman, Jaap: Cruising the channels. The queerness of zapping. In: Davis, Glyn, Needham, Gary (Hrsg.): *Queer TV. Theories, Histories, Politics*. London, New York : Routledge, 2009. S. 159-171. S. 166.

Fernsehfamilie, dass die Strategie das Fernsehens in das familiäre Umfeld des Zuhauses zu integrieren, wie es in den 1950er Jahren geschah, eben genau über diese Konstruktion einer nationalstaatlichen Identität vor sich ging. Die Vorstellung eines „Dabeiseins und [eines] Dazugehörens“⁷⁶ liegt laut ihr im Vordergrund der Anfangsjahre des Fernsehens. Dieses Eindringen in das private Umfeld wurde laut ihr dadurch erleichtert, dass sich das Gezeigte am Rahmen der Kernfamilie orientierte.

„Das öffentlich rechtliche Fernsehen [...] war um Konzepte der Familiarität arrangiert – familiäre (häusliche) Unterhaltung, Familienprogramme, das Publikum als Familie. Programme funktionieren für und handeln von Familien; Fernsehen in seiner dominanten Ausprägung scheint in Hinblick auf den Rezeptionskontext, den Ort des Konsums oder in Hinblick auf seine Adressierungsformen an dem Fokus der Familiarität orientiert. [D]ie zentrale Bedeutung des Fernsehens [dient der] Stabilisierung des Nationalstaates [...], der unter anderem auf dem Konstrukt der Kernfamilie als Basis der sozialen Ordnung und der Organisierung des Begehrens funktioniert.“⁷⁷

Dieses Konzept der Konstruktion einer nationalstaatlichen Identität durch das Medium Fernsehen muss jedoch auch die unsichtbare Organisierung des Hauses beleuchten, „[...] die als massiv patriarchal und männerbündisch zu bezeichnen ist.“⁷⁸ Das Fernsehen im Heim kann somit als ein Spiegelbild der familiären Hierarchie angesehen werden. Dies zeigt sich vor allem in der Autorität und Macht über das Fernsehprogramm zu bestimmen: Wer in der Familie hat die Entscheidungskraft über Programm und Zeitpunkt des Fernsehkonsums. Zur Konsolidierung dieser Hierarchie dient, wie Bernold aufzeigt, vor allem die gezeigte Fernsehfamilie. Die zuschauende Kernfamilie sieht sich somit nicht bloß beim Konsum des Familienprogramms auf der bildlichen Repräsentationsebene wiedergegeben. Wird der Apparat ausgeschaltet, kann sie sich bewundernd an der spiegelnden Oberfläche des Bildschirms an dem gerade Gesehenen messen. Die Verknüpfung von Fernsehen mit der heterosexuellen Kernfamilie erschwerte die ersten Kontakte zwischen Queer Theory und dem Medium ungemein. Laut Davis und Nordham sehen viele TheoretikerInnen eine schiere Unmöglichkeit darin, diese beiden Ansätze miteinander zu verbinden.

⁷⁶ Bernold, Monika: *Die österreichische Fernsehfamilie. Archäologien und Repräsentationen des frühen Fernsehens in Österreich*. Dissertation. Wien : Universität Wien, 1997. S. 13.

⁷⁷ ebd. S. 12f.

⁷⁸ ebd. S. 17.

„[T]he relationship between queerness and television is often theorised as a fraught one. Indeed, a number of queer scholars have criticised television as an inadequate medium for handling non-heterosexual sexualities and identities.“⁷⁹

Eine mögliche Öffnung des Mediums Fernsehen in Richtung einer queeren Auseinandersetzung sehen beide Autoren darin, dass die Kernfamilie in den letzten Jahren eine erhebliche Veränderung durchgemacht hat.

„[A]ll queers have families, and all are raised within domestic environs; the nuclear family has been knocked from its position at the apex of 'normality' with the proliferation of single-occupant homes, single-parent families, blended families, queer families with kids of their own, and so on; and queers may be just as domestic as (if not more so than) their heterosexual counterparts.“⁸⁰

Auch Michele Aaron sieht ein großes Potential in der Verbindung von queer mit Fernsehen. Sie geht diese Veränderung innerhalb des häuslichen Bereichs jedoch von einer anderen Perspektive an: dem Zusammenschluss von verschiedenen Medien (Internet, Fernsehen, Heim-Kino).

„[H]ow has media convergence impacted upon the domestic space and home viewing – rather than just the industry – and how are our understandings of the former's and latter's normative practices and pleasures to be adapted?“⁸¹

1.3.3. Die Frage der Programmplanung und der Normierung von Zeit

Wenn ich im vorangegangenen Kapitel auf die Heteronormativität des Mediums Fernsehen eingegangen bin, so spielt die Programmplanung in diesem Kontext eine wichtige Rolle.

Hier passt sich das Fernsehen an den angenommenen Alltag einer typischen Kernfamilie an, indem sich die Programmplanung des Mediums auf diesen bezieht. Gary Needham schreibt hierzu:

„[D]espite the industrial and technological changes, not to mention the political and cultural shifts that have affected television over the past forty years, it still holds that television, mass

⁷⁹ Davis, Glyn, Needham, Gary: Introduction: The Pleasures of the Tube. In: Davis, Glyn, Needham, Gary (Hrsg.): *Queer TV. Theories, Histories, Politics*. London, New York : Routledge, 2009. S. 1-11. S. 6.

⁸⁰ ebd. S. 6.

⁸¹ Aaron, Michele: Towards Queer Television Theory: Bigger Pictures sans the sweet Queer-after. In: Davis, Glyn, Needham, Gary: *Queer TV. Theories, Histories, Politics*. London, New York : Routledge, 2009. S. 63-75. S. 69.

medium and commercial entity, imagines that the family audience is the ideological glue that holds it together.“⁸²

Das Programm gleicht sich somit an dieses Idealbild der Familie an und entwirft im selben Zug einen Zeitplan, der sich an die Aktivitäten dieser richten soll.

„Sections of the schedule correspond to the life timetables of children and child rearing activities (the early morning and late afternoon), mothers, housewives and the elderly (mid afternoon) and eventually the family united every evening in front of the box during prime time's evening hours. This is a well-rehearsed tenet that offers a connective between the temporality of television programming and the temporality of the family.“⁸³

Inhalte, die nicht als familiengerecht angesehen werden – worunter queere Themen und Belange, queere Filme und queeres Leben fallen – werden an den Rand gedrängt, sprich nach 22 Uhr.

„The marginal zones of network television scheduling, such as anything after 10 pm, are the domain of the marginal audience: the un-familial, the singleton, the childless couple, queers.“⁸⁴

Zeit ist ein wichtiger Begriff im Umgang mit dem Medium Fernsehen. Zeit ist auch das Kriterium, das Fernsehen vom Kino unterscheidet, indem uns das Fernsehen den Anschein gibt direkter mit den Geschehnissen verbunden zu sein. Needham macht dies wie folgt fest:

„[T]elevision has the capacity to produce time as now-ness and immediacy through the live broadcast, or at least television is able to convey the feeling of being live, of being closer to time as it happens. The temporal dimensions of television apparently chime with the rhythms of the everyday, reflecting the life schedules of its viewers in ways that assume an almost unchanging social and domestic organization that is resolutely normative.“⁸⁵

Das Fernsehen stellt die Programmfestschreibung, und somit die Planung der Normativität, laut Needham, her, indem es Annahmen über die alltäglichen Zeitgewohnheiten seiner ZuschauerInnen vornimmt. „It is through the management of time that television is able to produce normativity as one of its desired effects.“⁸⁶

Die Fähigkeit des Fernsehens die Zeit zu ‚kontrollieren‘, also zu sagen, was wir zu welchem Zeitpunkt sehen können, erzeugt Normativität, die nun von der Queer

⁸² Needham, Gary: Scheduling Normativity: Television, The family, and queer Temporality. In: Davis, Glyn, Needham, Gary (Hrsg.): *Queer TV. Theories, Histories, Politics*. London, New York : Routledge, 2009. S. 143-158. S. 145.

⁸³ ebd. S. 145.

⁸⁴ ebd. S. 145.

⁸⁵ ebd. S. 143.

⁸⁶ ebd. S. 143.

Theory unter die Lupe genommen werden kann. Abseits des Fernsehens ist die Zeit die Strukturvorgabe, nach welcher wir unser tägliches Leben organisieren. Sie ist das, was normative Abläufe in unserem Leben hervorbringt. Im konkreten Fall des Fernsehens wird zeitliche Normativität also im Hinblick auf die heteronormative Kernfamilie gedacht. So wird das Fernsehprogramm in der Früh beispielsweise mit Kindersendungen gefüllt. Der späte Vormittag sowie der frühe Nachmittag richten sich an den Aktivitäten und Gewohnheiten einer typischen Hausfrau. Abends erwartet die Kernfamilie dann ein gemeinsames Erlebnis in Form von familiengerechten Sendungen.⁸⁷

Für eine queere Untersuchung des Fernsehens ist neben dem Aspekt der Uhrzeit auch noch ein anderer Punkt von Interesse. Needham bringt hier das Beispiel von Serien, die sich der normativen Planung in Bezug auf die Sendezeit entziehen. Hierbei zählen vor allem HBO Serien als gutes Exempel, die von anderen Kanälen gekauft und in ihr Programm aufgenommen werden. Die Länge einer durchschnittlichen Fernsehserie beträgt 42 Minuten. Diese Zeitnorm ist vor allem in Bezug auf die Werbeunterbrechungen wichtig. Needham nennt hier das Beispiel der Serien *Six Feet Under*⁸⁸ und *Oz*⁸⁹ und erklärt die Problematik, die diese Serien für die Planung darstellen, wie folgt:

„Two of HBO's series, *Six Feet Under* [...] and *Oz* [...], were both victims of ruthless scheduling on the British terrestrial Channel Four. As hour-long dramas they proved resistant to the commercial logic in which the standard episode length is approximately 42 minutes. Outside of the HBO context *Six Feet Under* and *Oz* defied the scheduling norm needed to accommodate advertising, defiant of the temporal regulation of 30 minutes and 60 minutes scheduling on the half-hour and hour [...].“⁹⁰

Dieses Merkmal macht die Serien nicht nur im Bezug auf den Text queer, sondern auch dadurch, dass sie die normative Planung des Fernsehens durchkreuzen. Wieder um Chambers zu wiederholen, ist die Queer Theory das, was sich der Norm,

⁸⁷ vgl. Needham, Gary: Scheduling Normativity: Television, The family, and queer Temporality. In: Davis, Glyn, Needham, Gary (Hrsg.): *Queer TV. Theories, Histories, Politics*. London, New York : Routledge, 2009. S. 143-158. 145.

⁸⁸ *Six Feet Under* (Allan Ball, 2001-2005)

⁸⁹ *Oz* (Tom Fontana, 1997-2003)

⁹⁰ Needham, Gary: Scheduling Normativity: Television, The family, and queer Temporality. In: Davis, Glyn, Needham, Gary (Hrsg.): *Queer TV. Theories, Histories, Politics*. London, New York : Routledge, 2009. S. 143-158. S. 145.

des Normalen annimmt und in Relation zu dem bringt, was an den Rand dieses Normalen gedrängt wird.⁹¹

⁹¹ vgl. Chambers, Samuel A.: Introduction: Queer Theory and the Cultural Politics of Television. In: Chambers, Samuel A.: *The queer Politics of Television*. London, New York : I.B. Tauris & Co Ltd, 2009. S. 1-28. S. 22.

Exkurs: Die Frage nach der Technologie und des perversen Umgangs mit dem Medium

Mit der Frage nach der Technologie sieht Amy Villarejo in ihrem Aufsatz *Ethereal Queer* das ganze Potential der Queer Theory ausgenutzt. Mit dem Verlassen des sich ständig wiederholenden Bezugs auf den Fernsehtext sieht sie auch die Möglichkeit disziplin-übergreifend zu arbeiten. Nicht nur die Human- und Geisteswissenschaften sollen auf das Medium Anwendung finden können.

„[S]uch crossing is now urgently necessary for an expansive view of queer media and its future, not least because few humanities-based scholars of television have any capacity really to understand, much less to influence, production or to understand emergent industrial practices.“⁹²

Ohne die industriellen, technologischen und politischen Prozesse, die direkten Einfluss auf das Fernsehen und dessen Programm nehmen, ist, Villarejo zufolge, nicht allgemein zu verstehen, was so queer an Fernsehen sein kann. So schreibt sie beispielsweise: „[O]ne of the things that is distinctly queer about TV today [...] is [...] the innovations in representations of gendered and sexual life made possible by the more lax regulatory field of subscription networks.“⁹³ Diese Hintergründe sind es wert in die Analyse eines Fernsehtextes mit einzubeziehen.

Um einen Zusammenhang mit Gary Needhams oben genannter Normierung von Zeit durch das Fernsehen herzustellen, ist hier auf die Technologie hinzuweisen, die ein Verqueeren der Zeit ermöglicht. Die wichtigste technologische Innovation hier sieht Villarejo in dem Zusammenschluss der verschiedenen Medien. Das Internet und das Erlebnis Heimkino, das den größeren Bildschirmen geschuldet ist, prallen hier auf das Medium Fernsehen und sind vor allem im Hinblick auf die Datenübertragung wichtig. So schreibt sie:

„Content migrates from the internet to these displays (television?) in the digital world [...] so that distinguishing between television and cinema, between MySpace and NBC, or between advertising and (free to producers) user-generated content no longer seems fruitful.“⁹⁴

⁹² Villarejo, Amy: *Ethereal Queer: Notes on Method*. In: Davis, Glyn, Needham, Gary (Hrsg.): *Queer TV. Theories, Histories, Politics*. London, New York : Routledge, 2009. S. 48-62. S. 50.

⁹³ ebd. S. 50.

⁹⁴ ebd. S. 57.

Durch diese technologischen Fortschritte und das Verwischen der Linien zwischen den einzelnen Medien ist es nun möglich eine schnellere Datenübertragung auf das Fernsehgerät zu erzielen. Hier ist der Übergang von analogem zu digitalem Fernsehen zu erwähnen. Vor allem die oben genannten *subscription channels*, also Fernsehen über ein Abonnement zu beziehen, profitieren von diesen Innovationen. In Bezug auf die Programmplanung und die damit einhergehende Strukturierung des Alltags haben die AbonnentInnen bei gewissen Anbietern die Kontrolle über das Fernsehprogramm, indem diese auswählen, was sie sehen möchten. Die normative Zeitanordnung wird so verqueert.

„Queerness can, I think, lie at the centre of this problematic just as it prompts new thinking about time, provided that our frames are encompassing enough, expansive enough, to confront the scale and speed of changes configuring, and brought about through technology.“⁹⁵

Betrachten wir den technologischen Fortschritt des Mediums Fernsehen weiter, hat auch eine schon etwas ältere Erfindung starken Einfluss auf das Fernsehen ausgeübt – und hier vor allem im Hinblick darauf wie Fernsehen geschaut wird.

Durch die Einführung der Fernbedienung und die in den 1980er Jahren stattfindende Expansion des Fernsehens bezogen auf das sich immer erweiternde Angebot an Privatsendern, hat sich die Aktivität des Zappings gebildet.

„Schon kleinere technologische Veränderungen haben bei den Medien oft ungeahnte Wirkungen, wie beispielsweise die Einführung der Fernbedienung mit seiner Folge des Switchens und Zappens durch die Programme gezeigt hat. Fernsehsendungen werden heute, anders als früher, durch das Zusammenspiel von Fernbedienung und Vielzahl der Programme immer seltener in ihrem gesamten Umfang gesehen.“⁹⁶

Kooijman bringt in seinem Aufsatz *Cruising the Channels* Zapping in Zusammenhang mit Cruising. Das Hin- und Herzappen zwischen den verschiedenen Kanälen bis man auf etwas Interessantes trifft, in diesem Fall das Erkennen eines queeren Charakters, vergleicht er mit dem cruisen eines Parks, eines öffentlichen Geländes, an welchem man ab und an auf den Blick eines anderen, möglicherweise schwulen Mannes trifft.

„My zapping experience suggests that television, like the cityscape, can be viewed as a public space that can be roamed. [...] Rather than claiming that all acts of zapping (or the arguably similar act of surfing the internet) should be considered as queer practices, I suggest that

⁹⁵ Villarejo, Amy: *Ethereal Queer: Notes on Method*. In: Davis, Glyn, Needham, Gary (Hrsg.): *Queer TV. Theories, Histories, Politics*. London, New York : Routledge, 2009. S. 48-62. S. 58.

⁹⁶ Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart, Weimar : J. B. Metzler, 2012. S. 10.

perceiving zapping as a form of cruising may open up alternative ways to 'watch television' – both as consumers as well as academic critics.“⁹⁷

Zapping ist in seinen Worten ein kritisches Werkzeug im Umgang mit Fernsehen, da es auch eine Besonderheit dieses Mediums darstellt.

Cruising wird vor allem mit männlicher Homosexualität in Zusammenhang gebracht. Kooijman sieht jedoch darin eine Praxis, zu welcher jeder, der mit ihr vertraut ist, Zugang finden kann. Hier bricht dann auch die Verbundenheit des Cruising mit einer fixen sexuellen Identität, hier der Schwulen, auf und Kooijman leitet daraus eine queere Möglichkeit ab.

„Cruising as a cultural practice seems more 'queer' than 'gay male' in the sense that, in contrast to contemporary, relatively visible, and normative 'out-and-proud' gay culture, cruising remains in the shades of deviancy, harking back to pre-Stonewall times when homosexuality was forced into relative invisibility, at least in mainstream straight culture.“⁹⁸

In Zusammenhang mit Fernsehen nun versteht er Cruising als ein spezifisches Werkzeug Fernsehen zu schauen. „[C]ruising [raises] relevant questions about the visibility of (more diverse) sexual identities on television [...]“.“⁹⁹

Durch das Mainstreamen von homosexueller Identität erfreuen sich schwule und lesbische Charaktere einer immer größer werdenden Sichtbarkeit im Fernsehen.

„[T]he inclusion of gay and lesbian characters does not inevitably challenge the norm (as the notion of 'queering' television implies), but instead may mean that gay and lesbian identities are incorporated within mainstream culture.“¹⁰⁰

Die Repräsentation dieser Charaktere fordert die Heteronorm nicht mehr unbedingt heraus. Deswegen ist auch ein Unterschied zwischen *gay* und *queer* zu ziehen, wobei dieser nicht ganz strikt gemacht werden kann, da ein offen schwuler Mann genauso die Norm verqueeren kann.

⁹⁷ Kooijman, Jaap: Cruising the channels. The queerness of zapping. In: Davis, Glyn, Needham, Gary (Hrsg.): *Queer TV. Theories, Histories, Politics*. London, New York : Routledge, 2009. S. 159-171. S. 160.

⁹⁸ ebd. S. 165.

⁹⁹ ebd. S. 161.

¹⁰⁰ ebd. S. 162.

Queer wird also auf Sendungen bezogen, die die Heteronorm in Frage stellen. Die größere Sichtbarkeit von homosexuellen Charakteren lässt also nicht unbedingt auf *queer television* schließen.

„[T]he queerness of television is to be looked for in those televisual moments that challenge normative depictions of both heterosexuality and homosexuality, as well as other forms of cultural and sexual identities.“¹⁰¹

Weiters schlägt Kooijman vor, dass der Gedanke vom Inhalt einer Serie, also auch von der Repräsentation weg muss und queerness in der Art und Weise zu suchen ist, wie Fernsehen *geschaut* wird, in diesem Fall durch den ‚perversen‘ Gebrauch der Fernbedienung.

¹⁰¹ Kooijman, Jaap: Cruising the channels. The queerness of zapping. In: Davis, Glyn, Needham, Gary (Hrsg.): *Queer TV. Theories, Histories, Politics*. London, New York : Routledge, 2009. S. 159-171. S. 163.

2. *Epistemology of the Closet*

2.1. Positionierung

In diesem Kapitel wende ich mich nun einem konkreten theoretischen Text zu: Eve Kosofsky Sedgwards *Epistemology of the Closet*. Dieser Text kann als Antwort auf die AIDS Krise der 1980er Jahre verstanden werden. Wie ich bereits unter Punkt zwei oben herausgearbeitet habe, führte die damalige AIDS Politik, sollte von einer Politik überhaupt gesprochen werden können, zu Stigmatisierung, Quarantäne und Schädigungen vieler Männer und Frauen. Diese AIDS-Phobie und die damit einhergehende *sex panic* hätte einen sehr guten Vorwand dazu liefern können, die gesamte Gesellschaft von ihren errungenen Freiheiten zu berauben.¹⁰²

In einer genauen Betrachtung des Buches, und hier vor allem einer oberflächlichen, indem dem/der LeserIn zuallererst der Buchdeckel und die sich auf der Rückseite befindenden Rezensionen des Werkes auffallen, stößt er/sie auf die Einordnung des Textes Sedgwards. Es wird von einem bedeutenden Beitrag zu den Gay and Lesbian Studies gesprochen. Queer ist zum Zeitpunkt des Erscheinens des Buches an den Universitäten noch nicht etabliert.¹⁰³

Im Vorwort zur 2008 erschienenen Ausgabe positioniert sich Sedgwick selbst explizit mit *Epistemology* am Unternehmen Queer Theory.

„Like Judith Butler’s *Gender Trouble*, also published in 1990 and also widely considered a founding text in queer theory, *Epistemology* doesn’t use the word ‘queer’. So what is queer about it? Retrospectively, I would say it’s exactly this resistance to treating homo/heterosexual categorization – still so volatile an act – as a done deal, a transparently empirical fact about any person.“¹⁰⁴

Der Grund, weshalb ich diese Positionierung hier erwähne, ist zweierlei. Erstens dient sie mir als Beispiel der oben erwähnten Dynamik, in welcher sich AkademikerInnen aus dem Feld der *Gay and Lesbian Studies* innerhalb der Queer Theory wiederfinden. Diese Positionierung innerhalb der Queer Theory erlaubt mir nun zweitens eine Gliederung des Kapitels vorzunehmen, indem ich die wichtigsten

¹⁰² vgl. Sedgwick, Eve Kosofsky: *Epistemology of the Closet*. Berkely, Los Angeles, London : University of California Press, 2008. S. XV.

¹⁰³ *Epistemology of the Closet* wurde 1990 veröffentlicht.

¹⁰⁴ Sedgwick, Eve Kosofsky: *Epistemology of the Closet*. Berkely, Los Angeles, London : University of California Press, 2008. S. XVI.

Eckpfeiler der Queer Theory im Zusammenhang mit *Epistemology of the Closet* bringen werde.

Andreas Kraß schreibt in der Einleitung zu *Queer Denken* der Queer Theory unter anderem folgende Eigenschaft zu: „Queer Theory und ihre Anwendung in den Queer Studies zielen [...] auf [...] die Destabilisierung des Binarismus Hetero- und Homosexualität [...].“¹⁰⁵ Sedgwicks Unternehmen ist genau dieses. Indem sie sich in Ahnlehnung an Foucault einer *Historisierung der Sexualität* annimmt, um dann später den Binarismus hetero/homo zu *dekonstruieren*, gilt *Epistemology of the Closet* als einer der einflussreichsten Texte der Queer Theory.

2.2. Der Wille zum Wissen

Michel Foucaults *Der Wille zum Wissen, Sexualität und Wahrheit I*, gilt laut David Halperin als die ‚Bibel‘ der Act-Up Bewegung. Foucault wurde sehr schnell kanonisiert und zum Denker des militanten linken Widerstandes gemacht. Grund dafür ist seine Auffassung und Neu-Konzeptualisierung von Macht.

„Power is thus a dynamic *situation*, whether personal, social, or institutional: it is not a quantum of force but a strategic, unstable relation. Because power, for Foucault, is intrinsically relational in character, specific political struggles are properly described not in terms of power *tout court* but in terms of ‘relations of power’.“¹⁰⁶

In einem solchen Machtgebilde wie es das Sexualitätsdispositiv¹⁰⁷ darstellt, ist nicht der Kampf um Befreiung von der (angeblichen) Unterdrückung der Sexualität der Ausweg, sondern der Widerstand, die *résistance*, gegen ein solches Dispositiv schlechthin. „The aim of an oppositional politics is therefore not liberation but resistance.“¹⁰⁸

Dieser Widerstand spiegelt sich in der Queer Bewegung wieder, indem genau diesem Sexualitätsdispositiv, diesem Spiel von Lust, Macht und Wissen, von Institutionen, die sich in den Sex verwickeln, von der Einpflanzung der Lüste, die

¹⁰⁵ Kraß, Andreas: Queer Studies. Eine Einführung. In: Kraß, Andreas (Hrsg.): *Queer Denken*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2003. S. 7-28. S. 18.

¹⁰⁶ Halperin, David M. *Saint=Foucault. Towards a gay hagiography*. New York: Oxford University Press, 1995. S. 17

¹⁰⁷ zur Definition des Dispositivs siehe oben.

¹⁰⁸ Halperin, David M. *Saint=Foucault. Towards a gay hagiography*. New York: Oxford University Press, 1995. S. 18

schlussendlich ihre Essenz in der sexuellen Identität einer Person verkörpert sieht, widerstanden wird. Halperin schreibt hierzu:

„[O]ne of the important possibilities [...] in the term queer [...] may yet constitute one of its crucial uses: namely, the ability of ‘queer’ to define (homo)sexual identity oppositionally and relationally but not necessarily substantively, not as a positivity but as a positionality, not as a thing but as a resistance to the norm.“¹⁰⁹

Die Art sich diesem Widerstand anzunehmen, ihn begreiflicher zu machen, liegt nun vor allem darin zu sehen, wie Sexualität zum Wissenspunkt in unserer Gesellschaft wurde, wie das Wissen um Sexualität mit Macht ausgestattet wurde und wie Sedgwick meint, Sexualität und Wissen nicht mehr voneinander zu trennen sind. So schreibt sie:

„[M]odern ‘sexuality’ and hence modern homosexuality are so intimately entangled with the historically distinctive contexts and structures that now count as *knowledge* that such ‘knowledge’ can scarcely be a transparent window onto a separate realm of sexuality but, rather, itself constitutes that sexuality.“¹¹⁰

Wissen ist also gleich Sexualität und unter diesem Gesichtspunkt wird nun auch klar, was Sedgwick damit meint, wenn sie davon spricht, dass das gesamte Wissensgebilde unserer westlichen Kultur von dem Binarismus (männlicher) Heterosexualität/Homosexualität strukturiert ist. Ohne Einbezug dieses Binarismus lässt sich laut ihr die moderne westliche Kultur nicht verstehen.

„[A]n understanding of virtually any aspect of modern Western culture must be, not merely incomplete, but damaged in its central substance to the degree that it does not incorporate a critical analysis of modern homo/heterosexual definition [...].“¹¹¹

Sedgwick beruft sich hierbei vor allem auf die Arbeit von Foucault in *Der Wille zum Wissen I*. Foucault selbst hat in diesem Band dargestellt, wie der Sex in unserer Kultur weniger unterdrückt als vielmehr zu vielfältigen Diskursen angeregt wurde und dies in „[einem] derart gebieterische[n] Willen zum Wissen, von dem wir so gefesselt

¹⁰⁹ Halperin, David M. *Saint=Foucault. Towards a gay hagiography*. New York: Oxford University Press, 1995. S. 66.

¹¹⁰ Sedgwick, Eve Kosofsky: *Epistemology of the Closet*. Berkely, Los Angeles, London : University of California Press, 2008. S. 44.

¹¹¹ ebd. S. 1.

sind, daß wir bereits nicht mehr bloß die Wahrheit des Sexes suchen, sondern von ihm unsere eigene Wahrheit verlangen. Er soll uns sagen, was mit uns los ist.“¹¹²

Hier scheint es mir sinnvoll wieder auf die Neu-Konzeptualisierung des Begriffs der Macht, wie von Foucault vorgeschlagen, einzugehen. Wie bereits erwähnt sträubt Foucault sich die Macht als rein unterdrückerisch anzusehen, in unserem besagten Fall also als etwas, welches die Sexualität mit Verboten zu versehen scheint. Sie so zu lesen stammt aus einer Tradition, Macht mit Gesetz gleichzusetzen.

„Spricht man von der Macht, so begreift man sie meist auf ziemlich spontane Weise als Gesetz, als Verbot, als Absperrung und Unterdrückung, und hat sich damit selbst der Waffen beraubt, ihre positiven Mechanismen und Wirkungen zu verfolgen. Ein bestimmtes juristisches Modell lastet auf den Analysen der Macht und läßt sie die Form des Gesetzes mit einem absoluten Privileg versehen.“¹¹³

Die Geschichte der Sexualität, die Anreizung der darum entstandenen Diskurse, die Einverleibung neuer Lüste und Begehren in diskrete Körper, all diese Aussaaten und Ansammlungen von Wissen, lassen sich nicht mit diesem Begriff der Macht decken. „Es gilt, eine Geschichte der Sexualität zu schreiben, die nicht mehr von der Vorstellung einer Repressions-Macht, einer Zensur-Macht geleitet wird, sondern von der einer Anreizungs-Macht, einer Wissens-Macht [...]“.“¹¹⁴

Die Art und Weise, wie Wissen in unserer westlichen Kultur über Sexualität gesammelt wurde, geht auf die Praktik des Geständnisses zurück. Die christliche Pastoral wollte sozusagen in der Beichte, der wohl ausgebildetsten Praktik des Geständnisses in unserer Kultur, vom Sex reden hören.

„Es ist ein Imperativ errichtet worden, der fordert, nicht nur die gesetzwidrigen Handlungen zu beichten, sondern aus seinem Begehren, aus seinem gesamten Begehren einen Diskurs zu machen. [...] Die christliche Seelsorge hat aus der Aufgabe, alles was sich auf den Sex bezieht, durch die endlose Mühle des Wortes zu drehen, eine fundamentale Pflicht gemacht.“¹¹⁵

Es blieb aber nicht nur bei der christlichen Pastoral, die sich der Sexualität in der Praxis der Beichte annahm, vielmehr geriet sie ins Feld des öffentlichen Interesses. Sexualität musste dadurch geregelt werden. „Der Sex, das ist nicht nur eine Sache

¹¹² Foucault, Michel: *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Berlin : Merve Verlag, 1978. S. 99.

¹¹³ ebd. S. 103.

¹¹⁴ ebd. S. 103.

¹¹⁵ Foucault, Michel: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1983. S. 26.

der Verurteilung, das ist eine Sache der Verwaltung.“¹¹⁶ Und weiter: „Polizei des Sexes: das ist nicht das strikte Verbot, sondern die Notwendigkeit, den Sex durch nützliche und öffentliche Diskurse zu regeln.“¹¹⁷

Der Sex wurde also nicht zum Schweigen gebracht, der Diskurs hat sich nur verändert. „[M]an sagt es anders, es sind andere Leute, die es sagen, von anderen Gesichtspunkten aus und um anderer Wirkungen willen.“¹¹⁸

Es ist falsch anzunehmen, dass die Diskurse rund um Sexualität sich nur um die „gesunde“, zur Fortpflanzung bereite Sexualität ranken und alle anderen Arten zum Schweigen gebracht wurden. Eher das Gegenteil ist der Fall: seit dem 19. Jahrhundert kann eher von einer „Einpflanzung von Perversionen“¹¹⁹, einer Vervielfältigung der Sexualitäten gesprochen werden.

Der Sex, der bis ins 18. Jahrhundert hinein eigentlich mit Regeln und Empfehlungen versehen war, stellte der eheliche dar.

„Der ‚Rest‘ nahm sich dagegen sehr viel verschwommener aus: man braucht sich nur die Unsicherheit gegenüber der Sodomie oder die Gleichgültigkeit gegenüber dem Sex der Kinder ins Gedächtnis zu rufen.“¹²⁰

Ab dem 19. Jahrhundert veränderte sich diese Angelegenheit. Nun war es daran, die peripheren Sexualitäten, die der Kinder, der Irren, der Kriminellen zu verhören. „All diese ehemals kaum wahrgenommenen Gestalten müssen nun vortreten, um das Wort zu ergreifen und zu gestehen, wer sie sind.“¹²¹ Die eheliche Heterosexualität wurde zur Norm erhoben und nur mehr dann herangezogen um Rückschlüsse auf die perversen Anderen zu ziehen.

Eine wichtige Veränderung war nun jene, dass die Medizin langsam aber sicher an die Stelle des Gesetzes trat und sich dieser unheimlichen Randgruppen annahm. Foucault spricht hier von einer in der westlichen Kultur beginnenden Einführung der *Scientia sexualis*.

¹¹⁶ Foucault, Michel: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1983. S. 30.

¹¹⁷ ebd. S. 31.

¹¹⁸ ebd. S. 33.

¹¹⁹ vgl. ebd. S. 41.

¹²⁰ ebd. S. 42.

¹²¹ ebd. S. 43.

„Die abendländische Zivilisation [...] hat die Beziehungen der Macht, der Lust und der Wahrheit in anderer Art verknüpft: in der einer 'Wissenschaft vom Sex'. Ein Wissenstyp, wo das Analytierte weniger die Lust als vielmehr das Verlangen ist; wo der Meister nicht die Aufgabe hat zu initiieren, sondern zu befragen, zuzuhören, zu entziffern; wo der lange Prozeß nicht eine Vermehrung der Lüste zum Ziel hat, sondern eine Veränderung des Subjekts [...].“¹²²

Die Wissenschaft – und hier vor allem die Medizin und die Psychiatrie - trat an die Stelle der Religion und der Rechtssprechung. Sexualität wurde zum grundlegenden Wissenspunkt in der westlichen Gesellschaft. Sedgwick fasst diese Entwicklung wie folgt zusammen:

„[M]odern 'sexuality' and hence modern homosexuality are so intimately entangled with the historically distinctive contexts and structures that now count as *knowledge* that such 'knowledge' can scarcely be a transparent window onto a separate realm of sexuality but, rather, itself constitutes that sexuality.“¹²³

Ein Aspekt dieses immer wichtiger werdenden medizinischen Diskurses sieht sich darin, dass es, nicht wie zuvor in der Gerichtssprechung, um die Verringerung des Übels geht, vielmehr ist dieser neue Machtmechanismus von der Medizin und der Psychiatrie getrieben, die Persionen einzupflanzen. In dieser ‚Lust‘ der Medizin und Psychiatrie, Persionen in diskreten Körpern einzufangen, sieht Foucault nun die Geburtsstunde des modernen Konstrukts der Identität homosexuell.

„Der Homosexuelle des 19. Jahrhunderts ist zu einer Persönlichkeit geworden, die über eine Vergangenheit und eine Kindheit verfügt, einen Charakter, eine Lebensform, und die schließlich eine Morphologie mit indiskreter Anatomie und möglicherweise rätselhafter Physiologie besitzt. [...] Der Sodomit war ein Gestrachelter, der Homosexuelle ist eine Spezies.“¹²⁴

Sexualität wird nun von der Medizin verdeckt um sie dann gleichzeitig als *Geheimnis* wieder an den Tag zu bringen. Dieses Geheimnis, und hier kann in der Tat von einem sexuellen Geheimnis gesprochen werden, findet laut Sedgwick sein perfektes Objekt im gleichgeschlechtlichen Begehren.

„[B]y the end of the nineteenth century, when it had become fully current – as obvious to Queen Victoria as to Freud – that knowledge meant sexual knowledge, and secrets sexual

¹²² Foucault, Michel: *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Berlin : Merve Verlag, 1978. S. 100.

¹²³ Sedgwick, Eve Kosofsky: *The Epistemology of the Closet*. Berkely, Los Angeles, London : University of California Press, 2008. S. 44.

¹²⁴ Foucault, Michel: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1983. S. 47.

secrets, there had in fact developed one particular sexuality that was distinctively constituted as secrecy: [the love that dares not speak its name].”¹²⁵

Wie oben bereits erwähnt wird Heterosexualität als die Norm im Spektrum der verschiedenen Sexualitäten eingesetzt. Interessanterweise schreitet die ‚Erfindung‘ der homosexuellen Identität jener der heterosexuellen zeitlich voran. In diesem nun entstehenden Binarismus Heterosexualität/Homosexualität, und dies wird schon in der Verteilung der Plätze innerhalb des Binarismus klar, wird die Homosexualität auf den zweiten Platz verwiesen, als das (komplementäre) gespenstische Andere. Diana Fuss schreibt hierzu: „[T]he priority or ‘firstness’ of homosexuality, which preceded heterosexuality in Western usage by a startling eleven years, nonetheless could not preempt its relegation to secondary status [...]“.¹²⁶

2.3. Dekonstruktivistischer Ansatz

Sedgwicks Ansatz in *Epistemology* geht davon aus, dass der Binarismus Heterosexualität/Homosexualität in unser gesamtes Wissen und Verständnis der westlichen Kultur eingeschrieben ist.

„In arguing that homo/heterosexual definition has been a presiding master term of the past century, one that has the same, primary importance for all modern Western identity and social organization (and not merely for homosexual identity and culture) as do the more traditionally visible cruxes of gender, class, and race, I’ll argue that the now chronic modern crisis of homo/heterosexual definition has affected our culture through its ineffaceable marking particularly of the categories secrecy/disclosure, knowledge/ignorance, private/public, masculine/feminine, majority/minority, innocence/initiation, natural/artificial, new/old, discipline/terrorism, canonic/noncanonic, wholeness/decadence, urbane/provincial, domestic/foreign, health/illness, same/different, active/passive, in/out, cognition/paranoia, art/kitsch, utopia/apocalypse, sincerity/sentimentality, and voluntariness/addiction.“¹²⁷

Durch die dekonstruktivistische Herangehensweise an diese Binarismen ist laut Sedgwick ein Profitieren von den Ungereimtheiten, den Inkohärenzen eben dieser Binarismen, möglich.

¹²⁵ Sedgwick, Eve Kosofsky: *The Epistemology of the Closet*. Berkely, Los Angeles, London : University of California Press, 2008. S. 73

¹²⁶ Fuss, Diana: Inside/Out. In: Fuss, Diana (Hrsg.): *Inside/Out. Lesbian Theories, Gay Theories*. New York, London : Routledge, 1991. S. 1-10. S. 4.

¹²⁷ Sedgwick, Eve Kosofsky: *Epistemology of the Closet*. Berkely, Los Angeles, London : University of California Press, 2008. S. 11.

Bevor ich mich dem Wirken und einer Herangehensweise nähere, wie Binarismen produktiv dekonstruiert werden können, gilt es zunächst auf den Prozess der Differenzierung und Differenz in unserer Kultur einzugehen. Hierbei scheint mir vor allem Antke Engels Ansatz als geeignet.

Differenzierungen in der Praxis dienen der Organisation der Gesellschaft. Differenz wird jedoch in unterschiedlicher Weise eingesetzt. Engel schreibt:

„Differenzen werden herbeibesworen oder geleugnet, stigmatisiert oder gelobt, hergestellt oder bekämpft, werden zur Absicherung von Macht- und Herrschaftsverhältnissen ebenso eingesetzt wie zu deren Anfechtung. [...] Offenbar ist es bedeutsam, *wie* und nicht alleine *dass* von Differenzen gesprochen wird.“¹²⁸

Im Kontext zur Queer Theory fasst sie die Annäherung an das Thema Differenz wie folgt zusammen:

„[...] Queer steht für ein selbstbewusstes Aneignen der eigenen ‚Andersheit‘, für eine Haltung, die nicht länger geneigt ist, sich an der heterosexuellen ‚Normalität‘ auszurichten: ‘we are here, we are queer – get used to it’ [...].“¹²⁹

Wichtig ist die Differenz als Begründung von Ausgrenzung abzulehnen und „[...] Differenz als Anfechtung der Norm stark zu machen. Es geht darum, Artikulationen von Differenz zu finden, die weder universalistische Vereinheitlichungen noch normative Ausgrenzung forcieren.“¹³⁰ Differenz soll in diesem Kontext nicht als eine essentielle Kategorie sondern als Prozess einer Historisierung verstanden werden. Der Binarismus Heterosexualität/Homosexualität muss hinterfragt werden.

Genau wie Sedgwick in *Epistemology of the Closet*¹³¹ weigert sich Engel eine Entscheidung zwischen konstruktivistischen und essentiellen Ansätzen zu treffen. Konstruktivismus bietet keine unbedingte Lösung mit den organisierten Differenzen in unserer Gesellschaft umzugehen.

„Vielmehr zeigt sich, dass rassistische, sexistische und homophobe Diskurse zunehmend konstruktivistisch argumentieren, um individuelle Anpassungsleistungen fordern zu können

¹²⁸ Engel, Antke: *Wider die Eindeutigkeit. Sexualität und Geschlecht im Fokus queerer Politik der Repräsentation*. Frankfurt, New York : Campus Verlag, 2002. S. 96.

¹²⁹ ebd. S. 96.

¹³⁰ ebd. S. 96.

¹³¹ vgl. Sedgwick, Eve Kosofsky: *Epistemology of the Closet*. Berkely, Los Angeles, London : University of California Press, 2008. S. 91.

bzw. Ausgrenzungen damit begründen, dass Einzelne oder Gruppen sich der Integration in die gesellschaftliche Normalität widersetzen.“¹³²

Beide Theoretikerinnen, Sedgwick und Engel, sehen vielmehr in Derridas dekonstruktivistischem Ansatz und seiner Auseinandersetzung mit der *différance*, einen produktiven Ansatz mit Differenzen, und hier vor allem auch mit Identität¹³³, zu formulieren. „[E]ine fortwährende Bewegung/Verschiebung – als *différance* (Derrida) [...] – [unterläuft] die Stillstellung und Vereindeutigung von Differenz wie sie mit Kategorisierungen einhergehen.“¹³⁴

Wie funktioniert dieses binäre Denken rund um den Binarismus Heterosexualität/Homosexualität? Engel formuliert einen „kontradiktorischen Gegensatz“:

„Der kontradiktorische Gegensatz ist laut klassischer Logik nach dem Muster A/Nicht-A organisiert. Hierbei ist A die definierende, absolute Größe, zu der alles, was nicht in ihre Sphäre fällt, immer nur als Ableitung von A, nämlich Nicht-A, existiert. Nicht-A hat hierbei eine Heterogenität zu erfassen, die aber nicht in ihrer (womöglich widerstreitenden) Vielfalt erscheinen kann. Vielmehr erfährt es eine Vereinheitlichung, dadurch dass alles Nicht-A ausschließlich in Relation zu A bestimmt ist. A hingegen gilt per definitionem als selbstidentisch und einheitlich, bzw. ist gerade die Definition des Selbstidentischen bzw. der Identität: A=A. [...] Es ist der für die Binarität charakteristische kontradiktorische Gegensatz, der in Oppositionen [...] eine unumkehrbare Hierarchie einschreibt: A übergeordnet – Nicht-A abgeleitet.“¹³⁵

Es wird somit eine Grenzziehung eingebaut, die den ersten, unberührten Term des Binarismus in das Feld des Innen einschließt, und den zweiten als sein Außen konstituiert. „[Diese Grenzziehung] hat entscheidende Bedeutung, für die Instituierung einer rigiden, heterosexualisierten [Norm].“¹³⁶ Dieses Außen verleiht nun trotz der selbstidentischen Definition des Innen erst dessen Konstituierung: das Innen steht nun in unmittelbarer Abhängigkeit an das Außen, was es laut Engel anfechtbar macht.

Das Außen ist somit sinnbildend für das Innen. Butler definiert in *Körper von Gewicht* das Außen als konstitutives Element für das Innen. Laut ihr funktioniert das Innen nur

¹³² Engel, Antke: *Wider die Eindeutigkeit. Sexualität und Geschlecht im Fokus queerer Politik der Repräsentation*. Frankfurt, New York : Campus Verlag, 2002. S. 97.

¹³³ „[N]icht nur das Verständnis von Differenz [hat sich] gewandelt, sondern ebenso das Verständnis von Identität. Deren Stabilität und Kohärenz ist fragwürdig oder als Effekt machtgesättigter Herstellungsprozesse sichtbar geworden.“ In: Ebd. S. 98.

¹³⁴ ebd. S. 98.

¹³⁵ ebd. S. 101f.

¹³⁶ ebd. S. 108

unter der Bedingung, dass es einen Bereich „verworfenen Wesen“¹³⁷ gibt. Sie beruft sich hierbei auf Julia Kristevas Begriff des *abject*¹³⁸.

„Das Verworfenen [*the abject*] bezeichnet hier genau jene ‚nicht lebenden‘ und ‚unbewohnbaren‘ Zonen des sozialen Lebens, die dennoch dicht bevölkert sind von denjenigen, die nicht den Status des Subjekts genießen, deren Leben im Zeichen des ‚Nicht-Lebenden‘ jedoch benötigt wird, um den Bereich des Subjekts einzugrenzen. Diese Zone der Unbewohnbarkeit wird die definitorische Grenze für den Bereich des Subjekts abgeben. [...] In diesem Sinne ist also das Subjekt durch die Kraft des Ausschlusses und Verwerflichmachens konstituiert, durch etwas, was dem Subjekt ein konstitutives Außen verschafft, ein verwerfliches Außen, das im Grunde genommen ‚innerhalb‘ des Subjekts liegt, als dessen fungierende Zurückweisung.“¹³⁹

Dieses konstitutive Außen zeigt sich nun als etwas, das im Innen selbst schon operiert. Zeitlich gesehen geht es dem selbstdefinitorischen Term A, dem Innen, der Heterosexualität zuvor. Dies wird vor allem in der Historisierung von Sexualität dadurch klar, dass die Definition der Homosexualität und die damit einhergehende Anwendung dieses Begriffes in den verschiedenen Diskursen – Recht, Medizin, Psychiatrie, Literatur – der Heterosexualität zeitlich zuvorkommt. Diese Priorität der untergeordneten Homosexualität problematisiert den Binarismus Hetero/Homo weiter. Sedgwick sieht in dieser Problematisierung nun ihrerseits eine bedeutende Struktur der Inkohärenz im System Heterosexualität/Homosexualität. Sie schreibt:¹⁴⁰

„[The] categories presented in a culture as symmetrical binary oppositions – heterosexual/homosexual, in this case – actually subsist in a more unsettled and dynamic tacit relation according to which, first, term B is not symmetrical with but subordinated to term A; but, second, the ontologically valorized term A actually depends for its meaning on the simultaneous subsumption and exclusion of term B; hence, third, the question of priority between the supposed central and the supposed marginal category of each dyad is irresolvably unstable, an instability caused by the fact that term B is constituted as at once internal and external to term A.“¹⁴¹

¹³⁷ Butler, Judith: *Körper von Gewicht*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1997. S. 23.

¹³⁸ *Abject* ist ein Begriff, welcher von Julia Kristeva herausgearbeitet wurden. Es ist eine bestimmendes Merkmal der Funktion unserer Gesellschaft und der Konstituierung eines Ichs, eines Selbst. Trotz seiner Verwerfung ist das *abject* ein Gespenst, welches die Gesellschaft (in Form der unzähligen Riten einer Religion) heraufbeschwört und gleichzeitig verbannt bzw. das, was abgespaltet, verworfen (in Form von Ekel bspw.) werden muss, damit ein Ich konstituiert werden kann. Das *abject* ist in der Hinsicht ein Phantom, das die Gesellschaft und das Ich unablässig herausfordert und verfolgt. „[L’abject] paraît venir d’un dehors ou d’un dedans exorbitant, jeté à côté du possible, du tolérable, du pensable. C’est là, tout près mais inassimilable. [Il] n’a qu’une qualité – celle de s’opposer à je. [L’] abject [...] est radicalement un exclu et me tire vers là où le sens s’effondre. [Il] semble ne pas reconnaître les règles du jeu.“ In: Kristeva, Julia: *Pouvoirs de l’horreur*. Paris : Editions du Seuil, 1980. S. 9.

¹³⁹ Butler, Judith: *Körper von Gewicht*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1997. S. 23.

¹⁴⁰ Zum besseren Verständnis ist hier noch anzumerken, dass Sedgwick das Nicht-A Engels mit B gleichsetzt. A bleibt A.

¹⁴¹ Sedgwick, Eve Kosofsky: *The Epistemology of the Closet*. Berkely, Los Angeles, London : University of California Press, 2008. S. 9f.

Erst durch den untergeordneten Term, das konstitutive Außen, kann sich das Innen durch diesen Ausschluss aus seinem Innersten definieren. Heterosexualität und Homosexualität können somit nicht als verschieden gedacht werden, sondern machen nur in Beziehung zueinander Sinn.

Engels stellt sich in diesem Sinne die Frage „[...] was es für ein Verständnis von Differenz heißt, wenn das Konzept einer selbstidentischen, stabilen Entität angefochten und in ein prozessuales, relationales Konstituierungsgeschehen übersetzt ist.“¹⁴²

In Anlehnung nun an ein poststrukturalistisches Denken, und hier vor allem im Derridaschen Sinne, geht Engel folgendermaßen auf Differenz ein:

„Differenzen sind Effekte der Differenzierung. Sie bestehen nicht per se, sondern nur in Relation, womit die gegenseitige Abhängigkeit der einzelnen Terme hervortritt. Auch wenn sich die Relation als eine hierarchische formiert, ist nicht nur der *untergeordneten* vom *übergeordneten*, sondern auch der *übergeordnete* vom *untergeordneten* Term abhängig.“¹⁴³

Hier greift nun Derridas Konzept der Dekonstruktion¹⁴⁴ um den hierarchischen Binarismus Heterosexualität/Homosexualität zu verändern „[...] und dem übergeordneten Term seine Vormachtstellung zu nehmen.“¹⁴⁵ Hiermit meint Engel jedoch nicht einfach den Binarismus umzukehren, sondern vielmehr auf den Prozess der Hervorbringung dessen zu achten. Hier zeigt sich dann vor allem Derridas Begriff der *différance* als fruchtbar.

Die *différance* Derridas bietet keine Antwort auf die Originalität der Differenzen, vielmehr „[...] ist [die *différance*] der nicht-volle, nicht-einfache Ursprung der Differenzen. Folglich kommt ihr der Name ‚Ursprung‘ nicht mehr zu.“¹⁴⁶ Sie stellt eine alternative Sichtweise auf Binarismen dar, indem sie „[...] nicht der identitätslogisch

¹⁴² Engel, Antke: *Wider die Eindeutigkeit. Sexualität und Geschlecht im Fokus queerer Politik der Repräsentation*. Frankfurt, New York : Campus Verlag, 2002. S. 112.

¹⁴³ ebd. S. 112.

¹⁴⁴ Die Dekonstruktion ist eine Art Texte zu lesen, indem andere Sichtweisen, andere Fragen gestellt werden, „[...] um so Bedeutungen in den Texten sichtbar zu machen, die bisher verborgen waren. Auf diese Weise entfalten Derridas Texte dann ihre eigenen Begriffswelten nicht als etwas radikal Neues, sondern als etwas, das in den gelesenen Texten verborgen war und nun erst sichtbar wird.“ In: Engelmann, Peter: Einleitung. In: Derrida, Jacques: *Die différance. Ausgewählte Texte*. Stuttgart : Reclam, 2004. S. 7-30. S. 17.

¹⁴⁵ Engel, Antke: *Wider die Eindeutigkeit. Sexualität und Geschlecht im Fokus queerer Politik der Repräsentation*. Frankfurt, New York : Campus Verlag, 2002. S. 112.

¹⁴⁶ Derrida, Jacques: *Die différance*. In: Derrida, Jacques: *Die différance. Ausgewählte Texte*. Stuttgart : Reclam, 2004. S. 110-149. S. 123.

fundierten A/Nicht-A Grenzziehung folgt.“¹⁴⁷ Das konstitutive Außen kann somit, in den Worten Engels, als „vieldeutiger“¹⁴⁸ – als queerer – interpretiert werden. „Die *différance* führt in den Signifikationsprozess die irreduzible Andersheit ein. In diesem Sinne ist die *différance* nicht ‚innen‘, aber sie ist eben auf keinen Fall ‚außen‘, sondern *entre*/dazwischen.“¹⁴⁹ Dieses *entre*, dieses dazwischen, stellt einen Raum dar, der auf die historischen Prozesse des Binarismus hinweist, ist somit eine ‚Verräumlichung der Zeit‘.

„[*Différance*] in diesem Sinne heißt [Temporisation], heißt bewußt oder unbewußt auf die zeitliche und verzögernde Vermittlung eines Umweges rekurren, welcher die Ausführung oder Erfüllung des ‚Wunsches‘ oder ‚Willens‘ suspendiert und sie ebenfalls auf eine Art verwirklicht, die ihre Wirkung aufhebt oder temperiert. [D]iese Temporisation [ist] auch Temporalisation und Verräumlichung [...], Zeit-Werden des Raumes und Raum-Werden der Zeit [...]“¹⁵⁰

Die Dekonstruktion und der Begriff der *différance* sind für Sedgwicks Arbeit auf die Inkohärenz des Binarismus Heterosexualität/Homosexualität hinzuweisen, unumstößliche Grundlagen. Obwohl diese Beziehung zwischen den beiden Termen nun als instabil anzusehen ist, wie ich hier darzustellen versucht habe, heißt dies nicht, dass sie erfolglos darin sind, ihre Macht über die Strukturierung der Individuen unter dem Begriff Sexualität und Identität auszuüben.

Der dekonstruktivistische Ansatz dient dazu aufzuzeigen, wie dieser Binarismus Heterosexualität/Homosexualität genau durch diese Widersprüchlichkeit in sich selbst operiert – Sedgwick nennt dieses inhärente Problem *double bind*¹⁵¹. In diesem Zusammenhang sieht sie das Closet als wichtigen Dreh- und Angelpunkt, als potentieller Sprengstoff auf die Krise innerhalb des Gebildes Heterosexualität/Homosexualität hinzuweisen.

¹⁴⁷ Engel, Antke: *Wider die Eindeutigkeit. Sexualität und Geschlecht im Fokus queerer Politik der Repräsentation*. Frankfurt, New York : Campus Verlag, 2002. S. 114.

¹⁴⁸ ebd. S. 114.

¹⁴⁹ ebd. S. 115.

¹⁵⁰ Derrida, Jacques: Die *différance*. In: Derrida, Jacques: *Die différance. Ausgewählte Texte*. Stuttgart : Reclam, 2004. S. 110-149. S. 117.

¹⁵¹ Ich behalte das englische Wort *double bind* bei. Eine Übersetzung dazu wäre das Dilemma. Siehe: <http://de.pons.eu/%C3%BCbersetzung?q=double+bind&l=deen&in=&lf=de>. Stand: 8.12.2013.

2.4. Das Closet

„[T]he phrase ‘the closet’ as a publicly intelligible signifier for gay-related epistemological issues is made available, obviously, only by the difference made by the post-Stonewall gay politics oriented around coming *out* of the closet.“¹⁵²

Wie ich mit Diana Fuss oben schon gezeigt habe, geht die Erfindung der Homosexualität Hand in Hand mit ihrem Verstecken (*closeting*).¹⁵³ Nach Stonewall und den daraus resultierenden öffentlichen Selbstbekenntnissen zur Homosexualität könnte angenommen werden, dass das Closet seine Funktion verloren hat. Doch genau das Gegenteil scheint der Fall zu sein.

„To the fine antennae of public attention the freshness of every drama of (especially involuntary) gay uncovering seems if anything heightened in surprise and delectability, rather than staled, by the increasingly intense atmosphere of public articulations of and about the love that is famous for daring not speak its name. So resilient and productive a structure of narrative will not readily surrender its hold on important forms of social meaning.“¹⁵⁴

Das Closet spielt somit immer noch eine wichtige Rolle im Leben homosexueller Männer und Frauen. Jede Situation bedarf eines Informationsmanagements, ein genaues Abwägen des Wissens um *das* Geheimnis. In diesem Zusammenhang weist Chambers darauf hin, dass die Annahme, Coming out wäre ein einmaliger Akt, eine sehr heteronorme Sichtweise der Dinge darstellt.

„This claim [of coming out] turns sexuality into a rigid, binary framework of ‘sexual orientation’, and it suggests that people who find themselves in the closet must be figuratively reborn as gay through the act of coming out. This singular birth will thereby produce a gay sexual identity for them, which will then persist throughout their lives [...]. [T]his claim presupposes the fact that only gay people come out. Straight people never need to declare their sexuality at all; all they must do, quite literally, is be born.“¹⁵⁵

Das Closet ist unweigerlich mit Wissen ausgestattet, mit Sexualität, die in unserer westlichen Kultur mit Wissen gleichgesetzt ist.¹⁵⁶ Um das Closet herum bildet sich ein Gebilde von Wissen und Unwissen/Ignoranz. Sedgwick weist hier auf die Problematisierung der Sprechakte hin, die um das Closet kreisen. Sie schreibt:

¹⁵² Sedgwick, Eve Kosofsky: *The Epistemology of the Closet*. Berkely, Los Angeles, London : University of California Press, 2008. S. 14.

¹⁵³ vgl. Fuss, Diana: *Inside/Out*. In: Fuss, Diana (Hrsg.): *Inside/Out. Lesbian Theories, Gay Theories*. New York, London : Routledge, 1991. S. 1-10. S. 4.

¹⁵⁴ Sedgwick, Eve Kosofsky: *The Epistemology of the Closet*. Berkely, Los Angeles, London : University of California Press, 2008. S. 67.

¹⁵⁵ Chambers, Samuel A.: *The Alterity of the Present*. In: Chambers, Samuel A.: *The queer Politics of Television*. London, New York : I.B. Tauris, 2009. S. 63-82. S. 63.

¹⁵⁶ vgl. Sedgwick, Eve Kosofsky: *The Epistemology of the Closet*. Berkely, Los Angeles, London : University of California Press, 2008. S. 44.

„[T]he relations of the closet – the relations of the known and the unknown, the explicit and the inexplicit around homo/heterosexual definition – have the potential for being peculiarly revealing, in fact, about speech acts more generally. [I]n the vicinity of the closet, even what *counts* as a speech act is problematized on a perfectly routine basis.“¹⁵⁷

Sedgwick formuliert in *Queer Performativity* eine Kritik an dem Butlerschen Gebrauch der Performativität, vor allem in ihrem Bezug zur Theatralik, wie oben beschrieben. Sie sieht die Performativität des Sprechaktes abseits des Theatralen als interessant an: „I would like the question of performativity to prove useful in some way for understanding the obliquities among [...] such complex speech acts as coming out.“¹⁵⁸ Die Scham zu sprechen, zu Schweigen ist laut ihr schon eine Form der Kommunikation, ein Sprechakt. „[S]hame is itself a form of communication.“¹⁵⁹

Das Closet leitet einen Diskurs ein, einen Akt zu schweigen, wenn man so will. In Ahnlehnung an Foucault schreibt Sedgwick, dass es keinen Binarismus Sprechen/Schweigen gibt. Das Schweigen selbst ist schon Teil des Diskurses.¹⁶⁰

„‘Closetedness’ itself is a performance initiated as such by the speech act of a silence – not a particular silence, but a silence that accrues particularity by fits and starts, in relation to the discourse that surrounds and differentially constitutes it.“¹⁶¹

Genau so verhält es sich auch mit dem Coming out. „The speech acts that coming out [...] can comprise are as strangely specific. And they may have nothing to do with the acquisition of new information.“¹⁶² Ignoranz bzw. Unwissen ist somit ein genau so starkes Mittel wie Wissen selbst. Der Unwissende oder Ignorante ist klar im Vorteil, da die Konversation mit einem Partner sich seinem Niveau anschließen muss, um das Gespräch überhaupt voranzutreiben. „Such ignorance can be harnessed, licensed, and regulated on a mass scale for striking enforcements – perhaps especially around sexuality, in modern Western culture the most meaning-intensive of human activities.“¹⁶³ Dieses Unwissen, diese Ignoranz in einer heteronormen

¹⁵⁷ Sedgwick, Eve Kosofsky: *The Epistemology of the Closet*. Berkely, Los Angeles, London : University of California Press, 2008. S. 3.

¹⁵⁸ Sedgwick, Eve Kosofsky: *Queer Performativity*. In: *GLQ: A Journal of Lesbian & Gay Studies*, Heft 1/1993. S. 1-16. S. 1f.

¹⁵⁹ ebd. S. 5.

¹⁶⁰ vgl. Sedgwick, Eve Kosofsky: *The Epistemology of the Closet*. Berkely, Los Angeles, London : University of California Press, 2008. S. 3.

¹⁶¹ ebd. S. 3.

¹⁶² ebd. S. 3.

¹⁶³ ebd. S. 5.

Kultur drückt sich in der Vorschreibung des Closet aus. Die Heteronormativität produziert das Closet. Chambers formuliert dies wie folgt:

„Heteronormativity produces the closet, for without the presumption of heterosexuality there would be no closet. And heteronormativity constitutes the closet as a liminal realm – one [...] that is impossible to fully inhabit or fully vacate.“¹⁶⁴

Homosexualität wird somit *a/s* Geheimnis konstruiert. Durch dieses Geheimnis, auch wenn es sich um ein offenes handelt, werden Oppositionen wie öffentlich/privat, innen/außen, Subjekt/Objekt aufrechterhalten. Der Prozess Homosexualität als Geheimnis zu konstruieren reicht in das 19. Jahrhundert zurück. In diesem Prozess wurden die zwei mächtigen homosexuellen Figuren – Closet und Coming out - erschaffen. Homosexualität mit dem Geheimnis zu verbinden, *a/s* das Geheimnis zu postulieren, hat einen mächtigen Hintergrund: die inhärente Krise der sexuellen Definition homo/heterosexuell. Ein Outing, das Wissen über Homosexualität, hat das Potential die Heteronorm aufzusprengen, ihre Widersprüche sichtbar zu machen, kulturelle Binarismen wie Mann/Frau oder öffentlich/privat zu Fall zu bringen. Sedgwicks Annahme ist jene, dass sich diese Definitionskrise durch die gesamten Wissensblöcke der westlichen Kultur zieht, da Wissen gleich Sexualität bedeutet.¹⁶⁵ Dadurch ist das Closet laut ihr jedoch nicht nur im Leben von homosexuellen Menschen von Belang. Vielmehr ist es die fruchtbare Grundlage moderner westlicher Kultur und Geschichte.

Das Closet verliert selbst bei den offensten schwulen Personen nie seine Bedeutung. Durch die Annahme einer universalen Heterosexualität ist jede neue Situation im Leben eines Schwulen/einer Lesbe zugleich eine neue Closet-Situation.

„The gay closet is not a feature only of the lives of gay people. But for many gay people it is still the fundamental feature of social life; and there can be few gay people, however courageous and forthright by habit, however fortunate in the support of their immediate communities, in whose lives the closet is not still a shaping presence.“¹⁶⁶

Homosexualität und vor allem das Informationsmanagement darüber, wird von einem Widerspruch begleitet, welcher sie einerseits zur Offenlegung zwingt, ihr aber

¹⁶⁴ Chambers, Samuel A.: Telepistemology of the Closet. In: Chambers, Samuel A.: *The queer Politics of Television*. London, New York : I.B. Tauris, 2009. S. 34.

¹⁶⁵ vgl. Sedgwick, Eve Kosofsky: *The Epistemology of the Closet*. Berkely, Los Angeles, London : University of California Press, 2008. S. 71ff.

¹⁶⁶ ebd. S. 68.

andererseits ein Verbot auferlegt zu sprechn. Sedgwick bringt das Beispiel eines Lehrers, der in den siebziger Jahren von seiner Lehrerposition suspendiert wurde, als der Bildungsausschuss von seiner Homosexualität erfuhr. Daraufhin sprach er zu den Medien, was seine Entlassung zur Folge hatte. Er ging vor Gericht. Die Klage wurde in erster Instanz abgewiesen, da er laut dem Gericht durch die Medien unangemessenes Aufsehen auf seine Person gebracht hätte. Er ging in Berufung. Die nächste Instanz, das Landesgericht, widersprach dem Urteil aus erster Instanz, indem es die in den Medien getätigten Aussagen unter den Schutz der Verfassung stellte (Rede- und Meinungsfreiheit). Dennoch wurde seine Klage wieder abgewiesen, da er in seiner Bewerbung als Lehrer nicht darauf hingewiesen hatte in seiner akademischen Laufbahn Mitglied einer homophilen Organisation gewesen zu sein.

Die *double bind*, welche sich aus diesem Beispiel heraus ergibt, ist also, dass der Lehrer entweder zu wenig von seiner Identität preisgab bzw. zu viel. Das Existieren als homosexuelle Person befindet sich genau inmitten dieser *double bind*: Einerseits wird die Enthüllung der sexuellen Identität gefordert, andererseits wird diese Offenlegung verboten. In beiden Fällen stimmte das Gericht jedoch damit überein, dass seine Sexualität nicht der Grund für die Entlassung gewesen sei, sondern eben nur die Art der Informationspreisgabe.¹⁶⁷

Das Closet ist somit ein Knotenpunkt von Wissen und Ignoranz/Unwissen, sprich wer weiß was und welches Wissen wird gefordert bzw. ignoriert. Genau dieses Spannungsfeld sorgt dafür, dass die homosexuelle Identität immer als instabil empfunden wird. Diese Instabilität bildet jedoch genau die Antwort auf die Instabilität der Heterosexualität, beide Seiten sind verwickelt und stehen in starker Beziehung zueinander. Sedgwick schreibt:

„[T]he incoherences and contradictions of homosexual identity in twentieth-century culture are responsive to and hence evocative of the incoherences and contradictions of compulsory heterosexuality.“¹⁶⁸

¹⁶⁷ Sedgwick, Eve Kosofsky: *The Epistemology of the Closet*. Berkely, Los Angeles, London : University of California Press, 2008. 69f.

¹⁶⁸ ebd. S. 81.

3. What are you?

3.1. HBO¹⁶⁹

„It's not TV. It's HBO.“ Mit diesem Werbeslogan hat sich der amerikanische Fernsehsender HBO zu einer Marke etabliert. Wie am Spruch ersichtlich ist, will HBO sich von anderen Fernsehsendern dadurch abheben, indem er behauptet gar kein Fernsehen zu sein. Wie kann dies nun interpretiert werden?

HBO ist kein Kabelfernsehen und kann nur per Abonnement bezogen werden. Dies bedeutet, dass HBO nicht die Aufmerksamkeit seiner ZuschauerInnen als Produkt an die Werbung weiterverkauft, sondern Abonnenten mit originellen Programmangeboten wie *Six Feet Under* oder *True Blood* an sich zu binden versucht. „Selling directly to the customer means that HBO is free from network constraints, and neither does it have to appease advertisers.“¹⁷⁰ Und weiter: „[...] HBO markets itself on selling a quality brand product to customers that is not regular TV.“¹⁷¹

Die Unabhängigkeit vor allem gegenüber Werbepartnern findet Ausdruck darin, dass in erster Linie die ZuschauerInnen zufrieden gestellt werden sollen.

„Not having to appease advertisers and network executives allows for creative integrity [...], contentious subject matter and edgy scripts which include levels of sex and nudity, violence and profanity rarely, if at all, seen on US TV. Such criteria are intrinsic to the HBO brand identity and key to its appeal. No wonder HBO owns Sunday night.“¹⁷²

Neben diesen inhaltlichen Versuchen seinem Publikum zu gefallen legt HBO auch Wert auf die Programmplanung, welche sich an die Lebensgewohnheiten seiner BezieherInnen anpassen soll. „Scheduling is tailored to allow for flexible viewing (*Six*

¹⁶⁹ In diesem Kapitel möchte ich nur kurz auf den Sender HBO eingehen, nicht auf seine gesamte Geschichte. Als übersichtliche Darstellung dieser siehe: Edgerton, Gary R.: Introduction. A Brief History of HBO. In: Edgerton, Gary R., Jones, Jeffrey P. (Hrsg.): *The Essential HBO Reader*. Lexington, Kentucky : The University of Kentucky Press, 2009. S. 1-20.

¹⁷⁰ Akass, Kim, McCabe, Janet: Introduction. 'Why do people have to die?' 'To make contemporary television drama important, I guess.' In: Akass, Kim, McCabe, Janet (Hrsg.): *Reading Six Feet Under. TV to die for*. London, New York : I.B. Tauris, 2005. S. 1-15. S. 6.

¹⁷¹ ebd. S. 6.

¹⁷² ebd. S. 7.

Feet Under is first shown on Sunday evenings and then repeated throughout the week) as well as recognising that busy lifestyles must be accommodated.”¹⁷³

Es darf aber nicht vergessen werden, dass HBO ein Teil eines riesigen Konzerns ist – Time Warner Inc.¹⁷⁴ Als Mitglied dieses Imperiums ist HBO sozusagen abgesichert und kann es somit wagen explizitere und gewagtere Serien in seinem Programm zu zeigen.

„HBO can dare to be different and push itself into new and often controversial television territory precisely because it is part of a vast economic conglomerate diverse enough to speculate and wait for a return on its investment.“¹⁷⁵

3.2. Alan Ball

Alan Balls erste Arbeit für den Fernsehsender HBO bildet die Fernsehserie *Six Feet Under*. Im Zuge der Vermarktung HBO's als ‚Quality Television‘ liegt es dem Sender nahe erstklassige AutorInnen mit dem gewissen Etwas anzustellen. „Central to HBO'S definition of original programming is its promotion of TV auteur and top-notch writing.“¹⁷⁶

Zwar war Alan Ball schon vor der Arbeit bei HBO im Bereich Fernsehen beschäftigt¹⁷⁷, gab diese Arbeit jedoch aus Frustration auf, nachdem seine Sitcom *Oh Grow Up* eingestellt wurde. „[This] experience proved discouraging for Ball. [H]e found working in network television a dispiriting and frustrating experience [...]“¹⁷⁸ Nach seinem Oscar für das beste Drehbuch (*American Beauty*¹⁷⁹) wurde HBO auf ihn aufmerksam und die Arbeit an *Six Feet Under* konnte beginnen.

Six Feet Under wie auch seine zweite Serie für HBO *True Blood* haben beide den Tod, die (Un)Toten als zentrales Motiv. Dieser Hang zum Makabren wird in Berichten

¹⁷³ Akass, Kim, McCabe, Janet: Introduction. ‘Why do people have to die?’ ‘To make contemporary television drama important, I guess.’ In: Akass, Kim, McCabe, Janet (Hrsg.): *Reading Six Feet Under. TV to die for*. London, New York : I.B. Tauris, 2005. S. 1-15. S. 7.

¹⁷⁴ zur weiteren Information über den Konzern siehe: http://de.wikipedia.org/wiki/Time_Warner. Stand: 23.12.2013.

¹⁷⁵ Akass, Kim, McCabe, Janet: Introduction. ‘Why do people have to die?’ ‘To make contemporary television drama important, I guess.’ In: Akass, Kim, McCabe, Janet (Hrsg.): *Reading Six Feet Under. TV to die for*. London, New York : I.B. Tauris, 2005. S. 1-15. S. 8.

¹⁷⁶ ebd. S. 8.

¹⁷⁷ Zu diesen Arbeiten zählen: *Grace Under Fire* (Chuck Lorre, 1993-1998), *Cybill* (Chuck Lorre, 1995-1998) und *Oh Grow Up* (Alan Ball, 1999). Vgl. ebd. S. 8f.

¹⁷⁸ ebd. s. 9.

¹⁷⁹ *American Beauty* (Sam Mendes, 1999).

über seine Person oft in den Zusammenhang mit dem frühen Verlust seiner Schwester gebracht.¹⁸⁰

3.3. Queering Mainstream Television

Inwieweit ist es möglich Queer Theory und Mainstream Fernsehen in Verbindung zu setzen? Alan Balls Arbeit für HBO zeigt sich hier als gutes Beispiel der Verbindung dieser zwei eigentlich entgegengesetzten Richtungen. In Bezug auf *Six Feet Under* und *True Blood* möchte ich mich hier anhand der Arbeiten von Michele Aaron diesem doch widersprüchlichen Phänomen annehmen.

Fernsehen ist abhängig davon, den Geschmack einer großen Anzahl von ZuschauerInnen zu treffen. Dies betrifft insbesondere Fernsehserien und deren Fortbestand im Programm. „Television programmes, and serialised programmes especially, do more than seek the audience’s approval, they require it for their own existence.“¹⁸¹ Fernsehen benötigt Einschaltquoten, das Überleben einer Serie hängt an diesem Faden. Fernsehen muss somit seine Anhängerschaft an sich binden. Nur unter dieser Bedingung wird der jeweilige Sender sich zu einer weiteren Staffel entscheiden.¹⁸²

Das daraus entstehende Problem ist nun jenes, dass Fernsehen auf der Ebene des Normativen operiert – insbesondere auf der Heteronorm. Queer ist genau das, was sich gegen diese Heteronorm auflehnt. Eine Verbindung dieser zwei ist somit von Anfang an problematisch. Dennoch sieht Aaron ein gewisses Potential darin:

„The very notion of queer television, of conjoining such seemingly incompatible terms, might seem irreverent in itself. [...] But it is this sense of the sheer incompatibility of television and

¹⁸⁰ vgl. Parsi, Novid: Interview with Alan Ball. <http://www.timeoutchicago.com/arts-culture/movies-on-demand/58840/alan-ball-interview>. Stand: 23.12.2013.

¹⁸¹ Aaron, Michele: New Queer Cable? The L Word, the Small Screen and the Bigger Picture. In: Akass, Kim, McCabe, Janet (Hrsg.): *Reading the L Word. Outing Contemporary Television*. London, New York : I.B. Tauris, 2008. S. 33-39. S. 36.

¹⁸² HBO weist in diesem Zusammenhang einen größeren Spielraum auf. So wurde beispielsweise im Fall von *Six Feet Under*, noch bevor die erste Staffel ausgestrahlt wurde, bereits die zweite in Auftrag gegeben. Der Grund hierfür ist sicherlich die Zugehörigkeit des Senders zur Time Warner Inc. vgl. Akass, Kim, McCabe, Janet: Introduction. ‘Why do people have to die?’ ‘To make contemporary television drama important, I guess.’ In: Akass, Kim, McCabe, Janet: *Reading Six Feet Under. TV to die for*. London, New York : I.B. Tauris, 2005. S. 1-15. S. 7f.

queerness that I want to turn, and to open up several points of queer contact and potential between the medium and its theorisation.“¹⁸³

Queer wird in diesem Zusammenhang von ihr wie folgt definiert:

„Fundamental to the approach in this chapter is an emphasis upon a critical definition of queer that complicates rather than assumes its association with homosexuality; that sees queer as a critical intervention, cultural product, and political strategy rather than simply as marking some highpoint of gay or even straight liberation.“¹⁸⁴

Durch die Popularität des Begriffs queer in den 1990er Jahren – und dies ist vor allem durch das Schaffen der New Queer Cinema Bewegung entstanden – wurde queer langsam in den Mainstream eingebürgert. Die Folge davon war, dass queer auch Anwendung im Fernsehen fand. Diese Eingliederung in die Mainstream Kultur bricht jedoch völlig mit den Absichten, die hinter queer und der New Queer Cinema Bewegung stehen. Queer wird entpolitisiert und büßt somit einen gewissen Grad seiner Radikalität ein.

In diesem Zusammenhang nennt sie die populäre Show *Queer Eye for the Straight Guy*¹⁸⁵, in der es kurz gesagt darum geht, dass fünf schwule Männer einem Hetero-Mann ein modisches Make-over verpassen. Aaron beschreibt diesen Trend kurz gesagt so: „In other words, queerness has been appropriated by television for political as well as economic gain.“¹⁸⁶

Dennoch sieht Aaron in gewissen Texten, die das Fernsehen liefert, eine Tradition, die sich auf die New Queer Cinema Bewegung bezieht. Hier denkt sie vor allem an HBO's *Six Feet Under*. Im Folgenden möchte ich zum besseren Verständnis kurz auf die wichtigsten Punkte des New Queer Cinema eingehen. Anschließend werde ich aufzeigen, wie Aaron diese Bewegung mit der Serie *Six Feet Under* in Verbindung bringt.

¹⁸³ Aaron, Michele: Towards Queer Television Theory: Bigger Pictures sans the sweet Queer-after. In: Davis, Glyn, Needham, Gary: *Queer TV. Theories, Histories, Politics*. London, New York : Routledge, 2009. S. 63-75. S. 69f.

¹⁸⁴ ebd. S. 64.

¹⁸⁵ *Queer Eye for the Straight Guy* (David Collins, 2003-2007)

¹⁸⁶ Aaron, Michele: Towards Queer Television Theory: Bigger Pictures sans the sweet Queer-after. In: Davis, Glyn, Needham, Gary: *Queer TV. Theories, Histories, Politics*. London, New York : Routledge, 2009. S. 63-75. S. 65.

3.3.1. New Queer Cinema

Der Begriff New Queer Cinema stammt aus der Feder der Filmtheoretikerin Ruby B. Rich und bezieht sich auf eine Reihe von Filmen der frühen 90er Jahre. Auf verschiedenen Filmfestivals gezeigt – unter anderem dem Sundance – fanden diese Filme auf Seiten der KritikerInnen großen Zuspruch. Aaron erfasst diese Bewegung wie folgt: „[...] New Queer Cinema [...] represented the exciting prospect that lesbian and gay images and filmmakers had turned a corner.“¹⁸⁷ Die Filme dieser Bewegung suchten nicht mehr nach einer positiven Zustimmung ihrer homosexuellen Inhalte. Sie waren sowohl radikal wie populär und zeichneten sich durch ebenso wirtschaftliche Erfolge aus.

Das New Queer Cinema entsprang, wie Aaron es nennt, einer gewissen *'insouciance'*¹⁸⁸. Dieses Gefühl ist das Charakteristikum, welches die Filme dieser Bewegung miteinander verbindet und ihnen eine gewisse Aufsässigkeit verleiht (*air of defiance i.O.*). Diese Trotzhaltung bzw. Aufsässigkeit (*defiance*), die auf mehreren verschiedenen Ebenen anzutreffen ist, stellt die Filme in Verbindung mit queer. „It is not simply that a sense of defiance characterises these films, but that it marks them as queer.“¹⁸⁹

Auf der ersten Ebene lässt sich diese Haltung darin finden, dass die Filme den Randgruppen innerhalb der lesbisch-schwulen Community eine Stimme verleihen, sich also nicht nur auf die weiße Mittelschicht beziehen, sondern auch Themen wie Ethnizität, Armut und Kriminalität ansprechen.

Zweitens ist es die Verweigerung um jeden Preis ein positives Bild auf die Charaktere zu werfen. Hier nennt sie drei filmische Beispiele – *Swoon*, *Poison* und

¹⁸⁷ Aaron, Michele: New Queer Cinema. An Introduction. In: Aaron, Michele (Hrsg.): *New Queer Cinema. A Critical Reader*. New Brunswick, New Jersey : Rutgers University Press, 2004. S. 3-14. S. 3.

¹⁸⁸ Unbekümmertheit, Sorglosigkeit. Siehe: <http://de.pons.eu/dict/search/results/?q=insouciance&l=de&r=ie=%E2%98%BA>. Stand: 28.10.2013.

¹⁸⁹ Aaron, Michele: New Queer Cinema. An Introduction. In: Aaron, Michele (Hrsg.): *New Queer Cinema. A Critical Reader*. New Brunswick, New Jersey : Rutgers University Press, 2004. S. 3-14. S. 5.

*The Living End*¹⁹⁰. „*Swoon*, *Poison* and *The Living End* beautify the criminal and (homo)eroticise violence.“¹⁹¹

Drittens widersetzen sich die Filme einer homophoben Vergangenheit, indem sie die homosexuellen Inhalte ausgraben, die von der Geschichtsschreibung ausgespart wurden. Hierzu zählen beispielsweise *Edward II*¹⁹² oder *Swoon*.

Als vierten Punkt identifiziert Aaron die Ignoranz gegenüber filmischen Konventionen wie Form, Inhalt und Genre – also eine Abwehrhaltung gegenüber dem, was als typisch Hollywood bezeichnet werden kann. Dies zeigt sich unter anderem in der Ablehnung gegenüber den Repräsentationen von schwulen und lesbischen Charakteren/Themen, wie sie im Mainstream gezeigt werden. „[...] 1990s' Hollywood's homosexuals lived varied and accomplished lives. Not sad young men but sane, sexy stars [...]“¹⁹³

Der letzte Punkt, an welchem sich diese Haltung bemerkbar macht, ist im Umgang mit dem Tod. Nicht nur wird dessen läuternder Effekt verweigert, auch in Bezug auf AIDS erfährt er eine andere Art der Darstellung. „[T]he key way in which death is defied is in terms of AIDS. Death is defied as the life-sentence passed by the disease [...]“¹⁹⁴

3.3.2. Fernsehen in der Tradition des New Queer Cinema

Six Feet Under erfüllt die Charakteristika des New Queer Cinemas auf mehreren Ebenen und bietet ein gutes Beispiel für Aaron, wie diese Kriterien der Bewegung im ‚Quality TV‘ in den Mainstream gelangt.

Das erste Kriterium hier für Michele Aaron, die Serie in Bezug zu queer und zu New Queer Cinema zu stellen, ist der offen schwule Macher der Serie Alan Ball. „[Queer]

¹⁹⁰ *Swoon* (Tom Kalin), *Poison* (Todd Haynes, 1991), *The Living End* (Gregg Araki, 1992)

¹⁹¹ Aaron, Michele: New Queer Cinema. An Introduction. In: Aaron, Michele (Hrsg.): *New Queer Cinema. A Critical Reader*. New Brunswick, New Jersey : Rutgers University Press, 2004. S. 3-14. S. 4.

¹⁹² *Edward II* (Derek Jarman, 1991)

¹⁹³ Aaron, Michele: New Queer Cinema. An Introduction. In: Aaron, Michele (Hrsg.): *New Queer Cinema. A Critical Reader*. New Brunswick, New Jersey : Rutgers University Press, 2004. S. 3-14. S. 9.

¹⁹⁴ ebd. S. 5.

involves the critical exploration of contemporary texts that are deemed queer [...] in terms of the sexuality of their creators [...].“¹⁹⁵ Und weiter:

„[Six Feet Under] gains a certain New Queer pedigree [...] by drawing upon some of the directors associated with the [New Queer Cinema] movement's success, such as Rose Troche, Mary Harron, and Michael Cuesta.“¹⁹⁶

Six Feet Under problematisiert weiter die Hetero- sowie die Homonorm. Dies ist vor allem ersichtlich im Umgang mit dem Thema Sexsucht. Es ist nicht der schwule David Fisher, der darunter leidet, sondern die heterosexuelle Brenda und es ist auch nicht der schwule der einen zu raschen Tod findet sondern sein Bruder Nate. Aaron schreibt dazu:

„*Six Feet Under* complicates rather than concretises cultural norms: this isn't the same as defiance or radicalism for that matter – to raise questions, is, after all, a common liberal ploy – but it warrants further investigation and, therefore, comparison to New Queer Cinema.“¹⁹⁷

Einen weiteren queeren Zugang zu *Six Feet Under* sieht Aaron im Umgang mit dem Tod. Jede Episode startet mit dem Verschenden einer Person aus dem Leben. Da wir uns in der Serienwelt in einem Begräbnisinstitut befinden, ist der Tod und somit auch der Leichnam nicht von der Gesellschaft abgegrenzt. „Not only does the show defy death's conventional treatment [...] but its status as sanitised and sealed off from the rest of society.“¹⁹⁸

Vielmehr werden wir Zeuge wie dieser Körper von seinem Tod bis zu seiner ‚Entledigung‘ gelangt. Auch der Umgang mit dem Leichnam in Bezug auf seine regelrechte Ausstaffierung um ihm irgendwie den Anschein von Leben zu lassen – sei dies nun durch Kosmetik und spezielle Eingriffe der Einbalsamierung – werfen ein etwas makabres Licht darauf. Ein geschlossener Sargdeckel bei der Totenwache ist ein Verlustgeschäft. Wirtschaftliche Aspekte, die mit dem Tod einhergehen, werden ersichtlich. Im Umgang mit dem Tod in *Six Feet Under* sieht Aaron auch eine Abgrenzung zu gängigen Serien, meist Krimiserien wie *CSI*, in welchem der Tod im Zentrum der Erzählung steht und durch das Lösen des Falles scheinbare

¹⁹⁵ Aaron, Michele: Towards Queer Television Theory: Bigger Pictures sans the sweet Queer-after. In: Davis, Glyn, Needham, Gary: *Queer TV. Theories, Histories, Politics*. London, New York : Routledge, 2009. S. 63-75. S. 63.

¹⁹⁶ ebd. S. 66.

¹⁹⁷ ebd. S. 67.

¹⁹⁸ ebd. S. 67.

Genugtuung erlangt. „[...] *Six Feet Under* renders death and other difficult human conditions extraordinarily everyday even in their most graphic expression.“¹⁹⁹

Wenn im New Queer Cinema ein weiteres Anliegen darin liegt, Minderheiten innerhalb der schwulen und lesbischen Community darzustellen, so finden wir dieses Merkmal auch in der Serie wieder. „In *Six Feet Under*’s inevitable references to religion and religious practice, its representation of gay Christians provides an extremely rare representation of a marginal community.“²⁰⁰

Das Tabuthema Tod, vor allem seine visuelle Darstellung im Fernsehen, und die Sprengung der Hetero- und der Homonorm sind das, was den Text der Serie *Six Feet Under* verqueert und aufzeigt wie queer in den Mainstream eingebürgert wird. Aaron schreibt hierzu:

„Aside from its defiance of positive imagery [...], of televisual convention [...] and even of death, *Six Feet Under* makes taboo palatable to a mass audience. [...] In this way, it epitomises the mainstreaming, and de-politicisation, of ‘queer’, the popular appropriation of racier subjects that characterises our post-naughty nineties [...].“²⁰¹

Durch diesen Stempel des Makaberen, der verborgenen Leidenschaften und Triebe unterhalb der Oberfläche einer Gesellschaft und den daraus resultierenden Instabilitäten sind neben den obigen Kriterien ebenso Motive, welche die Serie *Six Feet Under* verqueeren. Die Serie weigert sich einer konkreten Kategorisierung, sei dies nun in Bezug zu den Charakteren oder dem Genre selbst. Wie oben schon beschrieben, kann sich HBO erlauben Serien mit diesen Inhalten zu zeigen und sich als ‚anderes‘ Fernsehen definieren – ‚Quality Television‘.

¹⁹⁹ Aaron, Michele: Towards Queer Television Theory: Bigger Pictures sans the sweet Queer-after. In: Davis, Glyn, Needham, Gary: *Queer TV. Theories, Histories, Politics*. London, New York : Routledge, 2009. S. 63-75. S. 68.

²⁰⁰ ebd. S. 67.

²⁰¹ ebd. S. 69.

3.4. What are you?

Eric: What are you?

Sookie: I'm really sick of being asked that question, is what I am.²⁰²

3.4.1. Die Figur des/der Homosexuellen in *True Blood*

Sedgwick beschreibt einen dekonstruktivistischen Prozess, anhand welches sie sich mit bestimmten Binarismen in literarischen Texten auseinandersetzt. Wie oben schon erwähnt, geht sie davon aus, dass der Binarismus Hetero-/Homosexualität in andere Binarismen unserer Kultur miteingebaut ist. Sie beschreibt diesen Prozess wie folgt:

„[The process] will move through a deconstructive description of the instability of the binarism itself, usually couched as the simultaneous interiority and exteriority of a marginalized to a normative term, toward an examination of the resulting definitional incoherence: its functional potential and realization, its power effects, the affordances for its mobilization within a particular discursive context and finally the distinctive entanglement with it of the newly crucial issues of homo/heterosexual definition.“²⁰³

In Anlehnung an dieses Vorgehen werde ich nun im Folgenden die Serie *True Blood* lesen.

Bevor ich dieses Projekt starte, gilt es die Figur des/der Homosexuellen im Text von *True Blood* ausfindig zu machen. „[A] homosexual [who is] presented as different in his essential nature from the normal men [!] around him.“²⁰⁴ Die Einführung eines/einer Homosexuellen in den Text führt dazu, dass alle Beziehungen, die um ihn herum geschehen, plötzlich neu definiert werden müssen.

Homosexualität wird zur Heterosexualität als das Andere konstruiert, das Außenstehende. Laut Diana Fuss ist sie das Gespenst, welches die Heterosexualität immer wieder heimsucht. „[I]t is the other who comes to stand in metonymically for

²⁰² S04E03, '20 "27

²⁰³ Sedgwick, Eve Kosofsky: *Epistemology of the Closet*. Berkely, Los Angeles, London : University of California Press, 2008. S. 92.

²⁰⁴ ebd. S. 92.

the very occurrence of haunting and ghostly visitations [...] as specter and phantom, as spirit and revenant, as abject and *undead*. [meine Hervorhebung].“²⁰⁵

Der Vampir in *True Blood* ist der Untote, der die Menschen in der Serienwelt heimsucht und sie zu einer radikalen Neuorganisation zwingt – geschieht dies nun in deren Köpfen (Jasons Träume und Phantasien) oder in deren Reden (die Hasspredigten der Politiker) Sämtliche Beziehungen, seien diese nun in Bezug zu sich selbst oder zu den Menschen im allgemein, müssen neu definiert werden. Folgendes Zitat aus der Serie macht die Bedrohung der Untoten für den menschlichen und heterosexuellen Volkskörper verständlich. Es ist die Rede eines konservativ-rechten Politikers, der sich gegen die rechtliche Gleichstellung von Mensch und Vampir stellt:

“Many of them [vampires] are foreign immigrants, taking our jobs and our women. And their very blood turns our children into addicts, drug dealers and homosexuals. No vampire and none of these vampire-loving deviants deserve any rights at all.“²⁰⁶

Die Verbindung von untoten Wiederkehrern und Homosexualität hat, wie Ellis Hanson in seinem Aufsatz *Undead* zeigt, in der AIDS Krise ein neues Revival gefunden: „I have the suspicion that notions of death have been at the heart of nearly every historical construction of same-sex desire.“²⁰⁷ Zuvor hatte im 20. Jahrhundert sozusagen eine Domestizierung und Heterosexualisierung des Vampirs, und hier vor allem dem Grafen Dracula, stattgefunden. Durch die B-Movies der 1950er und 1970er Jahre sowie der Verwendung der Figur in der Werbung hatte der Vampir seine unheimliche Andersheit eingebüßt.²⁰⁸

Die AIDS Krise hat in ihren medialen Bildern das böse Blut wieder in einen Körper eingefroren: den homosexuellen Körper.

„Typically, in media representations of AIDS, I find neither people who are living with AIDS nor people who have died with AIDS. What I find, rather, are spectacular images of the abject, the dead who dare to speak and sin and walk abroad, the undead with AIDS.“²⁰⁹

²⁰⁵ Fuss, Diana: *Inside/Out*. In: Fuss, Diana (Hrsg.): *Inside/Out. Lesbian Theories, Gay Theories*. New York, London : Routledge, 1991. S. 1-10. S. 3.

²⁰⁶ *True Blood*: S01E11, ‘12“12.

²⁰⁷ Hanson, Ellis: *Undead*. In: Fuss, Diana (Hrsg.): *Inside/Out. Lesbian Theories, Gay Theories*. New York, London : Routledge, 1991. S. 324-340. S. 324.

²⁰⁸ vgl. ebd. S. 324f.

²⁰⁹ ebd. S. 324.

Einen weiteren Ansatz die Figur des/der Homosexuellen mit dem Vampir zu verbinden sehe ich im Folgenden. Wenn Chambers in seiner Analyse von *Six Feet Under* Geister in Bezug zum Closet und folglich zur Homosexualität setzt²¹⁰, geschieht diese Annäherung von Vampir und Homosexualität in *True Blood* nicht nur über den Raum – das Closet oder besser gesagt der Sarg ist hier genauso maßgebend - es ist auch die Zeit, die in der Figur des Vampirs anders verläuft. Der Vampir verändert sich über die Jahrhunderte hinweg nicht, seine Vergangenheit, seine Gegenwart und seine Zukunft verwischen auf seiner immer gleich bleibenden Gestalt.

Lee Edelman schreibt in *No Future*, dass die Zukunft dem Kind gehört und somit dem heterosexuellen Paar, dessen Zukunft sich wiederum im Bild des Kindes manifestiert. Edelman nennt dies *reproductive futurism*. „[R]eproductive futurism [...] perpetuates as reality a fantasy frame intended to secure the survival of the social in the Imaginary form of the Child.“²¹¹ Durch das Kind als Symbol für die Zukunft, ist die Zukunft gleichzeitig in die Familie eingebunden, sprich die Heterosexualität.

Gary Needham übernimmt diesen Gedanke und zeigt am Beispiel von *Will & Grace*²¹², was diese Zeitlosigkeit in Bezug auf (Familien)Fernsehen bedeutet. Es ist die Unverändertheit der Figur von Jack, des offen schwulen Charakters, wie Needham dies in den letzten zwei Episoden der Serie festmacht, die eben dieser Logik der Zukunft widerspricht. Jack hat sich nicht wie Will für eine Familie entschieden. Dies wirft ihn aus der zeitlichen Bahn des Fernsehens, das, wie ich schon oben beschrieben habe, eng mit der Heteronormativität und deren Zeitplanung verbunden ist. „[...] Will & Grace's last episodes draw [the distinction] between the familial and the queer, opposed to one another in terms of their relation to temporality, a context defined by having or not having a future.“²¹³

Dieses Gefühl nun von Zeitlosigkeit, von keiner Zukunft, ist dem Vampir auf den Leib geschrieben. In *True Blood* äußert sich diese Perspektivlosigkeit in Zusammenhang

²¹⁰ vgl. Chambers, Samuel A.: *Telepistemology of the Closet*. In: Chambers, Samuel A.: *The queer Politics of Television*. London, New York : I.B. Tauris, 2009. S. 31-62. S. 44ff.

²¹¹ Edelman, Lee: *No Future. Queer Theory and the Death Drive*. Durham, London : Duke University Press, 2004. S. 3.

²¹² Will & Grace (David Kohan, Max Mutchnick, 1998-2006).

²¹³ Needham, Gary: *Scheduling Normativity: Television, The family, and queer Temporality*. In: Davis, Glyn, Needham, Gary (Hrsg.): *Queer TV. Theories, Histories, Politics*. London, New York : Routledge, 2009. S. 143-158. S. 150.

mit Vampiren beispielsweise an folgendem Ausspruch von Sam an Sookie: „[Y]ou don't have a future with a vampire.“²¹⁴

Diese Figur des Anderen, des/der Homosexuellen, steht in Opposition zur (heteronormativen) Menschheit und ist als das, was sich von ihr auf den ersten Blick zu differenzieren scheint, Fleisch geworden. Im Folgenden wende ich mich nun verschiedenen Binarismen zu, welche ich aus der Serie *True Blood* herausarbeite. Zu diesen zählen: Mensch/Vampir, Erkenntnis/Paranoia, Wissen/Unwissen, In/Out, Freiwilligkeit/Abhängigkeit, Unschuld/Initiation, heilig/verdammt sowie Mann/Frau. Ich werde in Bezug auf Sedgwick die Inkohärenzen dieser Binarismen betonen und somit auf die Instabilität dieser Kategorisierungen hinweisen, welche uns die Serie in Bezug auf das Wissen rund um diese vermittelt.

3.4.2. Mensch/Vampir; Erkenntnis/Paranoia

Human/Vampire – Mensch/Vampir – ist wohl der offensichtlichste Binarismus, den uns die Serie *True Blood* präsentiert.

In den allerersten Minuten des Piloten von *True Blood* sehen wir eine Straße. Wir befinden uns am Land. Nun zeigt uns die Kamera ein Paar, welches auf das Reklameschild („*We have Tru Blood*“) vor einem Drug Store mit einem abrupten Halt reagiert.

In der nächsten Szene befinden wir uns in diesem Drug Store. Die Kamera zeigt uns Bilder einer düsteren Figur: schwarz gekleidet, einen Anhänger mit dem Schädel eines gehörnten Tieres um den Hals, schwarze Stiefel –*gothic* sprich Vampir? Darauf sehen wir einen typisch durchschnittlichen Amerikaner. Er ist leicht übergewichtig, erinnert in seiner Kleidung und seiner Haltung an einen Arbeiterkerl. Die Kamera landet wieder auf dem Verkäufer, zeigt uns dessen Gesicht: düstere Züge, blass und lange schwarze Haare – eindeutig *gothic*. Das Paar betritt den Laden, geht auf den Verkäufer zu und fragt nach Tru Blood. Der Verkäufer beginnt mit einem osteuropäischen Akzent zu reden – eine Referenz zu Dracula. Wir wiegen uns in Sicherheit, wir sehen einen Vampir (s. Abb. 1)!

²¹⁴ True Blood: S01E05, '37–'33.



Abbildung 1

Der Durchschnittsamerikaner, immer noch vor dem Kühlschrank, horcht auf. Was passiert nun wohl? Ist er schockiert, fühlt er sich bedroht und angegriffen von der offenen Präsenz des Vampirs? Das sind Fragen, die durch unsere Köpfe gehen. In der bedrohlichen Haltung des Verkäufers gegenüber dem Paar, zeigt uns die Kamera seinen Mund und vor allem seine Zähne in Nahaufnahme. Wir erwarten, dass gleich die Eckzähne sichtbar werden (Vampir!). Doch plötzlich beginnt der Verkäufer zu lachen, redet in akzentfreier Sprache weiter. Alles ist bloß ein Scherz gewesen (doch kein Vampir).



Abbildung 2

Der Durchschnittskerl taucht hinter dem Paar mit einem Sechserträger auf, vermutlich Bier. Er findet den Scherz nicht sehr lustig (s. Abb. 2). Ist er ein konservativer Mitbürger, der sich schon alleine durch das Aussprechen des Wortes Vampir angegriffen fühlt? Der amerikanische Süden mit seinen Ereignissen rund um

den Ku Klux Klan lässt dies vermuten. Er beginnt einen Streit mit dem Paar, welches den Verkäufer zuvor nach V-Juice (Blut der Vampire) gefragt hat. Jetzt ist es genug. Während die Frau V-Juice gegenüber eher Skepsis äußert, beginnt der Mann mit dem übergewichtigen Kerl zu argumentieren. Ersterer nennt ihn dabei Billy Bob, einen Namen der an Hillbilly, also etwas abschätziges, erinnert:

„Billy Bob“: You two need to leave.
Mann: Fuck you, Billy Bob.
„Billy Bob“: I’ll fuck you and then I’ll eat you.²¹⁵



Abbildung 3

Bei diesem Ausspruch kommen seine Vampirzähne zum Vorschein (s. Abb. 3)– er, ein Vampir? Nachdem das Paar den Laden abrupt verlässt, stellt er den Sechserträger auf den Tresen. Wir lesen Tru Blood (s. Abb. 4).



Abbildung 4

²¹⁵ S01E01, '03 "27.

Der Grund, weshalb ich auf diese ersten Minuten eingegangen bin, ist dieser: Sämtliche epistemologischen Kenntnisse, welche die ZuschauerInnen mit Vampiren verbinden, werden hier auf den Kopf gestellt. Nicht der langhaarige, schwarz gekleidete, mit ausländischem Akzent ist der Vampir, nein der einkaufende Durchschnittsamerikaner entpuppt sich als solcher.

Diese ersten Minuten weisen auf die weitere Geschichte der Serie *True Blood* hin: Nichts ist mehr sicher zu sagen, was wissen wir eigentlich über Vampire, über Menschen in dieser Serienwelt? Sind ihre Plätze so klar nach dem Muster Mensch/Vampir verteilt?

Wir betreten die Serienwelt von *True Blood* zu einem Zeitpunkt, an welchem die Vampire schon ihr Coming out hatten – zwei Jahre zuvor wie wir später lernen. Dieses Coming out der Vampire hat ein spezielles Problem in die ‚Kategorie‘ Mensch eingebracht, wie laut Sedgwick das Coming out immer das Potential hat heterosexistische Repräsentationen in der Kultur zu problematisieren.

„[A] lot of the energy of attention and demarcation that has swirled around issues of homosexuality since the end of the nineteenth century, in Europe and the United States, has been impelled by the distinctively indicative relation of homosexuality to wider mappings of secrecy and disclosure, and of the private and the public, that were and are critically problematical for the gender, sexual, and economic structures of the heterosexist culture at large[...]. ‘The Closet’ and ‘coming out,’ now verging on all purpose phrases for potent crossing and recrossing of almost any politically charged lines of representation, have been the graves and most magnetic of those figures.“²¹⁶

Um dieses Argument zu unterstreichen nehme ich mich der Figur von Jason Stackhouse an und lese sie in Bezug zum Vampir. Das offensichtlichste Merkmal beider ist deren unstillbares Begehren nach Blut (=Sex) und Sex (=Todestrieb?).

In der ersten Episode²¹⁷ sehen wir Jason und Maudette, wie sie zusammen ihre Sexualität genießen. Als Jason Bissmale an Maudettes Körper entdeckt, zieht er sich etwas erschrocken zurück. Maudette redet über ihren Verkehr mit einem Vampir und sagt Jason, dass sie es auch auf Video aufgezeichnet hat. Jason wird neugierig und sie sehen sich gemeinsam das Video an (s. Abb. 5). Jason stellt mit Maudette dieselbe Szene nach, die er im Fernsehen (hier im privaten Gebrauch des Recorders) zwischen Maudette und dem Vampir zu sehen bekommt (s. Abb. 6).

²¹⁶ Sedgwick, Eve Kosofsky: *Epistemology of the Closet*. Berkely, Los Angeles, London : University of California Press, 2008. S. 71.

²¹⁷ S01E01.



Abbildung 5



Abbildung 6

Jason konsumiert das Video, spiegelt sich darin, übernimmt die Rolle des Vampirs. Diese Spiegelung ist für Jasons Konstruktion seines Selbst sehr wichtig, wie später in Episode 3 noch deutlicher zum Vorschein tritt, als er sich während dem Sex mit Dawn im Spiegel betrachtet.

Jason lebt seinen Trieb sozusagen in Anlehnung an den Vampir auf dem Bildschirm aus, das Begehren des Vampirs ist sein Begehren, operiert in seinem Inneren. Äußerlich muss er diese Figur jedoch verwerfen und dies vor allem in Reden über die Andersartigkeit von Vampiren – so zum Beispiel als er Bill klar macht, dass Vampire nicht Anspruch auf dieselben Rechte (*special rights for vampires* wie er es nennt) wie Menschen haben sollten.

Ein weiteres Beispiel zu der Fluidität des Begehrens in *True Blood* ist eine Szene zwischen Jason, Sookie und deren Großmutter. Auf die Frage, was ein Fang-Banger ist, antwortet Jason, dass dies Personen sind, die mit Vampiren rumhängen und

schlafen. Darauf erzählt er noch von Prostituierten, die sich für Geld von Vampiren beißen lassen. Sookie sagt darauf, wie unfair das ist, dass sie sich den ‚Hintern abarbeiten‘ muss für wenig Geld, während die Huren und Stricher bloß daliegen müssen. Jason erwidert: „I don’t think they just lay there. I think they’re expected, you know, to participate.“²¹⁸ Bei diesem Ausspruch verfällt er kurz in einen Tagtraum und ein Lächeln zieht sich über sein Gesicht.

Zur Unterstreichung der These das Begehren nicht in diskreten Identitäten wie Mensch/Vampir festzumachen ist, sondern eher als etwas zu sehen, was in der ersten Kategorien von Innen aus operiert und dann auf ein verworfenes Anderes übertragen wird, widme ich mich kurz Sedgwick’s Betrachtung des homosozialen Begehrens, welches sie in Bezug zur Figur des Homosexuellen setzt. Hieraus entwickelt sich laut ihr das Phänomen der Panoia und folglich der homosexuellen Panik.

In ihrer Analyse englischer Literatur in der ungefähren Zeitspanne zwischen Mitte des 18. Jahrhunderts bis etwa zur Mitte des 19. Jahrhunderts macht Sedgwick das Kontinuum des männlichen homosozialen Begehrens fest. Dieses Begehren ist laut ihr von den offensichtlicheren Veränderungen dieser Zeit, wie ökonomischen, ideologischen und geschlechtsspezifischen, nicht zu trennen und davon stark beeinflusst.

„[C]oncomitant changes in the structure of the continuum of male ‘homosocial desire’ were tightly, often causally bound up with the other more visible changes; [...] the emerging pattern of male friendship, mentorship, entitlement, rivalry, and hetero- and homosexuality was in an intimate and shifting relation to class; and [...] no element of that pattern can be understood outside of its relation to women and the gender system as a whole.“²¹⁹

Das Wort homosozial beschreibt soziale Beziehungen zwischen Personen desselben Geschlechts. Dieser Begriff dient der expliziten Trennung von homosozial und homosexuell. „[Homosocial] is applied to such activities as ‚male bonding,‘ which may, as in our society, be characterized by intense homophobia, fear and hatred of homosexuality.“²²⁰

²¹⁸ S01E01, ‘39 “51.

²¹⁹ Sedgwick, Eve Kosofsky: *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*. New York Chichester, West Sussex : Columbia University Press, 1985. S. 1.

²²⁰ ebd. S. 1.

Indem Sedgwick nun das Begehren²²¹ in das Homosoziale einbringt – sprich das potentiell erotische dieser Beziehungen – versucht sie zu zeigen, dass sich homosozial/homosexuell nicht so leicht voneinander trennen lässt. Diese Strategie dient ihr nun dazu, die historischen Wandlungen innerhalb der Beziehungen von Männern mit anderen Männern hervorzuheben.

Das Befassen vor allem mit dem männlichen Geschlecht liegt daran, dass es einen erheblichen Unterschied zwischen männlichem und weiblichem homosozialen Verhalten gibt. Die Verbindungen die Frauen miteinander eingehen, sind laut Sedgwick, nicht so stark von Homosexualität abgegrenzt, wie dies unter Männern der Fall ist. „Thus the adjective ‘homosocial’ as applied to women’s bonds [...] need not be pointedly dichotomized as against ‘homosexual’; it can intelligibly denominate the entire continuum.“²²²

Die Beziehungen zwischen Männern sind tief in die Wurzeln des Patriarchats eingeschrieben: Männer fördern andere Männer. Dennoch muss diese bedeutende Struktur ein Hindernis, ein Verbot finden: Homosexualität und die damit einhergehende Homophobie. „[M]ost patriarchies structurally include homophobia, therefore patriarchy structurally *requires* homophobia.“²²³

In der Untermauerung ihrer These macht Sedgwick einen geschichtlichen Sprung zurück in die Zeit der Restauration, der Wiedereinführung der Monarchie im England des 17. Jahrhunderts. Sie betont dabei zwei wichtige Ereignisse: erstens die erstmalige Kristallisierung einer schwulen Subkultur in sogenannten *Molly Houses* und zweitens die Formulierung einer säkularisierten homophoben Ideologie. Was zuvor von der Kirche verteufelt wurde, fand nun erstmalig Einzug in das Gesetz.²²⁴ Dennoch blieben die Zahlen dieser nun eintretenden Verfolgung durch den Arm des Gesetzes relativ klein. Sedgwick erfasst den Grund dahinter wie folgt:

„The importance – an importance – of the category ‘homosexual’ [...] comes not necessarily from its regulatory relation to a nascent or already-constituted minority of homosexual people or desires, but from its potential for giving whoever wields it a structuring definitional leverage over the whole range of male bonds that shape the social constitution.“²²⁵

²²¹ Begehren wird von Sedgwick in Anlehnung an den psychoanalytischen Begriff der Libido verwendet. Sie definiert dies so: „[...] I will be using ‘desire’ [...] for the affective or social force, the glue, even when its manifestation is hostility or hatred or something less emotively charged, that shapes an important relationship.“ In: Sedgwick, Eve Kosofsky: *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*. New York Chichester, West Sussex : Columbia University Press, 1985. S. 2

²²² ebd. S. 3.

²²³ ebd. S. 4.

²²⁴ vgl. ebd. S. 83.

²²⁵ ebd. S. 86.

Hiermit wird also klar, dass die Kategorie des Homosexuellen nicht bloß dazu diente, eine Minderheit zu unterdrücken. Vielmehr fand sie eine mächtige Anwendung innerhalb aller sozialen Verbindungen zwischen Männern. Damit diese Macht jedoch Wirkung zeigte, verlangte sie unvorhergesehen Ausbrüche. Im England dieser Zeit erfolgte dies vor allem in der Schließung der so genannten *Molly Houses* und der Verfolgung der darin verwickelten Männer.

„For the elaboration of secular power over male bonds, then, it made sense that the molly-house persecutions be pogromlike in nature, that the distinctly homosexual man not know whether or not to expect to be an object of legalized violence. But a subtler, answering strategy was also called for, complementary to this one, to consolidate control over the bonds of men who were not part of the distinctly homosexual subculture. Not only must homosexual men be unable to ascertain whether they are to be objects of ‘random’ homophobic violence, but no man must be able to ascertain that he is not (that his bonds are not) homosexual. In this way, a relatively small exertion of physical or legal compulsion potentially rules great reaches of behaviour and filiation.“²²⁶

Die Wirkung dieser gefürchteten Kategorie des Homosexuellen fand nun ihrerseits erhebliche Anwendung in der potentiellen Erpressung jedes Mannes der westlichen Gesellschaft. Sedgwick definiert dies als *homosexual panic*. „So called ‘homosexual panic’ is the most private, psychologized form in which many twentieth-century western men experience their vulnerability to the social pressure of homophobic blackmail [...]“²²⁷

Hieraus ergibt sich nun eine Art inhärentes Dilemma: „For a man to be a man’s man is separated only by an invisible, carefully blurred, always-already-crossed line from being ‘interested in men’.“²²⁸

Dieses Phänomen macht Sedgwick nun an der entstehenden literarischen Richtung der Gothic Literature fest. Sie definiert diese Strömung kurz wie folgt: „[M]ost saliently, [Gothic literature] is about one ore more males who not only is persecuted by, but considers himself transparent to and often under the compulsion of, another male.“²²⁹ Was sie nun in dieser Literaturgattung festmacht, ist der Ausdruck der Paranoia. Der Paranoiker verhält sich laut Freud ähnlich dem wahnhaft Eifersüchtigen.

²²⁶ Sedgwick, Eve Kosofsky: *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*. New York Chichester, West Sussex : Columbia University Press, 1985. S. 88f.

²²⁷ ebd. S. 89.

²²⁸ ebd. S. 89.

²²⁹ ebd. S. 91.

„Da wir wissen, daß beim Paranoiker gerade die geliebteste Person des gleichen Geschlechts zum Verfolger wird, entsteht die Frage, woher diese Affektumkehrung rührt, und die nahe liegende Antwort wäre, daß die stets vorhandene Gefühlsambivalenz die Grundlage für den Haß abgibt und die Nichterfüllung der Liebesansprüche ihn verstärkt. So leistet die Gefühlsambivalenz dem Verfolgten denselben Dienst zur Abwehr der Homosexualität wie unserem Patienten die Eifersucht.“²³⁰

Jasons Sexualität kann nun in Anlehnung an Sedgwick gelesen werden. Seine Phantasien und das Ausleben seines Begehrens kreisen um die Figur des Vampirs. Er verwirft sie, indem er seinen Sex-Partnerinnen immer mit einer gewissen Ablehnung gegenüber deren Tête-à-Tête mit Vampiren begegnet – hier zählt nicht nur Maudette dazu, später erfahren wir noch, dass Dawn ebenso mit Vampiren verkehrt. Der Vampir verfolgt ihn jedoch, lässt ihn nicht mehr los, wie wir am obigen Beispiel gesehen haben. Graphischer wird dies dann noch bei Dawn: Erstens schlüpft Jason hier wieder in die Rolle eines Vampirs um Dawn Angst einzujagen und zweitens wird Dawn während dem Sex plötzlich in Jasons Augen zu jenem Vampir, welchen er vorher auf Video gesehen hat (s. Abb. 7 und Abb. 8).



Abbildung 7

²³⁰ Freud, Sigmund: Über einige neurotische Mechanismen bei Eifersucht, Paranoia und Homosexualität. In: Freud, Sigmund: *Schriften zur Krankheitslehre der Psychoanalyse*. Frankfurt am Main : Fischer, 2006. S. 251-263. S. 257.



Abbildung 8

Jason wird im Laufe der ersten Staffel in den Augen der Gesellschaft zum Vampir. Er wird als Mörder seiner Sexpartnerinnen verdächtigt und in den Köpfen der MitbürgerInnen, wie wir über Sookies telepathische Fähigkeiten erfahren, als die Figur des moralisch verwerflichen Sexsüchtigen abgestempelt, der hängen soll.²³¹

Die Beziehung zwischen Mensch und Vampir ist das pulsierende Begehren, welches sich nicht so leicht von diskreten Identitäten einfangen lässt. Rene beispielsweise tötet seine Opfer in der ersten Staffel durch Strangulation. Er scheint bei diesen auf den Hals fixiert zu sein. Der Hals gilt ja, folgen wir den unzähligen Vampirverfilmungen, als das erotische Körperteil, welches von Vampiren am liebsten penetriert wird.

3.4.3. Wissen/Unwissen; In/Out

True Blood bringt unser Verständnis von Wissen um die Repräsentation von Vampiren – und konsequenterweise auch von Menschen – durcheinander. Wie lässt sich dieses Spiel nun an den nächsten zwei Binarismen Wissen/Unwissen, In/Out weiter treiben?

Das Wissen um Vampirismus in unserer Kultur wurde von Bram Stokers Figur des Grafen Dracula stark geprägt. So schreibt Amy Auerbach in *Our Vampires*,

²³¹ Mann: Sleazy little man-slut Jason Stackhouse, a goddamn murderer. In: S01E12: '17 "34.

Ourselves: „In 1897, *Dracula* provided a lexicon of vampirism for the twentieth century. Predators were identifiable by their fangs, victims by two little holes in their neck.“²³² *True Blood* stellt diese Epistemologie des Vampirismus jedoch auf den Kopf. Nicht nur die EinwohnerInnen der kleinen Stadt Bon Temps sind davon betroffen, auch wir als ZuschauerInnen lernen, dass Dinge nicht so sind, wie sie auf den ersten Blick scheinen.

Wie ich mit Sedgwick schon erläutert habe, zieht sich der Binarismus Hetero-/Homosexualität durch das gesamte Wissen der westlichen Kultur. In meinem Zusammenhang hier stellt Heterosexualität (Identität Mensch) öffentliches Wissen dar, während die Homosexualität (Vampirismus) als das Geheimnis konstruiert wird²³³. Das Unwissen um die Homosexualität ist jedoch ein ziemlich besonderes. Sedgwick zeigt dies zum Beispiel an der Struktur des offenen Geheimnisses. Die Offenlegung dieses Geheimnisses bringt keine neue Information an den Tag. Die Homosexualität jedoch in dieser Form des Geheimnisses beizubehalten, hält die Strukturen der Macht, welche in die Binarismen Wissen/Unwissen, Hetero-/Homosexualität, In/Out eingebaut sind, am Laufen. Homosexualität wird in dieser Form in der Rhetorik einer besonderen Minderheit ausgedrückt und kann in Folge also nicht das ganze Spektrum an Sexualität angreifen.²³⁴

In der Beziehung zwischen Bill und Sookie erfahren wir im Laufe der ersten Staffel ein Wissen über Vampire, dass der breiten Öffentlichkeit nicht zugänglich ist, jedoch nach deren Coming out nicht mehr lange verborgen bleiben kann. Durch Bill erfährt Sookie Dinge über Vampirismus, die der Öffentlichkeit nicht zugänglich sind. Bill ermahnt sie immer wieder dieses Wissen für sich zu behalten.

Wir wissen, dass die Vampire geoutet sind. Die Annahme Outing wäre eine einmalige Sache, habe ich mit Chambers schon oben darzustellen versucht. Das Wissen, dass Vampire existieren, ist in der Serienwelt und auch bei uns als ZuschauerInnen angekommen. Die Struktur des Geheimnisses verbleibt jedoch um die Figur des Vampirs erhalten. Es existiert nicht so etwas wie ein komplettes Verlassen des Closet/des Sarges – in und out stehen in immer wieder wechselseitiger und aufgeladener Verbindung zueinander.

²³² Auerbach, Nina: *Our Vampires, Ourselves*. Chicago, London : The University of Chicago Press, 1995. S. 52.

²³³ siehe hierzu oben Kapitel 2.

²³⁴ vgl. Sedgwick, Eve Kosofsky: *Epistemology of the Closet*. Berkely, Los Angeles, London : University of California Press, 2008. S. 164f.

Die erste Staffel von *True Blood* bietet hier aufschlussreiche Beispiele: In der ersten Episode der ersten Staffel rettet Sookie Bill vor dem Angriff der Rattrays. Das Paar ist darauf aus Bills Blut anzuzapfen um es später zu verkaufen. Sookie kann das Paar vertreiben und löst Bill von der Silberkette, die ihn an den Boden gefesselt hat. Im Laufe des Gesprächs zwischen den beiden, erfahren wir, dass Silber nicht nur für Werwölfe eine Gefahr darstellt, auch Vampire reagieren empfindlich darauf. Bill ermahnt Sookie: „We don't like for our weaknesses to be made public knowledge.“²³⁵ In der zweiten Episode wird Sookie aus Rache von den Rattrays zusammengeschlagen und dabei ernsthaft verletzt. Bill gibt Sookie sein Blut und ihr Körper heilt dadurch. Wieder erfährt sie etwas, was sie geheim halten soll. Das letzte Beispiel, welches ich hier noch zu der Problematisierung von Wissen/Unwissen und folglich von In/Out heranziehe, ist die Szene nach dem ersten Mal zwischen Sookie und Bill. Sookie ist erstaunt darüber, dass Bill ein Spiegelbild hat. Er antwortet darauf:

Bill: We started most of the myths about ourselves many centuries ago. If humans thought we couldn't be seen in a mirror it was another way to prove we weren't vampires. And that way we could stay hid.“²³⁶

In sein, out sein, Wissen und Unwissen sind Binarismen, die durch die Figur des Vampirs und seinem Coming out, problematisiert werden. Das Wissen der Seriencharaktere und unser Wissen als ZuschauerInnen wird hier in Frage gestellt. Dracula mag als Großvater dieses Vampirgenres gelten, aber das, was wir über Vampire zu wissen glauben, wird aus der Perspektive der Serie fragwürdig.

3.4.4. Freiwilligkeit/Abhängigkeit; Unschuld/Initiation; heilig/verdammt

„The two new taxonomies of the addict and the homosexual condense many of the same issues for late nineteenth—century culture: the old antisodomitic opposition between something called nature and that which is *contra naturam* blends with a treacherous apparent seamlessness into a new opposition between substances that are *natural* (e.g., 'food') and those that are *artificial* (e.g., 'drugs'); and hence into the characteristic twentieth-century way of problematizing almost every issue of will, dividing desires themselves between the natural, called 'needs,' and the artificial, called 'addictions'.“²³⁷

²³⁵ S01E01, '28 "34.

²³⁶ S01E07, '02 "49.

²³⁷ Sedgwick, Eve Kosofsky: *Epistemology of the Closet*. Berkely, Los Angeles, London : University of California Press, 2008. S. 172.

Wie am obigen Zitat von Sedgwick ersichtlich ist, wird das Begehren in den Binarismus Hetero-/Homosexualität derart eingeschrieben, dass der erste Begriff mit dem natürlichen, der Nahrungsaufnahme gleichgesetzt wird, während der Homosexualität jenes der Sucht, des Unnatürlichen zufällt. Dies lässt sich auf den Vampir übertragen. *True Blood* problematisiert diesen Binarismus.

In der ersten Episode der ersten Staffel wird gezeigt, dass Vampirblut eine besondere Wirkung auf Menschen hat. Es ist, neben einer Art Medikament zur Heilung, eine Droge, die Menschen high macht, deren Sexualtrieb verstärkt und ihnen übermenschliche Kräfte zukommen lässt. Der Binarismus Hetero-/Homosexualität, Freiwilligkeit/Abhängigkeit wird in den Geschehnissen der Serie dekonstruiert.

Die Nahrungsaufnahme des Vampirs, das Trinken von Blut, ist ein Hunger, welcher in der Serienwelt nicht als natürlich angesehen wird. Selbst von Seiten der Vampir-PolitikerInnen – und hier im Besonderen in der Figur von Nan Flanagan – stellt diese Art der Nahrungsaufnahme ein wahrhaftes Problem dar. Ironischerweise kann dieses Problem der ‚natürlichen‘ Nahrungsaufnahme, die mit einer Art Sucht gleichgesetzt wird, nur durch die Einführung eines künstlichen Blutersatz –Tru Blood – gebändigt werden.

Der erste Abhängige ist Mack Rattray: „I just need some V-Juice, I need it bad. My body is starting to hurt, and I just need to get it in me.“²³⁸ In diesem Zitat entfaltet sich das Ausmaß seiner Sucht. Sein Körper schmerzt wie jener eines Heroinabhängigen auf Entzug. Er braucht es (*I need it*), das Begehren (*need*) des Menschen ist von der Sucht (*addiction*) nicht mehr zu unterscheiden.

Mit den Entwicklungen der ersten Staffel wird Jason selbst kurzzeitig abhängig von Vampirblut. Diese Sucht treibt ihn in die Vampir-Bar *Fangtasia*.²³⁹ Zitternd und verschwitzt wird er von der Türfrau Pam gemustert. Sie weiß was mit ihm los ist. In den Geschehnissen in der Bar trifft Jason auf Amy. Amy ist in Besitz von Vampirblut und die beiden verlassen die Bar.

Im Zuge der Beziehung von Amy und Jason spielt das Vampirblut eine zentrale Rolle. Dies geht soweit, dass sie einen Vampiren – Eddie – entführen um einen Vorrat an V-Juice bei sich zu haben. Die Figur von Eddie wird in der Geschichte zu einer Schwelle, die den naiven, unschuldigen Jason zur Beihilfe an einem Mord

²³⁸ S01E01, '22 "21.

²³⁹ S01E07.

initiiert – den Mord an Eddie.²⁴⁰ Dieses Ereignis löst Ungemeines in Jason aus. Verfolgt von diesem Mord und von dem Phantom Eddie geht dies soweit, dass er sich im Laufe der zweiten Staffel der *Fellowship of the Sun* – einer rechts-konservativen Sekte – anschließt und selbst zum Homophoben (*Fangophoben?*) aufsteigt. In diesem Zusammenhang kann ein weiterer Binarismus der Serie genauer betrachtet werden: heilig/verdammt.

Newlin senior: We never should have given them [vampires] the vote and legitimized their unholy existence.²⁴¹

Vampire werden in den rechts-konservativen Reden der Politiker in der Serie als die verdammenswerten Figuren innerhalb des christlichen Körpers dargestellt. Wie im Zitat unter 3.4.1. schon gezeigt werden sie im Zusammenhang mit Homosexuellen, Drogenabhängigen und moralisch Verabscheuenswürdigem gleichgestellt. Unser Wissen über Vampire beinhaltet die Abneigung dieser gegenüber Kreuzen, Weihwasser und der Kirche im Allgemeinen.

In der fünften Episode der ersten Staffel hält Bill eine Rede vor den Mitgliedern der Descendants of the Glorious Dead. Kurz zuvor sehen wir Maxine Fortenberry nervös an einem Kreuz ziehen. Vampire fürchten das Kreuz und so verdeckt sie es mit der amerikanischen Flagge. Bills Auftritt belehrt die Menschen nun eines besseren. Er entblößt das verdeckte Kreuz und kann ohne weiteres in dessen Anwesenheit existieren. Trotz dieses nun zirkulierenden Wissens bleiben Vampire die verdammenswerten Kreaturen der heiligen Kirche. So spricht Steve Newlin in einer Rede vor seinen Kirchenanhänger der Fellowship of the Sun: „We will not rest until we have brought God’s holy light down on each and every bloodsucking abomination.“²⁴²

Ironischerweise weinen Vampire Blut (s. Abb. 9). In diesem Zusammenhang fällt einem das katholische Phänomen der Blut weinenden Madonna Statue ein.²⁴³ Das Bild des Blut weinenden Vampir kann in unserer christlichen Kultur in Bezug auf

²⁴⁰ vgl. Sedgwicks Lesart von Billy Budd: „The death of the text’s homosexual marks [...] not a terminus but an initiation for the text, as well, into the narrative circulation of male desire.“ In: Sedgwick, Eve Kosofsky: *Epistemology of the Closet*. Berkely, Los Angeles, London : University of California Press, 2008. S. 99f.

²⁴¹ S01E02, ‘19 “31.

²⁴² S01E12, ‘46 “58.

²⁴³ vgl.: <http://www.kath.net/news/28676>. Stand: 06.01.2014.

eben jenes ‚Wunder‘ gelesen werden. Die Grenze zwischen heilig/verdammt, zwischen Hetero-/Homosexualität ist wieder eine sehr instabile.



Abbildung 9

3.4.5. Mann/Frau

Den letzten Binarismus, welchen ich in der Serie *True Blood* noch betrachten werde, ist jener von Mann/Frau. Wie bereits erwähnt bringt die Einführung der Kategorie des Vampirs die Konsequenz mit sich, dass sich Menschen einer Umorganisation ihrer ‚Identität‘ unterziehen müssen. In der Nähe des Vampirs verlieren nun auch die geschlechtlichen Identitäten an Stabilität.

Wie oben schon erwähnt rettet Sookie Bill das Leben. Nach dieser Tat verweilt sie noch in Bills Nähe. Dieser fragt sie, ob sie keine Angst hat sich in der Nähe eines Vampirs aufzuhalten. Darauf hin schlingt sie sich die Silberkette um den Hals als Zeichen, dass sie sehr wohl vor einem möglichen Angriff geschützt ist. Bill erzählt ihr daraufhin von begehrten Arterien wie jener am Oberschenkel. Entrüstet darauf antwortet sie: „Hey, you just shut your nasty mouth, mister. You might be a vampire but when you talk to me, you will talk to me like the lady that I am.“²⁴⁴ Im Zusammenhang mit dem zuvor Gesehenen fällt dieser Satz in besonderer Weise auf. Sookie rettet Bill, bringt Mack Rattray zu Fall, bedroht dessen Frau mit einem Messer und verscheucht das Paar. In ihrem furchtlosen Auftreten ist nicht die Spur von Damenhaftigkeit (*lady*) zu erkennen. Gender zeigt sich hier als etwas, was im

²⁴⁴ S01E01, '26 "49.

Nachhinein diskursiv eingesetzt wird und somit von den körperlichen Ereignissen zeitlich unterschieden ist.

Butler deutet auf diese ‚konstruierte Zeitlichkeit‘²⁴⁵ in Bezug zu Gender am Beispiel von Simone de Beauvoirs berühmter Behauptung, „[...] als Frau werde man nicht geboren, sondern zur Frau *werde* man erst [...]“²⁴⁶ hin. Geschlecht wird durch die Performativität des Sprechaktes konstruiert. Das Baby wird nach seiner Einordnung in eine geschlechtliche Identität – an diesem Beispiel ‚es ist ein Mädchen‘ – durch sich wiederholende Anrufungen dieser Identität Frau in der Welt konstruiert. „

In diesem Sinne ist die Geschlechterzugehörigkeit keineswegs die stabile Identität eines Handlungsortes [...]; vielmehr ist sie eine Identität, die stets zerbrechlich in der Zeit konstituiert ist – eine Identität, die durch eine *stilisierte Wiederholung von Akten* zustande kommt.“²⁴⁷

Bei Jason verhält es sich auf ähnliche Weise. Aufgrund seiner temporären Impotenz besorgt er sich von Lafayette V-Juice um seine Libido wieder zu animieren. Nach seiner Festnahme als potentieller Mörder ist Jason gezwungen eine Überdosis des Blutes einzunehmen. Von einem Dauerständer geplagt, endet er zuletzt zusammen mit Tara in der Notaufnahme. Das einzige Heilmittel ist die Penetration seines Penis mit einer riesigen Nadel. Das Blut muss abgesaugt werden. Nicht nur nimmt Jason hier eine rezeptive Position ein, die Szene erinnert auch stark an eine Geburt mit vertauschten Geschlechterrollen: Er schreit wie am Spieß, fordert Tara, die eigentlich gehen will, dazu auf seine Hand zu halten und im Hintergrund ertönt lautes Babygeschrei, das sich mit seinem mischt. Tara animiert ihn darauf zur richtigen Atmung und der Arzt sitzt unten zwischen seinen Beinen.²⁴⁸

Die Anwesenheit des Vampirs und in Jasons Fall dessen Blut ist wie ein Lösungsmittel der repräsentierten heterosexuellen Matrix der Serie *True Blood*. Butler definiert die heterosexuelle Matrix wie folgt:

„Intelligible‘ Geschlechtsidentitäten sind solche, die in bestimmtem Sinne Beziehungen der Kohärenz und Kontinuität zwischen dem anatomischen Geschlecht (sex), der Geschlechtsidentität (gender), der [hetero]sexuellen Praxis und dem Begehren stiften und aufrechterhalten.“²⁴⁹

²⁴⁵ Butler, Judith: Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie. In: Wirth, Uwe: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2002. S. 301-320. S. 302.

²⁴⁶ ebd. S. 301.

²⁴⁷ ebd. 301f.

²⁴⁸ S01E04.

²⁴⁹ Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1991. S. 38.

Als abschließendes Beispiel bringe ich hier noch den erotischen Traum von Sam. In der letzten Episode der zweiten Staffel war Sam dazu gezwungen Bills Blut zu trinken.²⁵⁰ Die Aufnahme dieser Flüssigkeit in seinen Organismus entfesselt gleichzeitig ein Begehren, welches in der ersten Episode der dritten Staffel in einem Traum Erfüllung findet. Sam träumt auf erotische Weise von Bill. Der Traum gipfelt darin, dass Bill Sam mit sich unter die Dusche einlädt.²⁵¹ Sams heterosexuelle Identität, wie sie als solche in der Serie als stabil konstruiert wurde, wird brüchig.

True Blood lässt den/die ZuschauerIn in eine Welt eintauchen, in welcher nichts mehr so ist wie es scheint. Das Wissen und die darum kreisenden Binarismen von Hetero/Homo, Mensch/Vampir oder Mann/Frau werden in Bezug zu der eingeführten Figur des Vampirs problematisiert und bedürfen einer Umorganisation in unserem Verständnis von Wissen dieser Binarismen.

²⁵⁰ S02E12.

²⁵¹ S03E01.

4. TV's Closet

4.1. Joyrich und die Epistemologie der Fernsehkonzole

Lynn Joyrich geht es in ihrer Herangehensweise an das Fernsehen nicht so sehr um das, was das Medium zeigt – sprich also die Repräsentation – vielmehr ist es ihr wichtig herauszufinden, wie Fernsehen ein gewisses Wissen konstruiert und hier vor allem ein Sexuelles. „[R]ather than looking at how TV looks at (or away from) queer folks, I tried to understand how TV comes to know sexuality, how it comes to construct what we even count as knowledge about sexuality.“²⁵²

Joyrich geht ihre Argumentation so an, indem sie fragt, wie das US-amerikanische Fernsehen ein ganz besonderes Wissen von Sexualität behindert aber gleichzeitig konstruiert, es offenlegt und wieder vergräbt.

Die offene Repräsentation von queerer Sexualität im Fernsehen führt laut Joyrich zu einer Art Explosion des Fernsehrahmens. Sie schreibt:

„[B]ringing what typically exists outside TV's representational space into its very core creates an epistemological crisis that threatens, both literally and figuratively, to blow this space up.“²⁵³

Die Homosexualisierung des Fernsehens wird widersprüchlicherweise jedoch gleichzeitig anvisiert und wieder gelöscht.²⁵⁴ Dies stellt eine ganz besondere Logik der Wissensbildung rund um Sexualität (allgemein) dar.

„In interrogating this logic – that is, in considering the ways in which the televisual apparatus attempts to know sexual (particularly, though not only, homosexual) subjects and the ways in which we, as viewing subjects, come to know sexuality through television's scanning look – my emphasis may at first seem atypical for those exploring epistemologies of television. For rather than analyzing the construction of knowledge in television studies, I am attempting to analyze a construction of knowledge in television itself.“²⁵⁵

Für dieses Vorhaben greift sie auf Sedgwicks *Epistemology of the Closet* zurück, vor allem auf ihren Umgang mit dem Binarismus Heterosexualität/Homosexualität. Wie ich bereits dargestellt habe, zieht sich dieser Binarismus durch das gesamte Gebilde

²⁵² Joyrich, Lynn: Epistemology of the Console. In: Davis, Glyn, Needham, Gary (Hrsg.): *Queer TV. Theories, Histories, Politics*. London, New York : Routledge, 2009. S. 15-47. S. 17.

²⁵³ ebd. S. 20.

²⁵⁴ vgl. Joyrichs Lesart der Fernsehserie Rosanne. In: ebd. S. 20f.

²⁵⁵ ebd. S. 21.

von Wissen in unserer westlichen Kultur. Hetero/Homo ist somit nicht nur für die homosexuelle Minderheit von Wichtigkeit, es geht viel mehr alle etwas an.

„[W]e are all catalogued according to these contested axes. In fact, it is precisely because these categories are contested that such enormous (though often contradictory) efforts are made to police their borders.“²⁵⁶

Das Closet spielt für das Fernsehen eine wichtige Rolle. Nicht nur als narratives Hilfsmittel, wie es in unserer westlichen Kultur oft zum Einsatz kommt, indem es Wissen etablieren aber auch zur Erzeugung von Spannung zurückgehalten werden kann. Joyrich sieht noch eine weitere Verwendungsweise, die sich stärker an Sedgwick orientiert.

„[...] US television itself is located at the intersection of many of the same conceptual divisions that Sedgwick has described. By both mediating historic events for familial consumption and presenting the stuff of 'private life' to the viewing public, the institutional organization of US broadcasting situates television precisely on the precarious border of public and private, 'inside' and 'outside'.“²⁵⁷

Diese inhärente Struktur trägt dazu bei, dass Sexualität laut Joyrich merkwürdige Züge im Fernsehen annehmen kann. In der Folge bringt Joyrich einige Beispiele. Zunächst zeigt sie anhand verschiedener Serien, wie durch die Einfuhr eines homosexuellen Charakters nicht etwa die Homosexualität Ausdruck und Anerkennung findet, sondern im Gegenteil die Heterosexualität der anderen Charaktere realisiert wird. Dies ist vor allem in sehr homoerotischen Fernsehräumen der Fall, wie beispielsweise in der Serie *Golden Girls*²⁵⁸, wo eine Lesbe nur zu dem Zweck eingeführt wird um die Heterosexualität der anderen Frauen zu beweisen. Joyrich schreibt hierzu:

„Ironically, it is television's own logic of the closet that requires this realization; the televisual production of sexuality (even in its heteronormative forms) may rely less on portrayals of love, desire, and erotic behavior (which threaten to exceed TV's domesticated space) than on practices of oppositional location and defense, however self-defeating.“²⁵⁹

Ein weiteres Beispiel dieser Logik sieht Joyrich in den SchauspielerInnen am Werk. Heterosexuelle SchauspielerInnen, die einen queeren Charakter verkörpern, werden

²⁵⁶ Joyrich, Lynn: Epistemology of the Console. In: Davis, Glyn, Needham, Gary (Hrsg.): *Queer TV. Theories, Histories, Politics*. London, New York : Routledge, 2009. S. 15-47. S. 21

²⁵⁷ ebd. S. 23.

²⁵⁸ *Golden Girls* (Susan Harris, 1985-1992).

²⁵⁹ Joyrich, Lynn: Epistemology of the Console. In: Davis, Glyn, Needham, Gary (Hrsg.): *Queer TV. Theories, Histories, Politics*. London, New York : Routledge, 2009. S. 15-47. S. 25.

dazu angehalten sich von Homosexualität in ihrem ‚wahren‘ Leben zu distanzieren. Die Rolle und das Leben sollen als getrennte Bereiche dargestellt werden. Im Umgang mit schwulen und lesbischen SchauspielerInnen sieht sie diese Situation genau umgekehrt von statten gehen.

„Here, television meets the demand that we recognize the difference between straight and gay precisely by refusing to allow us to recognize the difference between character and actor. [T]elevision assures us that we can recognize homosexuality through and through when we see it, that it can't be faked [...].“²⁶⁰

Wie ich schon oben mit Foucault gezeigt habe, wurde Homosexualität als Einpflanzung einer bestimmten Perversion in einen diskreten Körper im 19. Jahrhundert geschaffen.²⁶¹ Homosexualität – und in ihren ‚perversen‘ Formen auch Heterosexualität – wurde im Zuge darauf zum Geheimnis, das mit Hilfe von Geständnismethoden ausgegraben werden konnte. Die Rhetorik des Geständnisses nun wiederum ist das, was Joyrich vor allem in der Narrationsform des Fernsehens festmacht: „[T]herapeutic and confessional strategies centrally figure in US television, providing not just subjects for narratives but TV's very mode of narrativization.“²⁶²

In Bezug auf den Umgang mit Homosexualität im Fernsehen erkennt sie nun einen Widerspruch: Einerseits ist Homosexualität ein Effekt eben jener therapeutischen Diskurse, die auf ein Geständnis aus sind und andererseits ist Homosexualität ein Hindernis in Bezug auf die Möglichkeiten der Darstellung im Fernsehen. So folgert sie daraus: „[...] US television does not simply reflect an already closeted sexuality but actually helps organize sexuality as closeted, as positioned in the epistemic centrality yet fraught with [this] incoherency [...].“²⁶³ Die Epistemologie des Closet, wie von Sedgwick erarbeitet, stellt für Joyrich eine fruchtbare Struktur in Bezug auf das Wissen, welches Fernsehen uns vermittelt, dar. „[T]elevision constructs illicit sexualities ambivalently as both known and unknown.“²⁶⁴ Und weiter:

„The dynamics of the closet for TV's queers must therefore be read alongside television's ambivalent construction of sexuality in general. Because it exceeds television's domesticated

²⁶⁰ Joyrich, Lynn: Epistemology of the Console. In: Davis, Glyn, Needham, Gary (Hrsg.): *Queer TV. Theories, Histories, Politics*. London, New York : Routledge, 2009. S. 15-47. S. 25.

²⁶¹ vgl. Foucault, Michel: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1983. S. 47.

²⁶² Joyrich, Lynn: Epistemology of the Console. In: Davis, Glyn, Needham, Gary (Hrsg.): *Queer TV. Theories, Histories, Politics*. London, New York : Routledge, 2009. S. 15-47. S. 26.

²⁶³ ebd. S. 27.

²⁶⁴ ebd. S. 27.

world, sexuality, even in its heterosexual varieties, can only appear as such – as sexuality – through assorted impasses and inversions [...].“²⁶⁵

Im Folgenden arbeitet Joyrich die Strategien heraus, mit welchen Fernsehen (Homo)Sexualität sozusagen auf dem Fernsehschirm überträgt.

In früheren Fernsehserien, und hier bezieht sich Joyrich auf die 1980er Jahre, wurde Homosexualität angedeutet. Diese Andeutung geschah auf der Ebene der Konnotation, beispielsweise durch ein herausstechendes Merkmal eines Seriencharakters. Diese Ebene der Konnotation fand auch lange unter dem *Motion Picture Production Code* (Hays Code)²⁶⁶ Anwendung in Hollywood. Vito Russo in *The Celluloid Closet* beschäftigt sich mit den Filmen dieser Ära (1930er bis Ende der 1960er). So schreibt er: „The only condition under which homosexuality has ever been socially acceptable has been on the occasion of its voluntary invisibility, when homosexuals were willing to pass for heterosexuals.“²⁶⁷ Unter dem *Motion Picture Production Code* sieht Russo vor allem in der Figur des Sissy die Anwendungsweise einer homosexuellen Konnotation, indem diese Figur immer in Opposition zum ‚richtigen‘ Mann gestellt wird.

„The idea that there was such a thing as a real man made the creation of the sissy inevitable. Men who were perceived to be ‘like women’ were simply mama’s boys, reflections of an overabundance of female influence. [...] Although at first there was no equation between sissyhood and actual homosexuality, the danger of gayness as the consequence of such behaviour lurked always in the background.“²⁶⁸

Joyrich weist jedoch hierbei auch darauf hin, dass Konnotationen der Homosexualität, sprich die Möglichkeit einen gewissen schwulen Subtext herauszuhören, auch die Heterosexualität in Bedrängnis bringt.

„Held ‚definitionally in suspense‘ through connotation, homosexuality [becomes] impossible either to confirm or to disprove, with the unsettling (or heartening) effect that heterosexuality itself could no longer be absolutely guaranteed.“²⁶⁹

In den neueren Fernsehserien werden homosexuelle Charaktere als offen homosexuell in der Narration dargestellt. Die Ebene der Konnotation wird von jener

²⁶⁵ Joyrich, Lynn: Epistemology of the Console. In: Davis, Glyn, Needham, Gary (Hrsg.): *Queer TV. Theories, Histories, Politics*. London, New York : Routledge, 2009. S. 15-47. S. 27.

²⁶⁶ vgl. http://en.wikipedia.org/wiki/Motion_Picture_Production_Code. Stand: 12.01.2014.

²⁶⁷ Russo, Vito: *The Celluloid Closet. Homosexuality in the Movies*. New York : Harper, 1981. S. 44.

²⁶⁸ ebd. S. 6.

²⁶⁹ Joyrich, Lynn: Epistemology of the Console. In: Davis, Glyn, Needham, Gary (Hrsg.): *Queer TV. Theories, Histories, Politics*. London, New York : Routledge, 2009. S. 15-47. S. 22.

der Denotation abgelöst. Diese Repräsentationsweise von schwulen und lesbischen Charakteren bringt jedoch ein neueres Problem mit sich:

„[B]y shifting the side of elision from identity to the eroticism it supposedly names – if *gay* or *lesbian* is established as description but not desire – evasion might still be operative strategy even when a gay man or lesbian is labeled as such. In this way, homosexuality might be known but not as sexuality; it occupies a position in the narrative but one that entails no cultural performance.“²⁷⁰

Die homosexuelle Identität wird somit anerkannt und als erfahrbar dargestellt. Das homosexuelle Begehren und dessen Befriedigung, die Sexualität, bleibt jedoch in der Verschwiegenheit des Closet.

Diese offene Darstellung der homosexuellen Identität treibt laut Joyrich noch eine weitere kuriose Frucht: der wissende Charakter (*knowing character*). Diese Charaktere müssen nicht mehr durch das Lesen bestimmter Merkmale und Codes in das Feld der Sexualität eingeordnet werden. Meist handelt es sich bei diesen Charakteren um Nebendarsteller und somit erfahren wir außer ihrer sexuellen Identität nie viel über deren Leben.

„Inverting the trope in which gay characters are introduced only as questions and problems for straight ones to deal with, today’s queers may be known without mystery, and this, in fact, seems to make them the most comfortably centered in knowledge of all.“²⁷¹

Das besondere an diesen Charakteren ist somit, dass sie als eine Art Zentrum des Wissens fungieren. Sie wissen über die anderen Bescheid, über deren Geheimnisse und deren Leben. Diese Charaktere haben einen Wissensvorsprung, der all den anderen um sie herum fehlt. In dieser Rolle nehmen diese wissenden Charaktere oft pädagogische Züge an. Sie selber bleiben jedoch entleert von jeglichen Geheimnissen. Das offensichtlichste und maßgebendste Geheimnis im Leben dieser Charaktere ist ja bereits enthüllt. Joyrich sieht folglich mit der Einführung offener schwul-lesbischer Charaktere im Fernsehen keine Veränderung in der Epistemologie des Closet. Sie schreibt:

„But whether enlighteners or enigmas, knowing readers or riddles to be known [...], TV’s gay characters are constructed as epistemological nodal points – crucial in some ways to the production of knowledge if not to the dramas that drive the TV productions.“²⁷²

²⁷⁰ Joyrich, Lynn: Epistemology of the Console. In: Davis, Glyn, Needham, Gary (Hrsg.): *Queer TV. Theories, Histories, Politics*. London, New York : Routledge, 2009. S. 15-47. S. 28.

²⁷¹ ebd. S. 31.

²⁷² ebd. S. 32.

4.2. *True Blood* und die Fernsehlogik des Closet

4.2.1. The First Taste: Vorspann

Das Closet spielt in der Serie *True Blood* nicht nur im Zusammenhang mit dem Coming out der Vampire eine Rolle. Die Fernsehlogik des Closet, wie oben mit Joyrich beschrieben, ist auch eine bedeutende Struktur im Umgang mit der Darstellung von Sexualität in der Serie.

Schon in der Betrachtung des Vorspanns²⁷³ werden wir nicht nur in die zentralen Themen – der US-amerikanische Süden, Religion, Metamorphose, Tod und Sex - von *True Blood* eingeführt, wir erblicken auch Hinweise auf eine ganze bestimmte Form der Herangehensweise an Sexualität. Durch die rasante Abfolge der Bilder im Vorspann kann die dargestellte Sexualität nicht immer eindeutig erfasst werden. Erst durch die langsame und schrittweise Betrachtung der Bilder, wie es die DVD ermöglicht, lässt sich der Vorspann analysieren. Im Folgenden beziehe ich mich nur auf die Bilder, welche im Zusammenhang mit Sexualität stehen.

Der Vorspann beginnt am Tag. Die Sonne, der Sonnenuntergang und Tageslicht begleiten die Bilder. Plötzlich tritt eine Folge von Bildern ein, die an Footage Material erinnert. Dieses Material ist beschädigt oder zu oft abgespielt worden, bräunliche Flecken überziehen die Bilder²⁷⁴. Was in den Bildern gezeigt wird, sind zwei nackte Frauen, die sich umschlingen, miteinander ringen, einen leidenschaftlichen ‚Kampf‘ austragen. Das Geschlecht der beiden Akteurinnen kann fest bestimmt werden: lange Haare, Brüste und teilweise die Gesichter der beiden sind ersichtlich (s. Abb. 10).

²⁷³ Die Produktionsfirma, welche den Vorspann entworfen hat, ist Digital Kitchen. vgl. Kimmel, Daniel M.: Vampire Porn. In: Wilson, Leah (Hrsg.): *A Taste of True Blood. The Fangbangers Guide*. Dallas : Benbella Books, 2010. S. 3-18. S. 4. Für genauere Informationen zu Digital Kitchen siehe: http://en.wikipedia.org/wiki/Digital_Kitchen. Stand: 24.01.2014.

²⁷⁴ vgl. ebd. S. 6.



Abbildung 10

Die Nacht bricht nun heran. Der Vorspann zeigt uns nun Bilder einer Bar. Der Raum ist rötlich ausgeleuchtet. Eine blonde Frau schlingt ein Bein um einen männlichen Körper. Wir können sein Gesicht nicht erkennen. Mit der Bewegung der Kamera im Raum ist ausschließlich männliches Publikum auszumachen. Diese Hinweise lassen uns vermuten, dass wir uns in einem Sexlokal befinden (s. Abb. 11).



Abbildung 11

Wieder wird diese Szene in der Bar von Footage Material unterbrochen. Dieses Mal wird ein weiblicher Torso von vorne gezeigt. Im Hintergrund agiert eine zweite Person, die jedoch schlecht beleuchtet ist. Arme und Hände sind zum Teil zu erkennen. Das Geschlecht ist daran nicht auszumachen (s. Abb. 12). In Bezug zum vorherigen Bild lässt sich jedoch annehmen, dass es sich um ein heterosexuelles Paar handelt.



Abbildung 12

Nun folgt eine Szene mit zwei Männern in Seitenansicht. Der eine größere Typ lehnt an der Wand, der kleinere stützt sich mit einem Arm an der Wand ab. Wir können Blickkontakt zwischen den beiden ausmachen. Erst als die Kamera sich nach rechts bewegt, erkennen wir, dass der an der Wand Lehnende einen Arm auf der Schulter des anderen platziert hat (s. Abb. 13).



Abbildung 13

Nun vollzieht sich wieder ein Wechsel zu zwei nackten Körpern vor schwarzem Hintergrund. Dieses Mal handelt es sich um zwei männliche Torsos. Der Oberkörper im Vordergrund des Bildes ist behaart und wird von einem muskulösen Arm unter der Schulter gehalten, die zweite Hand liegt auf dem Bauch. Der hintere Mann dreht den Vorderen in leidenschaftlichen Bewegungen. Auch diese Abfolge von Bildern deutet wie die oberen Darstellungen von nackten Körpern auf abgenütztes Footage Material hin (s. Abb. 14).



Abbildung 14

Wir befinden uns wieder in einer Bar. Ob es dieselbe ist wie oben, bleibt zu dem Zeitpunkt noch unklar. Der Raum ist wieder rot beleuchtet. Ein heterosexuelles Paar wird gezeigt. Die dunkelhaarige Frau steht mit dem Rücken zum Mann und bewegt sich zu Musik, lässt ihr Becken kreisen (s. Abb. 15).

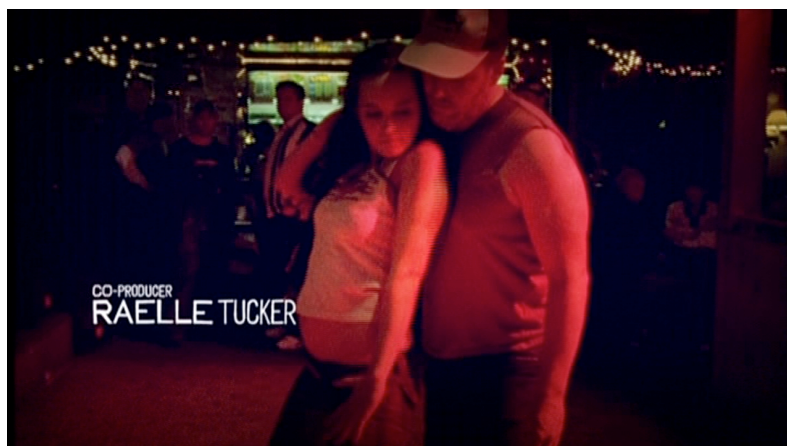


Abbildung 15

In der letzten noch zu erwähnenden Szene sehen wir die zwei Frauen aus der Bar gemeinsam tanzen: die Blonde und die Dunkelhaarige. Erst hier wird der Zusammenhang zwischen den beiden rot beleuchteten Räumlichkeiten geschaffen. Ihre Bewegungen sind aufeinander abgestimmt, sie sind sich körperlich nahe. Die dunkelhaarige zieht den Kopf der Blondin an den Haaren nach hinten. Der Tanz erinnert an eine Lesbeneinlage zur Befriedigung des männlichen Publikums (s. Abb. 16).



Abbildung 16

Die genaue Betrachtung der Bilder des Vorspanns erlaubt es mir nun eine erste Analyse an die Repräsentation von Sexualität in *True Blood* vorzunehmen. Wie ich oben gezeigt habe, spielen sich die Aufnahmen von zwei nackten Körpern, in diesem Fall unabhängig vom Geschlecht der dargestellten Personen, immer vor dunklem Hintergrund ab. Die Qualität der Bilder ist schlecht. Sie sind von bräunlichen Flecken übersät und werden oft von anderen Bildern überblendet. Die Darstellung von Sexualität geschieht anhand dieser Merkmale im Geheimen, im privaten Bereich. Die Repräsentation von lesbischem und schwulem Sex in diesen Bildern passiert öfter als die von heterosexuellem – genauer gesagt, kann nur ein Beispiel von einer Frau mit einem Mann ausgemacht werden, wobei dies eher eine vage Vermutung bleibt, da nur die Frau erkennbar ist und der/die TeilnehmerIn in dieser Szene im Verborgenen bleibt. Die Repräsentation von homosexuellem Begehren bleibt im Bereich des Dunklen und Privaten verhaftet. Das Fernsehen versucht hier die klare Grenze zwischen öffentlich/privat einzuführen. Diese Grenze wird vom Fernsehen jedoch selbst oft in Frage gestellt, indem es den privaten Raum mit Bildern der Öffentlichkeit überflutet.²⁷⁵

Im Vorspann schleichen sich unterschiedliche Darstellungsweisen von lesbischem und schwulem Sex ein. In den Bildern, die explizit zwei Frauen zeigen, wird deren ganze Figur von der Kamera erfasst. Die Gesichter, die Genitalien, die Beine, sprich der ganze Körper, sind erkennbar. Handelt es sich um zwei Männer, sind die Köpfe abgeschnitten. Hätten sie Raum im Bildausschnitt zu erscheinen, werden die Körper

²⁷⁵ vgl. Joyrich, Lynn: Epistemology of the Console. In: Davis, Glyn, Needham, Gary (Hrsg.): *Queer TV. Theories, Histories, Politics*. London, New York : Routledge, 2009. S. 15-47. S. 23.

plötzlich von der Dunkelheit umkleidet. Schwuler Sex scheint so mehr mit Anonymität und der damit einhergehenden ‚Gesichtslosigkeit‘ in Verbindung gebracht zu werden. Die Anbahnung zwischen zwei Männern wiederum tritt außerhalb dieser Sexszenen zum Vorschein und somit auch außerhalb des privaten Raums. Lesbisches Begehren bleibt im Häuslichen verankert. Tritt es in die Öffentlichkeit, dann in Zusammenhang mit der Schaulust von Männern, wie an den Bildern in dem Sexlokal im Vorspann zu sehen ist.

Zwischen der expliziten Repräsentation von lesbischem und schwulem Begehren scheint jedoch in den Bewegungen kein Unterschied zu bestehen. Beide Begehrensweisen stehen im selben Bezug von Leidenschaft und Kampf. Diese Darstellung mag das Klischee des sich kämmenden und streichelnden lesbischen Paares zerstören.

Heterosexualität hat ihren Platz in der Öffentlichkeit. Das Werben und Umwerben zwischen Mann und Frau geschieht immer unter den Augen eines Publikums. Zwar handelt es sich hier sehr wahrscheinlich um Prostitution, der Flirt zwischen den beiden Geschlechtern passiert jedoch offen. Im Fall der zwei Männer kann nirgends die Anwesenheit einer weiteren Person ausgemacht werden.

In dieser einleitenden Analyse bereite ich Joyrichs Fernsehlogik des Closet am konkreten Beispiel von *True Blood* vor. Sexualität in ihrer Ausübung wird in wenig ausgeleuchteter Umgebung, in rasanter Bilderabfolge und der Andeutung eines schlechten Bildermaterials im Vorspann zur Serie unkenntlich gemacht. Die einzige erkennbare Form von Sexualität ist der erotische, heterosexuelle Flirt, wobei dieser im Ambiente des Rotlichts stattfindet. Nur die schrittweise Betrachtung der Bilder öffnet die Tür des Closet einen Spalt auf. Ich möchte jedoch noch anmerken, dass, wenn die Darstellungen von lesbischem und schwulem Begehren im Vorspann ersichtlich sind, diese nicht zu einer Figur in der Serie *True Blood* in Bezug gesetzt werden können. Unter diesem Gesichtspunkt mag die Themenauswahl, und hier im Besonderen die Sexualität, welche im Vorspann gezeigt wird zwar auf die Geschichte der Serie hinweisen, sie berührt jedoch weder Figur noch Schauspieler in *True Blood*.

4.2.2. Strange Love: homosexuelles Begehren

Wie ich bereits unter dem Punkt HBO beschrieben habe, kann der Sender nicht als typisches Fernsehen betrachtet werden. Die Auswahl kontroverser Themen und die damit einhergehenden Darstellungen von HBO produzierten Serien würden den (Fernseh)Rahmen eines beliebigen Kabelsenders zum Bersten bringen. Als Abonnement Fernsehen positioniert sich HBO auf andere Weise im Dschungel des Kabelfernsehens. Der Sender ist nicht von Werbeeinschaltungen abhängig und kann sich somit gewagteren Themen widmen ohne sich vor dem Verlust an Geldern aus Werbeeinnahmen zu fürchten. Das wichtigste Gut dieses Senders stellen seine BezieherInnen dar, die von dem persönlichen Nutzen eines Abonnements profitieren sollen. Dieser persönliche Profit der BezieherInnen soll dadurch erreicht werden, dass auf HBO mehr zu sehen ist als anderswo. Die explizite Darstellung von Sexualität und Gewalt dienen hier als rentables Lockmittel.²⁷⁶

Im Folgenden werde ich anhand von *True Blood* zeigen, wie HBO dennoch von gewissen Fernsehkonventionen strukturiert ist, im Besonderen der Fernsehlogik des Closet.

Die Darstellung von Sexualität im Fernsehen stellt ein heikles Thema dar. In der Platzierung des Fernsehgeräts im häuslichen Bereich der (heteronormativen) Familie übersteigt diese Repräsentation den Rahmen. Unter Bezugnahme von Lynn Joyrich habe ich bereits erwähnt, dass Sexualität – hetero wie homo – im Fernsehen von der Logik des Closet strukturiert wird.²⁷⁷ In *True Blood* wagt sich jedoch eine Form der Sexualität aus dem Versteck: die Heterosexualität. Das Ausleben des heterosexuellen Begehrens wird in der Serie graphisch ausgeschlachtet. Passiert dies nun beispielsweise durch die Figur von Jason oder Sookie, deren Begehren wird repräsentiert. Sookies Sexualität erhält durch das Ausleben dieser mit dem Vampir Bill eine weitere Komponente - Beißen und das Trinken von Blut – abgesehen davon ist es heterosexueller Genitalverkehr, welcher in der Serie repräsentiert wird.

²⁷⁶ vgl. Akass, Kim, McCabe, Janet: Introduction. 'Why do people have to die?' 'To make contemporary television drama important, I guess.' In: Akass, Kim, McCabe, Janet (Hrsg.): *Reading Six Feet Under. TV to die for*. London, New York : I.B. Tauris, 2005. S. 1-15. S. 7.

²⁷⁷ vgl. Joyrich, Lynn: Epistemology of the Console. In: Davis, Glyn, Needham, Gary (Hrsg.): *Queer TV. Theories, Histories, Politics*. London, New York : Routledge, 2009. S. 15-47. S. 27.

Die Annäherung an und der Umgang mit dem homosexuellen Begehren in *True Blood* bleiben auf mehreren Ebenen in der Fernsehlogik des Closet verhaftet. Die Serie hat ihren offenen schwulen Charakter: Lafayette. Seine Homosexualität, genauer gesagt seine homosexuelle Identität, wird nie zum Geheimnis gemacht. Entleert von diesem Geheimnis und somit von jeglichen Geheimnissen, kann die Figur Lafayette als Joyrichs wissender Charakter (*knowing character*)²⁷⁸ gelesen werden. Lafayette kennt die Menschen von Bon Temps und konsequenterweise auch deren (sexuelle) Geheimnisse. Auf die Aussage Arlenes, dass nicht jeder mit ihm schlafen möchte, kontert Lafayette: „Oh, you would be surprised, Arlene. People you know.“²⁷⁹ Diesem Satz folgt eine Geste der Verschwiegenheit. Trotz dieser Darstellung des Schwulen als wissenden Charakter dient Lafayette in der Serie jedoch nicht bloß als für die Entwicklung der Narration nutzloser Charakter. Sein Leben trägt zur Geschichte bei. Themen wie Homophobie beispielsweise werden durch Lafayette in der Serie behandelt.

Die Schattenstruktur des Closet geht trotzdem an Lafayette nicht spurlos vorüber. Sein homosexuelles Begehren wird im Gegensatz zu jenem der heterosexuellen Charaktere zu einem Wissen, welches uns das Fernsehen nicht übermitteln kann. Lafayette hat in dem Vampir Eddie einen dauerhaften Lieferanten von Vampirblut gefunden. Im Gegenzug bietet Lafayette Eddie seine sexuellen Dienste an.²⁸⁰ Homosexuelles Begehren wird hier angedeutet. Eddies Erregung ist deutlich erkennbar. Dieses äußert sich jedoch nicht mit einer herkömmlichen Erektion, das Hervorspringen einer Ader an seinem Arm mag als Metapher dazu dienen. Das Begehren gipfelt im Kuss zwischen den beiden. Die Kamera zeigt uns diesen von der Seite, beide sind erkennbar. Lafayette zieht Eddie an der Hand in Richtung eines anderen Raumes – eines Closet? – und beide verschwinden aus dem Bild.

In der dritten und vierten Staffel von *True Blood* geht Lafayette eine feste Beziehung mit Jesus ein. Wie in der Verbindung zu Eddie stößt diese Beziehung, und folglich auch das Ausleben des Begehrens, auf eine klar definierte Grenze. Männliche Homosexualität ist ein Thema in *True Blood*, es wird darüber geredet, schwule Charaktere sind erkennbar platziert. Kommt es aber zum homosexuellen Begehren

²⁷⁸ vgl. Joyrich, Lynn: Epistemology of the Console. In: Davis, Glyn, Needham, Gary (Hrsg.): *Queer TV. Theories, Histories, Politics*. London, New York : Routledge, 2009. S. 15-47. S. 30ff.

²⁷⁹ S01E01, '11 "57.

²⁸⁰ S01E08.

wird dies nur in Küssen und Umarmungen angedeutet. Die Körper bleiben hierbei immer bekleidet.

Dieser Eingrenzung des homosexuellen Begehrens könnte nun das Beispiel von Eric und Talbot entgegengehalten werden.²⁸¹ Es gibt in meinen Augen jedoch zwei Kriterien, welche diese Szene zwischen den beiden in der Fernsehlogik des Closet verankern.

Eric schleust sich in das Anwesen von Russell Edgington und dessen Mann Talbot ein. In seinem Hinterkopf spuken Rachedgedanken. Eric möchte den Tod seiner menschlichen Familie rächen, welcher von Russell initiiert wurde. Er beschließt ihm das Liebste zu nehmen, was er hat: Talbot. Mit dieser List macht er sich an Talbot heran und verführt diesen. Die Szene zwischen den beiden bleibt in den bis dato ausgestrahlten Episoden von *True Blood* die einzige ihrer Art. Zwei Männer werden auf der Bildebene beim leidenschaftlichen Vorspiel gezeigt. Diese Szene gipfelt in der Andeutung einer Penetration von hinten. Wie kurz darauf festgestellt werden kann, ist die Penetration jedoch nicht Analverkehr. Eric penetriert Talbot von hinten mit einem Pflock durchs Herz. Talbots von Leidenschaft verzerrtes Gesicht verzieht sich zu jenem im Bewusstsein des Todes (s. Abb. 17 und Abb. 18).



Abbildung 17

²⁸¹ S03E08.



Abbildung 18

Diese Koppelung von rezeptivem Analverkehr mit einer regelrechten Lust zu sterben, einer Lust zur Destruktion seines Selbst ist nicht weit hergeholt. Leo Bersani untersucht dieses kraftvolle Bild in *Is the Rectum a Grave?*. Laut ihm diene die Repräsentation von Analverkehr in der AIDS Krise dazu, diesen als mörderischen Akt zu definieren. „[T]he exact form of sexual behavior being targeted, in representations of AIDS, as the criminal, fatal, and irresistibly repeated act [...] is of course anal sex [...]“²⁸² Talbot fleht sozusagen um seinen Tod. Der Zerfall seines Körpers zu Matsch ist das Opfer, das gebracht werden muss um einen anderen ‚Körper‘ intakt zu halten – den Fernsehapparat.

Das zweite Problem dieser Szene sehe ich in der Figur von Eric verkörpert. In der Geschichte von *True Blood* wird Erics Begehren immer als eindeutig heterosexuell dargestellt. Die repräsentierten Sexszenen mit ihm involvieren immer eine Frau als Partnerin. Es ergibt sich keine Andeutung eines homosexuellen Begehrens in Bezug auf seine Figur. In diesem Zusammenhang kann die Szene zwischen Eric und Talbot als eine Fortsetzung der Repräsentation von gleichgeschlechtlichen Küssen im Fernsehen dienen, bei welcher ein Partner immer klar heterosexuell ist. Dieser Kuss ist für das Fernsehen weniger problematisch zu behandeln, da er kein Ausdruck eines ‚wahren‘ homosexuellen Begehrens ist sondern nur eine Maskerade. Ein Kuss zwischen zwei tatsächlich homosexuellen Figuren hingegen wird immer als

²⁸² Bersani, Leo: *Is The Rectum a Grave?* In: Bersani, Leo: *Is the Rectum a Grave? And other Essays*. Chicago, London : University of Chicago Press, 2010. S. 3-30. S. 18.

kontrovers betrachtet.²⁸³ In dieser Lesart wird es problematisch die Szene zwischen Eric und Talbot als Ausdruck eines homosexuellen Begehrens zu erkennen. Vielmehr dient sie der Seriengeschichte zu einem anderen Zweck – der Rache.

Die Fernsehlogik des Closet lässt die Homosexualität nicht so einfach davonziehen. Es gibt jedoch einen Unterschied in der Darstellung von weiblicher und männlicher Homosexualität.

„[W]hile historically film and television have approached gay men’s sexuality through connotation – making male homosexuality uncertain in any specific case but presumably knowable as a general category – they seem to have approached lesbianism in almost a reverse fashion. Here, particular women may explicitly be shown engaging in same sex eroticism (typically framed, to be sure, for the benefit of a presumed male spectator), yet lesbianism as a sexuality in and of itself remains unimaginable and hence an unknowable desire [...].“²⁸⁴

Diese unterschiedliche Repräsentationsweise von lesbischer und schwuler Sexualität ist ebenso in *True Blood* auszumachen. Als Beispiel ziehe ich die Beziehung von Tara und Naomi heran. Die Repräsentation ihres lesbischen Begehrens ist nicht von den starken Restriktionen im Umgang mit schwulem Begehren in der Serie behaftet. In der ersten Episode der vierten Staffel sehen wir die beiden Frauen zusammen im Bett. Beide tragen Unterwäsche, Naomi ist oben ohne (s. Abb. 19). Dies alleine ist schon vielmehr als wir beispielsweise in der Beziehung von Lafayette und Jesus zu sehen bekommen. Aber es geht noch weiter. Tara und Naomi küssen sich leidenschaftlich, wälzen sich im Bett, Naomi lutscht an Taras Finger. Expliziter kann es dennoch nicht werden. Das sexuelle Begehren der beiden wird in der Geschichte von einem SMS-Ton des Telefons unterbrochen.

²⁸³ vgl. Joyrich, Lynn: Epistemology of the Console. In: Davis, Glyn, Needham, Gary (Hrsg.): *Queer TV. Theories, Histories, Politics*. London, New York : Routledge, 2009. S. 15-47. S. 37.

²⁸⁴ ebd. S. 22.



Abbildung 19

Lesbisches Begehren genießt mehr Freiheiten im Fernsehen. Joyrich setzt dies in Bezug mit dem männlichen Zuschauer, welcher sich daran ergötzen soll. *True Blood* führt hier jedoch einen Trick ein. Vor der Szene im Bett sehen wir Tara und Naomi, wie sie sich in einem Hinterhof küssen. Die beiden werden auf die Anwesenheit eines Mannes aufmerksam, der sie durch einen Maschendrahtzaun hindurch beobachtet. Sie unterbrechen ihren Kuss, weigern sich somit die Schaulust des Mannes zu befriedigen. Diese Szene steht im krassen Gegensatz zu dem von mir erwähnten Bild im Vorspann (s. Abb. 16). Wir sehen dort zwei Frauen leidenschaftlich miteinander tanzen, das Umfeld ist eine rot ausgeleuchtete Bar, von der wir zuvor gesehen haben, dass sie nur von Männern besucht wird. Der Tanz der Frauen dient eindeutig der Befriedigung des männlichen Blickes. Tara und Naomi verweigern sich dieser schaulustigen ‚Erwartungshaltung‘ in Bezug auf lesbisches Begehren in der Narration der Serie.

HBO und seine Serie *True Blood* brechen sicherlich in vieler Hinsicht mit Fernsehkonventionen. Zu den offensichtlichen zählen hier vor allem die graphische Darstellung der Heterosexualität und der unzähligen Gore Effekte. *True Blood* ist ein Genre des Körpers, aber eben nur gewisser Körper. Im Umgang mit Homosexualität scheint die Tür des Closet in beide Richtungen zu schwingen. Homosexualität wird gezeigt und gleichzeitig wieder in die Dunkelheit des Verstecks gebannt.

4.2.3. To [desire] is to bury: Fernsehen im Fernsehen

Eric: [D]o not make the mistake of letting the pretty blond vampire lady on television make you feel too comfortable.²⁸⁵

Abschließend möchte ich noch kurz auf eine Besonderheit in *True Blood* eingehen: die Verwendung des Mediums Fernsehen in der Fernsehserie selbst.

Die Funktion des Mediums in der Serie ist die der Wissensverbreitung. Das Fernsehen ist in der Serie an privaten Orten, wie bei den jeweiligen Charakteren zu Hause aber auch an öffentlichen Plätzen wie der Bar Merlottes anzutreffen. Durch diese Möglichkeit des Konsums in und außerhalb des Hauses ist das Fernsehen nicht nur für die Charaktere ein Medium der Informationsweitergabe. Selbst wir als ZuschauerInnen erfahren durch das Fernsehen im Fernsehen wichtige Hinweise und hier vor allem in Bezug auf Vampire. Das Medium ist somit teil der Erzählstrategie von *True Blood*. Ich möchte das Fernsehen im Fernsehen noch mal mit Joyrichs Logik des Closets lesen. Die Repräsentation des Vampirs durch das Medium in der Serie bietet mir hier gute Anknüpfungspunkte.



Abbildung 20

Im Zuge der ersten Episode der ersten Staffel erkennen wir im Drugstore bereits ein Gesicht im Fernsehen: Nan Flanagan, eine adrette, blonde Frau in weißem Kostüm (s. Abb. 20). Diese Figur begleitet uns in der Serie vor allem in Nachrichten- und Polit-Talk-Sendungen. Ich möchte mich nun ein wenig dem Diskurs Nan Flanagans widmen, der eine vampirische Identität zu konstruieren versucht. Diese Identität ist

²⁸⁵ S01E09, '40 "38.

jedoch von jeglichem vampirischen Begehren gesäubert. So diskutiert sie in ihrem ersten Fernsehauftritt in der Serie mit Bill (Host der Sendung) folgendes:

- Flanagan: We're citizens, we pay taxes, we deserve basic civil rights just like everyone else.
- Bill: Doesn't your race have a rather sordid history of exploiting and feeding off innocent people for centuries?
- Flanagan: Three points: Number one, show me documentation. It doesn't exist. Number two, doesn't your race have a history of exploitation? We never owned slaves, Bill, or detonated nuclear weapons. Most importantly, number three. Now that the Japanese have perfected synthetic blood, which satisfies our needs there is no reason for anyone to fear us.²⁸⁶

Den Diskurs, welchen wir hier antreffen, dient dazu eine (politische) Identität zu schaffen, welche die (Hetero)Norm der Menschen nicht angreift. Um dies zu verwirklichen muss die ausschlaggebende Differenz der Vampire ausgemerzt werden: ihr Begehren nach Blut.

Diese Repräsentation im Fernsehen folgt nun der Logik des Closet, wie sie Joyrich beschreibt. Fernsehen in seiner narrativen Struktur, und hier sind die Nachrichten nicht auszuschließen, da sie selbst einer Art zu erzählen folgen²⁸⁷, kann das (andere) Begehren nicht in seinen Repräsentationsrahmen einschließen. Dies würde eine Krise erzeugen, die laut Joyrich zur Explosion des Fernsehraums führen würde.²⁸⁸

Das Fernsehprogramm in der Serie wimmelt jedoch geradezu von diesem explosionsartigen Begehren. Jason zappt durch die Kanäle. Das erste, was zu sehen ist, ist ein Vampirfilm in schwarz/weiß. Wir sehen wie ein Mann eine Vampirin pfählt. Weiter geht es zu einer Talkshow mit Steve Newlin, der das vampirische Begehren mit dem Mord an seinem Vater gleichsetzt. Das nächste Programm schlussendlich ist eine Dokumentation über Vampir-Fledermäuse, die ihren Opfern das Blut aussaugen.²⁸⁹ In Sookies zu Hause treffen wir auf eine Andeutung des Vampirs im

²⁸⁶ S01E01, '01 "36.

²⁸⁷ „Decisions about which events are newsworthy and about how to present them are guided by considerations of dramatic form and content drawn from fiction.“ In: Gross, Larry: *Up from Invisibility. Lesbians, Gay Men, and the Media in America*. New York : Columbia University Press, 2001. S. 9.

²⁸⁸ vgl. Joyrich, Lynn: Epistemology of the Console. In: Davis, Glyn, Needham, Gary (Hrsg.): *Queer TV. Theories, Histories, Politics*. London, New York : Routledge, 2009. S. 15-47. S. 20.

²⁸⁹ S01E03.

Fernsehkasten. Es wird ein Bild von einem krähenden Hahn gezeigt.²⁹⁰ Dieser Ausschnitt erinnert an einen Sonnenaufgang, der krähende Hahn läutet den Tag ein, der Spuk der Nacht ist vorbei. Diese Fernsehausschnitte stehen im Gegensatz zu der Rede von Nan Flanagan. Sie möchte durch das Medium Fernsehen ein sauberes Image der Vampire in der Öffentlichkeit verbreitet wissen.

Ein Coming out, welches die Schranktüren des Fernsehkastens zu zerbersten scheint, lässt jedoch nicht auf sich warten. Russell Edgington verqueert den Fernsehraum. Er tritt unerwartet vor die Kamera einer live Nachrichtensendung. Die Live-Sendung ist ein wichtiges Kriterium des Fernsehens.

„Liveness [is] a key characteristic of television – and it continues to be, whether examples of programmes are actually live [...] or merely constructed and broadcast as though they are.“²⁹¹

Dieses unvorhergesehene Ereignis in der Narrationsstruktur des Fernsehens verqueert den Raum. In den Worten von Needham und Davis ausgedrückt, bedeutet dies: „[The unpredictable] occurrence [...] highlights the ways in which forms of TV queerness can materialise through liveness [...]“.“²⁹²

Die weitere Verqueerung des Fernsehraums findet durch das opulente Tele-Coming out Russell Edgingtons statt. Wie ich mit Amy Villarejo bereits oben gezeigt habe, folgt das Coming out in gewisser Weise der Struktur des Fernsehens. Es ist ein Hin- und Herwechseln zwischen privat und öffentlich, zwischen Genres von komisch bis tragisch. In Bezug auf die Zeitlichkeit ist das Coming out sowohl ein Event wie eine serielle Wiederholung.²⁹³

²⁹⁰ S01E11.

²⁹¹ Davis, Glyn, Needham, Gary: Introduction: The Pleasures of the Tube. In: Davis, Glyn, Needham, Gary (Hrsg.): *Queer TV. Theories, Histories, Politics*. London, New York : Routledge, 2009. S. 1-11. S. 4.

²⁹² ebd. S. 5.

²⁹³ vgl. Villarejo, Amy: Ethereal Queer: Notes on Method. In: Davis, Glyn und Needham, Gary (Hrsg.): *Queer TV. Theories, Histories, Politics*. London und New York : Routledge, 2009. S. 48-62. S. 55.



Abbildung 21

Bevor Russell eine Ansprache an die Öffentlichkeit hält, reißt er dem Nachrichtemann von hinten das Herz aus der Brust (s. Abb. 21) – der Ausdruck der gefürchteten Differenz. Daraufhin stößt er den leblosen Körper vom Stuhl und setzt sich nieder:

Ladies and Gentlemen, my name is Russell Edgington and I have been a vampire for nearly 3000 years. Now, the American Vampire League wishes to perpetrate the notion that we are just like you and I suppose in a few small ways we are. We're narcissists. We care only about getting what we want no matter what the cost, just like you. Global warming, perpetual war, toxic waste, child labour, torture, genocide. That's a small price to pay for your SUV's and your flat-screen TV's, your blood diamonds, your designer jeans, your absurd, garish McMansions! Futile symbols of permanence to quell your quivering, spineless souls. But no, in the end we are nothing like you. We are immortal. Because we drink the true blood, blood that is living, organic and human. Mm. And that is the truth the AVL wishes to conceal from you. Because let's face it, eating people is a tough sell these days. So they put on their friendly faces to pass their beloved VRA but make no mistake, mine is the true face of vampires!²⁹⁴

Dieses Coming out unterbricht den Fluss der Nachrichtensendung, indem er dem Moderator als sinnbildlicher Körper des Nachrichtenflusses, die Pumpe, die den Strom in Bewegung setzt, nimmt. Dieses Tele-Coming out stellt ein überraschendes Event dar und gleichzeitig kann es durch die Speicherung im Medium immer wieder vor den Augen der ZuschauerInnen wiederholt werden.

Wie ich hier zu zeigen versucht habe, sehe ich in der Repräsentation des Fernsehens in der Serie *True Blood* die Logik der Closet-Struktur des Mediums reflektiert. In der Geschichte der Serie wird uns ein Ausweg aus dem Fernsehkasten präsentiert. Das phantastische Coming out von Russell Edgington erprobt in der Serie die Möglichkeit der Explosion des Fernsehraums. Ist die Episode zu Ende und

²⁹⁴ S03E09, '53 "37-'55 "46.

wir wechseln den Kanal, ist die (hetero)normgerechte Struktur wieder beim Alten. Alles was uns bleibt, ist weiterzuzappen und auf einen bestimmten Moment zu warten... „[B]ecause [we] recognize[...] queerness, and because queerness recognize[s] [us].“²⁹⁵

²⁹⁵ Kooijman, Jaap: Cruising the channels. The queerness of zapping. In: Davis, Glyn und Needham, Gary (Hrsg.): *Queer TV. Theories, Histories, Politics*. London und New York : Routledge, 2009. S. 159-171. S. 170.

Schluss: *Don't fear the Reaper*

Die Serie *True Blood* bildete für mich in dieser Arbeit ein Beispiel die Methoden der Queer TV Studies auf einen konkreten Serientext zu beziehen. Ich hoffe gezeigt zu haben, dass ein queerer Blick auf das Fernsehen nicht unbedingt von der Repräsentation homosexueller Charaktere abhängig ist.

True Blood spricht offensichtlich Themen an, die im Leben lesbischer und schwuler Personen einen zentralen Punkt bilden. Das Coming out, die Konstruktion einer politischen Identität und der Kampf um Gleichberechtigung innerhalb der Gesellschaft und vor dem Gesetz sind nur einige.

Alan Ball selbst gibt keine klare Antwort auf die Frage die Vampire in *True Blood* als Metapher für Lesben und Schwule zu sehen.

Time Out Chicago: In one interview you said it's easy to look at *True Blood's* vampires as a metaphor for gays; in another you said you really don't look at them that way. So...which is it?

Alan Ball: Well, it's both. It's easy to look at the vampires as a metaphor for *any* feared or misunderstood group.²⁹⁶

Diese zentralen Themen bildeten für mich einen Anknüpfungspunkt queer in die Serie hineinzulesen. Wie Needham und Davis erwähnen, ist es nicht unbedingt ausschlaggebend die Methoden der Queer TV Studies nur auf lesbische oder schwule Charaktere anzuwenden. Um mit queer als Werkzeug zu arbeiten ist es wichtiger abseits dieser offensichtlichen Repräsentation von Homosexualität Fernsehen zu schauen.²⁹⁷ Die alleinige Auseinandersetzung mit einer dargestellten homosexuellen Identität in einer Fernsehserie läuft dem Konzept queer entgegen.

Eine queere Herangehensweise an einen konkreten Fernsichtext muss somit nicht eine vorgegebene und fixe homosexuelle Identität als Ausgangspunkt haben, vielmehr gilt es Beziehungen zwischen den repräsentierten Identitäten herzustellen und einen Versuch zu wagen diese in Bezug zu Sexualität und gender zu stellen.

²⁹⁶ Parsi, Novid: Allan Ball/Interview. <http://www.timeoutchicago.com/arts-culture/movies-on-demand/58840/allan-ball-interview>. 23.12.2013.

²⁹⁷ vgl. Davis, Glyn und Needham, Gary: Introduction: The Pleasures of the Tube. In: Davis, Glyn, Needham, Gary (Hrsg.): *Queer TV. Theories, Histories, Politics*. London, New York : Routledge, 2009. S. 1-11. S. 5.

„A queer approach always insists on a relational understanding of identity, and it customarily asserts the importance of gender and sexuality to that relational conception. Such theory is 'queer' then in the typical senses of the word: both odd and gay.“²⁹⁸

Queer Theory, und hier im österreichischen Kontext, führt an den Universitäten noch ein Schattenleben (das eines Vampirs vielleicht?). Im Rahmen dieser Diplomarbeit setzte ich mich mit queer im Kontext zu Fernsehen und Fernsehwissenschaft auseinander. Vielleicht dient diese Arbeit ja als Anregung für weitere StudentInnen Fernsehen mit einem schrägen Blick zu schauen. So bleibt mir also nur noch aufmunternd zu sagen: *Don't fear the (queer) Reaper*.²⁹⁹

²⁹⁸ Chambers, Samuel A.: Introduction: Queer Theory and the Cultural Politics of Television. In: Chambers, Samuel A.: *The queer Politics of Television*. London, New York : I.B. Tauris & Co Ltd, 2009. S. 1-28. S. 13.

²⁹⁹ Eine Erklärung für FernsehzuschauerInnen, die mit dem Schaffen von Alan Ball nicht so vertraut sind: *Don't fear the Reaper* ist ein Musikstück, welches in der Serie *Six Feet Under* wie auch in *True Blood* in jeweils zwei unterschiedlichen Versionen zum Einsatz kommt.

Quellenverzeichnis

Bibliographie

Aaron, Michele: New Queer Cable? The L Word, the Small Screen and the Bigger Picture. In: Akass, Kim, McCabe, Janet (Hrsg.): *Reading the L Word. Outing Contemporary Television*. London, New York : I.B. Tauris, 2008. S. 33-39.

Aaron, Michele (Hrsg.): *New Queer Cinema. A Critical Reader*. New Brunswick, New Jersey : Rutgers University Press, 2004.

Aaron, Michele: New Queer Cinema. An Introduction. In: Aaron, Michele (Hrsg.): *New Queer Cinema. A Critical Reader*. New Brunswick, New Jersey : Rutgers University Press, 2004. S. 3-14.

Aaron, Michele: Towards Queer Television Theory: Bigger Pictures sans the sweet Queer-after. In: Davis, Glyn und Needham, Gary: *Queer TV. Theories, Histories, Politics*. London, New York : Routledge, 2009.

Akass, Kim, McCabe, Janet: Introduction. 'Why do people have to die?' 'To make contemporary television drama important, I guess.' In: Akass, Kim, McCabe, Janet (Hrsg.): *Reading Six Feet Under. TV to die for*. London, New York : I.B. Tauris, 2005. S. 1-15.

Arp, Robert und Brace, Patricia: Coming Out of the Coffin and Coming Out of the Closet. In: Dunn, George A. und Housel, Rebecca (Hrsg.): *True Blood and Philosophy. We Wanna Think Bad Things with You*. Hoboken, New Jersey : John Wiley & Sons, 2010. S. 93-108.

Auerbach, Nina: *Our Vampires, Ourselves*. Chicago, London : The University of Chicago Press, 1995.

Bernold, Monika: Einleitung. Diskursive und imaginäre Räume des Fernsehens: TV's elsewhere's and nowheres. In: Bernold, Monika, Braidt, Andrea B., Preschl, Claudia

(Hrsg.): *Screenwise. Film Fernsehen Feminismus*. Marburg : Schüren, 2004. S. 137-142.

Bernold, Monika: *Die österreichische Fernsehfamilie. Archäologien und Repräsentationen des frühen Fernsehens in Österreich*. Wien : Universität Wien, 1997.

Bersani, Leo: Is The Rectum a Grave? In: Bersani, Leo: *Is the Rectum a Grave? And other Essays*. Chicago, London : University of Chicago Press, 2010. S. 3-30. S. 18.

Bublitz, Hannelore: *Judith Butler zur Einführung*. Hamburg : Junius Verlag, 2002.

Butler, Judith: *Körper von Gewicht*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1997.

Butler, Judith: Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie. In: Wirth, Uwe: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2002. S. 301-320.

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

Chambers, Samuel A.: Introduction: Queer Theory and the Cultural Politics of Television. In: Chambers, Samuel A.: *The queer Politics of Television*. London, New York : I.B. Tauris & Co Ltd, 2009. S. 1-28.

Chambers, Samuel A.: Telepistemology of the Closet. In: Chambers, Samuel A.: *The queer Politics of Television*. London, New York : I.B. Tauris, 2009. S. 31-62.

Chambers, Samuel A.: The Alterity of the Present. In: Chambers, Samuel A.: *The queer Politics of Television*. London, New York : I.B. Tauris, 2009. S. 63-82.

Davis, Glyn, Needham, Gary: Introduction: The Pleasures of the Tube. In: Davis, Glyn, Needham, Gary (Hrsg.): *Queer TV. Theories, Histories, Politics*. London, New York : Routledge, 2009. S. 1-11.

Derrida, Jacques: Die différance. In: Derrida, Jacques: *Die différance. Ausgewählte Texte*. Stuttgart : Reclam, 2004. S. 110-149.

Derrida, Jacques: Signatur Ereignis Kontext. In: Derrida, Jacques: *Die différance. Ausgewählte Texte*. Stuttgart : Reclam, 2004. S. 68-109.

Dyer, Richard: It's in his kiss!: Vampirism as Homosexuality, Homosexuality as Vampirism. In: Dyer, Richard: *The Culture of Queers*. London, New York : Routledge, 2002. S. 70-89.

Edelman, Lee: No Future. Queer Theory and the Death Drive. Durham, London : Duke University Press, 2004.

Edgerton, Gary R.: Introduction. A Brief History of HBO. In: Edgerton, Gary R., Jones, Jeffrey P. (Hrsg.): *The Essential HBO Reader*. Lexington, Kentucky : The University of Kentucky Press, 2009. S. 1-20.

Engel, Antke: *Wider die Eindeutigkeit. Sexualität und Geschlecht im Fokus queerer Politik der Repräsentation*. Frankfurt/New York : Campus Verlag, 2002.

Engelmann, Peter: Einleitung. In: Derrida, Jacques: *Die différance. Ausgewählte Texte*. Stuttgart : Reclam, 2004. S. 7-30.

Freud, Sigmund: Über einige neurotische Mechanismen bei Eifersucht, Paranoia und Homosexualität. In: Freud, Sigmund: *Schriften zur Krankheitslehre der Psychoanalyse*. Frankfurt am Main : Fischer, 2006. S. 251-263.

Foucault, Michel: *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Berlin : Merve Verlag, 1978.

Foucault, Michel: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1983.

Fuss, Diana: Inside/Out. In: Fuss, Diana (Hrsg.): *Inside/Out. Lesbian Theories, Gay Theories*. New York, London : Routledge, 1991.

Gross, Larry: *Up from Invisibility. Lesbians, Gay Men, and the Media in America*. New York : Columbia University Press, 2001.

Halperin, David M. *Saint=Foucault. Towards a gay hagiography*. New York: Oxford University Press, 1995.

Hanson, Ellis: Undead. In: Fuss, Diana (Hrsg.): *Inside/Out. Lesbian Theories, Gay Theories*. New York, London : Routledge, 1991. S. 324-340.

Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart, Weimar : J. B. Metzler, 2012.

Jagose, Annamarie: *Queer Theory. Eine Einführung*. Berlin : Querverlag, 2001.

Joyrich, Lynn: Epistemology of the Console. In: Davis, Glyn, Needham, Gary (Hrsg.): *Queer TV. Theories, Histories, Politics*. London, New York : Routledge, 2009.

Kimmel, Daniel M.: Vampire Porn. In: Wilson, Leah (Hrsg.): *A Taste of True Blood. The Fangbangers Guide*. Dallas : Benbella Books, 2010. S. 3-18.

Kimmerle, Heinz: *Jacques Derrida zur Einführung*. Hamburg : Junius Verlag, 1997.

Kooijman, Jaap: Cruising the channels. The queerness of zapping. In: Davis, Glyn, Needham, Gary (Hrsg.): *Queer TV. Theories, Histories, Politics*. London, New York : Routledge, 2009. S. 159-171.

Kraß, Andreas: Queer Studies – eine Einführung. In: Kraß, Andreas (Hrsg.): *Queer Denken*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2003. S. 7-28.

Kristeva, Julia: *Pouvoirs de l'horreur*. Paris : Editions du Seuil, 1980.

Needham, Gary: Scheduling Normativity: Television, The family, and queer Temporality. In: Davis, Glyn, Needham, Gary (Hrsg.): *Queer TV. Theories, Histories, Politics*. London, New York : Routledge, 2009. S. 143-158.

Parsi, Novid: Interview with Alan Ball. <http://www.timeoutchicago.com/arts-culture/movies-on-demand/58840/alan-ball-interview>. Stand: 23.12.2013.

Richardson, Colin: TVOD. The Never Bending Story. In: Burston, Paul [Hrsg.]: *A Queer Romance. Lesbians, Gay Men and Popular Culture*. London, New York : Routledge, 1995. S. 216-248.

Russo, Vito: *The Celluloid Closet. Homosexuality in the Movies*. New York : Harper, 1981.

Sedgwick, Eve Kosofsky: *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*. New York Chichester, West Sussex : Columbia University Press, 1985.

Sedgwick, Eve Kosofsky: *Epistemology of the Closet*. Berkely, Los Angeles, London : University of California Press, 2008.

Villarejo, Amy: Ethereal Queer: Notes on Method. In: Davis, Glyn, Needham, Gary (Hrsg.): *Queer TV. Theories, Histories, Politics*. London, New York : Routledge, 2009. S. 48-62.

Zeitschriften

Butler, Judith: Critically Queer. In: *GLQ: A Journal of Lesbian & Gay Studies*, Heft 1/1993. S. 17-32.

de Lauretis, Teresa: Queer Theory: Lesbian and Gay sexualities. In: *differences*. Vol. 3.2/1991. S. III-XVIII.

Hickethier, Knut: Dispositiv Fernsehen. In: *montage/av*, Heft 1/1995. S. 63-83.

Sedgwick, Eve Kosofsky: Queer Performativity. In: *GLQ: A Journal of Lesbian & Gay Studies*, Heft 1/1993. S. 1-16.

Filmographie

True Blood: „Strange Love“. Season 1, Episode 1. Drehbuch und Regie: Allan Ball. USA: Home Box Office Inc./Warner Bros. Entertainment GmbH Deutschland, 2009.

True Blood: „The First Taste“. Season 1, Episode 2. Drehbuch: Allan Ball. Regie: Scott Winant. USA: Home Box Office Inc./Warner Bros. Entertainment GmbH Deutschland, 2009.

True Blood: „Mine“. Season 1, Episode 3. Drehbuch: Allan Ball. Regie: John Dahl. USA: Home Box Office Inc./Warner Bros. Entertainment GmbH Deutschland, 2009.

True Blood: „Escape from Dragon House“. Season 1, Episode 4. Drehbuch: Brian Buckner. Regie: Michael Lehmann. USA: Home Box Office Inc./Warner Bros. Entertainment GmbH Deutschland, 2009.

True Blood: „Sparks Fly Out“. Season 1, Episode 5. Drehbuch: Alexander Woo. Regie: Dan Minahan. USA: Home Box Office Inc./Warner Bros. Entertainment GmbH Deutschland, 2009.

True Blood: „Cold Ground“. Season 1, Episode 6. Drehbuch: Raelle Tucker. Regie: Nick Gomez. USA: Home Box Office Inc./Warner Bros. Entertainment GmbH Deutschland, 2009.

True Blood: „Burning House of Love“. Season 1, Episode 7. Drehbuch: Chris Offutt. Regie: Marcos Siega. USA: Home Box Office Inc./Warner Bros. Entertainment GmbH Deutschland, 2009.

True Blood: „The Fourth Man in the Fire“. Season 1, Episode 8. Drehbuch: Alexander Woo. Regie: Michael Lehmann. USA: Home Box Office Inc./Warner Bros. Entertainment GmbH Deutschland, 2009.

True Blood: „Plaisir d'Amour“. Season 1, Episode 9. Drehbuch: Brian Buckner. Regie: Anthony M. Hemingway. USA: Home Box Office Inc./Warner Bros. Entertainment GmbH Deutschland, 2009.

True Blood: „I don't wanna know“. Season 1, Episode 10. Drehbuch: Chris Offutt. Regie: Scott Winant. USA: Home Box Office Inc./Warner Bros. Entertainment GmbH Deutschland, 2009.

True Blood: „To Love is to Bury“. Season 1, Episode 11. Drehbuch und Regie: Nancy Oliver. USA: Home Box Office Inc./Warner Bros. Entertainment GmbH Deutschland, 2009.

True Blood: „You'll be the Death of me“. Season 1, Episode 12. Drehbuch: Raelle Tucker. Regie: Allan Ball. USA: Home Box Office Inc./Warner Bros. Entertainment GmbH Deutschland, 2009.

True Blood: „Night on the Sun“. Season 3, Episode 8. Drehbuch: Raelle Tucker. Regie: Lesli Linka Glatter. USA: Home Box Office Inc./Warner Bros. Entertainment GmbH Deutschland, 2011.

True Blood: „Everything is Broken“. Season 3, Episode 9. Drehbuch: Alexander Woo. Regie: Scott Winant. USA: Home Box Office Inc./Warner Bros. Entertainment GmbH Deutschland, 2011.

True Blood: „She's not There“. Season 4, Episode 1. Drehbuch: Alexander Woo. Regie: Michael Lehmann. USA: Home Box Office Inc./Warner Bros. Entertainment GmbH Deutschland, 2012.

True Blood: „If you love me, why am I dyin’?“. Season 4, Episode 3. Drehbuch: Alan Ball. Regie: David Petrarca. USA: Home Box Office Inc./Warner Bros. Entertainment GmbH Deutschland, 2012.

Links

http://en.wikipedia.org/wiki/Digital_Kitchen. Stand: 24.01.2014.

<http://de.pons.eu/dict/search/results/?q=insouciance&l=de&ie=%E2%98%BA>.
Stand: 28.10.2013.

http://en.wikipedia.org/wiki/Motion_Picture_Production_Code. Stand: 12.01.2014.

http://de.wikipedia.org/wiki/Time_Warner. Stand: 23.12.2013.

<http://de.pons.eu/%C3%BCbersetzung?q=double+bind&l=deen&in=&lf=de>. Stand:
8.12.2013.

http://en.wikipedia.org/wiki/Matt_Fielding. Stand: 07.11.2013.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1:

<http://www.ancientpythoness.com/author/admin/page/7/>. Stand: 20.01.2014.

Abbildung 2:

<http://www.ancientpythoness.com/author/admin/page/7/>. Stand: 20.01.2014.

Abbildung 3:

http://www.truebloodmusic.co.uk/php/season_1/season1_ep1.php. Stand:
20.01.2014.

Abbildung 4:

<http://www.ancientpythoness.com/author/admin/page/7/>. Stand: 20.01.2014.

Abbildung 5:

<http://www.ancientpythiness.com/category/liam/>. Stand: 20.01.2014.

Abbildung 6:

<http://www.ancientpythiness.com/author/admin/page/10/>. Stand: 20.01.2014.

Abbildung 7:

<http://trueblooduk.blogspot.co.at/2009/08/true-blood-s01e03-mine.html>. Stand:
20.01.2014.

Abbildung 8:

<http://trueblooduk.blogspot.co.at/2009/08/true-blood-s01e03-mine.htm>. | Stand:
20.01.2014.

Abbildung 9:

<http://pauseliveaction.wordpress.com/2011/03/04/true-blood-308-cry-me-a-river/>.
Stand: 20.01.2014.

Abbildung 10:

<http://www.leavemethewhite.com/trueblood/displayimage.php?album=1&pos=15>
Stand: 20.01.2014.

Abbildung 11:

<http://www.leavemethewhite.com/trueblood/displayimage.php?album=1&pos=60>
Stand: 20.01.2014.

Abbildung 12:

<http://www.leavemethewhite.com/trueblood/displayimage.php?album=1&pos=61>
Stand: 20.01.2014.

Abbildung 13:

<http://www.leavemethewhite.com/trueblood/displayimage.php?album=1&pos=64>
Stand: 20.01.2014.

Abbildung 14:

<http://www.leavemethewhite.com/trueblood/displayimage.php?album=1&pos=65>
Stand: 20.01.2014.

Abbildung 15:

<http://www.leavemethewhite.com/trueblood/displayimage.php?album=1&pos=67>

Stand: 20.01.2014.

Abbildung 16:

<http://www.leavemethewhite.com/trueblood/displayimage.php?album=1&pos=130>.

Stand: 20.01.2014.

Abbildung 17:

[http://trueblood.wikia.com/wiki/File:3x08 - eric and talbot having sex.jpg](http://trueblood.wikia.com/wiki/File:3x08_-_eric_and_talbot_having_sex.jpg). Stand:

20.01.2014.

Abbildung 18:

http://trueblood.wikia.com/wiki/File:Talbot_.jpg. Stand: 20.01.2014.

Abbildung 19:

<http://searchingforakilismith.com/movies-tv/about-last-night-i-wish-i-was-the-moon/>.

Stand: 20.01.2014.

Abbildung 20:

<http://www.ancientpythones.com/author/admin/page/7/>. Stand: 20.01.2014.

Abbildung 21:

<http://thenotsoimpartialreview.blogspot.co.at/2012/04/true-blood-russell-edgington-my-hero.html>. Stand: 20.01.2014.

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit wirft einen Blick auf die Disziplin der Queer TV Studies. Im Gegensatz zu den zahlreichen Auseinandersetzungen mit Film im Bereich der Queer Studies blickt die Beschäftigung mit dem Medium Fernsehen noch auf keine all zu lange Geschichte zurück.

Diese Arbeit reißt nun eine Einführung in die Disziplin der Queer TV Studies an. Mit konkreten Fragestellung nähert sie sich der queeren Fernsehforschung und zeigt auf, dass auch abseits der Repräsentation von offen dargestellten homosexuellen Charakteren im Fernsehen andere Zugänge mit den Werkzeugen der Queer Theory in Bezug auf das Medium erstellt werden können.

Im konkreten setzt sich diese Arbeit dann mit der Fernsehserie *True Blood* auseinander. Anhand des Textes *Epistemology of the Closet* von Eve Kosofsky Sedgwick wird hier eine queere Herangehensweise an den Text der Fernsehserie vorgeschlagen. Mit Hilfe von Sedgwicks Methode der Dekonstruktion des Binarismus Hetero-/Homosexualität versucht diese Arbeit sich der Serie *True Blood* zu nähern. Die Unsicherheiten in Zusammenhang mit der Definitionskrise Hetero-/Homosexualität sollen als inhärentes Dilemma in Bezug auf andere Binarismen verstanden werden, welche aus dem Serientext herausgearbeitet werden. Daraus resultiert die Problematisierung, welche diese Serie in Bezug auf feste Identitäten und das Wissen um diese aufzeigt. Der Fernsehtext wird somit *verqueert*.

Fernsehen gilt als ein Medium der Wissensvermittlung. In diesem Kontext spielt vor allem die Frage, wie lässt Fernsehen uns ein Wissen über Sexualität zukommen, eine wichtige Rolle. Im Weiteren untersucht diese Arbeit nun die inhärente Struktur des Closet im Fernsehen. Fernsehen als Medium des (heteronormativen) Heims sieht sich beschränkt in der Darstellung von Sexualität auf dem Bildschirm. Ich werde darauf hinweisen, wie ein Abonnement Sender wie HBO zwar offenere Umgangsformen in Bezug auf dieses konkrete Thema aufzeigt, dennoch aber in der Logik des Closet verhaftet bleibt. Hierzu soll wieder die Serie *True Blood* als Beispiel dienen.

Lebenslauf

Ausbildung

1989-1993	Volksschule Schruns
1993-1997	Hauptschule Schruns-Grüt
1997-2002	HAK Bludenz Abschluss mit Matura
2002-2014	Diplomstudium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Praktikum

03/2005-06/2005	Praktikum bei der Ausstellung „geheimsache:leben“
-----------------	---

Berufliche Tätigkeit

02/2004 – 02/2012	Anstellung bei H&M, 1010 Wien
seit 02/2013	Anstellung bei Pro7Sat.1 Puls 4