

**"It's just like we made this family for ourselves."
Der *Queer Family Claim* im zeitgenössischen
amerikanischen Film und Fernsehen**

von

Till Bender

Philosophische Dissertation
angenommen von der Neuphilologischen Fakultät
der Universität Tübingen

am 24. Juli 2009

Tübingen

2009

Gedruckt mit Genehmigung der Neuphilologischen Fakultät der Universität
Tübingen

Hauptberichterstatter	Prof. Dr. Horst Tonn
Mitberichterstatter	Prof. Dr. Ingrid Hotz-Davies
Dekan	Prof. Dr. Joachim Knape

Danksagung

Mein Dank gilt Prof. Horst Tonn für die Betreuung meiner Arbeit, Prof. Ingrid Hotz-Davies für ihre Anregungen in der Endphase, Christiane Sperr für ihre Korrekturen und Anmerkungen, und vor allem meinen Eltern für ihre anhaltende Unterstützung.

Inhaltsverzeichnis:

1. Einleitung	1
2. Familie	10
2.1. Die bürgerliche Kleinfamilie	10
2.1.1. Heteronormativität in der Kleinfamilie	13
2.2. <i>Queer Families</i>	21
2.2.1. Verwandtschaft und Fortpflanzung	23
2.2.2. Streitpunkt Assimilation	27
2.3. Familie zwischen Sicherheit und Freiheit	30
2.3.1. Coming-out	31
2.3.2. Aids	33
3. Homosexualität und Familie im Film	35
3.1. (Un-)Sichtbarkeit	35
3.2. <i>Towards Visibility</i> – Homosexualität im Film	38
3.3. Der <i>Queer Family Claim</i>	54
3.3.1. Aids und Coming-out	58
3.3.2. <i>Queer Families</i>	61
4. <i>Suburbia</i> – vermeintliche (heteronormative) Familienidylle	71
4.1. <i>American Beauty</i>	71
4.1.1. Familie Burnham: Inszenierungszwang und Widerstand	72
4.1.2. Familie Fitts: Heteronormativität und Widerstand	80
4.1.3. Fazit	84
4.2. <i>Far from Heaven</i>	85
4.2.1. Cathy Whitaker	86
4.2.2. Frank Whitaker	90
4.2.3. Identitätskonflikte	93
4.2.4. Rassismus und Homophobie – am Rande der Gesellschaft	95
4.2.5. Happy End?	97
4.3. Fazit	103

5.	<i>Father-to-Mother – Transsexualität in der Nuclear Family</i>	104
5.1.	<i>Normal</i>	104
5.2.	<i>Transamerica</i>	127
5.3.	Fazit	143
6.	<i>Six Feet Under – Gay Nuclear Family</i>	144
6.1.	David und Keith	146
6.2.	Konfrontation mit internalisierter Homophobie und Familie	148
6.3.	Keiths familiäre Vergangenheit	151
6.4.	David und Keith – erster Versuch der <i>Gay Family</i> Charles-Fisher	153
6.5.	David und Keith im Prozess der Annäherung	155
	6.5.1. Sexualität	158
	6.5.2. Keiths Herkunftsfamilie	158
	6.5.3. Davids Entscheidung	159
6.6.	Der Weg zur Elternschaft	162
	6.6.1. Fortpflanzung und Verwandtschaft	162
	6.6.2. Eine <i>Queer Closet Family</i> in Hollywood	164
	6.6.3. Anthony und Durrell	165
6.7.	Der Weg zur Familie Charles-Fisher	166
6.8.	Familienkontinuität	171
7.	<i>Tales of the City – Wahlfamilien in San Francisco</i>	174
7.1.	"Welcome to 28 Barbary Lane"	175
7.2.	Mary Ann – aus der Provinz in die Freiheit	176
7.3.	Brian – der etwas andere <i>Straight White Male</i>	177
7.4.	Ehemodelle in der 28 Barbary Lane	178
	7.4.1. Brian und Mary Ann	178
	7.4.2. Ehe ohne Sexualität	179
	7.4.2.1. Mona und Michael	179
	7.4.2.2. Michael und Mary Ann	179
	7.4.3. Gleichgeschlechtliche "Ehe" und Fortpflanzung – <i>Lesbian Nuclear Family</i>	180
	7.4.4. Anna und Edgar	182

7.5.	<i>Domestic Tranquility</i> zwischen Herkunftsfamilie und Wahlfamilie	183
7.5.1.	Anna Madrigal – vom versagenden Vater zur liebenden Mutter	183
7.5.2.	Michael – Coming-out, Coming of Age, Becoming a <i>Gay Family</i>	185
7.6.	Wahlfamilien – ein Kaleidoskop von Familienmöglichkeiten	187
8.	Zusammenfassung	191
9.	Bibliographie / Filmographie	196

In the meantime, precisely because the family does not and cannot exist outside social, cultural, and economic currents, it will not stand still as the rest of the world changes. Far from being at risk of extinction, it will continue to be transformed by new family values.

Gill Jagger / Caroline Wright, *Changing Family Values*

1. Einleitung

Was bedeutet Familie heute? Mutter, Vater, Kind(er)? Angesichts der Vielfalt an Familienmodellen – Patchwork-Familien, Kleinfamilien, generationenübergreifende Familien, alleinerziehende Mütter und Väter – stellt sich die Frage, inwiefern es einer Definition überhaupt gelingen kann, die existierenden Familienentwürfe zu erfassen und zusammenzufassen ohne dabei Familienmodelle *außen vor* zu lassen. Wird allen diesen Modellen im öffentlichen Diskurs Rechnung getragen? Oder dominiert (nach wie vor) das Bild der glücklichen Kleinfamilie im Eigenheim als Ideal, dem jeder glaubt nacheifern zu müssen? Ist es nicht vielmehr so, dass Familie historisch-spezifisch gesehen werden muss? Familie ist keine universelle, gegebene Entität, sondern ein soziales Konstrukt. Familienbeziehungen sind flexibel und kontingent. Es gibt nicht *die* Familie, sondern was eine Familie ist, definiert sich über die Familien*praxis*. Familie muss im historischen Kontext verstanden werden: Familie hat sich unter dem Einfluss wirtschaftlicher / sozialer Veränderungen über die Jahrhunderte immer wieder gewandelt (vgl. dazu Kap. 2.1). Jagger und Wright weisen auf den wichtigen Punkt der Unvermeidbarkeit dieser Veränderung familiärer Strukturen hin (siehe Zitat zu Beginn der Arbeit).

Gianoulis weist darauf hin, dass es trotz gesellschaftlicher Veränderungen nach wie vor ein kulturelles Ideal der Familie gibt, auch wenn sich die Realität deutlich davon unterscheidet (Gianoulis). Neben Jagger / Wright betonen auch Stacey und VanEvery die Unterschiede zwischen der Familie als ideologischem Gebilde und den wirklichen Familienformen, wie sie in der Realität vorkommen. Oft wird dieser Unterschied jedoch nicht wahrgenommen (Jagger/Wright 3; VanEvery 165):

The ‚modern‘ family of sociological theory and historical convention designates a family form no longer prevalent in the United States – an intact nuclear family household unit composed of a male breadwinner, his fulltime homemaker wife, and their dependent children – precisely the form of family life that many mistake for an ancient, essential, and now-endangered institution [...]

(Stacey 1992, 93)

Tatsache ist eine Pluralisierung der Familienstruktur jenseits der Kernfamilie. Folge dieser Diversifizierungen der Familienstrukturen ist die Auflösung von Normen und Definitionen. Das heißt, die Fragen, was eine Familie ausmacht, was Rechte und Pflichten einer Familie sind, bleiben offen bzw. müssen neu verhandelt werden (Jagger/Wright 14).

Judith Stacey betont die Präsenz der postmodernen Familiensituation. Demnach gibt es keinen Konsens mehr darüber, wo die Grenzen für eine Definition der Familie liegen oder was eine legitime Familie ausmacht. Stacey zeichnet den Weg nach, von der Familienidylle der 1950er Jahre über die turbulenten 1960er und 1970er Jahre, in denen die

Bürgerrechtsbewegung, die Frauenbewegung, die Schwulenbewegung und die sexuelle Revolution sowohl die Monogamie als auch die *Nuclear Family* herausforderten. Darauf folgt nun die postmoderne Familiensituation, die sich vor allem durch normative Instabilität und Schwierigkeiten in der Frage der Definition auszeichnet (Stacey 1999, 186-187).

In der Tat lässt sich eine Versetzung der Familienparameter ausmachen. Das Verständnis darüber, was Familie ausmacht, hat sich auch in eher konservativen Kreisen vom Traualtar allein hin zur gesellschaftlichen Realität verschoben. Sogar (!) die katholische Kirche sieht Familie heute vielfältiger – als Kernfamilie, als Patchwork-Familie, mit Alleinerziehenden, alt und jung (Schwarz). Soweit so gut, könnte man meinen. Doch erfolgt ein Schritt bei dieser Parameterverschiebung nicht – der Schritt über die Schwelle der Heteronormativität. Familie kann im öffentlichen Diskurs fast alles sein, nur eines nicht: nicht-heterosexuell oder *queer* (d.h. schwul / lesbisch / bisexuell / transgender). Mit anderen Worten: Es scheint zunehmend akzeptiert zu werden, auch von wertkonservativen Vertretern, dass Familie in der heutigen Zeit nicht mehr zwangsläufig die Form der *Nuclear Family* annehmen muss, sondern auch andere Konstellationen als Familie schützenswert und unterstützenswert sind. Entscheidend ist aber, dass dabei mitnichten die heteronormative Sphäre verlassen oder überwunden wird (Weston 6-7). Im Familiendiskurs findet eine Marginalisierung bestimmter Familienvorstellungen statt, und zwar all jener, die sich dem Bild der Familie als Ort der Heterosexualität und Fortpflanzung widersetzen (Benshoff / Griffin 6).

Mit den Veränderungen läuft ein kontinuierlicher Prozess der Redefinition ab, denn heute lehnen viele Menschen eine feste Definition der Familie ab und fordern statt dessen das Recht, ihre eigene Familie bestimmen zu können (Gianoulis). Dazu zählen auch die *Queer Families*, die seit den 1980er und 1990er Jahren nicht nur um ihre Existenz sondern auch für Akzeptanz und Unterstützung kämpfen. Angetrieben durch die sozialen Bewegungen der 1960er Jahre sind diese Familien nicht mehr bereit im Verborgenen zu leben. Ohne Zweifel gab es auch schon vorher *Queer Families*, doch wurde ihnen weder mediale Aufmerksamkeit geschenkt, noch konnten sie von ausgebauten Netzwerken profitieren, wie sie in den 1960er und 1970er Jahren zu entstehen begannen. Damals existierten diese Familienformen noch getrennt und isoliert voneinander, doch mit dem Aufbau von Netzwerken kam auch die Aufmerksamkeit der Gesellschaft (Gianoulis).

Queer Families sind Teil unserer sozialen Wirklichkeit. Der Blick auf diesen Teil sozialer Lebenswirklichkeit wird aber durch die Annahme der Inkompatibilität von Familie und

Homosexualität / Transsexualität verdeckt. Trotz einer langsamen Verschiebung der Parameter des Familiendiskurses ist der Blick noch immer von heteronormativen Annahmen geprägt, was sich im Bereich der Gesetzgebung (Ehe, Adoption) oder auch im kulturellen Bereich herstellt.

Diese Arbeit verlässt die ausgetretenen Pfade des (dominierenden) heteronormativen Familiendiskurses und widmet sich statt dessen den diskursiven Beiträgen einer Minderheit – der Schwulen, Lesben, Transgender, kurz: der *Queer Community*. Ihr gelingt es in zunehmendem Maße, u.a. mit filmischen Beiträgen, im Familiendiskurs für ihre Forderungen nach Anerkennung ihrer Familien Raum zu gewinnen. Dabei lässt sich eine Verdichtung von Forderungen nach Gleichberechtigung im Bereich der Familienpolitik (u.a. Ehe- / Adoptionsrecht) feststellen, die im politischen, rechtlichen, medizinischen, literarischen und filmischen Diskurs seit den 1980er Jahren verstärkt erhoben werden. Das Resultat dieser Verdichtung wird in dieser Arbeit als *Queer Family Claim* bezeichnet.

In den 1980er Jahren fielen mehrere Entwicklungen zusammen, die einen *Queer Family Claim* begünstigten. So können die 1980er und 1990er Jahre, in Bezug auf die Lesben- und Schwulenbewegung, als Jahrzehnte gelten, in denen durch politische Proteste für Bürgerrechte, Outing, aber auch durch Fortschritte in der Medizin (künstliche Befruchtung, Leihmutterchaft) sowie durch juristische Forderungen nach Gleichberechtigung, der öffentliche / diskursive Widerstand gegen ein heteronormatives Verständnis von Familie zugenommen hat (vgl. Signorile). Hinzu kommt noch eine allmähliche Verschiebung im Familiendiskurs allgemein: Die Erkenntnis nimmt zu, dass sich Familienstrukturen verändern, dass Familie nicht für immer angelegt sein muss, dass Familie nicht dem Modell der Kernfamilie entsprechen muss. Kurz: Ein pluralistisches Familienverständnis setzt sich nach und nach durch, in dem neben der Institution der Ehe und der bürgerlichen Kleinfamilie auch nicht institutionalisierte Familienformen, sukzessive Familienmodelle (Folgeehen, Fortsetzungsfamilien) sowie die Abnahme lebenslanger Monogamie zunehmend Berücksichtigung finden (Peuckert 9-31).

Seit den 1980er Jahren hat sich außerdem ein regelrechter Boom des *Gay / Lesbian Film* (später des *Queer Film*) entwickelt, inklusive zahlreicher Festivals (Dyer 2; vgl. Kap. 3.2). In diesen Filmen wird der oben beschriebene *Claim* erhoben. Die Arbeit untersucht, wie der *Claim*, mit dem Ziel der Anerkennung der Familieneigenschaft /-fähigkeit von Lesben / Schwulen / Transgendern, im amerikanischen Film und Fernsehen formuliert wird, welche Positionen festgemacht werden können, wie sich diese eventuell verändern. Dabei wird der *Queer Family Claim* als Narrativ verstanden, wie im Folgenden dargestellt wird.

Das Thema Familie als "Krankheitsherd" (Hebach 208) ist kein neues für die amerikanische Kultur, sei es Drama, Roman oder Film. Auch in dieser Arbeit stehen familiäre Konflikte im Mittelpunkt. Neu ist hier jedoch die andere Perspektive, die die heteronormative Sicht auf die Dinge aushebelt. Ausgangspunkt *queerer* Familienkritik ist die Konstruktion von Familie als Ort der heteronormativen Reproduktion. Bei allen Familienmitgliedern wird Heterosexualität vorausgesetzt / erwartet. Das macht die Familie zum Austragungsort der Identitätskonflikte derer, die im heteronormativen System keine oder aber nur eine marginale Position finden. Gleichzeitig macht es die Familie aber auch zum interessanten Angriffspunkt, um Heteronormativität zu entprivilegieren.

Der Anspruch des *Queer Family Claim* nach Anerkennung / Gleichberechtigung der Familien von Lesben / Schwulen / Transgendern wird auf zwei Ebenen erhoben, mit dem Ziel die (vermeintliche) Natürlichkeit / Originalität der heterosexuellen Familien, vor allem der heterosexuellen *Nuclear Family*, als kulturelle Konstruktion zu zeigen. Zunächst auf der Ebene der Herkunftsfamilie: Die Familie reproduziert sich als heteronormativer Ort durch die Ausgrenzung homo- / transsexueller Mitglieder. Im ersten Schritt des *Claims* muss dieser heteronormative Reproduktionsprozess unterbunden werden, z.B. durch ein Outing. Daran anschließen muss sich die Forderung nach einem Platz, einer Mitgliedschaft, in der Herkunftsfamilie, um die Ausgrenzung zu unterbinden. Diese Praxis stört den Reproduktionsprozess des heteronormativen Regimes und denaturalisiert die heteronormative Familie. Die hier zu untersuchenden Filme werden die Reproduktion heteronormativer Annahmen aufbrechen und statt dessen die Parameter für Familie neu setzen, jenseits der Heteronormativität. Es bedarf einer Reproduktion des heterosexuellen Konstrukts Familie im nicht-heterosexuellen Rahmen (vgl. Butler 1991, 58), um die diskursiv verfasste Natürlichkeit der Inkompatibilität von Familie und Homosexualität / Transsexualität als solche aufzuzeigen: Familie kann heterosexuell sein, Familie kann homosexuell sein. Elternrollen sind unabhängig vom Geschlecht zu sehen.

Die Familie kann also eine Institution der Reproduktion heteronormativer Kultur sein (etwa wenn homosexuelle Mitglieder nach ihrem Coming-out aus der Familie ausgeschlossen werden, oder gegenüber anderen Mitgliedern ihre sexuelle Identität verheimlicht wird) (Chambers 169, 175). Und doch ist in der Familie auch eine Subversion kultureller Reproduktionsprozesse möglich, gerade weil ein vollständiger Ausschluss (aus der Familie) nicht möglich ist:

by living indirectly or parasitically off precisely those institutions from which the reproduction of gayness is banned, but to which gay cultural subjects nevertheless

have access by virtue of all the other identities that produce them as subjects of the general culture.

(Chambers 175-176)

Aufgrund ihrer Identität als Kinder einer Herkunftsfamilie sind Schwule, Lesben und Transgender bereits Mitglieder einer Familie. Genau genommen können sie aus der Familie nicht hundertprozentig ausgeschlossen werden. Familie ist ein Teil von ihnen, und sie sind ein Teil der Familie (wenn auch marginalisiert).

Die alltäglichen Familieninszenierungen dienen der Aufrechterhaltung der Familienordnung; das gilt auch für die sogenannte natürliche (heteronormative) Familienordnung, denn auch sie wird letztlich nur durch ständige Wiederholungen gefestigt. Rituale machen Familie erst zur Familie, führen Individuen (mit ihren Eigeninteressen) zusammen. Familie rekonstituiert sich also in Form und Bedeutung ständig, u.a. auch in Situationen, die das Familienverständnis erschüttern. Dazu gehören beispielweise das Coming-out eines Familienmitglieds (vgl. Kap. 2.3.1) oder die Konfrontation der Familie mit Aids (vgl. Kap. 2.3.2). In solchen Momenten können familiäre Fehlfunktionen zu Tage treten, z.B. die Ausgrenzung des homosexuellen bzw. aidskranken Familienmitglieds; diese Momente bieten aber auch die Chance, Familienbände zu erneuern, Familienidentität zu redefinieren, also das Verständnis darüber, wer zur Familie gehört, gegebenenfalls auszuweiten.

Feiertage und Familientreffen sind Gelegenheiten für Familien, sich dem Diskurs von Verwandtschaftsbeziehungen zu widmen. Somit kommt diesen Tagen innerhalb des Familiendiskurses eine zentrale Bedeutung zu, um Familienmitgliedschaft / Familienidentität zu definieren, um Familienbedeutung zu konstituieren. Dabei kann an solchen Tagen Integration wie auch Ausgrenzung betrieben werden (Weston 29-33). Das Familienfest kann als "Verdichtungsmaschine" (Koppold) gesehen werden, bei dem die Personen an einem Ort, zu einer bestimmten Zeit, versammelt werden. Daraus entsteht ein großer Druck, die Vorgänge und Konflikte werden beschleunigt, bis hin zur Katastrophe (Koppold).

Auf der zweiten Ebene des *Queer Family Claim* geht es um Darstellungsformen eigener *Queer Families*, die in ihrer (Dys-)Funktionalität den heterosexuellen Familien in nichts nachstehen, und denen aufgrund dieser Erkenntnis die Anerkennung als Familie (eigentlich) nicht verwehrt werden kann. Hierbei lassen sich verschiedene Muster festmachen: So wird beispielsweise das Modell der heterosexuellen Kleinfamilie in einen homosexuellen Kontext transferiert. Mit dieser Darstellung einer *Gay / Lesbian Nuclear Family* zeigt sich, dass das vermeintlich natürliche Original der heterosexuellen *Nuclear*

Family nichts weiter als eine Kopie ist (vgl. Butler 1991, 58), ein Original gibt es nicht. Mit der Darstellung der gleichgeschlechtlichen Familie gelingt es, die bio-soziale Einheit von Mutter-Vater-Kind, die in der heteronormativen Familienlogik oft bemüht wird (ihr aber längst nicht immer zugrunde liegt), als Voraussetzung für Familie aufzulösen. Die Konfrontation der bis dato heterosexuellen Familie mit der Transsexualität eines ihrer Mitglieder ist ein weiteres mögliches Muster auf dieser zweiten Ebene des *Queer Family Claim* und führt in der Familie zu einer Aufweichung der festen, binären Geschlechter- / Elternordnung. Ein drittes zu beobachtendes Muster ist die Darstellung von Wahlfamilien, die sich mit ihrer häufig haushaltsüberschreitenden Ordnung von Kernfamilienmodellen weiter entfernen.

Untersucht wird der *Queer Family Claim* in Kinofilmen, Fernsehfilmen, Fernsehserien und Fernsehminiserien mit einem Schwerpunkt seit den 1990er Jahren. Alle Beispiele entstammen der sogenannten *Post-Stonewall-Ära*. *Stonewall* bezieht sich auf den Protest Schwuler / Lesben / Transgender gegen die Polizei in New York 1969, der als Meilenstein in die Geschichte einging und der *Gay Liberation* und dem öffentlichen Bekenntnis zur Homosexualität Vorschub leistete. Die Filme zeichnen sich demnach durch eine explizite (auch sichtbare) Auseinandersetzung mit Heteronormativität, Homophobie, Homosexualität aus.

Da der *Queer Family Claim* in dieser Arbeit als ein Narrativ verstanden wird, leistet diese Arbeit keine medienwissenschaftliche Analyse, bezogen auf ästhetische / mediale Verfasstheit der Texte und Wirkpotentiale der Medien Film und Fernsehen. Statt dessen steht ein inhaltsorientiertes *Close Reading* der Filme und Serien im Vordergrund, mit dem Ziel, verschiedene Positionen innerhalb des *Queer Family Claim* aufzuzeigen.

Diese Arbeit operiert mit einer zweidimensionalen Definition des Begriffs *Queer Families*. Zunächst, bezogen auf die Filmanalysen, steht der Begriff für Familien, die *queere* (im Sinne von "nicht-heterosexuelle") Mitglieder haben – Schwule / Lesben / Bisexuelle / Transgender. (Im weiteren Verlauf beziehen sich die getroffenen Aussagen in der Regel auf alle hier genannten Gruppen, auch wenn nicht alle explizit erwähnt werden. Transgender wird hier als Oberbegriff für Abweichungen von den klassischen Geschlechtsrollenzuordnungen benutzt und umfasst neben Transsexualität, die bei der Analyse des *Queer Family Claim* Berücksichtigung findet, u. a. auch Cross-Dressing und Transvestismus.) Die angenommene Inkompatibilität von Homosexualität / Transsexualität und Familie ist eine konstruierte. Lesben, Schwule und Transgender sind ebenso in Familien involviert wie Heterosexuelle. Dabei kann es sich um traditionelle

Familienstrukturen handeln – ein homosexuelles Elternteil, Kind, oder Großelternteil – oder andere Formen, die von Schwulen und Lesben als Familie bezeichnet werden, so z. B. homosexuelle Freundschaftsnetzwerke, Kommunen, oder einfach nur Paare. Dies schließt auch die Erziehung von Kindern ein. Dabei können die Kinder aus früheren heterosexuellen Familien stammen, auf künstliche Befruchtung oder auf Adoption zurückgehen (Miller 1989, xi-xii).

In einem weiter gefassten Verständnis von *Queer Family* soll am Ende der Arbeit, unter Einbezug der Ergebnisse der Analyse des *Queer Family Claim*, noch einmal grundsätzlicher über Familie / Familienmodelle reflektiert werden.

Diese Arbeit wählt den Weg, Familie über ihre Funktionalität und nicht über ihre Form zu definieren. Bozetts Ansatz betont die Funktionen, die Familien (mit / ohne Kinder) erfüllen:

But the unions these gay men and lesbians form are unquestionably families. They are established groups of individuals who interrelate in order to satisfy their mutual needs for love and affection, both physical and emotional. They meet one another's survival needs by providing for food and shelter, and by assisting each other to maintain their social, spiritual, psychological, and physical health. They are interdependent economically, psychologically, and physically. They are committed to nurturing one another, they provide each other with a sense of identity, and they have a shared history, past and present, with the intention of a future. Moreover, the families discussed in this book also have children; thus, they have the additional responsibility of transmitting cultural and societal values to the next generation. Hence, without question, these social units formed by gay men and lesbians constitute families.

(Bozett 1987, xv)

Kapitel zwei beschäftigt sich im ersten Teil mit der Frage, wo das heteronormative Idealbild der Familie, die *Nuclear Family*, seinen Ursprung hat bzw. wie es diskursiv-hegemonialen Status erlangt hat. Familie soll hier als diskursiv verfasstes, historisch bedingtes Konstrukt verstanden werden. Das soll heißen: Familie unterliegt dem Wandel der Zeit, muss sich den sich ändernden gesellschaftlichen Gegebenheiten anpassen. Und in der Tat wird Kapitel zwei zeigen, dass Familie keinesfalls zu jeder Zeit die gleiche Bedeutung hatte. Im Verlauf der Familiengeschichte hat es immer wieder Diskursverschiebungen gegeben. Für die weitere Analyse dieser Arbeit bedeutet dies vor allem, dass jedes Familienideal hinterfragt werden muss, weil Familie prinzipiell auch in Abweichung vom "Ideal" (die Familiengeschichte zeigt, dass es keine natürliche / ideale Familienform gibt) gedacht (und gelebt!) werden kann. Somit dient dieses Kapitel einer historischen Aufarbeitung der Familiengeschichte, die den Prozess der Mythologisierung und Idealisierung der heterosexuellen *Nuclear Family* sichtbar macht und gewissermaßen deren Subversion bereits einläutet. So wird denn auch im zweiten Teil des Kapitels Kath

Westons Konzept der *Families We Choose* vorgestellt, einer soziologischen Annäherung an Familien, die Schwule, Lesben, Transgender für sich gründen. Daraus ergibt sich eine Vielzahl möglicher *Queer Families*, die die tradierte Familienfunktion der Fortpflanzung anders (oder auch gar nicht) umsetzen (z.B. durch künstliche Befruchtung), und dennoch als Familie gelten müssen. Gemeinsam mit den sich anschließenden Erläuterungen über die spannungsreiche Position der Familie zwischen Sicherheit und Freiheit werden Bedingungen für Funktionalität und Dysfunktionalität von Familie skizziert. Der zuvor angesprochene doppelte *Queer Family Claim* (Coming-out in der Herkunftsfamilie, Gründung eigener Familien) wird hier theoretisch verortet.

Kapitel drei beginnt mit Überlegungen zur Rolle der Medien Film und Fernsehen. Ziel ist es, die Entwicklung des Mediensystems darzustellen und darin Möglichkeiten für marginalisierte Gruppen aufzuzeigen, sich in den Diskurs einzuschreiben. Daran schließt sich ein Überblick bezüglich der Darstellung von Homosexualität im Film an. Es wird sich zeigen, dass Sichtbarkeit und explizite Darstellung zugenommen haben – eine Voraussetzung für den *Queer Family Claim*. Ein Überblick über den Filmdiskurs der *Queer Families* schließt sich an, der der hohen Produktivität der letzten 25 Jahre Rechnung trägt und den analytischen Rahmen für den zweiten Teil der Arbeit stellt – ein inhaltsorientiertes *Close Reading* ausgewählter Filme.

Kapitel vier thematisiert mit den Filmen *American Beauty* und *Far from Heaven* die Normativität der bürgerlichen heterosexuellen Familienkultur. Familie droht hier zum Gefängnis und zum Mittel der Zwangsdisziplinierung abweichender Sexualität zu werden. Nach dieser Dekonstruktion des Familienidylls zeigen die weiteren Kapitel filmische Versuche, den Familienbegriff zu öffnen und neu auszurichten.

Kapitel fünf stellt den Konflikt zwischen Familie und Transsexualität in den Vordergrund. Die beiden Filme *Normal* und *Transamerica* verhandeln die Frage der Geschlechter- / Elternkonstellation innerhalb einer Familie und lösen sich in ihren (re-)integrativen Familienmodellen aus einer rigiden binären Geschlechter- / Elternkategorisierung.

In Kapitel sechs wird das (heteronormative) Idealbild der Familie untergraben, wird in *Six Feet Under* aus der *Nuclear Family* die *Gay Nuclear Family*. Die Bedeutung liegt vor allem in der "Normalität", mit der die Familienwerdung hier dargestellt wird. Die Subversion ist perfekt, da sich diese *Gay Nuclear Family* eigentlich in nichts (mit Ausnahme der Mann-Mann-Konstellation, die damit aber bedeutungslos wird) von einer heterosexuellen unterscheidet und damit in gleichem Maße Familie ist.

In Kapitel sieben schließlich wird die Wahlfamilie der 28 Barbary Lane aus *Tales of the City* vorgestellt, die zum Ende der Analyse noch einmal den Selbstgründungs- / Selbstbestimmungscharakter von Familie hervorhebt.

Ziel dieser Arbeit ist es, die Doppelstrategie des *Queer Family Claim* (hinsichtlich der beiden Ebenen Herkunftsfamilie und eigene Familie) aufzuzeigen, mit dessen Hilfe die heteronormative Vorstellung von Familie zu überwinden versucht wird. In der Herkunftsfamilie geht es darum, die (aufgrund des Coming-out, der Homosexualität, der Ausgrenzung) unterbrochene Familienkontinuität durch die Geltendmachung eines Mitgliedschaftsanspruchs in der Herkunftsfamilie wiederherzustellen. Die Darstellung eigener Familien in aller (Dys-)Funktionalität dient der Gleichstellung mit "normalen" Familien: "Normalität" definiert sich dann nicht mehr über Sexualität (hetero = normal) sondern über (Dys-)Funktionalität, die alle Familien gleichermaßen teilen (normal ist was (dys)funktional ist).

2. Familie

2.1. Die bürgerliche Kleinfamilie

Im Folgenden soll herausgestellt werden, wie kontingent Familienbilder sind, wie sehr sie dem jeweiligen (historischen, sozialen etc.) Kontext verbunden sind, wie unterschiedlich Familie in der Geschichte der Menschheit gelebt worden ist. Damit soll gezeigt werden, dass die heterosexuelle Kleinfamilie mitnichten die Urform menschlichen Familienlebens darstellt. Vielmehr hat es den Anschein, dass eine Mythologisierung dieses Familienverständnisses stattgefunden hat. Mythologisierung soll heißen, dass im Rückgriff eine historische Kontinuität dieses Familienverständnisses behauptet wird, die es so tatsächlich nie gegeben hat. Denn letztlich ist die Geschichte der Familie ein andauernder Prozess.

Es gibt durchaus Zweifel an der Existenz *einer* westlichen Familienform:

The West has always been characterized by diversity of family forms, by diversity of family functions and by diversity in attitudes to family relationships not only over time but at any one point in time. There is, except at the most trivial level, no Western family type.

(Anderson 1980, 14)

Die westliche Vorstellung der monogamen Kleinfamilie lässt sich bis ins Mittelalter zurückverfolgen. Um 1500 hatte sich die Familie als Ideal christlicher Lebensführung etabliert. Begonnen hatte dieser Prozess eigentlich schon 1274, als die katholische Kirche die Ehe zu einem der sieben Sakramente erhob und sich damit gleichzeitig die Aufsicht über das Familienleben sicherte (Planert 99-100).

Schon in früheren Jahrhunderten gab es neben den Kleinfamilien auch Patchwork-Familien und Alleinerziehende. Medizinische Ursachen (z.B. Geburtskomplikationen, Kindbettfieber, Säuglingssterblichkeit) können als Gründe hierfür angeführt werden, die zu instabilen Verhältnissen und familiärer Reorganisation führen konnten (Planert 100-101). Barbara Sichter mann stellt fest, dass Familien seit jeher instabile Verbände sind, die aufgrund einer Vielzahl von Umständen (z.B. medizinischen, soziodemographischen) immer wieder zur Neukonstitution gezwungen sind, um überleben zu können (Sichter mann).

In den Großfamilien früherer Zeiten ergänzten oftmals Gesinde, Lehrlinge, Gesellen, Geschwister oder entfernte Verwandte den Haushalt (Planert 101). Nicht nur der Kern der Familie, sondern auch jeder, der mit dem Haus verbunden war und keine eigene Familie gründen konnte, konnte, beispielsweise in einer mittelalterlichen Familie, zur Familie gerechnet werden. Ein solches Verständnis von Familie überschreitet

Verwandtschaftsgrenzen oder Raumbegrenzungen, anders als das sich etablierende Familienverständnis der Kleinfamilie im 19. Jahrhundert (Reiter).

Im Mittelalter war die Teilung in eine männliche (d.h. Broterwerb) und eine weibliche (d.h. Haushalt) Sphäre nicht in der Form vorhanden, wie sie später das Ideal der bürgerlichen Kleinfamilie, das sich im 19. Jahrhundert herausbildete, vorsah. Frauen mussten genauso arbeiten wie Männer. Erst mit dem zunehmenden Wohlstand im 19. Jahrhundert war eine solche Rollenteilung im wachsenden Bürgertum möglich.

Auch erst mit dem steigenden Wohlstand entwickelte sich im medizinischen Diskurs die Empfehlung, dass Frauen ihre Kinder selbst stillen und auch erziehen sollten. Zuvor waren diese Aufgaben in reichen Familien an Ammen delegiert worden (Reiter). Allmählich bildete sich das Ideal der Mutter heraus: Die Frau sollte nicht mehr die fleißige Arbeitsgenossin des Ehemannes sein, sondern sich auf ihr Dasein als Mutter und Ehefrau konzentrieren. Die Lehre der getrennten Geschlechtersphären etablierte sich; vor allem bei einer sich im Zuge des Ausbaus des modernen Staates und der Bildungseinrichtungen neu entwickelnden gesellschaftlichen Gruppe – dem gehobenen Bürgertum. Dieses wollte sich mit seiner bürgerlichen Moral vom ausschweifenden Lebensstil des Adels wie auch vom einfachen Leben der Handwerker und Arbeiter absetzen. Eheleute bildeten kein *Arbeitspaar* mehr, wie es zuvor zum Überleben notwendig gewesen war. Statt dessen wurden die Sphären von Arbeit und Wohnen getrennt und gleichzeitig die Geschlechtersphären zementiert. Das Modell der Kleinfamilie mit klar abgegrenzten Gendersphären ist also nicht schon immer Brauch gewesen, sondern wurde erst durch die bürgerliche Gesellschaft (also durch medizinischen und ökonomischen Fortschritt) möglich (Planert 104-106).

Die bürgerliche Familie wurde nunmehr als Rückzugsort von der brutalen Welt des Kapitalismus verstanden. In der Familie sollte vor allem der Mann Trost und geistigen Beistand finden. Sie sollte dem Mann gewissermaßen als Gegengewicht zur harten Arbeitswelt dienen (Planert 106).

Im 19. Jahrhundert veränderte sich auch die Sicht auf Kinder. In früheren Jahrhunderten war die Verbindung zwischen Eltern (vor allem der Mutter) und Kind vergleichsweise distanziert (Planert 101-102). Kinder wurden nun nicht mehr als "kleine Erwachsene" angesehen, sondern als eigenständige Individuen mit besonderen Bedürfnissen. Diese zu erfüllen bedurfte einer besonders engen emotionalen Bindung zwischen Eltern und Kindern. In dem Maße, in dem sich die Bande innerhalb der Kernfamilie im Zuge dieser veränderten Wahrnehmung stärkten, begannen sich die Bande zu anderen Verwandten zu

lockern. Allmählich ergab sich eine Art struktureller Isolierung der *Nuclear Family* von Verwandten und der Gesellschaft, der die ideologische Überzeugung zugrunde lag, dass die Kleinfamilie der emotionale Rückzugsort von der harten, von Konkurrenzdenken geprägten Gesellschaft sei. Mit dieser Entwicklung ging eine zunehmende Trennung von Öffentlichkeit und Privatsphäre einher (Lasch 42-44).

In der Geschichte waren Ehen oft Zweckbündnisse aus Machtkalkül, bei den Armen oft aus wirtschaftlicher Notwendigkeit heraus (Reiter). Äußere Zwänge spiel(t)en sicherlich auch später noch eine Rolle. Mit dem sich zunehmend etablierenden Bild der bürgerlichen Kernfamilie wurde der Spielraum für Lebensgemeinschaften jenseits dieses Modells kleiner.

Was sagt uns also dieser Blick zurück in die Geschichte der Familie? Ute Planert verweist darauf, dass die Sehnsucht nach der angeblich heilen Familie in früheren Zeiten auf einem Mythos basiert. Mit anderen Worten, so verständlich ein verklärter Blick zurück angesichts gegenwärtiger familiärer Spannungen auch scheint, Familie war noch nie frei von Dysfunktionalität. Statt durch Großfamilie und dauerhafte Ehe zeichnet sich die europäische Geschichte durch Patchwork-Familien, Kleinfamilien, ledige Mütter und Singles aus. Planert betont, ebenso wie Lasch, dass es nicht erst seit heute bezüglich der Familie ein Krisenempfinden gibt (Planert 99). Lasch beschreibt, dass sich die bürgerliche Familie auch schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts, zumindest in den Augen der Vertreter eines engen Familienbegriffs, einer Krise ausgesetzt sah, die sich in einer steigenden Scheidungsrate, einer sinkenden Geburtenrate, einer zunehmenden Unabhängigkeit der Frau und einem Moralwandel manifestierte (Lasch 45ff.).

Familien sind radioaktiv, sie zerfallen und bilden sich neu, aber unsere Sehnsucht will, dass sie halten – jedenfalls solange wir sie brauchen.

(Sichtermann)

Instabilität bedeutet allerdings nicht, dass Familie verschwindet. Befreit man die Familie aus ihrer engen Grenzsetzung und betrachtet man die Familie als ein zähes Flickwerk, mit großer Anpassungsfähigkeit, sieht der Blick auf die Zukunft der Familie ganz anders aus (Sichtermann):

Man muss allerdings, um die Zähigkeit der wandlungsfreudigen Gesellungsform Familie zu erkennen, ein paar Voraussetzungen für ihre Definition fallen lassen, die bis vor kurzem noch galten. Dazu gehört die Heiratsurkunde, dazu gehört auch die Vorstellung, dass Familie nur ist, was unter einem Dach lebt. Heute, im Zeitalter der Mobilität und eines Wohlstandes, der es breiten Schichten ermöglicht, heranwachsenden Kindern und erst recht den Großeltern ihren eigenen Lebensbereich zuzuerkennen, ist das einigende "Dach" nicht mehr gegeben, wo man dennoch von Familie sprechen muss. Entscheidend ist nicht die Wohnform, sondern die Loyalität, das Gefühl, einander verpflichtet zu sein, aber auch, diese Verpflichtung loswerden zu

wollen. Da hat sich wenig geändert. Insofern ist die Familie, dieses prekäre soziale Gebilde, auf seine Art sehr stark.

(Sichtermann)

Dieser hier von Sichtermann eingeschlagene Weg einer perspektivischen Neuausrichtung bezüglich der Familie (weg von der Form, hin zur Funktion) soll in dieser Arbeit noch etwas weiter getrieben werden. Sichtermanns Definitionsgrundlage, wonach heute Loyalität und gegenseitige Verpflichtung Familie besser zu definieren vermögen als etwa die Wohnform, scheint als Ausgangspunkt geeignet. Doch bei Sichtermanns Zweifeln an Heiratsurkunde und dem Motto "gemeinsam unter einem Dach" als Definitionsgrundlagen für Familie scheinen Familienvorstellungen jenseits von Heterosexualität und Fortpflanzung nicht genügend berücksichtigt zu werden.

Wenn sich die Grenzen der Familiendefinition lockern lassen, warum dann nicht auch die Grenze der Heteronormativität überwinden?

2.1.1. Heteronormativität in der Kleinfamilie

Woher kommt dieses heteronormative Verständnis von Familie? Um die Herausbildung einer heteronormativen "Familienleitkultur" nachzuzeichnen, muss man Ende des 19. Jahrhunderts / Anfang des 20. Jahrhunderts ansetzen. Dabei gilt es zum einen tendenzielle Veränderungen in der Wahrnehmung von Sexualität und den entsprechenden Kategorien (Homo/Hetero) als auch Veränderungen sozialer und ökonomischer Natur zu beachten.

Im Fokus dieses Kapitels steht die Entwicklung der bürgerlichen Familie zur Bastion gegen Homosexualität und die damit verbundene Rolle des Ehemanns, die unweigerlich mit den Verschiebungen im Sexualitätssystem am Ende des 19. Jahrhunderts zusammenhängen:

A man's marrying and reproducing was thought of then as *duty*, *not* as demonstrating any exclusive, other-sex erotic interest – heterosexuality had not yet been invented.

(Katz 242)

Die kulturelle Bedeutung der Begriffe *heterosexuell* und *homosexuell* war zu Beginn des 20. Jahrhunderts erst im Entstehen begriffen (Benshoff / Griffin 20; Katz 252). Foucault hat für die Zeit um 1870 die Herausbildung einer modernen homosexuellen Identität festgestellt (freilich sehen andere Forscher die Anfänge dieser modernen Homosexualität schon früher, am Ende des 17. Jahrhunderts (Jagose 23-24)). Dies bedeutet aber nicht, dass es vor der allmählichen Herausbildung der Begriffe Homosexualität / Heterosexualität keine gleichgeschlechtlichen Handlungen gegeben hätte bzw. diese unter dem Begriff der

"Sodomie" nicht verfolgt und bestraft worden wären. Entscheidend für die weitere Argumentation ist hier jedoch die Erkenntnis eines einsetzenden Wandels.

Um die Jahrhundertwende setzte eine Aufhebung der Trennung von spiritueller *Liebe* und sexueller *Lust* und eine allmähliche Institutionalisierung der Heterosexualität ein. Freud und andere betonten den möglichen Zusammenfall von *Liebe* und *Lust*. Intimität zwischen Männern konnte mit Sexualität in Verbindung gebracht werden (Katz 165, 183).

Once that possibility was raised, the very celebration of male bodies and manly sociability initially precipitated by the masculinity crisis required a new policing of male intimacy and exclusion of sexual desire for other men. Claiming that the fairy was different from normal men allowed normal men to claim that the fairy alone experienced sexual desire for men and thus to preclude the possibility that the normal man's gaze at the working-class male body had a sexual component. But the very existence of the fairy made manifest and drew attention to the potential sexual meaning of that gaze. To put this in the terms usefully suggested by Eve Sedgwick, middle-class men subscribed to both minoritizing and universalizing conceptions of gender inversion and homosexuality. They simultaneously regarded each condition, that is, as safely contained in particular groups of people (a minority) but also as already present in, or capable of rapidly infecting, an entire population (and thus having a universalizing propensity).

(Chauncey 115-116)

Im Zuge dieser Entwicklung wurde eine bestimmte Verbindung aus *Liebe* und *Lust* zum Ideal gemacht – die Heterosexualität. Was folgte, war die Einführung einer Spaltung, einer Kategorisierung von Sexualität, in Heterosexualität auf der *normalen* und Homosexualität auf der *anormalen* Seite (wobei der Übergang zu einem Sexualitätssystem mit den festen Kategorien *homosexuell* und *heterosexuell* bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts andauerte, vgl. Chauncey 127, Katz 319-320, 333).

Eine weitere gesellschaftliche Veränderung gilt es in diesem Zusammenhang zu beachten: Der Prozess der Urbanisierung zog in den Augen einiger Soziologen einen Prozess der Desorganisation nach sich, einen Kollaps der Familie und anderer sozialer Bindungen, die es in den kleineren, enger organisierten Städten ermöglicht hatten, das Verhalten der Individuen zu kontrollieren. Die Familie, die vor der "persönlichen Desorganisation" und der als Folge daraus sich befreienden Impulse und Wünsche jenseits des gesellschaftlich Akzeptierten bewahren sollte, versagte (Chauncey 132-133). Die Urbanisierung bedeutete für viele junge Menschen aber gerade eine Befreiung aus der familiären Kontrolle. Dies trifft im besonderen wohl auf Homosexuelle zu. Die Großstadt war die geeignete Destination für die Freiheitssuchenden, um sich aus den Zwängen der Familie zu lösen. Zum einen standen relativ günstige Unterkünfte zur Verfügung, und zum anderen ermöglichten kommerzielle Dienstleister ein "Single-Leben".

Um eine homosexuelle Identität entwickeln zu können, musste zunächst die Möglichkeit gegeben sein, ein Leben außerhalb der Familie zu führen. Dafür sorgte das kapitalistische System der Lohnarbeit, das sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts etablierte. Im 19. Jahrhundert und zu Beginn des 20. Jahrhunderts war die heterosexuelle Kleinfamilie (der Mann als Ernährer / Geldverdiener, die Frau zuständig für Haus und Kinder) in ihrer Eigenschaft, sich selbst zu reproduzieren, die Basis der US-Wirtschaft. Die zunehmende Industrialisierung / Urbanisierung und die Lohnarbeit machten es möglich, unabhängig von der Familie zu leben. Die wirtschaftliche Tätigkeit verlagerte sich auf den Bereich außerhalb der Familie. Dies führte dazu, dass die ersten Homosexuellen traditionellen Familienstrukturen den Rücken kehrten. Die späteren sozialen Bewegungen im 20. Jahrhundert führten diesen Trend weiter fort: Mit der Chance für Frauen, gut bezahlte Jobs zu bekommen, nahm ihre Unabhängigkeit von den Männern und damit von den traditionellen Familienstrukturen zu. Auch die Unabhängigkeit der Männer nahm zu, dank des wachsenden Dienstleistungssektors. Der Kapitalismus hat also die "Flucht" aus dem heterosexuellen Familienleben für viele Homosexuelle überhaupt erst möglich gemacht (Gluckman / Reed xi-xiii). Mit ihm hat sich das Verhältnis von Homosexualität und Familie verändert. Mit zunehmendem Individualismus wurde ein Ausleben der Homosexualität jenseits heterosexueller Familienstrukturen möglich.

Die angloamerikanische Mittelklasse (und ihre Familien) sahen in dieser Entwicklung eine Bedrohung der Moral wie auch der amerikanischen Gesellschaft im Ganzen. In der Folge gründeten sich zahlreiche Vereine und Gruppen, die sich die "Verbesserung" der gesellschaftlichen Situation auf ihre Fahnen schrieben, den Schutz der Familie. So kann man vielleicht auch in den Reformwünschen dieser Gruppen einen Grundstein sehen für die Grenzziehung zwischen Homosexualität und Familie:

The societies' efforts to control the streets and tenements and to eliminate the saloon and brothel were predicated on a vision of an ideal social order centered in the family. The reformers' targets reflected their growing anxiety about the threat to the social order posed by men and women who seemed to stand outside the family: the men of the bachelor subculture who gathered without supervision in the "dissipating" atmosphere of the saloons; the women whose rejection of conventional gender and sexual arrangements was emblemized by the prostitute; the youths of the city whose lives seemed to be shaped by the discordant influences of the streets rather than the civilizing influences of the home; and, on occasion, the gay men and lesbians who gathered in the niches of the urban landscape constructed by those groups.

(Chauncey 138-139)

Was die Sorge um die Desorganisation der alten gesellschaftlichen Ordnung rund um die Familie dabei allerdings vergessen ließ, war die Tatsache, dass sich statt dessen auch neue Formen gesellschaftlicher Ordnung herauszubilden begannen, nur entsprachen diese eben

nicht den Vorstellungen der amerikanischen Mittelklasse. Chauncey betont, dass dies auch auf die Schwulen und Lesben im New York der Jahrhundertwende (19.Jh. / 20.Jh.) zutrifft. So gab es durchaus schwule Paare in dauerhaften monogamen Beziehungen, die sie selbst als Ehen bezeichneten (Chauncey 132-139):

In many respects their relationship reproduced the sexual roles, division of labor, and conventions of mutual dependence that were characteristic of husbands and wives in the dominant culture.

(Chauncey 90)

In der Kategorie *Familie* war dafür aber kein Platz. Stattdessen wurde der Homosexuelle zu einem asozialen Wesen, definiert durch seine Sexualität allein. Die Moral der Mittelklasse etablierte die Familie also gewissermaßen als "Bollwerk" gegen die drohende Gefahr der Homosexualität. Chauncey zeigt, wie sich um die Jahrhundertwende (19.Jh. / 20.Jh.) die *normale* (bürgerliche) Welt entwickelt hat, indem sie die *Gay World* als stigmatisiertes Gegenüber etablierte und damit auch für sich selbst die Grenzen des akzeptablen Verhaltens festsetzte:

This book is not just about the making of the gay male world, then, but also about the making of the normal world: about how the normal world constituted itself and established its boundaries by creating the gay world as a stigmatized other. Examining the boundaries drawn between queers and normal men in the early twentieth century illuminates with unusual clarity – and startling effect – the degree to which the social definition of a "normal man" has changed in the last century. For the erotic behavior allowed the "normal" men three generations ago simply would not be allowed "heterosexual" men today. Heterosexuality, no less than homosexuality, is a historically specific social category and identity.

(Chauncey 26)

Die grundlegende Form des sozialen Zusammenlebens in der *normalen* Welt war die Familie. Gegen Ende des 19. Jh. entwickelte sich in der bürgerlichen Mittelklasse eine Ideologie von Privatheit und Öffentlichkeit, die sich vor allem von der Arbeiterklasse deutlich unterschied. Höhere Einkommen ermöglichten den Kauf von Apartments und Stadthäusern mit einer größeren Privatsphäre im Vergleich zu den Wohngebieten der Arbeiter. *Socializing* in der Mittelklasse fand nicht mehr in Kneipen und Salons statt, die zur Straße offen waren, sondern zuhause, in Restaurants oder in privaten Clubs. Die Mittelklasse in der Stadt begann, sich mehr und mehr entlang der Grenzen zwischen Privatleben zuhause und dem Leben draußen auf den Straßen der Stadt zu definieren, zwischen den Wohngebieten der Mittelklasse und den Wohngebieten der Arbeiter. Diese Neuausrichtung bezüglich Privatheit und Ordnung betraf auch die Sexualität. Der Unterschied zur Arbeiterklasse war Grundlage der Definition der Mittelschicht, nicht zuletzt in Bezug auf die Familie. Ein strenger Familienzusammenhalt, die Bedeutung der

Familie, die Einhaltung ihrer Regeln machten in der Ideologie der Mittelschicht (nicht in der Lebenswirklichkeit) den Unterschied zur Arbeiterklasse aus:

Sexual reticence and devotion to family became hallmarks of the middle-class gentleman in bourgeois ideology, which presumed that middle-class men conserved their sexual energy along with their other resources. The poor and working classes, by contrast, were characterized in that ideology by their lack of such control; the apparent licentiousness of the poor, as well as their poverty, was taken as a sign of the degeneracy of the class as a whole. Middle-class ideology frequently interpreted actual differences in sexual values and in the social organization of middle-class versus working-class family life that grew out of their quite different material circumstances and cultural traditions as evidence of working-class depravity. It also tended to interpret even those working-class strategies adopted to sustain the integrity of the family as evidence of flagrant disregard for family values. Working-class families often took in boarders as a way to help preserve the family household by allowing women to stay at home with their children while also contributing to the family income, for instance. But middle-class observers condemned the practice as invasive of the privacy of the home and as a threat to the mother's sexual purity.

(Chauncey 35-36)

Im Ergebnis zeigte sich eine Ideologie der Mittelklasse-Familie mit strengen Vorstellungen bezüglich Ordnung und Sexualität, Privatheit und Öffentlichkeit. Definitionsgrundlage dabei war die Abgrenzung von der Arbeiterklasse, deren Lebensformen als "Verdorbenheit" erachtet wurden. Dazu zählte auch Homosexualität, die besonders im Arbeitermilieu *sichtbar* wurde, wie Chauncey aufzeigt. Der Grund für die höhere Sichtbarkeit im Arbeitermilieu liegt laut Chauncey darin, dass das System von Homo- und Heterosexualität im Verständnis der Mittelschicht sehr viel früher hegemonialen Status erlangte als dies im Arbeitermilieu der Fall war, wo Männer eben auch noch Männer waren, wenn sie mit anderen Männern Sex hatten (solange sie männliche Rollenerwartungen erfüllten) (Chauncey 48):

The effort to forge a new kind of homosexual identity was predominantly a middle-class phenomenon, and the emergence of "homosexuals" in middle-class culture was inextricably linked to the emergence of "heterosexuals" in that culture as well. If many workingmen thought they demonstrated their sexual virility by playing the "man's part" in sexual encounters with either women or men, normal middle-class men increasingly believed that their virility depended on their exclusive sexual interest in women. Even as queer men began to define their difference from other men on the basis of their homosexuality, "normal" men began to define their difference from queers on the basis of their renunciation of any sentiments or behavior that might be marked as homosexual. Only when they did so did "normal men" become "heterosexual men". As Jonathan Katz has suggested, heterosexuality was an invention of the late nineteenth century. The "heterosexual" and the "homosexual" emerged in tandem at the turn of the century as powerful new ways of conceptualizing human sexual practices.

(Chauncey 100)

Entscheidend für die Kultur der Mittelschicht war also unter anderem die Konsolidierung der (Hetero-)Sexualität als zentrale eigenständige Komponente der Identität. Dies war eine

bürgerliche Produktion (Chauncey 126). So bildeten sich allmählich die Figur des Homosexuellen und die des Heterosexuellen heraus, jeweils basierend auf ihrer Objektorientierung. Dieses Aufkommen der Kategorien *homosexuell* und *heterosexuell* in der Kultur der bürgerlichen Mittelschicht zeigt, dass es sich bei der Konstitution der Sexualität als zentrale Komponente der Identität zu Beginn um einen bürgerlichen Akt handelte (Chauncey 124-126).

Hinzu kommt noch ein weiterer Aspekt: Die urbane amerikanische Mittelschicht begann das tradierte Verständnis von Sexualität, das Sexualität auf den reproduktiven Charakter begrenzte, in Frage zu stellen. Sexualität wurde zunehmend auch als Vergnügung gewünscht. Damit veränderte sich auch der moralische Blick auf die Sexualität: Die alte Moral hatte zwischen gutem (d.h. der Fortpflanzung dienendem) und schlechtem Sex unterschieden. Doch die Fortpflanzung war nun nicht mehr das entscheidende Kriterium um zwischen normal und anormal zu unterscheiden. Dazu boten sich die neuen Kategorien *heterosexuell* und *homosexuell* an. Sexualität war somit aus marginaler Position ins Zentrum des Bewusstseins, ins kulturelle Zentrum, gewandert (Katz 337-338).

(Heterosexuelle) Männer mussten also ihr ausschließliches sexuelles Interesse an Frauen bekräftigen, um sich keinem (homosexuellen) Verdacht auszusetzen. Dazu bot sich die Familie an:

While the ability to support a family had been central to middle-class men's gender and class identities since the formation of the American middle class in the nineteenth century, the families of the early twentieth century put new emphasis on both the emotional intimacy and sexual satisfaction of husband and wife.

(Chauncey 117)

Die Familie wurde damit zum Ort des heterosexuellen Selbstverständnisses. Dies schlug sich auch in der Sozialität nieder. So entstand ein wachsender heterosexueller und heterosozialer Imperativ. Homosozialität wurde von Heterosozialität mehr und mehr verdrängt. Es entstanden zunehmend Amüsiermöglichkeiten für Männer *und* Frauen, z.B. Kinos, Cafés, Restaurants, Tanzhallen, etc (Chauncey 117). Heteronormativität etablierte sich (zunächst im Bürgertum). Die Entwicklungen im Sexualitätssystem wie auch die soziodemographischen und wirtschaftlichen Faktoren führten zu einer Überlagerung von Heteronormativität und Familie. Wer eine Familie gründete, war Mitglied der *normalen* Welt, der die *asoziale, homosexuelle* Welt gegenüberstand. Natürlich gab und gibt es auch Männer, die zwischen beiden Welten pendelten und denen die Familie gewissermaßen eine Tarnidentität verschaffte.

Das sich so etablierende heteronormative Familienverständnis blieb aber keineswegs seit damals unerschüttert. Chauncey beschreibt, dass sich im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts bereits Verschiebungen bzgl. Sexualität und Familie feststellen lassen. So gab es bereits in den frühen Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts öffentlich goudierte Grenzüberschreitungen bezüglich Sexualität und Geschlechterrollen, zumindest in urbanen Zentren. *Pansy Craze* beschreibt eine Phase der 1920er und frühen 1930er Jahre, in der schwule Männer eine zentrale Stellung im Kulturleben New Yorks einnahmen, in der sie aus kulturell marginaler Position (Harlem, Greenwich Village) ins Zentrum des Times Square und seiner Theater vordrangen und ihre *Drag Balls* Tausende Besucher anzogen (Chauncey 301). Chauncey spricht bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts von einer "volatile matrix":

Sex, gender, and sexuality continued to stand in volatile relationship to one another throughout the twentieth century, the very boundaries between them contested.
(Chauncey 127)

Dann aber, zur Mitte des Jahrhunderts hin, erfolgte eine Neuausrichtung, eine "Rückbesinnung" auf Familie und Moral, eine scharfe Ablehnung von Homosexualität, die im krassen Widerspruch zum ersten Drittel des 20. Jahrhunderts steht. Chauncey spricht von einer "new wave of policing" (9), die ab den 1930er Jahren einsetzte. Dazu zählten auch neue Regulierungen, wie etwa der *Production Code* im Filmbereich (zur ausführlichen Erklärung vgl. Kap. 3.2). Ziel dieser Maßnahmen war es, Homosexualität weniger sichtbar zu machen, sie aus der Öffentlichkeit zu verdrängen und wieder "normale" Geschlechterrollen zu etablieren. Aus diesem "Closet" begann man sich dann erst wieder mit der Schwulen- und Lesbenbewegung der 1950er und vor allem 1960er Jahre zunehmend zu befreien.

Dies bedeutet jedoch nicht, dass es in den Zeiträumen zuvor keine *Queer Families* gegeben hätte. Es gab zu allen Zeiten *Queer Families*, z.B. die *Boston Marriages* (eine Bezeichnung, Ende des 19. Jahrhunderts, für Beziehungen zwischen zwei Frauen, sexuell oder auch nicht, die unabhängig und unverheiratet waren, und ihren Lebensunterhalt selbst bestritten (Theophano)). George Chauncey, Jonathan Katz und Chris Packard stellen in ihren Studien Familienverbände zwischen Männern im 19. Jahrhundert bzw. frühen 20. Jahrhundert vor. Chauncey macht deutlich, dass es schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts (zumindest in New York) *Queer Families* gab. Dabei machten sich Homosexuelle die kulturelle Strategie des *Camp* zunutze, um soziale Konventionen und Kategorien zu unterwandern, die sie marginalisierten, mit dem Ziel, die Künstlichkeit der Konventionen herauszustellen, sie zu verdrehen und für sich selbst nutzbar zu machen.

So auch mit der Familie. Viele verloren, wenn sie ihre Homosexualität offen legten, den Kontakt zu ihren Herkunftsfamilien. Sie benutzten *Camp*, um "natürliche" Kategorien der Familie zu unterwandern und daraus eigene Verwandtschaftssysteme, eigene Familien zu errichten (Chauncey 290, vgl. auch Katz 223):

Most commonly, gay men called each other "sisters", thereby signaling their identification with and allegiance to other men like themselves. Men involved in relationships sometimes called themselves "friends" or "lovers", but men involved in relationships in which they enacted – to widely varying degrees – the gendered division of labor and sexual roles characteristic of "normal" families, often defined themselves as "husbands" and "wives". Gay culture also used the idiom of kinship to map the boundaries of social relationships, replicating the injunctions against "incest" and defining endogamous and exogamous relationships. "Sisters" were never "married" to each other; "wives" were usually not involved with other "wives"; and in the world of fairies and trade, "men" were not even involved with "men". Moreover, elderly men in the community were often called "aunties" (and, less commonly but more respectfully, "mothers"), which signaled their seniority, their presumed wisdom and social authority, and sometimes their removal from the field of potential sexual partners. The use of such terminology inverted and thus undermined the "natural" categories of the family, but by reinvesting them with meaning it also confirmed their significance. Like other aspects of gay culture, gay men's use of the idiom of kinship struck a delicate balance between violating and reaffirming the conventions of dominant culture.

(Chauncey 291)

Queer Families sind keine Erfindung der letzten Jahrzehnte, es hat sie zu allen Zeiten gegeben, gleichwohl mit Unterschieden bzgl. ihrer Sichtbarkeit. Chauncey weist darauf hin, dass die Vorstellung einer progressiven (linearen) Entwicklung hin zu mehr Freiheit bezüglich der Geschichte der Homosexualität (und der *Queer Families*) nicht angebracht ist. Er ist der Meinung, dass die schwule (Sub-)Kultur im zweiten Drittel des 20. Jahrhunderts weniger toleriert, sichtbar und schärfer abgegrenzt war, als dies im ersten Drittel der Fall war. Die Schärfe der Ablehnung in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg hat jedoch den Blick auf die relative Toleranz und die Integration der schwulen Kultur im ersten Drittel verstellt (Chauncey 9). Auch danach existiert die *queere* Welt fort – mit einem Unterschied:

[T]he state built a closet in the 1930s and forced gay people to hide in it.

(Chauncey 9)

Und so mag der Eindruck entstehen, dass *Queer Families* eine Erfindung der letzten 20 Jahre seien, sozusagen als Konsequenz des damals einsetzenden Massen-Coming-outs. Doch dem ist nicht so. Heute, in der *Post-Stonewall-Ära*, stellt sich die Situation der *Queer Families* vielleicht qualitativ anders (d.h. mit höherer Sichtbarkeit) dar, wie im Laufe dieser Arbeit noch gezeigt wird (vgl. Kap. 3.2 / 3.3). Die entscheidende Erkenntnis an

dieser Stelle ist jedoch die der Kontinuität von *Queer Families*: Sie mögen marginalisiert gewesen sein; aber existiert haben sie immer.

2.2. *Queer Families*

Nachdem in den beiden vorangegangenen Kapiteln Familiendefinitionen als historisch, kontextbedingt und letztlich willkürlich dargestellt wurden, widmet sich dieses Kapitel nun den Familienentwürfen der *Queer Community*, die Anspruch auf Anerkennung als Familie erheben.

Mitte der 1980er Jahre war die Vorstellung vom Homosexuellen als asoziales Wesen noch weit verbreitet: Wer sich für ein homosexuelles Leben entscheidet, muss lernen, ohne Familie zu leben. In der Tat war (ist) das Coming-out mit der Gefahr des Verlusts der Herkunftsfamilie verbunden. Das Bild des Homosexuellen als *asoziales Wesen* war (ist) letztendlich in der heterosexuellen Gesellschaft eine Art *Self-fulfilling Prophecy*, denn der Homosexuelle wurde (wird) aus der heterosexuellen Gemeinschaft ausgegrenzt.

In der heteronormativen Vorstellung von Familie wird gerne das Bild vom einsamen Homosexuellen bemüht, der, im Gegensatz zur heterosexuellen Sphäre der lebenslangen Eheversprechen und Verwandtschaftsbindungen, in Isolation, ohne Verwandtschaft oder andere stabile Beziehungen lebt. Schwule und Lesben sind somit *sexuelle*, aber keine *soziale* Wesen (Weston 2). Sich zu seiner Homosexualität zu bekennen, wird als eine Abkehr von Familie und Verwandtschaft dargestellt. Diese Darstellung ist von zwei Annahmen geleitet: Schwule und Lesben haben keine Kinder und bilden keine Beziehungen von Dauer; Schwule und Lesben befremden unweigerlich Verwandte und Freunde sobald ihre sexuelle Identität ans Licht kommt. Die Folge ist eine wahrgenommene Asozialität: keine Kinder, keine dauerhaften Partnerschaften, keine Freunde (Verwandte), keine (Herkunfts-)Familie. Homosexualität isoliert demnach Individuen voneinander anstatt sie in ein soziales Netz einzubetten. Die Darstellung von Schwulen und Lesben, die diesen Vorstellungen zugrunde liegt, ist eine eindimensionale, reduziert sie auf ihre Sexualität alleine. Hingegen gilt Heterosexualität, vor allem in Verbindung mit der Ehe, als Weg, dauerhafte Beziehungen durch Verwandtschaftsbildung zu erreichen, sich fortzupflanzen. Diese Vorstellung bewirkt, dass Heterosexuelle einen "natürlichen Zugang zu Familie" haben, während Homosexuelle außerhalb der Familie positioniert werden (Weston 22):

To assert that straight people "naturally" have access to family, while gay people are destined to move toward a future of solitude and loneliness, is not only to tie kinship closely to procreation, but also to treat gay men and lesbians as members of a nonprocreative species set apart from the rest of humanity.

(Weston 22-23)

Von dieser Position der Ausgrenzung ist es nur noch ein kleiner Schritt bis zur Darstellung der Homosexuellen als Bedrohung für die Familie:

A person or group must first be outside and other in order to invade, endanger, and threaten.

(Weston 23)

Es zeigt sich hier eine Kontinuität in der amerikanischen Gesellschaft im Verständnis der Familie als Schutz / Bollwerk nach außen und dem Verständnis abweichender Lebensentwürfe als Bedrohung für die Familie von außen:

A long sociological tradition in the United States of studying "the family" under siege or in various states of dissolution lent credibility to charges that this institution required protection from "the homosexual threat".

(Weston 23)

Die Trennung von Homo- / Transsexualität und Familie liegt unter anderem an der Hervorhebung eines einzigen Merkmals aus der heterosexuellen Perspektive: der abweichenden Sexualität oder sexuellen Identität. Indem in der Darstellung von Homosexuellen deren Sexualität in den Blickpunkt gerückt wird, wird der Homosexuelle zu einem sexuellen Wesen ohne jegliche soziale Züge. Daher fordern Russo und Gross / Woods zurecht eine Abkehr von der filmischen Fokussierung auf sexuelle Identität und statt dessen eine Hinwendung zur Darstellung von "gewöhnlichen" Homosexuellen, die in ihrem *sozialen* Umfeld gezeigt werden (Gross / Woods 10; Russo 1987, 325-326).

Gay visibility has never really been an issue in the movies. Gays have always been visible. It's *how* they have been visible that has remained offensive for almost a century. [. . .] So no more films about homosexuality. Instead, more films that explore people who happen to be gay in America and how their lives intersect with the dominant culture.

(Russo 1987, 325-326)

Die Darstellung wird auch dann der gesellschaftlichen Realität noch nicht gerecht, wenn sie Lesben / Schwule / Transgender nur in ihren Beziehungen zu ihren "Blutsverwandten" zeigt, und damit Freunde, Liebhaber, kurzum ihre selbstgewählten Familien, ignoriert (Weston 18). Der normierte Blick verdeckt die Sicht auf die soziale Sphäre, die sich die Ausgegrenzten statt dessen errichtet haben. In den 1980er Jahren breitete sich der Begriff der *Families We Choose* aus, bewusst gewählt im Gegensatz zur Herkunftsfamilie.

Im Zuge der Schwulen- und Lesbenbewegung seit den 1970er Jahren und dem damit verbundenen Aufruf zum Coming-out, zur Enthüllung der sexuellen Identität, war deutlich

geworden, dass im Falle des Coming-out gegenüber Eltern und Verwandten die biologische Verbindung alleine noch nicht zwangsläufig eine funktionale Verwandtschaft bedeuten muss. Statt dessen können auch andere soziale Verbindungen das nötige Potenzial in sich tragen:

The mute substance of genes, blood, and bone had to be transformed into something more. And if such efforts at transformation could fail – if blood could prove thinner than water – why dismiss out of hand the kinship potential of other sorts of social ties: the connecting tissue of friendship, say, or nonbiological parenthood, or a committed gay relationship?

(Weston xv)

Doch nicht erst seit den 1980er Jahren leben Lesben / Schwule / Transgender in eigenen Familien:

Without careful attention to the context from which gay kinship has emerged, an observer could easily overlook the rich history of friendships, erotic connections, community-building, and other modalities of lesbian and gay solidarity that have preceded the contemporary discourse on families we choose.

(Weston 213)

Der Unterschied heute liegt darin, dass nun ein günstiger Moment gekommen scheint, um sich in den Diskurs einzuschreiben. Weston kommt zu dem Schluss, dass drei Faktoren die Entwicklung eines *Queer Family Claims* ermöglicht haben: das Coming-out als Massenbewegung; die Versuche, in großen Städten eine *Queer Community* aufzubauen sowie der medizinische Fortschritt (künstliche Befruchtung), der es ermöglicht hat, die exklusive Gleichsetzung von Heterosexualität und Fortpflanzung auszuhebeln (Weston 29).

2.2.1. Verwandtschaft und Fortpflanzung

Das tradierte Familienverständnis fußt auf biologischen Verwandtschaftsannahmen und einem heteronormativen Fortpflanzungskonzept. Beide Vorstellungen werden von den *Queer Families* unterwandert und somit als Grundlagen für ein Verständnis von Familie zur Disposition gestellt bzw. umgedeutet. Dies soll im Folgenden nun erläutert werden.

Ein Grund für die angenommene Inkompatibilität von Homosexualität / Transsexualität und Familie ist im Fortpflanzungsgedanken der Familie / Kultur zu finden, in der Erhaltung der Familie über Generationen hinweg (Signorile 20): Die Familie soll sich stets reproduzieren und damit ihr Fortbestehen sichern. Homosexualität steht, einem heteronormativen Denken folgend, diesem Ziel im Weg, da auf homosexuellem Wege keine "natürliche" Fortpflanzung möglich ist. Also ist Homosexualität mit dem

Familiengedanken unvereinbar. Gegenüber der heteronormativen Sicht auf die erotische Beziehung als "genital and gendered difference" (Weston 137) erscheinen erotische homosexuelle Beziehungen als gleich und damit unvollständig, funktionsuntüchtig, bedeutungslos und unnatürlich (Weston 137-138). Noch immer erkennen viele Heterosexuelle nicht die vielfältigen Möglichkeiten, die es Schwulen / Lesben / Transgendern ermöglichen, sich um Kinder zu kümmern, sie aufzuziehen, ja sogar eigenen Nachwuchs zu bekommen. So macht die Vorstellung des nichtfortpflanzungsfähigen Sex zwischen gleichgeschlechtlichen Paaren Schwule und Lesben gleichzeitig zu nichtfortpflanzungsfähigen Wesen (Weston 158).

Schwule und Lesben haben, unterstützt durch die Fortschritte der reproduktiven Medizin, diesen vermeintlichen Widerspruch zwischen Homosexualität und Fortpflanzung widerlegt (Pies 166), ihre Familienfähigkeit belegt und die lesbische Mutter zu einem lebenden Widerspruch gemacht, da sie die fortpflanzungsfähige Eigenschaft der Mutter mit der (vermeintlichen) fortpflanzungsunfähigen Eigenschaft der Lesbe vereint (Weston 169; DiLapi 101-122). Die alternativen Methoden zur Familiengründung (Adoption, künstliche Befruchtung) mussten erst erkämpft werden, da sie zunächst ausschließlich verheirateten, heterosexuellen Paaren zur Verfügung standen. Mit solchen Ausgrenzungsmechanismen ließ sich geschickt die Illusion der traditionellen *Nuclear Family* aufrecht erhalten (DiLapi 110-111). Adoptionsrechte wurden mit Verweis auf geltende Sodomie-Gesetze verwehrt. Nach und nach wurden Adoption und künstliche Befruchtung (in den USA) freigegeben. Diese allmähliche Überwindung der Ausgrenzung Schwuler und Lesben von alternativen Methoden zur Familiengründung erfolgte in den Bundesstaaten, in denen ein Prozess der Entkriminalisierung von Homosexualität eingesetzt hatte (Ricketts / Achtenberg 94-95).

Der *Queer Family Claim* entstand in den 1980er Jahren nicht aus einem Vakuum heraus, sondern war in einen größeren Prozess eingebettet, der als "politicization of kinship" (Weston 1) bezeichnet wird. Innerhalb dieses Rahmens wurden Themen wie reproduktive Medizin, Abtreibung, Adoption, alleinerziehende Eltern, Patchwork-Familien, Wohngemeinschaften aufgrund hoher Mieten und kooperative Wohnexperimente älterer und behinderter Menschen diskutiert (Weston 1-2). Biologische Verwandtschaftsannahmen als Grundlage menschlichen Zusammenlebens wurden in Frage gestellt. Statt dessen treten funktionale und soziale Bedürfnisse in den Vordergrund. In dieser Zeit ist es Lesben und Schwulen gelungen, aufgrund medizinischer Neuerungen oder auch durch *Coparenting* die Bedeutung des heterosexuellen Geschlechtsverkehrs für die Gründung einer Familie zu reduzieren:

[T]hrough cooperation in alternative insemination and coparenting arrangements, lesbians and gay men have challenged the centrality of heterosexual intercourse and a two-person, "opposite" gender model of parenthood to kinship relation.

(Weston 19)

Überhaupt markieren die 1980er Jahre den ideologischen Übergang von sich gegenseitig ausschließenden Kategorien *Queer* und *Familie* zu einer Kombination beider Begriffe, um bestimmten Beziehungstypen damit einen Namen zu geben, und einen *Queer Family Claim* zu formulieren (Weston 22):

[T]he discourse on gay families that emerged during the 1980s challenged many cultural representations and common practices that have effectively denied lesbians and gay men access to kinship. In earlier decades gay people have also fought custody battles, brought partners home to meet their parents, filed suit against discriminatory insurance policies, and struggled to maintain ties with adoptive or blood relation. What set this new discourse apart was its emphasis on the kinship character of the ties gay people had forged to close friends and lovers, its demand that those ties receive social and legal recognition, and its separation of parenting and family formation from heterosexual relations. For the first time, gay men and lesbians systematically laid claim to families of their own.

(Weston 22)

Ein entscheidender Punkt für die Herausbildung von *Queer Families* ist das Konzept der Freundschaft, das Familie und Freunde nicht getrennt voneinander betrachtet, sondern Familie / Verwandtschaft auch in einer Ausweitung auf Freundschaft versteht (Weston 118). Das Konzept selbst bestimmter Familien musste sich erst entwickeln. Am Anfang stand in den 1970er Jahren die Bildung einer *Community*, einer Gemeinschaft aller Schwulen und Lesben. Homosexualität wurde über das Sexuelle hinaus ausgeweitet, es wurde eine identitätsbasierte *Community* propagiert, die so etwas wie eine Verwandtschaftsbeziehung aller zueinander sah, ein Kollektiv, aber eben ohne jede Wahlmöglichkeit. Allerdings wurde die *Politics of Identity* bald von der *Politics of Difference* abgelöst, denn es zeigte sich, dass manche Ungleichheiten (bzgl. Rasse, Geschlecht, etc.) durch die *Community* nicht aufgehoben werden konnten (Weston 122-129):

Division of the master trope of community into multiple communities has forced individuals to make difficult choices between mutually exclusive alternatives, like living in an Asian-American or a gay neighborhood, or working for a gay or an African-American newspaper. Some political activists have endeavored to fabricate a solidarity capable of spanning "the community" without denying differences that divide its members. The general trend, however, has involved building coalitions composed of autonomous groups that invoke more specialized combinations of identities.

(Weston 134)

Das Scheitern der Idee der *Community* als Familie *aller* begünstigte die Erwägung einer "kleineren" Familienlösung auf individueller Ebene, mit mehr Spielraum für individuelle Lösungen.

Weston fasst die Entwicklungen in den 1980er Jahren zusammen, die die Gründungen von *Queer Families* begünstigten:

While familial ideologies assumed new prominence in the United States at large during the 1980s, among gay men and lesbians the historical legacy of community-building and the subsequent struggles to comprehend relations of difference mediated a shift in focus from friendship to kinship. Meanwhile the possibility of being rejected by blood relatives for a lesbian or gay identity shaped the specific meanings carried by "family" in gay contexts, undermining the permanence culturally attributed to blood ties while highlighting categories of choice and love.

Defined in opposition to biological family, the concept of families we choose proved attractive in part because it reintroduced agency and a subjective sense of making culture into lesbian and gay social organization. The institutionalized gay community of the 1970s, with its shops and bars and associations, by the 1980s could appear as something prefabricated, an entity over and above individuals into which they might or might not fit. Most understood gay families to be customized, individual creations that need not deny conflict or difference. Family also supplied the face-to-face relationships and concrete knowledge of persons promised by the romantic imagery of small-town community. As a successor to nonerotic ties elaborated in terms of community or friendship, chosen families introduced something rather novel into kinship relations in the United States by grouping friends together with lovers and children within a single cultural domain.

(Weston 135-136)

Dieser *Family Claim* hat Auswirkungen auf das Verständnis sozialer Beziehungen und Verwandtschaftsbeziehungen in den USA allgemein (Weston 2): Die Familie ist ein kulturelles Konstrukt, das sich im Laufe der Zeit verändert. Aus der Betrachtung der *Queer Families* kann Bedeutendes gewonnen werden für ein allgemeines Verständnis darüber, wie sich Familie in Zukunft zusammensetzen könnte, was unter Familie verstanden werden könnte, und wie in einer sich verändernden Welt Familienfunktionen erhalten werden könnten, indem sie auf neue Familienmodelle übertragen würden (homo- wie heterosexuell). Der *Queer Family Claim* sollte also vor allem als (konstruktive) Kritik am bestehenden Verständnis von Familie gelesen werden:

By reworking familiar symbolic materials in the context of nonprocreative relationships, lesbians and gay men in the United States have formulated a critique of kinship that contests assumptions about the bearing of biology, genetics, and heterosexual intercourse on the meaning of family in their own culture. [. . .] [T]hey have not set out to deconstruct kinship as a privileged domain, or taken issue with cultural representations that portray biology as a material "fact" exclusive of social significance. What gay kinship ideologies challenge is not the concept of procreation that informs kinship in the United States, but the belief that procreation *alone* constitutes kinship, and that "nonbiological" ties must be patterned after a biological model (like adoption) or forfeit any claim to kinship status. [. . .]

The very notion of gay families asserts that people who claim nonprocreative sexual identities and pursue nonprocreative relationships can lay claim to family ties of their own without necessary recourse to marriage, childbearing, or childrearing. By defining these chosen families in opposition to the biological ties believed to constitute a straight family, lesbians and gay men began to renegotiate the meaning and practice of kinship from within the very societies that had nurtured the concept. There has not been a proposal to number gay families among variations in "American kinship", but a more comprehensive attack on the privilege accorded to a biogenetically grounded mode of determining what relationships will *count* as kinship. (Weston 34-35)

Der Diskurs führt zu der Erkenntnis, dass in gewissem Sinne jede Verwandtschaft fiktional ist, konstruiert ist. Gene und Blut sind nur kulturspezifische Symbole, mit deren Hilfe Beziehungen abgegrenzt werden. Die Hierarchie, die biogenetische Beziehungen an erste Stelle setzt und, sich darauf berufend, in Abstufung dann von "sogenannten Familien", von fiktiven Verwandten spricht, wird im Rahmen des *Queer Family Claim* hinterfragt (Weston 105-106).

Queer Families zeichnen sich durch ein hohes Maß an Kreativität aus, d.h. es gibt fließende Grenzen und variierende Mitgliedschaften, "no defined cycles of expansion and contraction, no patterns of dispersal" (Weston 109). Zur Familie können die biologischen Verwandten gehören, genauso Menschen, die in derselben Wohnung / im selben Haushalt leben. Familienbeziehungen / Verwandtschaftsbeziehungen können zum Beispiel auch aus Fürsorge-Organisationen für chronisch Kranke oder Todkranke entstehen (vgl. Kap. 3.3.1 / 3.3.2). Denkt man diese Flexibilisierung konsequent weiter werden Homo- / Heterosexualität als familiendefinierende Kategorien obsolet. Aus dieser weitestmöglichen Flexibilisierung von andernfalls institutionalisierten Regeln / Grenzen, können natürlich Probleme entstehen, etwa darüber, wie nun Familie definiert werden soll, oder über die Frage der Zugehörigkeit (Weston 111-113).

2.2.2. Streitpunkt Assimilation

Weston betont, dass es keine feste Bedeutung von Familie gibt, da diese in Abhängigkeit von individuellen Umständen, Identitäten, etc. unterschiedlich ausfällt. Sie weist zurecht darauf hin, dass die Auswahlmöglichkeiten bezüglich der Familienmodelle durch kulturelle, wirtschaftliche und institutionelle Gegebenheiten mitbestimmt werden. Damit ergibt sich ein differenziertes Bild dessen, wie selbst bestimmte Familien aussehen können. Es bleibt eine kulturelle Abhängigkeit. *Queer Families* können sich bezüglich ihrer Form aufgrund von Klasse, ethnischer Zugehörigkeit, Geschlecht und regionaler Zugehörigkeit

unterscheiden, es gibt nicht ein Familienmodell, an dem sich alle orientieren (Weston 27-28). Die Frage ist nur: Findet im Zuge des Kampfs um Anerkennung eine Blickfeldverengung statt?

Familie ist keine statische Institution, sondern eine kulturelle Kategorie, die Assimilation und / oder Herausforderung bedeuten kann (Weston 199). Mit anderen Worten: Die Assimilation in heteronormative Strukturen muss keineswegs das Ende sein. *Queer Families* können zu einer Umdeutung / Neubewertung familiärer Identitäten und Prozesse beitragen, indem sie familiäre Strukturen aufgreifen und sich zu eigen machen, sie in einen neuen Kontext stellen, wobei ihre ursprüngliche Bedeutung verändert oder aufgehoben werden kann bzw. nicht mehr den ursprünglichen Normativen entsprechen muss (vgl. Chauncey 25).

Qualifizieren sich *Queer Families* für dieses Verständnis? Die Antwort lautet *Ja*, wenn dabei Familienformen entstehen, wie in *Tales of the City* (vgl. Kap. 7) oder wie im Falle der sogenannten *Houses* in dem Dokumentarfilm *Paris is Burning* (vgl. Kap. 3.3.2). *Nein*, könnten Kritiker entgegnen, wenn die Familienform der *Nuclear Family* entspricht, und in ihren Augen eine Assimilation in heteronormative Strukturen stattfindet. Jedoch lässt sich in diesem Fall entgegnen, dass die ursprünglichen Normativen (die Heteronormativität) nicht mehr gelten, dass eine Umdeutung stattfindet, z.B. in Bezug auf die Geschlechterzuweisung der Elternrollen. *Queer Families* beanspruchen Rituale und Institutionen, z.B. Ehe und Familie, für sich und füllen sie mit neuer Bedeutung.

Die Chance liegt darin, eine Grundlage für ein Homo- / Hetero- / Transsexualität umfassendes Familienverständnis zu finden. Auf dieser Suche nach einem gemeinsamen Familienverständnis warnt Weston jedoch eindrücklich davor, den "path of least resistance" (209) zu gehen. Es ist sicherlich einfacher durchzusetzen, dass Familien bestehend aus zwei Eltern und Kind(ern) (*Queer Nuclear Families*) rechtlich anerkannt (vielleicht sogar gleichgestellt) werden, als Familienentwürfe, die sich über Haushaltsgrenzen hinweg erstrecken oder Verwandtschaftskonzepte jenseits von Adoption zugrunde legen. Ginge man diesen einfachen Weg, wäre die Folge eine Vereinheitlichung des Bildes:

If gay people begin to pursue marriage, joint adoptions, and custody right to the exclusion of seeking kinship status for some categories of friendship, it seems likely that gay families will develop in ways largely congruent with socio-economic and power relations in the larger society. [. . .]

If legal recognition is achieved for some aspects of gay families at the expense of others, it could have the effect of privileging certain forms of family while delegitimizing others by contrast. The most likely scenario would involve narrowing

the definition of gay families to incorporate only couples and parents with children, abandoning attempts to achieve any corresponding recognition for families of friends.
(Weston 209)

Innerhalb der *Queer Families* gibt es Modelle, die sich leichter an die heterosexuelle Mehrheit vermitteln lassen als andere (und zwar weil sie den heteronormativen Erwartungen, z.B. der Elterndualität, eher entsprechen):

It is much easier for an institution such as a corporation to grant recognition to same-sex lovers by calling them "domestic partners" and treating them like honorary spouses than it is for corporate managers to creatively adapt policies to handle some of the culturally diverse scenarios described above. It is easier (though not easy) to go to court to fight for same-sex marriage than it is to battle for legal recognition of a family of friends in the absence of case-law precedent.

(Weston xvii)

Dies ist wohl auch nicht verwunderlich, tritt man doch gegen das kulturell fest verwurzelte (wenn auch nicht zwangsläufig realistische) Bild der Familie in Form von Vater, Mutter, Kind an, dessen Entstehung und Förderung in den vorherigen Kapiteln analysiert wurde. Bestehende Strukturen sind schwerfällig in Bezug auf Veränderungen. (Daher ist es nicht weiter verwunderlich, dass auch in den "Paradefilmen" zeitgenössischer Familienkritik, beispielhaft seien an dieser Stelle *The Ice Storm* (1997), *American Beauty* (1999), *Little Children* (2006) genannt, jenes Familienbild nicht zwingend herausgefordert wird.)

Zwei Entwicklungen lassen sich hier konstatieren: eine tendenzielle Entgrenzung des Familienbegriffs auf der einen Seite und eine Stärkung des bürgerlichen Familienverständnisses auf der anderen. Das Modell der bürgerlichen Familie wäre auch über Grenzen der sexuellen Identität hinweg denkbar (z.B. als *Gay / Lesbian Nuclear Family*). Ein solcher "Schulterschluss" hätte im Endeffekt eine "moralische" Stärkung des bürgerlichen Familienmodells zur Folge, auf Kosten alternativer Familienentwürfe.

Benshoff und Griffin sehen den Kampf um Anerkennung und Gleichberechtigung zweigeteilt fortschreiten, mit Konfrontation auf der einen und Assimilation auf der anderen Seite. Ihrer Meinung nach sehnen sich viele Lesben und Schwule nach traditionellen amerikanischen Werten (eben u.a. Familie) und wünschen für sich einen Platz darin. Insofern deutet sich hier vielleicht tatsächlich eine Überwindung traditioneller *Cleavages* bezüglich der Demarkationslinie "sexuelle Identität" an, zumindest für einen Teil der *Queer Community*:

The momentum of the marriage debate, as well as efforts by many queers to find acceptance within their religious faiths, indicates that a large section of today's gay and lesbian population desires traditional American values. Although many queer activists and theorists still attempt to challenge those values and institutions, many other gay men and lesbians are content to seek a place within them.

(Benshoff / Griffin 269)

Dafür erfolgt die Spaltung nun innerhalb der *Queer Community*. Die angesprochene Gefahr der Vereinnahmung bzw. des *Mainstreaming* von *Queer Families* hat im Diskurs bereits erste Spuren hinterlassen. Im Diskurs der *Queer Families* hat eine Blickfeldverengung auf die weiße Mittelschicht der Lesben und Schwulen stattgefunden. Gleiches gilt für die Familienentwürfe dieser *Queer Community*. An der Basis haben sich viele verschiedene Familienformen entwickelt, doch scheint sich momentan, unter dem Einsatz von Interessengruppen, alles um die Homo-Ehe zu drehen. Viele der anderen von der *Queer Community* aufgezeigten Möglichkeiten, Familie zu leben, werden im derzeitigen Diskurs nicht genügend, oder überhaupt nicht, berücksichtigt (Rosenblum zit. in Weston xx). Man könnte dabei vielleicht von einem "Sog" des Mainstreams sprechen, der gewissermaßen die *Queer Alliance* spaltet, so es denn diese überhaupt gegeben hat. Identitäten und Interessen sind eben kontingent, verschieben sich; es ergeben sich neue Schnittmengen mit anderen Akteuren und neue Allianzen entstehen, wo sich alte auflösen.

2.3. Familie zwischen Sicherheit und Freiheit

Familie steht in einem Spannungsfeld zwischen Freiheit und Sicherheit (Scanlan 5-7). Diese Ambiguität zwischen individueller Freiheit und familiärer Sicherheit ist bezeichnend für die Familie. Einerseits ist die Familie der Ort des Wunsches vollkommener Harmonie, andererseits ist die Familie oft der Alptraum, dem man entrinnen will (Scanlan 4). Laut Scanlan sind zwei der grundlegendsten und "heiligsten" Ideale Amerikas das Individuum und die Familie. Der amerikanische Familientraum geht davon aus, dass beide Ideale, Familiensicherheit und individuelle Freiheit, von Natur aus kompatibel sind (51), ein Traum eben.

Aus Sicht der Homosexuellen können sich in der Herkunftsfamilie Probleme *fehlender Freiheit* und *fehlender Sicherheit* ergeben. Aus Sicherheitsgründen, um die Familie vor der homo- / transsexuellen Bedrohung zu beschützen, erfolgt eine heteronormative Grenzsetzung im Familienverständnis, die Homosexualität / Transsexualität ausgrenzt. Dem Homosexuellen / Transgender fehlt mit dieser Grenzziehung die Freiheit, sich in der Familie individuell verwirklichen zu können. Sein Coming-out ist Freiheitsdrang und Sicherheitsverlust zugleich (so ihn denn die Familie nicht sofort akzeptiert). Das entstehende Vakuum an Sicherheit wird durch die *Community*, durch Freunde aufgefangen – also durch die Gründung eigener Familien, die in Krisenzeiten (z.B. Aids) Sicherheit vermitteln. Um der *Sicherheit* willen formen Homosexuelle, Transgender eigene Familien;

um der *Freiheit* willen fordern sie das Recht, Familien nach ihren Wünschen zu formen. Am Prozess des Coming-out und an der Auseinandersetzung mit Aids soll hier nun exemplarisch das Spannungsverhältnis von Freiheit und Sicherheit in einem *queeren* Familien-Kontext näher erläutert werden.

2.3.1. Coming-out

Das Coming-out wurde erst im Zuge der *Gay Liberation* ein *strukturierter* Prozess, um innere Erfahrung und äußerliche Präsentation in Einklang zu bringen, mit dem Ziel, das Private in eine gesellschaftliche Realität zu verwandeln (Weston 44, 50). Mit dem Coming-out werden kulturell festgesteckte Grenzen zwischen öffentlicher und privater Sphäre überwunden: (Homo- / Trans-) Sexualität ist eigentlich kein Thema für den öffentlichen Raum am Arbeitsplatz, in der Schule, etc. Heterosexuelle Beziehungen sind es aber sehr wohl, da sie eben nicht auf das Sexuelle reduziert werden. Die nicht-sexuellen Komponenten heterosexueller Beziehungen werden im Alltagsleben zur Schau gestellt, diskutiert etc., nur das Sexuelle bleibt (meistens) ausgeklammert. Nach dem Coming-out (nach Annahme ihrer Identität) kann auch eine homosexuelle Person über ihre Beziehung sprechen (Weston 67), sie somit vom privaten in den öffentliche Raum überführen.

Der Wunsch der *individuellen Freiheit* liegt dem Coming-out zugrunde. Dabei geht es darum, Grenzen zu überschreiten, sich von den in der Familie erlernten Denkmustern zu befreien, um die eigene Identität finden zu können. Damit ist aber keinesfalls gemeint, dass das Coming-out automatisch einen endgültigen Bruch mit der Herkunftsfamilie zur Folge hat. In der Retrospektive kann das Coming-out auch der erste Schritt sein, um Herkunftsfamilie und eigens gewählte Familie zu integrieren (Weston 69).

Bei einem Outing kommt es zu einem Zusammenbruch der Familienkommunikation und zu Brüchen innerhalb der Familie (Strommen 45). Bisherige Grenzen, z.B. die Heteronorm, verlieren ihre Gültigkeit. Die Frage ist: Wie weit geht die Entgrenzung? Werden neue Grenzen errichtet? Wo verlaufen diese? Das heißt, dass in einem solchen Fall eine Neudiskussion der Familie stattfinden muss. Wie diese abläuft, hängt natürlich maßgeblich von den Wertvorstellungen der Familienmitglieder ab (Strommen 51).

Coming-out bedeutet laut Herdt ein "Verlernen" und Dekonstruieren kultureller Vorstellungen und die gleichzeitige Aneignung (Erlernen) neuer Rollen. Dieser Prozess bezieht sich nicht nur auf die eigene Identität, sondern setzt vielmehr auch eine Restrukturierung des sozialen Umfelds voraus (Herdt 38).

Wir alle müssen erst die sexuellen Kategorien lernen, die unsere Gesellschaft für uns bereit hält. Ausgehend davon können wir unsere Identitäten ausbilden. Zunächst findet in der Regel eine Orientierung an der Heterosexualität statt, auch wenn man sich "anders" fühlt (Gross / Woods 75), denn die Familie ist ein Ort heteronormativer Reproduktion (wenn sie nicht gerade *queer* ist). Man orientiert sich an dem, was man sieht. Oft wird Homosexualität erst später "entdeckt": "becoming homosexual is a form of adult resocialization" (Troiden 2).

Das Coming-out bedeutet für die Betroffenen allerdings nicht nur, dass sie selbst lernen müssen, ihre "andersartige" sexuelle Orientierung zu akzeptieren, sondern dass sie auch ihren Eltern gegenüber erklären müssen, dass sie deren heterosexuellen Traum nicht erfüllen werden (Savin-Williams 1). Dabei kommt den Eltern eine wichtige Funktion zu. Durch ihre Reaktion bestimmen sie die Einstellung des Kindes zu sich selbst und seiner Sexualität entscheidend mit, tragen also Verantwortung an der Entwicklung des Selbstbewusstseins ihrer Kinder (Savin-Williams 4, 31). Schock, Verleugnung, Ärger, Schuld, langsame Verarbeitung, Akzeptanz sind mögliche Reaktionen (Robinson / Henley Walters / Skeen 72).

Sich gegenüber der eigenen Familie zu outen ist von zentraler Bedeutung, wenn es um die eigene homosexuelle Identität geht (Strommen 38). Das Outing an sich ist nötig, um aus dem Dunkeln ins Licht zu treten, um sichtbar zu werden. Aufgrund der heterosexuellen Hegemonie gilt jeder als heterosexuell bis er sich dieser Klassifizierung offiziell entzieht (Strommen 39).

Coming-out hat eine doppelte Bedeutung. Zum einen markiert es für die homosexuelle Person einen Selbstfindungsprozess; zum anderen markiert es aber auch den Moment der Wahrheit in Bezug auf die Verwandtschaftsbindung. Es ist dieser Moment, in dem die homosexuelle Person erfährt, ob die Verwandtschaftsbeziehung tatsächlich auf Liebe basiert, vor dem sich viele fürchten (Weston 44). Die Person erfährt, ob eine bis dato evtl. unausgesprochene Grenze zwischen ihr und dem Verwandten besteht oder nicht.

Die Vorstellung der Familienlosigkeit, die mit Homosexualität / Transsexualität in Verbindung gebracht wird, kann zur Entfremdung der Familie führen. Familienmitglieder, die von der Unvereinbarkeit von Homosexualität / Transsexualität und Familie überzeugt sind, müssen nach dem Outing die Rolle des "Geouteten" in der Familie als negiert betrachten (Strommen 53-54). Ein Prozess der Entfremdung kann also die Folge sein, Verwandtschaftsbeziehungen können zerbrechen. Um nach dem Coming-out die

Kontinuität der Verwandtschaftsbeziehungen zu sichern, bedarf es der Formulierung eines Anspruchs auf einen Platz in der Verwandtschaft, z.B. als Kind der Eltern (Weston 79).

Einige Eltern glauben, ihre Kinder seien nicht wirklich homosexuell, sprechen ihren Kindern damit die Reife ab (Weston 70-71). Hierbei handelt es sich um einen heteronormativen Wunschtraum der Eltern. Indem sie die Homosexualität ihres Kindes z.B. als Phase bezeichnen, versichern sie sich selbst ihrer heteronormativen Annahmen, dass Ehe, Familie und Fortpflanzung auch bei ihrem Kind noch folgen werden (Weston 98).

Sicherheit ist ein Wunsch heterosexueller Familien, so auch der Herkunftsfamilien. Diese könnten aber durch ein Outing eines ihrer Mitglieder ihre traditionelle und privilegierte heterosexuelle Familienkultur als gefährdet ansehen (O'Donnell 77). Zoltan Simon nimmt an, dass die Zurückweisung innerhalb der Familie mit der Angst der Familie zu tun hat, dass die Familie als ganzes aufgrund der Homosexualität eines ihrer Mitglieder soziale Ausgrenzung und Ächtung erfahren könnte (Kadushin 144; Simon 209). Die Angst vor Ausgrenzung führt dann zu (eigener) Ausgrenzung.

2.3.2. Aids

Die Untersuchung der *Queer Families* findet unter anderem auch im Kontext von Aids statt. Aids hat seit dem Ausbruch in den frühen 1980er Jahren die Gesellschaft außerordentlich mitgeprägt, denn mit einem Mal waren sowohl gleichgeschlechtliche Familien als auch Herkunftsfamilien von Schwulen und Lesben mit Aids konfrontiert. In einer solchen Krisensituation können Familien Sicherheit vermitteln; sie können aber auch, beeinflusst von Vorurteilen und Stigmatisierung, genau daran scheitern. In diesem Fall übernehmen die *Community* / Freunde familiäre Funktionen. So wie das Coming-out die Funktionalität von Verwandtschaft zeigt, so tut dies auch Aids (Weston 176). Nicht immer ist Blut tatsächlich dicker als Wasser. Mit Ausbruch der Aidskrise in den 1980er Jahren wurden traditionelle Familienwerte beschworen, wurde Aids zu einer Seuche der Homosexuellen erklärt. Die Homosexuellen wurden ausgegrenzt. Der Homosexuelle (als potenzieller Aidskranker) bedrohte die Familie – im einzelnen die Kleinfamilie, im ganzen die nationale Familie. Weil ihre Herkunftsfamilien oftmals versagten, mussten Homosexuelle und HIV-Positive statt dessen ihre eigenen Versorgungsnetzwerke / Familien gründen.

Suzanne Poirier stellt fest, dass sich durch das Auftreten von Aids ein neues Problem für die Schwulen und Lesben ergeben hat, das sich folglich u.a. in der Literatur (und im Film) niederschlagen muss. Nachdem es zunächst gelungen war, den Fokus von den Coming-out-Geschichten hin zu einer breiteren Diskussion von Beziehung und Familie auszuweiten, kam mit Aids ein weiterer Faktor hinzu. Vom Zeitpunkt des Ausbruchs an mussten Beziehungen und Familien auch in Bezug auf die von Aids geschaffenen Realitäten, wie Krankheit und Tod, diskutiert werden (Poirier 2-3).

Die Aidskrise war ein entscheidender Anstoß, um *Queer Families* zu gründen und auszuweiten, aufgrund des Versagens der Herkunftsfamilien. Hier gab es aber auch die Möglichkeit, Herkunftsfamilie und eigene Familie miteinander zu verbinden. So kam es in der gemeinsamen Sorge um die Kranken zu einer Integration von Blutsverwandten und "Wahlverwandten" und zu einem Umdenken im Verständnis von Familie. Organisationen in der *Community* reagierten auf diese Erweiterung von Familie, indem sie Beratung für Kranke und ihre "loved ones" anboten. Progressive Krankenhäuser passten das Besuchsrecht für Familien den Wünschen der Kranken an, "family as the client defines family" (Weston 183; vgl. Kap. 3.3.2 *It's my Party, The Event*).

Mit anderen Worten: Hier werden familiäre Leistungen erbracht, die von anderer, sogenannter "natürlicher", Familienseite verweigert werden. Einige der hier beschriebenen Filme versuchen diese Familienleistungen im Rahmen des *Queer Family Claim* in den Familiendiskurs einzuschreiben. Gleichzeitig zeigen sie die Unzulänglichkeit eines Familienverständnisses, das sich *nicht* an tatsächlich erbrachten familiären Leistungen (Funktionalität) orientiert sondern an einem tradierten Familienbild (Formalität).

3. Homosexualität und Familie im Film

3.1. (Un-)Sichtbarkeit

Die Regeln unserer Gesellschaft (z.B. bzgl. Familie) befinden sich in einem dynamischen Prozess, an dem auch die Medien beteiligt sind. In diesem Zusammenhang muss der *Queer Family Claim* gesehen werden: Medien können durch die Darstellung von Tabubrüchen und Grenzverletzungen tradierte Werte in Frage stellen. Im Prozess der Interaktion zwischen Medien und Gesellschaft können Normen gestärkt wie auch dekonstruiert bzw. variiert werden (von Gottberg / Prommer 7-14). Der *Queer Family Claim* versucht, sich genau diesen Prozess zu Nutze zu machen, um die Trennung zwischen Homosexualität / Transsexualität und Familie aufzuheben.

Wir befinden uns in einer u.a. medial inszenierten Realität, d. h. die Konstruktion des Familienbilds findet auch über die Medien Film und Fernsehen statt. Dem *Queer Family Claim* geht es um die Unterbrechung eines Reproduktionszyklus heteronormativer Familienannahmen im Film und um die Produktion eines entstigmatisierenden Familienbilds wo ansonsten fehlende oder stigmatisierende Sichtbarkeit vorherrscht.

Medien sind Transportmittel für Kulturprodukte, -themen und -inhalte. Medien transportieren nicht nur Kultur, sondern prägen sie auch. Jedes Medium trägt zum Aufbau, Erhalt oder zur Veränderung eines bestimmten Zustandes der Kultur und der Gesellschaft bei (Faulstich 2004, 95-97). Esslin weist daraufhin, dass jede Art von Aufführung implizit Muster kultureller Werte porträtiert und etabliert. Das Drama (Film, TV, Theater) nährt unterbewusst gehegte Vorstellungen, die den gesellschaftlichen Sittenkodex und die Verhaltensmuster, die impliziten Standards und Rollenmodelle der Gesellschaft prägen. Je unbewusster dieser Prozess abläuft, desto stärker ist die Wirkung der Wertesysteme, denn desto weniger werden sie hinterfragt. Natürlich können die Werte einer Gesellschaft auch in Frage gestellt werden, doch nach Esslins Auffassung ist es weitaus häufiger der Fall, dass Film und Fernsehen Werte stillschweigend akzeptieren und damit dazu dienen, den politischen, moralischen und gesellschaftlichen Status quo zu untermauern. Laut Esslin gehören Film- und Fernseh Dramen daher auch mit zu den einflussreichsten Lieferanten sozialer Werte und Philosophien und stellen damit eine einflussreiche kulturelle und auch politische Kraft dar (Esslin 162-164, 178).

Folgt man den hier formulierten Einschätzungen, so werden viele Film- und Fernsehproduktionen ein vorherrschendes heteronormatives Familienbild reproduzieren. Ohnehin gilt, dass trotz der Entstehung *queerer* Filme, die als Korrektiv oder

Herausforderung zu verstehen sind, Heteronormativität eben nicht aufhört, sich zu reproduzieren (Benshoff / Griffin 288).

Medien können als Mittel zur sozialen Kontrolle dienen. Mediale Sichtbarkeit ist entscheidend, will man sich dieser Kontrolle widersetzen. Freilich muss dabei statt eines stigmatisierenden Bilds ein entstigmatisierendes Bild entstehen. Dem *Queer Family Claim* geht es genau um diese Kontrolle über das Bild in Film und Fernsehen. Lange Zeit wurde über Schwule und Lesben in den Medien "gesprochen", sie selbst hatten allerdings nicht die Möglichkeit, zu "sprechen" (Gross / Woods 6). So wird Repräsentation, d.h. Sichtbarkeit und Öffentlichkeitswirksamkeit, in dieser von audiovisuellen Medien dominierten Realität selbst zu einem Machtfaktor.

Wie aber soll man vorgehen? Gross und Woods sind nicht der Auffassung, dass man sich dem Einfluss des "mass-mediated mainstream" (Gross / Woods 13) voll entziehen kann:

We can always turn off the TV or throw out the newspaper, but cannot always evade the media-inspired conversations and social rituals through which mainstream values become embedded in our ideas about, say, gender roles, materialism, or family structure.

(Gross / Woods 14)

Daher sollte man sich auch nicht einfach vom Mainstream abwenden:

[T]he media are the primary channel, like it or not, through which society expresses its values and debates the issues affecting our lives; to renounce them entirely is to forego any chance of improving the level of that conversation.

(Gross / Woods 15)

Statt dessen sollte man das Ziel einer Revision verfolgen. Gross und Woods sprechen von einer "appropriation and subversion of mainstream media" (Gross / Woods 15). Dies versucht der *Queer Family Claim*.

Generell ist es in einem marktwirtschaftlich aufgebauten Mediensystem für eine Minderheit schwierig, sichtbar zu werden und auch zu bleiben:

In a society dominated by centralized sources of information and imagery – the film studios, news and entertainment media, newspaper and magazine publishers, and their shrinking conglomeration of owners – what is the fate of cultural groups that, for one reason or another, find themselves outside the cultural mainstream?

(Gross / Woods 4)

Die Zweifel, die Gross und Woods hier äußern sind durchaus berechtigt. Was die mediale Repräsentation angeht, folgt diese in den USA den Gesetzen des Marktes: Die Produktionsentscheidungen tendieren dabei zum Sicherem und Vorhersehbaren, zu Formaten, die in der Vergangenheit bereits funktioniert haben. Das Ziel dabei ist, die größtmögliche Zuschauerzahl zu erreichen, die wiederum den potenziellen Firmen, die Werbung schalten, zusagen sollten. Auf diese Firmen kommt es letztlich an. Sie sind es,

die die Sendungen durch den Kauf von Anzeigen finanzieren (Gross / Woods 6-7). So können sich Veränderungen nur langsam durchsetzen.

Und dennoch ist im freien Spiel der Kräfte die Chance auf Veränderung vorhanden. Um eine entstigmatisierende Darstellung zu erzielen, braucht es z.B. einen einflussreichen Produzenten, der es wagt, ein riskantes und wagemutiges Filmprojekt anzugehen. Gelingt es ihm dieses zu realisieren, besteht immer die Möglichkeit, dass daraus ein Erfolg jenseits der Arthouse-Kinos werden kann. Bringt eine "gewagte" Produktion unerwarteten Erfolg (oder wird sie von *Focus Groups* für gut befunden) kann sie selbst zum Modell für Nachfolgesendungen werden (Gross / Woods 7).

Die Tatsache, dass mit *Normal*, *Six Feet Under* und *Tales of the City* drei der hier analysierten Filme / Serien für das Fernsehen produziert wurden, und zwar von den Pay-TV-Kanälen HBO und Showtime, unterstreicht die Bedeutung des Mediums Fernsehen für den *Queer Family Claim* (der Überblick in Kap. 3.3 wird noch weitere TV-Produktionen nennen). Sie stellen einen Punkt dar, an dem sich Innovationspotenzial und Marktpotenzial verbinden, denn zweifelsohne hätten die Sender diese Produktionen nicht in Angriff genommen, wären sie nicht von der Marktnische überzeugt gewesen. So war beispielsweise die Produktion der weiteren Teile von *Tales of the City* nach heftigem Protest und dem damit verbundenen Ausstieg von PBS erst durch den Pay-TV-Kanal Showtime möglich. Die federführende Position privater Kanäle verdeutlicht, dass in einem marktwirtschaftlich orientierten Mediensystem die systemimmanente Spannung zwischen Innovationspotenzial und der Kopie des Bewährten auch zugunsten eines innovativen Weges verschoben werden kann (und zwar dann, wenn eine Marktnische entdeckt wird). Dafür spricht auch die Produktionspolitik einiger Hollywoodstudios, die Kunst und Kommerz, Arthouse und Mainstream, unter einem Dach zu vereinen versuchen, indem sie eigene Arthouse-Label gründen. Die meisten der hier analysierten Filme dürfen wohl (z.B. aufgrund ihrer niedrigen Produktionskosten) diesem Arthouse-Bereich (oder einer Hybridform zwischen Arthouse und Mainstream) zugerechnet werden.

Eine entstigmatisierende Repräsentation ist deshalb von großer Bedeutung, weil die dominierenden formalen Konventionen der Massenmedien realistisch / naturalistisch sind. Das heißt, Mainstream-Film und -Fernsehen werden in der Regel als Fenster in die Realität präsentiert, das vorgibt, uns *die* Wirklichkeit zu zeigen. Die Gefahr besteht darin, dass Zuschauer das Bild der Wirklichkeit eventuell so annehmen könnten, wie es ihnen in Fernsehserien und Filmen präsentiert wird. Massenmedien sind besonders einflussreich,

wenn es darum geht, Bilder von Gruppen zu kultivieren, bei denen Zuschauer wenige Möglichkeiten haben, Erfahrungen aus erster Hand zu sammeln.

Mediale Unsichtbarkeit oder stigmatisierende Darstellung verhindert in einer medial inszenierten Realität Anerkennung:

[O]ur cultural invisibility makes us especially vulnerable to the power of the mass media.

(Gross / Woods 9)

Mit anderen Worten: Kulturelle / mediale Sichtbarkeit ist eine Notwendigkeit. Ohne *Queer Family Claim* würde eine beständige Reproduktion heteronormativer Familienvorstellungen ablaufen. Familie würde über Film und Fernsehen medial als heterosexuelle Gemeinschaft inszeniert. Der Konstruktcharakter der heteronormativen Familie, die Normativität, würde verschleiert. Ziel des *Queer Family Claim* ist es, mit Hilfe entstigmatisierender Bilder diesen beschriebenen Prozess der medialen Inszenierung von Familien zu stören und zu korrigieren:

[T]he presence of a healthy, nonstereotypic, or even boring lesbian or gay man would threaten the mainstream, if only by throwing into question the "normalcy" of the status quo, introducing choices to people who never realized that such choices could be made.

(Gross / Woods 12)

3.2. *Towards Visibility* – Homosexualität im Film

Im nun folgenden Teil soll die Darstellung von Homosexualität im Film nachgezeichnet werden. Dieses Kapitel stellt den Überbau dar für die im Zentrum dieser Arbeit stehende Auseinandersetzung mit der Darstellung von *Queer Families* im Film. Der Überblick soll verdeutlichen, wie sich die Diskurslage verändert hat, welche Faktoren dabei eine Rolle spielen und was das für eine Analyse des *Queer Family Claim* bedeuten kann.

Yet, things *have* changed across a century of motion picture history. Rather than the dusky connotative closets in which queer characters existed during the Production Code era, there are a number of openly lesbian and gay characters in films and on television and even some transgendered characters. Although they are still often marginalized to art house theaters or pay television channels, the number of films and television programs that include queer characters and dramatize queer issues has increased dramatically over the past twenty years. And as the quantity has increased, so have the quality and range of queer images expanded.

(Benshoff / Griffin 288)

In Hollywood lässt sich ein genereller "Wille" zum Wandel feststellen, der in Verbindung mit marktwirtschaftlichen Entwicklungen steht. Sei es in Krisenzeiten (etwa durch die Einführung des Fernsehens), sei es durch das Auftreten einer neuen potenziellen

Marktnische; wenn es für Hollywood etwas zu gewinnen bzw. zu verlieren gibt, ist es bereit, stilistische wie inhaltliche Neuentwicklungen aufzunehmen und für seine Zwecke brauchbar zu machen. Diese These vom steten Medienwandel wird auch von Margit Dorn aufgegriffen. Danach hat Hollywood einen bestimmten Standard von filmischen Erzählweisen und Inhalten herausgebildet, der für ein möglichst breites Publikum konsensfähig ist. Dennoch gab es zu jeder Zeit, sowohl von innen heraus als auch von außen, Ansätze, das Medium Film künstlerisch und kritisch zu nutzen. Nach Dorns Auffassung kommt es zu einem beständigen Austausch zwischen innovativen Bestrebungen und der Verfestigung traditioneller Muster. Selbst der sogenannte Mainstream-Film kann dann kreative Innovationen aufgreifen (Dorn 228). So zeigt sich Hollywood über 100 Jahre, vor allem in Zeiten finanzieller Engpässe, immer wieder auf der Suche nach Neuem, und "schreckt" dabei auch vor *queeren* Inhalten nicht zurück, mit durchaus positivem Effekt für die *queere* Sache.

Selbstverständlich gibt es auch im frühen amerikanischen Film um 1900 *queere* Filme, oder zumindest welche, die *queer* verstanden werden können. Was heute homosexuell gesehen wird, muss damals nicht unbedingt genauso gesehen worden sein. Denn sexuelle und genderbezogene Kategorien, Einstellungen und Identitäten sind sich verändernde, zeitspezifische Konstruktionen. Wenn man also einen Film zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit Begriffen wie homo- oder heterosexuell oder schwul (*gay*) definiert, überführt man das dort Gezeigte in unser heutiges Sexualitätssystem, und berücksichtigt das System der damaligen Zeit (in dem sich die Kategorien Hetero- und Homosexualität gerade erst zu entwickeln begannen) nur unzureichend (Katz 9-10). Daher kann ein Film, wie z.B. *The Gay Brothers* (1895), in dem zwei Männer miteinander tanzen, retrospektiv, als *queerer* Film bezeichnet werden. Auf der einen Seite kann er als Film verstanden werden, der die besondere Zuneigung zwischen zwei Männern ausdrückt. Doch ist auch eine Lesart möglich, nach der die beiden Männer nichts weiter als gute Freunde sind. Viele Stummfilme, beispielsweise, zeigen körperliche Intimitäten zwischen Frauen oder zwischen Männern. Diese Momente sind nicht eindeutig – alles zwischen homosozial und homosexuell ist denkbar – und daher *queer* (Benshoff / Griffin 21-22). Somit ist der Queer-Film potenziell so alt wie die Filmgeschichte. Unterschiede gibt es jedoch bezüglich der Offenheit, in der die *Queerness* zu Trage tritt.

Aufgrund des *Motion Picture Production Code* (einem Selbstzensur-Mechanismus der Hollywoodstudios mit dem Ziel, jegliche "sexuelle Perversion" von der Leinwand zu verbannen und statt dessen Heterosexualität, zusammen mit Ehe und Fortpflanzung, als

einzig richtige Sexualität darzustellen; Benschhoff / Griffin 9) gab es von 1934 bis 1968 in Mainstream-Hollywood-Filmen keine schwulen oder lesbischen Charaktere, es sei denn in subtiler, kodierter Form (Kostüme, Sprache, Verhalten der Charaktere machten es möglich, Homosexualität als "connotative homosexuality" zu vermitteln, was z.B. bedeutete, dass männliche Charaktere sehr weiblich und weibliche Figuren sehr männlich dargestellt wurden; Benschhoff / Griffin 9) (Russo 1986; Gross / Woods 10). Der Code etablierte sich in den 1930er Jahren parallel zu wachsenden Forderungen nach mehr Anstand und Moral. Die 1930er Jahre markieren den Anfang einer moralischen Wende hin zu Heteronormativität, weg von den ausschweifenden 1920er Jahren. Zuvor war es in den 1920er Jahren zu einem sozial-moralischen Wandel gekommen, der sich unter anderem im Phänomen der *Pansy Craze* (vgl. Kap. 2.1.1, S. 19) und auch in Filmen der damaligen Zeit ausdrückte, in denen (Homo-)Sexualität und *Queerness* offener zur Schau gestellt wurde. Grund für die filmische Öffnung waren sinkende Zuschauerzahlen und die schlechte wirtschaftliche Situation in der Zeit der Weltwirtschaftskrise. 1968 wurde der *Production Code* schließlich von einem freiwilligen Bewertungssystem abgelöst (Benschhoff / Griffin 27-29).

Außerhalb Hollywoods gab es bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts Filme, die ein komplexeres Bild menschlicher Sexualität zeichneten, so etwa der schwedische Film *Vingarne* (1916), *Anders als die Anderen* (1919), der in Zusammenarbeit mit Magnus Hirschfeld entstand, oder auch *Mädchen in Uniform* (1931) (Benschhoff / Griffin 24). In den 1950er Jahren begann in Hollywood eine Abschwächung des *Production Code*. Die *Queerness* in Hollywood-Filmen nahm zu, z.B. in *Rebel without a Cause* (1955). Kontroverse Themen wurden angesprochen, mit dem Ziel, die Zuschauer vom Fernsehen zurückzugewinnen. Dabei galt die Devise: "with restraint and taste" (Benschhoff / Griffin 91), was oftmals bedeutete, dass kontroverse Themen zwar aufgegriffen werden durften, Charaktere aber für ihr abweichendes Verhalten bestraft wurden ("compensating moral value"; Benschhoff / Griffin 90). Die Darstellung von Sexualität blieb umstritten zwischen Filmemachern und Filmzensur, und so gibt es einige Beispiele, in denen heftig umgeschrieben oder gekürzt wurde, um sexuelle Andeutungen weniger deutlich zu machen, manchmal gar bis hin zur Unverständlichkeit, z. B.: *A Streetcar Named Desire* (1951) – sexuelle Andeutungen bezüglich Blanches Vergangenheit als Prostituierte, ihrer Vergewaltigung, der Homosexualität ihres ersten Ehemannes, wurden gegenüber Williams Stück entschärft; *Cat on a Hot Tin Roof* (1958) – Bricks sexuelles Desinteresse an Maggie bleibt unklar, weil nicht ausgesprochen wird, dass Bricks Freund Skipper sich in ihn

verliebt hat und Selbstmord begangen hat; *Suddenly, Last Summer* (1959) – der Versuch das Geheimnis, dass Sebastian seine Mutter und seine Cousine benutzt, um junge Männer anzulocken, die er dann für sexuelle Dienste bezahlt, auf "anständige" Weise zu lüften (Benshoff / Griffin 90-92).

Im Zuge der Entwicklung (das Unaussprechliche zunehmend auszusprechen) und des stetig wachsenden wirtschaftlichen Drucks musste auch die *Production Code Administration* ihre Strategie ändern (Benshoff / Griffin 90-92). Mit der Reform des *Motion Picture Production Code* 1961 wurde das Verbot der Darstellung von Homosexualität gelockert. Tatsächlich bediente man sich aber immer noch den gängigen Stereotypen, die kaum hinterfragt wurden. Homosexualität auf der Leinwand war komisch, niederträchtig, schmachvoll oder tragisch. Der einzige Unterschied, den die Reform wirklich brachte, war, dass Homosexualität nun nicht mehr angedeutet werden musste, sondern direkt angesprochen werden konnte (Benshoff / Griffin 94). Russo bringt es auf den Punkt:

It is not insignificant that out of 32 films with major homosexual characters from 1961 through 1976, 13 feature gays who commit suicide and 18 have the homosexual murdered by another character.

(Russo 1986, 32)

Auf die Phase der Unsichtbarkeit folgte also eine Phase negativ konnotierter Sichtbarkeit. In den 1960er Jahren entstanden im Rahmen der Underground-Film-Bewegung mehr Filme *queeren* Inhalts. In der Tradition der Exploitation-Filme, Physique-Filme und Experimental-Filme hatte man sich auch schon in vorhergehenden Jahrzehnten mit *queeren* Inhalten befasst. Natürlich wurden diese Art Filme nur in speziellen Theatern gezeigt. In den 1960er Jahren wuchs die Ablehnung des Publikums gegenüber Hollywood; statt dessen wandte man sich diesen "anderen" Filmen, die Hollywood formal und inhaltlich herausforderten, zu. Sie wurden in den Städten oftmals in denselben Theatern gezeigt. Als Folge dessen verschmolzen deren Inhalte und Stile zunehmend miteinander. Diese Filmszene half dabei, einen Raum zu schaffen, in dem *Queerness* filmisch ausgedrückt werden konnte, und bereitete somit den Weg für den späteren Queer-Film (Benshoff / Griffin 108-124). In dieser Zeit sahen sich die Hollywoodstudios einem großen wirtschaftlichen Druck ausgesetzt. Ihre Einnahmen gingen zurück, und um die Zuschauer zurückzugewinnen, begannen sie in ihre Filme Elemente des bei der in den 1960er Jahren stetig wachsenden *Countercultural Audience* sehr beliebten Europäischen Kinos und amerikanischen Avantgarde-Films aufzunehmen und entsprechende Filmemacher anzuheuern. Das Ergebnis war unter anderem eine neuartige Darstellung von Homosexualität, Gender und *Queerness*, die Hollywood von den späten 1960er Jahren bis

Mitte der 1970er Jahre zeitweise in einem eher radikalen und experimentellen Licht erscheinen ließ (vgl. *Midnight Cowboy* (1969), *The Boys in the Band* (1970), *The Killing of Sister George* (1968)) (Benshoff / Griffin 131):

Throughout the postwar era, Hollywood filmmakers had pushed at the boundaries of what the Production Code would allow. In response to the sexual revolution and the success of foreign, sexploitation, and underground films, Hollywood filmmakers began to include more profanity, nudity, and sexuality into their films, forcing the Production Code to demand that some of them be advertised as "suggested for mature audiences." Finally, the Production Code was scrapped altogether, and a ratings system was introduced in 1968. Under this plan, Hollywood films could supposedly say or show anything that they wanted [. . .] Pictures such as *Bonnie and Clyde* (1967), *The Graduate* (1967), *The Wild Bunch* (1969) [. . .] depicted more sex and violence than had ever been shown before in mainstream American cinema.

(Benshoff / Griffin 136)

Nicht zu vergessen, dass mit Stonewall 1969 auch die *Gay Liberation* ihren Anfang nahm. In diese Zeit fallen auch Filme, die aufgrund ihrer formalen und inhaltlichen Radikalität als "Loathsome-Film" (nach John Simon; Benshoff / Griffin 141) bezeichnet wurden und in ihrer hybriden Form schon auf das *New Queer Cinema* der 1990er Jahre verweisen (vgl. *Beyond the Valley of the Dolls* (1970), *Myra Breckinridge* (1970), *Performance* (1970)):

There were a few other Hollywood films from the era that were definitely queer in not just content but also in the style, undermining the centrality of heterosexuality in favor of a more diverse queer perspective. Using deliberate camp, self-conscious nostalgia, generic hybridization, and other assorted experimental techniques, these films flaunted their disregard for "positive images" and happy Hollywood endings. They shocked, confused, and ultimately angered many mainstream viewers. [. . .] Their activist stance and stylistic hybridity look ahead to the films of New Queer Cinema, and most of them are in some way about the performative roles – racialized, sexualized, classed – that each of us has been conditioned to play. Their storylines explicitly examine the nature of identity, or they employ campy posturing that ruptures and questions Hollywood form.

(Benshoff / Griffin 141)

Sie vermischten stilistische Elemente des Avantgarde- und Exploitation-Films und des Europäischen Kinos, wurden aber von den großen Hollywood-Studios, wie z.B. *20th Century Fox* oder *Warner Bros.* herausgebracht. Mit dekonstruktivistischen Mitteln (z.B. das Hineinschneiden kleiner Clips aus klassischen Hollywood-Filmen) stellten sie Geschlecht und Sexualität in Frage (Benshoff / Griffin 149). Die negativen Reaktionen vieler Kritiker auf diese Filme trugen sicherlich dazu bei, dass solche stilistischen Experimente mit *queerem* Inhalt in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre und den 1980er Jahren weniger in Erscheinung traten (Benshoff / Griffin 145). Statt dessen entdeckte Hollywood alte Filmgenres wieder, die den erhofften finanziellen Erfolg brachten (vgl. *The Godfather* (1972), *Jaws* (1975), *The Exorcist* (1973), *Star Wars* (1977)) (Benshoff / Griffin 148).

Mit der *Gay Liberation* in den 1970er Jahren, und dem Bedürfnis nach Repräsentation *queeren* Lebens in den Medien, wurde die Coming-out-Strategie auf den Film ausgedehnt, z.B. in Form von Dokumentationen über die aufstrebenden *Queer Communities*. Einige wenige begannen auch, dem Beispiel Hollywoods folgend, konventionellere Filme im Erzählstil zu drehen, die zwar auch unabhängig produziert wurden, in Form und Inhalt aber konventioneller waren als die Underground- und Midnight-Movies eines John Waters (*Pink Flamingos* (1972)) beispielsweise. Sie scheinen sich an *Boys in the Band* zu orientieren, jedoch hatten sie schlechte Verleihbedingungen und sind heute etwas in Vergessenheit geraten (Benshoff / Griffin 170).

In den 1980er Jahren wurde vieles von dem, was die *Gay Liberation* zuvor erkämpft hatte, durch die Wahl von Ronald Reagan zum US-Präsidenten und das Aufkommen der *Moral Majority* (eine Organisation bestehend aus christlich-konservativen Political Action Committees, die glaubten, mit ihrer christlichen Moral die Mehrheit der Amerikaner zu repräsentieren) wieder zunichte gemacht (Benshoff / Griffin 178). *Queere* Sichtbarkeit war aufgrund dieser gesellschaftlichen Entwicklung in den 1980er Jahren hart umkämpft:

Portrayals of queer figures in mainstream media of the 1980s were a constant source of contention. Members of the New Right organized to voice their objections to any images deemed to be promoting "the gay agenda", and they worked to pass strict rules against obscenity and to limit government funding of "controversial" art.

(Benshoff / Griffin 179)

So entstanden in den 1980er Jahren auf der einen Seite Filme, die z.B. durch das Motiv der *Killer-Queers* Homophobie schüren wollten oder z.B. im Slasher-Film Sexualität, *queeres* Verhalten und Drogenkonsum bestrafen, vor allem auch angesichts der Aids-Krise (Benshoff / Griffin 180). Dass Hollywood in den 1980er Jahren begann, auch sensiblere Portraits von *queeren* Charakteren zu zeichnen, führen Benshoff und Griffin zum einen auf die Bereitschaft der *Queer Community* zurück, gegen negative Filme mit allen Mitteln zu demonstrieren, sei es während den Dreharbeiten oder später bei den Aufführungen. Und sie führen den unglaublich großen Erfolg von *La Cage aux Folles* (1978) an, der zur damaligen Zeit zum erfolgreichsten ausländischen Film in Amerika avancierte. Diesen Erfolg wollte man kopieren und so entstanden Filme wie *Victor/Victoria* (1982) oder *Tootsie* (1982) (Benshoff / Griffin 184), die Judith Butler allerdings eher in der Tradition einer Bestätigung denn einer Subversion des heteronormativen Regimes sieht (vgl. Butler 1997, 179).

In diese Zeit fiel auch die Aidskrise: Mitte der 1980er Jahre, mit Zunahme der Aids-Krise, wurden homosexuelle Charaktere im Hollywood-Film heruntergespielt oder ganz

gestrichen. In *The Color Purple* (1985), beispielsweise, wurde die lesbische Beziehung beinahe bis zur Unsichtbarkeit entschärft (Benshoff / Griffin 189). (Dass diese Tendenz fortbesteht zeigen "heterosexized" Filme aus späteren Jahren, wie z.B. *Fried Green Tomatoes* (1991), *A Beautiful Mind* (2001) und *Troy* (2004); Benshoff / Griffin 251, 261). Hollywoods Antwort auf die Aids-Krise in den 1980er Jahren zeichnete sich durch Angst, Hysterie und Homophobie aus. In der gesamten Dekade scheuten sich die Hollywood-Studios vor dem Thema Aids. Einzig *Pseudo-Aids-Filme* wurden produziert:

Hollywood could muster up sympathy for upper-class professional white heterosexuals dying from unnamed diseases at this point in time but not for people with AIDS of any class or color.

(Benshoff / Griffin 206)

Während sich die großen Studios dem Thema verschlossen, entstanden in den 1980er Jahren eine Reihe von Independent-Filmen, die sich mit der Krise und ihren Auswirkungen auf das *queere* Leben auseinander setzten. Sie bedienten sich dabei konventioneller Formen, um Emotionen im Publikum hervorzurufen. Es ging weniger darum, dessen Annahmen und Vorstellungen über Aids und Sexualität durch radikale Stilexperimente herauszufordern. Deshalb handelte es sich um klassische Erzählfilme mit einem sympathischen (meist weißen) Protagonisten, HIV-positiv. Diese Filme waren eher darauf aus, die Sympathien der dominanten heterosexuellen Gesellschaft zu gewinnen und wurden daher im urbanen Umfeld wohlhabender, weißer Männer und ihrer Freunde angesiedelt. Die Strategie war nicht Konfrontation, sondern Versöhnung; Sympathie, Toleranz und Wissen über Aids sollte transportiert werden (vgl. Kap. 3.3.1, z.B. *An Early Frost*). Aids-Aktivist*innen begannen diese Art von Film zu kritisieren, denen ihrer Meinung nach eine politische Agenda fehlte, und schlugen einen radikaleren Weg in Form von Videos (*AIDS-Activist-Videos*) ein, mit denen versucht wurde zu zeigen, dass alle gesellschaftlichen Gruppen von Aids betroffen sind. Die konventionelleren Filme waren vielleicht selbst nicht radikal, aber sie legten die Grundlage für ein radikaleres *Queer Cinema* (Benshoff / Griffin 210, 216). Und sie waren entscheidend in ihrem Versuch, ein breiteres Publikum zu gewinnen. Beide Formen erfüllten unterschiedliche Zwecke in unterschiedlichen Gruppen. Die konventionelleren Filme sollten vor allem die heterosexuelle Gesellschaft ansprechen während die Videos dazu dienten, Aidsaktivist*innen zu unterstützen oder neue Aktivist*innen zu rekrutieren. Die Videos können als ein politisches Mittel gesehen werden, denn sie dienten als *Counter Memory* (Benshoff / Griffin 212) gegenüber der Aids-Berichterstattung in den Mainstream-Medien, als *Countersurveillance* gegenüber Polizeiübergriffen, und als Rekrutierungs- und Informationsmedium. Darüber

hinaus halfen sie dabei, das wahre Ausmaß der Aidskrise jenseits der *Queer Community* ins rechte Licht zu rücken, mehr als Film und Fernsehen (Benshoff / Griffin 215). 1993 wurde der Fernsehfilm *And the Band Played On* (1993) (produziert von HBO), basierend auf dem gleichnamigen Buch von Randy Shilts, über die ersten Jahre der Aids-Epidemie ausgestrahlt, der Fehler seitens der Politik genauso beleuchtet wie Konflikte innerhalb der *Community*.

Bei der Darstellung von Lesben und Schwulen stand in den 1980er Jahren das Problem der Sexualität im Vordergrund. Die Figuren wurden über ihr sexuelles Problem definiert (Gross / Woods 11):

When TV does deal with gays it typically takes the point of view of straights struggling to understand. The central action is the progress of acceptance – not self-acceptance by the homosexual, but grief-stricken resignation to fate by his straight loved ones, who serve as surrogates for the audience.

(Henry 43)

Montgomery hat für die 1980er Jahre einige allgemeine Regeln bezüglich queerer Charaktere bzw. Themen im Fernsehen aufgestellt, die alle im Kontext kommerzieller Erwägungen und den daraus folgenden Einschränkungen stehen. Es geht in einem Massenmedium schließlich vor allem darum, die größtmögliche Zahl an Zuschauern zu bekommen. So sollte, im Falle des Fernsehens, das Programm zunächst einmal einem gewohnten und erfolgreichen Fernsehgenre entstammen. Die Geschichte sollte sich dann auf die männliche heterosexuelle Hauptfigur und deren Reaktionen auf die homosexuellen Figuren konzentrieren. Eine reine Fokussierung auf die homosexuellen Charaktere ist demnach weniger erstrebenswert. Schließlich sollten auch jegliche Formen von zu expliziter Zuneigung vermieden werden, die bestimmte Teile des Publikums als anstößig empfinden könnten (Montgomery 51). Montgomery fasst die von ihr festgestellten Regeln wie folgt zusammen:

These requirements served as a filter through which the issue of homosexuality was processed, resulting in a televised picture of gay life designed to be acceptable to the gay community and still palatable to a mass audience.

(Montgomery 56)

Es ging in den 1980er Jahren nicht um eine wirkliche Darstellung aus Perspektive der Homosexuellen (Gross / Woods 11).

Die 1980er Jahre sahen andererseits für Filmemacher der Minderheiten die Möglichkeit, sich einem größeren Publikum zu präsentieren. Kabelfernsehen und Heimvideo eröffneten neue Wege, um Filme zu vermarkten und an die Zuschauer zu bringen. Die Kabel- und Videosparten wuchsen so schnell, dass bald der Vorrat an Filmen erschöpft war. Schließlich galt es, ein 24h-Programm im Kabelfernsehen zu füllen. Die Hollywood-

Studios konnten diesen Produktbedarf nicht decken. Dies war die Stunde des Independent-Film. Es konnten kleinere und billigere Filme produziert werden, die an ein spezielles Zielpublikum vermarktet werden konnten. Es entwickelten sich Festivals für Independent-Filme, die dazu beitrugen, die Filme der Öffentlichkeit bekannt zu machen und sie entsprechend zu fördern. Und in den großen Städten entstanden Kinos, die sich auf die Präsentation von ausländischen und unabhängig produzierten Filmen spezialisierten (Benshoff / Griffin 190). Dabei wurden in den 1980er Jahren bevorzugt konventionelle Formen und Inhalte benutzt, um das Leben und Lieben von *queeren* Personen darzustellen. Diese Filme waren beim *queeren* Publikum sehr erfolgreich und bildeten damit die Voraussetzung für gewagtere, radikalere Filme in den 1990er Jahren (Benshoff / Griffin 196). Die Independent-Filme in den 1980er Jahren zeigen ein grundlegendes Problem der Queer-Filme, das auch mit der Heterogenität der *Queer Community* zusammenhängt: Auch Independent-Filme müssen eine gewisse Zuschauerzahl erreichen, um eines ihrer Ziele – profitabel zu sein – zu erreichen. Als Folge dessen werden radikale Aspekte der *queeren* Perspektive heruntergespielt, um zum einen möglichst viele Mitglieder der *Queer Community* anzusprechen und um möglichst auch noch heterosexuelle Zuschauer anzuziehen (Benshoff / Griffin 196):

The era's gay and lesbian films were easy to follow and contained (mostly) sympathetic characters but were then often accused of being bland and conciliatory.
(Benshoff / Griffin 196)

Die 1990er Jahre werden von manchen als *Gay Nineties* bezeichnet, weil in dieser Dekade die Sichtbarkeit von Schwulen und Lesben in Amerika generell zunahm. Zeitgleich nahmen natürlich auch die konservativen Anstrengungen gegen jede Form der Gleichberechtigung zu, so dass man also wohl von einem Paradoxon "queer inclusion and simultaneous backlash" sprechen kann (Benshoff / Griffin 248). In den 1990er Jahren zeigte sich ein Trend hin zu *queeren* Independent-Filmen, die zunehmend gewagter, wütender und (in ihrer theoretischen Ausrichtung) kompromissloser waren. Sie zeigten Sexualität sehr freizügig und kombinierten verschiedene Stile aus dem Avantgarde-Kino ebenso wie aus den Aids-Aktivisten-Videos oder den Hollywood-Filmen. Das *New Queer Cinema* wendete sich nicht nur gegen den heterosexuellen Mainstream sondern auch gegen die Vorstellung *einer* homosexuellen Identität. Die Charaktere waren nicht mehr höflich, desexualisiert, defensiv, wie es für homosexuelle Charaktere im Hollywood-Film wie auch im Independent-Film der 1980er Jahre der Fall war. New Queer Cinema wollte mehr sein als nur Kino (vgl. *Looking for Langston* (1989), *My Own Private Idaho* (1991), *Poison* (1991), *Swoon* (1992), *The Watermelon Woman* (1997)):

Unlike mainstream Hollywood films, or even 1980s gay and lesbian independent films, New Queer Cinema seeks to do more than just entertain viewers with interesting stories. New Queer films seek to make their viewers think about the ways and means those stories are told. Many of the works mix together documentary and fictional styles or hybridize two or more genres in order to show how the very form of cinematic storytelling impacts upon its meaning. Others use campy excess and performative styles to set themselves apart from realistic dramas. In other words, New Queer Cinema is a metacinema that simultaneously represents queer characters and concerns but also comments upon the form of those representations. This project is quite clearly tied to queer activism and queer theory. Both activists and theorists had seen the importance of breaking beyond stable identity categories and using confrontational tactics. Thus New Queer Cinema actively breaks down filmic categories such as genre, fiction, realism, and documentary – as well as deconstructs essentialist concepts of history, race, nation, gender, and sexuality.

(Benshoff / Griffin 221-222)

Benshoff und Griffin untermauern die Annahme, dass es sich beim *New Queer Cinema* um eine Art Elite-Medium handelt:

Consequently, while New Queer films were praised by many queer theorists, activists, and critics, they were not always pleasing to more general gay and lesbian audiences, let alone straight ones.

(Benshoff / Griffin 223)

Die radikale und intellektuelle Auseinandersetzung mit Sexualität verhinderte also eine große Öffentlichkeit und Interaktion mit dem Umfeld, selbst innerhalb der *Queer Community*. Ihre theoretischen Zielsetzungen sowie die hybride Form machen sie für einige zu schwer verständlichen Filmen (Benshoff / Griffin 237). Im Rückblick zeigt sich, dass das *New Queer Cinema* mehr ein Moment als eine Bewegung gewesen ist (Benshoff / Griffin 242). Die *queeren* Filme, die darauf folgten, wurden ein Nischenprodukt. Der Erfolg des *New Queer Cinema* trug dazu bei, dass Hollywood und unabhängige Filmemacher mehr Filme über Schwule und Lesben produzierten. Generell kann man sagen, dass Hollywood versucht hat, die Bewegung des Queer Cinema zu "mainstreamen", wodurch es allerdings eher zu essentialistischen und stereotypen Ansätzen kam.

Wenn ein Film *queeren* Inhalts konventionelle Formen wählt, und den Inhalt entschärft, um die Opposition zum Mainstream zu entschärfen, sprechen Benshoff und Griffin von einem "mainstreamed" Film. So etwa bei *Philadelphia* (1993):

Gay intimacy, romance, and community are marginalized, and the broader political implications of the AIDS crisis are never addressed.

(Benshoff / Griffin 254)

Die Beziehung von Andy und Miguel wird desexualisiert, sie küssen sich nicht einmal (Benshoff / Griffin 254). Deshalb nimmt manch *queerer* Kritiker ihn als "pitched at mainstream audiences" (McCarthy) wahr:

Philadelphia dramatized those issues for mainstream heterosexual (and perhaps even homophobic) audiences. It succeeded in doing exactly what it set out to do: bringing

to light discrimination based on HIV status (and by extension sexuality in general) for people who may have never thought about such things before.

(Benshoff / Griffin 254)

Viele unabhängige Filme haben aber versucht, auf ihre Weise weiter in einem *queeren* Modus zu operieren, sozusagen im Geiste des *New Queer Cinema*. Dabei können sie sich seit kurzem auch höchster kritischer Ehren sowie wachsender Zuschauerzahlen erfreuen. Es ist also gelungen, eine Nische zu erobern und erfolgreich zu besetzen, mit nachhaltiger Wirkung, nicht zuletzt auch aufgrund des wirtschaftlichen Erfolges des *New Queer Cinema* (Benshoff / Griffin 243, 253):

New Queer Cinema paved the way for more queer images in both Hollywood and independent films, as well as on television.

(Benshoff / Griffin 248)

Außerdem sind diese Filme in zunehmendem Maße einem nationalen Publikum zugänglich:

Meanwhile, there is a growing lesbian and gay presence in mainstream (art) theaters, making more of these independently produced films accessible to a national audience. What distinguishes the new breed of lesbian and gay cinema is not merely its content but the frankness and matter-of-factness with which it depicts lesbian and gay lives.

(Gross / Woods 19)

Laut Benshoff und Griffin beweisen Filme wie *Philadelphia* (1993), *The Birdcage* (1996), *Bound* (1996) oder *In & Out* (1997), dass Hollywood-Produzenten *Queerness* als "multiple-target-group-marketing" (259) benutzen, um heterosexuelles und *queeres* Publikum gleichermaßen anzuziehen. Hollywood ist ein auf Gewinn ausgerichtetes System. Entscheidend ist, dass Hollywood, angefacht durch die Erfolge des radikalen *New Queer Cinema*, versucht hat, Gewinne zu erzielen, indem es Crossover-Filme anvisiert hat, die sowohl auf *queeres* wie auch auf heterosexuelles Publikum anziehend wirken sollen.

Jedoch sollte dieser Eindruck nicht täuschen. In den Hollywood Studios hat sich keinesfalls auf Dauer ein Queer-Film etabliert. Viele in den 1990er Jahren geplante Projekte sind bis heute nicht umgesetzt worden (Benshoff / Griffin 260). Die heterosexistische Erzählstruktur im Hollywood-Film macht es für *queere Plots* sehr schwierig. In vielen Mainstream-Filmen, in denen sie auftauchen, sind sie desexualisiert, unpolitisch und aus dem soziokulturellen Kontext herausgehoben. Anstelle komplexer Charaktere, die die sexuellen Realitäten in Amerika widerspiegeln, kommen "witty next-door neighbors, sexy 'bisexual' lesbians, colorful drag queens" zum Einsatz (Benshoff / Griffin 262). Hollywood hat, statt Filme über *queere* Charaktere zu produzieren, diese lieber in Subplots besetzt:

Such characters are peripheral to the main (heterosexual) story, and, in worst-case scenarios, they function as the butt of jokes or the cause of terror, although more often they are used to bolster or comment upon the centrality of the heterosexual love story.
(Benshoff / Griffin 260)

Die Gefahr bei diesen Subplots liegt darin, dass aufgrund der untergeordneten Hierarchie und der verkürzten Handlung Stereotypen bedient werden oder die diversen Lebensschwierigkeiten *queerer* Menschen trivialisiert werden:

[T]heir subordinate placement within Hollywood narrative formulas continues to uphold the centrality and desirability of heterosexuality at the expense of all other types of human relations.

(Benshoff / Griffin 261)

Dem Fernsehen, vor allem dem Pay-TV, ist es hingegen besser gelungen, ein komplexes und vielseitiges Bild *queeren* Lebens in Amerika zu zeichnen (Benshoff / Griffin 263). So konnte man in den späten 1970er Jahren, nach langer Lobbyarbeit seitens der Schwulen- und Lesbenbewegung, erste Erfolge verbuchen, indem sich die Sender darauf einigten, die Darstellung stereotyper Charaktere zu vermeiden. Ende der 1970er Jahre und Anfang der 1980er Jahre gab es daher die ersten großen Sendungen im amerikanischen Fernsehen mit regelmäßig auftretenden *queeren* Charakteren. Allerdings wurden diese eher in Szenen mit Frauen als mit ihren Partnern dargestellt. Mit der Wahl Reagans zum Präsidenten und dem Einfluss der *Moral Majority* verschlechterten sich die Bedingungen im Laufe der 1980er Jahre. Erfolge wurden erst wieder am Ende des Jahrzehnts aufgrund der Lobbyarbeit von *GLAAD (Gay & Lesbian Alliance Against Defamation)* erreicht. Das Ergebnis war eine gestiegene Sichtbarkeit in den 1990er Jahren mit *queeren* Charakteren in Hauptrollen (Capsuto 5-6).

Queere Konnotationen und Metaphern sind aus den heutigen Hollywood-Filmen nicht mehr wegzudenken, sei es in Horrorfilmen, Teenagerkomödien, oder in Genre-Parodien wie *Scary Movie* (2000) (Benshoff / Griffin 261-262). Demnach hat der *queere* Moment also seine Wirkung hinterlassen. *Queere* Konnotation werden u. a. in phantastischen Filmen eingesetzt, z.B. *Pirates of the Caribbean* (2003, 2006, 2007), *X-Men* (2000, 2003, 2006), *Charlie and the Chocolate Factory* (2005), *The Lord of the Rings* (2001, 2002, 2003), in denen Abweichung von der gesellschaftlich vorgeschriebenen Norm als etwas Positives dargestellt wird. Doch ist es eine andere Frage, ob es dem Publikum gelingt, diese *queere* Konnotationen in Bezug zu *queeren* Menschen in der gesellschaftlichen Wirklichkeit zu setzen (Benshoff / Griffin 262).

Ein Faktor, der ebenfalls nicht vernachlässigt werden sollte, ist ein Wandel in der Wahrnehmung der *Queer Community* in Hollywood und vor allem auch in den Medien als

eine Minderheit, die für ihre Gleichstellung kämpft. Das Problem der Darstellung von Homosexualität im Film und die Homophobie in Hollywood werden von den Massenmedien heute aufgegriffen und publiziert:

The mass media [...] are slowly shifting the terms of our public conversation toward a greater inclusiveness and acceptance of diversity.

(Gross / Woods 20)

Damit ist zumindest auch gewährleistet, dass die Auseinandersetzung mit *queer* in Hollywood und im Film weitergeht (Benshoff / Griffin 263; vgl. auch Signorile).

Den Queer-Film seit der Jahrtausendwende sehen Benshoff und Griffin zwischen der Fortführung der *New-Queer*-Ästhetik und der Hinwendung zu konventionelleren Filmstilen, die sich am Hollywood-Entertainment anlehnen (268-270). *Queere* Filme zeichnen sich außerdem in zunehmendem Maße dadurch aus, dass in ihnen nicht nur Geschlecht und Sexualität sondern auch andere Bereiche sozialer Differenz, wie etwa Rasse oder Klasse, Identität beeinträchtigen (vgl. *The Wedding Banquet* (1993), *Boys Don't Cry* (1999), *Monster* (2003)) (Benshoff / Griffin 274, 281).

In einem liberalen, marktwirtschaftlich orientierten Medienmarkt, wie dem US-amerikanischen, liegen (neben allen begründeten Bedenken) natürlich auch Chancen, die Sichtbarkeit einer Gruppe zu erhöhen. Die gestiegene Sichtbarkeit von Homosexualität im amerikanischen Fernsehen ist zu einem Großteil den Pay-TV-Sendern, wie HBO und Showtime, zu verdanken, die offensichtlich in *queeren* TV-Serien (*Six Feet Under* (2001-2005) / *Queer as Folk* (2000-2005) / *The L Word* (2004-2009) / *True Blood* (2008-)) oder Miniserien bzw. Fernseh Dramen (*Angels in America* (2003), *Normal* (2003), *Soldier's Girl* (2003)) neben der Notwendigkeit, sich mit solchen Fragen auseinanderzusetzen, auch Innovationspotenzial und Marktpotenzial sehen.

Their television movies and miniseries [. . .] explore aspects of queer lives in ways that would never be allowed on network television or in mainstream Hollywood films.

(Benshoff / Griffin 286)

In der Zwischenzeit sind sogar erste "all-gay television channels" (Benshoff / Griffin 286) entstanden, z. B. Here! TV oder LOGO. Die Zukunft dieser Entwicklung ist allerdings noch offen:

The future of queer television in America remains to be seen. Queer television could revolutionize the media industries by funding and distributing queer independent films and by creating new forms of hybrid queer media yet to be imagined. Or it could fail to attract substantial numbers of viewers and sponsors, serving only a relatively ghettoized, low-budget niche-market.

(Benshoff / Griffin 287)

Das Fernsehen hat Lesben und Schwule als Teil des Publikums entdeckt. Das bedeutet, dass die kommerziellen Zwänge, die in den 1980er Jahren noch dazu führten, den Fokus auf den heterosexuellen Charakter zu legen und sich am heterosexuellen Publikum zu orientieren, nun in eine andere Richtung wirken. Lesben und Schwule sind als wichtige Marktnische entdeckt worden. Die zunehmende Kommerzialisierung der schwulen Kultur hat sich auch auf die Medienlandschaft ausgewirkt. Das Ergebnis sind Filme und Serien, in denen tatsächlich auch homosexuelle Charaktere im Mittelpunkt stehen, die Perspektiven und Werte der *Queer Community* vertreten, die Zuneigung und Sexualität jenseits der Heterosexualität offen zeigen und damit auch für homosexuelle Zuschauer gemacht sind. Der qualitative Unterschied in der Sichtbarkeit ist demnach die "andere" Perspektive. Jedoch gilt es zu beachten, dass auch innerhalb einer heterogenen Minderheitengruppe ein Marginalisierungsprozess stattfindet (vgl. Kap. 2.2.2).

Die Nischenbesetzung hat auch vor den Hollywoodstudios nicht halt gemacht. So haben mehrere der großen Studios eigene Arthouse-Label gegründet, z.B. *Fox Searchlight*, *Warner Independent Pictures*, oder auch das zu *Universal* gehörende *Focus Features*, und zwar auch aus Wirtschaftlichkeitsgründen:

Mit der Gründung von WIP folgt Warner einer Entwicklung, die die Fox mit ihrem Arthouse-Label Searchlight vor einigen Jahren erfolgreich eingeleitet hat: weniger konforme, auf den Massengeschmack hin konzipierte Titel, mehr Vielseitigkeit. Das ist nicht nur gut fürs Image, sondern mindert auch das Geschäftsrisiko beträchtlich.

(Busche 25)

Es gibt auch Studios wie *New Line Cinema*, die versuchen Kunst und Kommerz miteinander in Einklang zu bringen, indem sie Arthouse-Kino und Mainstream-Kino produzieren (z.B. *About Schmidt* (2002) vs. *Austin Powers* (1997, 1999, 2002)) (Busche 25). Diese Studioentwicklung ist sicherlich ein Grund dafür, dass seit Ende der 1990er Jahre der Queer-Film sehr prominent bei Filmfestivals und Preisverleihungen aufgetreten ist (Benshoff / Griffin 279). Benshoff und Griffin sehen darin die Strategie, unabhängig produzierte *queere* Filme für ein breiteres Publikum zu bewerben. Sie stellen ein generelles unternehmerisches Interesse am *queeren* Film fest. Die Grenzen zwischen Hollywood und dem Independent-Film verschwimmen zunehmend. Filme, wie *The Hours* (2002), *Monster* (2003), *Brokeback Mountain* (2005), *Milk* (2008) oder *A Single Man* (2009) sind Beispiele dafür. Allerdings werden diese Filme nicht unbedingt als *queere* Filme vermarktet, weil die Studios ablehnende Reaktionen heterosexueller Gruppen und damit finanzielle Einbußen befürchten (Benshoff / Griffin 284-285). Die Tatsache, dass Filme mehrheitlich in Bezug auf die heterosexuelle Mehrheit des Publikums vermarktet werden, zeigt sich in der

Geschichte der Filmwerbung sehr deutlich darin, dass die universelle Bedeutung des Films besonders betont wird. So sagt Regisseur William Wyler über *The Children's Hour* (1961):

The Children's Hour is not about lesbianism, it's about the power of lies to destroy people's lives.

(zit. in Gross / Woods 11)

John Schlesinger sagt über *Sunday, Bloody Sunday* (1972):

Sunday, Bloody Sunday is not about the sexuality of these people, it's about human loneliness.

(zit. in Gross / Woods 11)

Zum Start des Films *Making Love* wurden zwei verschiedene Poster veröffentlicht, von denen nur das für die schwule Presse vorgesehene deutlich macht, dass die beiden Männer auf dem Plakat ein Paar sind. Jonathan Demme schließlich bestand bei seinem Film *Philadelphia* (1993) darauf, dass es kein Film über Schwule sei, sondern über Bürgerrechte, Bigotterie und die Macht der menschlichen Tragödie, Familien zu vereinen (Gross / Woods 11-12). Sicher ist keine dieser Interpretationen falsch. Doch scheint eine Verknüpfung von Homosexualität (*The Children's Hour* ist natürlich ein Film über Lesben, so wie *Philadelphia* ein Film über Schwule ist) und Universalität unerwünscht. Statt sofort auf die Universalität auszuweichen, sollte der Weg zur Universalität bei diesen Filmen über Homosexualität führen, also eine positive Verknüpfung beider stattfinden.

Für die Entwicklung der Sichtbarkeit seit den späten 1980er Jahren, vor allem aber seit den 1990er Jahren, lässt sich sagen, dass Homosexualität in zunehmendem Maße für etwas Selbstverständliches gehalten wird (Russo 1986, 34):

[The new lesbian and gay cinema] neither concerns itself overtly with issues of gay politics nor does it present gay sexuality as society's perennially dirty secret. The key to gay films, whether they are made by heterosexuals or homosexuals, is that they do not view the existence of gay people as controversial [...]. These films may reflect the fear, agitation, and bigotry of a society confronted with such truths, but it is not their view that such emotions are rational or even important to explore.

(Russo 1986, 34)

Seit dem Ende der 1990er Jahre zeigt sich der Queer-Film sehr viel konventioneller, also der Hollywood-Form entsprechend; er steht dabei aber immer noch im Gegensatz zum Hollywood-Mainstream-Film, indem er offen *queere* Themen anspricht und dabei eben keine heteronormative Perspektive zeigt (Benshoff / Griffin 270). *Brokeback Mountain* ist ein solches Beispiel, bei dem die Form dem konventionellen Hollywood-Erzählkino (und dann auch noch dem Westerngenre; vgl. Kap. 3.3.2) entspricht, der Inhalt aber *queer* ausfällt. Maria Maggenti hat bezüglich ihres Films *The Incredibly True Adventure of Two Girls in Love* (1995) ebenfalls die Bedeutung des Inhalts beschrieben:

The content is what's subversive, not the form. This is part of what I think makes it accessible.

(zit. in Benschhoff / Griffin 270)

Für Benschhoff und Griffin bildet *The Hours* den bisherigen Höhepunkt des "mainstreamed" Queer-Film (ihre Studie *Queer Images* ist erschienen, bevor *Brokeback Mountain* in die Kinos kam):

Complex and uncompromising, *The Hours* is an excellent example of how queer work has become increasingly mainstreamed.

(Benschhoff / Griffin 284)

Gleichzeitig mit dem "mainstreamed" Queer-Film besteht allerdings auch der "heterosexized" Film weiter fort, bei dem *queerer* Inhalt bewusst gelöscht oder heteronormativ umgeschrieben wird, z. B. in *Fried Green Tomatoes*, *A Beautiful Mind* oder *Troy* (Benschhoff / Griffin 251, 261).

Die Entwicklung, die bei Gross und Woods, bei Russo und auch bei Benschhoff und Griffin nachgezeichnet wird, zeigt deutlich, dass sich die Parameter des Diskurses über Homosexualität im Film verschoben haben. Ziel sollte laut Gross und Woods eine Veränderung der Darstellung sexueller Minderheiten dahingehend sein, dass deren Sexualität als etwas Gewöhnliches (*unexceptional*) gilt. Statt Porträts, die Sexualität (die sexuelle Identität alleine) und / oder die Reaktionen der Freunde und der Familie darauf hervorheben, fordern sie Plots, in denen die Homosexualität der Charaktere gegeben ist, aber nicht mehr an sich Teil des Plots ist. Bisher gelte oftmals das Gegenteil:

[T]he presence of a lesbian or gay character virtually ensures that his or her sexuality will become the focus of the plot by the program's end.

(Gross / Woods 10)

Der hier festgestellte Wandel in der Darstellung der Homo- / Transsexualität hin zu einer zunehmend ausdifferenzierten Sichtbarkeit ist die Voraussetzung für den *Queer Family Claim*, sozusagen der Rahmen, innerhalb dessen die Forderungen nach Anerkennung und Gleichberechtigung überhaupt erhoben werden können. Ausdifferenzierte Sichtbarkeit bedeutet, dass Homo- / Transsexualität in einem breiten Spektrum von (weiterhin) stereotyp bis entstigmatisierend dargestellt wird. Die entstigmatisierende Darstellung der homo- / transsexuellen Figur zeigt sich in einer Verschiebung von der Sexualisierung der Figur hin zu einer Personalisierung. Damit können private / persönliche Aspekte in den Mittelpunkt rücken, auch diejenigen, die sich mit ihrer Familienfähigkeit befassen. Diese Verschiebung von Sexualisierung zu Personalisierung ist aber nicht zu verwechseln mit einer abnehmenden Darstellung von *Homosexualität*. Im Gegenteil: Die explizite Darstellung hat eher zugenommen, wenn auch nicht unbedingt im Hollywood-Mainstream-

Film. Maßgeblichen Anteil an dieser veränderten Darstellung, und damit am *Queer Family Claim*, haben amerikanische Pay-TV-Kanäle, wie HBO und Showtime, die unter anderem einige der in dieser Arbeit analysierten Filme und Serien produziert haben.

3.3. Der *Queer Family Claim*

In der zuvor beschriebenen Konstellation einer expliziter werdenden Darstellung von Homosexualität / Transsexualität im Film kann sich der *Queer Family Claim* entfalten. An dieser Stelle soll nun ein filmischer Überblick seit den 1980er Jahren gegeben werden.

Kritik an der Institution Familie, oder besser der Institution Ehe, hat natürlich nicht erst vor kurzem Einzug in den Filmdiskurs gehalten. Gerade wenn man sich den Familiendiskurs im Film anschaut, findet man frühere Beispiele, die, wenn nicht die Familie, dann zumindest das Idyll der Ehe in Frage stellen. Exemplarisch wäre hier *Cat on a Hot Tin Roof* genauso zu nennen wie etwa *Who's Afraid of Virginia Woolf* (1966). Bezüglich dieser Beispiele lässt sich eine zunehmende Psychologisierung der Situation zwischen zwei Partnern feststellen. Wohlgermerkt findet die Auseinandersetzung aber in einem heteronormativen Diskurs statt. Auch stehen Familienformen noch nicht im Mittelpunkt. Die beiden Diskurse (der Familie und der Sexualität), die hier in ihrer Überschneidung betrachtet werden, mussten sich zunächst verändern. Überhaupt gilt es zu beachten, dass die Parameter immer wieder neu gesetzt werden, über einen längeren Zeitraum alles "im Fluss" bleibt. Wie bereits erwähnt, wurde beispielsweise in den 1980er Jahren das Bild der Kernfamilie wieder besonders propagiert. Die hier untersuchten Filme können quasi als Herausforderung dieser Entwicklung des "new national bandwagon for the family" (Popenoe, zit. in Stacey 1999, 190) verstanden werden, als Antwort sozusagen auf die geforderte Rückbesinnung auf die Kernfamilie.

Homosexualität als Teil des Familiendiskurses wurde im Film lange Zeit vernachlässigt. Wurden Homosexuelle porträtiert, dann selten in Bezug auf Familie (z.B. als Kinder), statt dessen eher als asoziale, isolierte Wesen (Russo 1987, 187). Eine affirmative Verknüpfung von Homosexualität und Familie musste sich also erst allmählich entwickeln, wie Russo auf die 1970er Jahre Bezug nehmend feststellt:

Cinema has not yet taken the homosexual as alien and shown where that alienation comes from. The family as we know it needs to be examined onscreen in radically different terms. (Russo 1987, 188)

Ein erster Schritt im Zuge der *Gay Liberation* war das mediale Coming-out. Coming-out in der Herkunftsfamilie bedeutet, den Platz als Kind in einer Familie trotz Homosexualität einzufordern. Damit bedeutet Coming-out auch, Homosexualität und Familie in Beziehung zueinander zu setzen, auch wenn das Resultat im Fall der Ausgrenzung aus der Familie ein anderes sein kann. Ausgehend von der Coming-out-Massenbewegung konnten sich dann Bestrebungen entwickeln, die auf die Anerkennung eigener Familien abzielten, wie es Kath Weston ausführlich darlegt (vgl. Weston xiv-xv).

Eine parallele Entwicklung lässt sich auch im Film finden. Zunächst entstanden in den 1980er Jahren Coming-out-Filme, zu denen später zunehmend Filme hinzukamen, die sich mit *queeren* Belangen im größeren Rahmen (u.a. auch Familienthemen) beschäftigten. Homosexualität musste (nach der Ära des *Production Code*) zunächst einmal explizites Thema werden. Aus dem Outing konnten dann nach und nach Fragen bezüglich schwuler und lesbischer Familienbeziehungen erwachsen. Heute können z.B. auch Zeichentrickfilme wie *The Simpsons* (1989-), *South Park* (1997-), *Ice Age* (2002) oder *Finding Nemo* (2003) in Bezug auf *Queer Families* gelesen werden. (Russo hat *queere* Bezüge schon in früheren Zeichentrickfilmen hergestellt; vgl. Russo 1987, 75). Des Weiteren lässt sich eine Ausweitung des Familiendiskurses in sehr viele Genres feststellen, so z.B. neben den Zeichentrickserien, in denen häufig subversive (z.B. politisch inkorrekte) Diskurse ablaufen, TV-Sitcoms (*The Golden Girls* (1985-1992), *Friends* (1994-2004)), die nicht im Bereich des Dramas angesiedelt sind. Ihnen allen ist gemein, dass sie das Bild der glücklichen Kernfamilie (kritisch) reflektieren und zum Teil ganz eigene (unterschiedliche) Antworten auf die Frage finden, was Familie sein kann, wie Familie in welchen Lebenslagen aussehen kann.

Aus einer heutigen Perspektive, die (nicht für alle!) eine affirmative Verknüpfung von *Queerness* und Familie zulässt, kann man auch in vielen früheren Filmen Beispiele für *Queer Families* entdecken. An dieser Stelle sei auf *Their First Mistake* (1932) mit Stan Laurel und Oliver Hardy verwiesen. In diesem Film entscheiden sich Stan und Ollie, ein Kind zu adoptieren, ohne Hardys Ehefrau in diese Überlegung mit einzubeziehen. Der eigentliche Grund für die Adoption ist, dass Stan und Ollie glauben, auf diese Weise mehr Zeit miteinander verbringen zu können, da Ollies Frau dann mit dem Kind beschäftigt wäre und nicht mehr so viel Zeit hätte darüber nachzudenken, wer Ollie mehr bedeutet – sie oder Stan (Russo 1987, 73). Ollies Ehefrau verlässt die Familie, und so gründen Stan und Ollie gemeinsam einen Haushalt und ziehen das Kind selbst auf. Bald darauf schlafen sie gemeinsam mit dem Baby in Hardys Ehebett. Sie erhalten eine Nachricht vom Gericht,

dass Hardys Ehefrau die Scheidung möchte, als Scheidungsgrund nennt sie Laurel. Während dieser Film auf der einen Seite zwar in seiner Darstellung als Karikatur von Homosexuellen verstanden werden kann, destabilisiert er auf der anderen Seite gleichzeitig Genderkategorien und impliziert, dass jeder Mann einen anderen Mann sexuell begehren kann (Chauncey 325). Dieser Film zeigt auch, dass Familie nicht zwangsläufig mit Heterosexualität einhergehen muss. Laut Russo war dieser Kommentar über Gender, Sexualität und Familie in diesem Film nur möglich, weil es sich um eine *Slapstick Comedy* handelt, und Zuschauer damit das Gezeigte einfach als unmögliche Farce verwerfen können (Russo 1987, 74). Gleichzeitig bieten aber gerade solche Genres die Möglichkeit, im zur Verfügung stehenden öffentlichen Raum, subversive Zeichen und Botschaften zu transportieren, die verstanden werden können aber, vor allem im Falle der Zensur, nicht müssen. *Some Like it Hot* (1959), der sich die "liminality" der 1920er Jahre (dank Prohibition und *Speakeasies*; vgl. Chauncey 335) zu Nutze macht, um Geschlechtergrenzen und Beziehungsgrenzen auszutesten, oder *Cat on a Hot Tin Roof* (1958), in dem mit den beiden Männern, die Big Daddy großgezogen haben, ein *Gay Family* zumindest am Rande erwähnt wird, sind weitere frühe Filmbeispiele.

Im zeitgenössischen amerikanischen Film haben sich die Familienparameter verschoben, mit verschiedenen Dimensionen und Schwerpunkten. Zuerst gilt es wichtige allgemein erkennbare Tendenzen festzuhalten. Dazu gehört die zunehmende Sichtbarkeit von (meist männlicher, weißer) Homosexualität und in geringerem Maße Transsexualität. Wie bereits erläutert wurde, tritt auch in der *Queer Community* der Effekt der Marginalisierung zu Tage, z.B. in Bezug auf Transsexualität. Auch Rassismus innerhalb der *Community* sollte nicht unterschätzt werden. Darüber hinaus gibt es sehr viel mehr Filme und Serien über Schwule als Lesben (Benshoff / Griffin 288). Diese Marginalisierungen, so Gluckman und Reed, entstehen, weil auch in der *Queer Community* nicht alle von den marktwirtschaftlichen Freiheiten gleichermaßen profitieren. Das marktwirtschaftliche System hat durch die Entdeckung der Schwulen und Lesben (vor allem der Schwulen) als Marktnische deren Sichtbarkeit erhöht, gleichzeitig aber zu einer Spaltung innerhalb der *Community* beigetragen. Auf der einen Seite befindet sich die weiße schwule Mittelschicht, die über ausreichend Ressourcen verfügt, um sich in einer kommerzialisierten Welt wohl zu fühlen. Ihr gegenüber stehen jene, vornehmlich ärmere, nicht-weiße Schichten, die nicht im selben Maße am System teilnehmen können. Die Spaltung hat zur Folge, dass Probleme, die erstere Gruppe nicht so stark betreffen (z.B. Rassismus, soziale Absicherung, Diskriminierung im Arbeitermilieu sowie Probleme, die vornehmlich Frauen

/ Lesben betreffen), nur ungenügende Berücksichtigung finden und deren Bekämpfung nicht unterstützt wird. Somit kommt es zu einer Verengung des politischen Programms (und eben auch dessen medialer Umsetzung) auf Identitätspolitik (z.B. Homo-Ehe), statt im größeren Rahmen an eine Systemreform zu denken (Gluckman / Reed xiv-xvii). Die Frage, die sich hier stellt, ist wieweit das Konzept der *Community* überhaupt trägt. Ist es nicht fraglich, ob es eine wie von Gluckman und Reed geforderte *Queer Community* über die Gemeinsamkeit der Abweichung von der Heteronorm hinaus überhaupt gibt? Jemals gegeben hat? Überhaupt geben kann? Weston hat bereits auf die Unzulänglichkeit der *Community* als große Familie verwiesen (vgl. Kap. 2.2.1 / 2.2.2). Drei der später zu analysierenden Beispiele berücksichtigen oben genannte marginalisierte Gruppen: *Normal* (2003), *Transamerica* (2005), *Six Feet Under* (2001-2005).

Die erwähnte höhere Sichtbarkeit bezieht sich auch auf die Darstellung von Sexualität. Dabei befindet man sich im Spannungsfeld zwischen *wie viel Homosexualität* und *wie viel Desexualisierung* (Desexualisierung im Sinne einer Normierung oder Anpassung an die Heteronorm). Mit anderen Worten: Sichtbarkeit von Sexualität im Film ist heute kaum noch umstritten, vor allem dann nicht, wenn es sich um Heterosexualität handelt. Doch wie sieht es mit der Darstellung von Sexualität zwischen Homosexuellen aus? Lässt sich ein gewisser Grad an Desexualisierung eines homosexuellen oder transsexuellen Inhalts feststellen, um die Grenzüberschreitung aus der marginalen Position heraus zu erleichtern? Benschhoff und Griffin behaupten, "sex sells only when it is heterosexual" (5). Sie führen ein Zitat von Paul Rudnick an, um ihr Argument einer Aversion Hollywoods gegen Homosexualität auf der Leinwand zu unterstreichen:

Hollywood's terror of gay material can get irrational, especially when it comes to gay sexuality. An onscreen gay kiss is seen as more threatening than a mad bomber, a homicidal alien, or a vengeful single woman. It's kryptonite.

(Rudnick; zit. in Benschhoff / Griffin 272)

Benschoffs und Griffins Urteil kann so pauschal nicht Recht gegeben werden. Es gibt Filmbeispiele jüngeren Datums, die Homosexualität sehr wohl explizit darstellen, z.B. *Brokeback Mountain* (2005), *Tales of the City* (1993/1998/2001), *Six Feet Under* (2001-2005), *The L Word* (2004-2009). Es ist sicherlich richtig, dass die explizite Darstellung von Homosexualität die Gefahr von Kontroversen seitens der Produzenten, potenzieller Werbefirmen oder gesellschaftlicher Gruppen in sich birgt, und etwa im Falle von *Tales of the City* sogar zum Entzug finanzieller Mittel geführt hat, was die Produktion weiterer Teile unmöglich gemacht hätte, wäre nicht der private TV-Sender Showtime eingesprungen (vgl. Kap. 7). Und genau hierin liegt die notwendige Präzisierung von

Benshoffs und Griffins Argumentation. Produktionsfirmen, wie Showtime oder HBO, ermöglichen eine Darstellung von Homosexualität ohne Desexualisierung, weil sie (neben Aspekten wie Toleranz, künstlerischer Freiheit) eine auch wirtschaftlich interessante Nische für sich entdeckt haben.

Eine der ersten expliziten *Gay Families* erschien 1970 in der Verfilmung des Dramas *The Boys in the Band* von Mart Crowley auf der Leinwand. Ungefähr 30 Jahre später sorgte eine äußerst freizügige TV-Serie, *Queer as Folk* (2000-2005), die Freud und Leid einer Gruppe Schwuler und Lesben und deren Freunde / Familien in Pittsburgh zeigt, Woche für Woche für hohe Einschaltquoten. In den 30 Jahren, die zwischen den beiden Beispielen liegen, haben sich selbstverständlich auch die Themenkomplexe, die Parameter des Diskurses verschoben. Zur besseren Strukturierung des nun folgenden Überblicks werden zwei Gruppen unterschieden.

3.3.1. Aids und Coming-out

In den 1980er Jahren und frühen 1990er Jahren sind Aids und Coming-out die bestimmenden Pole, um die sich die Diskurse über Familie und Homosexualität drehen. In den 1980er Jahren, vor allem auch unter dem Eindruck von Aids, wurden viele soziale Errungenschaften (allen voran gesellschaftliche Anerkennung), die die *Gay Liberation* ein Jahrzehnt zuvor zu erkämpfen begonnen hatte, durch die Wahl von Ronald Reagan und den wachsenden Einfluss der *Moral Majority* wieder herausgefordert (Benshoff / Griffin 178). Filme wie *Making Love* (1982), *An Early Frost* (1985), *As Is* (1986), *Longtime Companion* (1990) oder *Andre's Mother* (1990) sind typische Filme dieser Zeit, da sie Coming-out und / oder Aids zum Thema haben.

An Early Frost und *Andre's Mother* setzen sich dabei mit Konflikten in der Herkunftsfamilie auseinander. Das heißt, diese beiden Filme spiegeln vor allem den ersten Aspekt des *Queer Family Claim* wider: Widerstand gegen die heteronormative Reproduktion der Herkunftsfamilie. *An Early Frost* ist ein Beispiel dafür, wie das (heteronormative) Selbstverständnis einer Familie durch Homosexualität und Aids erschüttert wird, deren heteronormative Reproduktion gestört wird, es der Familie im Lauf des Films aber gelingt, unter veränderten Vorzeichen ein reintegratives Familienverständnis zu konstituieren, das nicht mehr heteronormativ ist, sondern Michael als homosexuelles Familienmitglied sieht. Somit unterwandert dieser Fernsehfilm das Familienbild der Reagan-Ära, die Familie als Bollwerk gegen Homosexualität und Aids

verstand. In diesem Film wird das heterosexuelle Amerika der Vorstadt, in Form der Familie Pierson, mit Homosexualität und Aids konfrontiert. Der Film richtet sich an das heterosexuelle Amerika, will Aufklärung betreiben. In manchen Passagen wirkt dieser Film wie ein Aufklärungsfilm über Aids und Homosexualität, z.B. dann wenn über Infektionswege und Krankheitsverlauf gesprochen wird. Im Fokus steht die heterosexuelle Herkunftsfamilie Michaels in ihrer Auseinandersetzung mit der Homosexualität und Krankheit eines ihrer Mitglieder. Michaels eigene Familienentwürfe, sein Leben außerhalb seiner Herkunftsfamilie, werden höchstens angedeutet; diese heterosexuelle Fokussierung kritisiert Russo:

In *An Early Frost* we see how AIDS affects a young man's mother, father, sister, brother-in-law and grandmother. There is no consideration given to the fact this is happening to him – not them.

(Russo 1987, 277)

Es ist nicht der erste Coming-out-Film, aber der erste im amerikanischen Prime-Time-TV, auf NBC, der sich außerdem mit Aids befasst. Er hatte am Tag der Erstaussstrahlung (1985) eine Zuschauerquote von 33% (ca. 32 Mio. Zuschauer) und machte den Film an diesem Abend zur Sendung mit der höchsten Einschaltquote (DVD-Bonusmaterial). *An Early Frost* verdeutlicht auch die Kompromisse, die eine Mainstream-Produktion über Homosexualität und Aids in den 1980er Jahren in Bezug auf die Darstellung eingehen musste. So gab es strikte Anweisungen seitens der NBC-Produzenten: *Homosexualität* wird nicht gezeigt, einen Kuss zwischen Michael und seinem Partner gibt es nicht, nicht einmal eine Szene, in der beide Männer gemeinsam im Bett liegen. Möglich waren nur Schlafzimmer-Szenen, in denen sich einer der beiden bereits außerhalb des Bettes befand. Des weiteren gab es eine Balance-Regel: Zwischen heterosexuellen Paaren, beispielsweise den Eltern, musste es genauso viel körperlichen Kontakt geben wie zwischen dem homosexuellen Paar. Trotz dieser Restriktionen gab es Probleme mit den Werbefirmen und somit auch mit den NBC-Produzenten. So wurde unter anderem eine Äußerung von Michaels Großmutter ("I like your friend") aus dem Drehbuch gestrichen, da diese eine Duldung einer homosexuellen Beziehung bedeutet hätte. Und sie durfte den aidskranken Enkel erst küssen, nachdem Experten gegenüber NBC bestätigt hatten, dass eine Infektion über einen Kuss ausgeschlossen werden könne (DVD-Bonusmaterial). Dennoch stellt der Film Homosexualität nicht negativ dar. Die Figur Michael zeigt im Laufe des Films, dass sie glücklich ist, mit einem Mann zusammenzuleben, dass sie mit ihrer sexuellen Identität im Einklang ist. Dies ist insofern von Bedeutung als es dem vorherrschenden Porträt der Zeit entgegenläuft, Homosexuelle als unglückliche Menschen darzustellen, die im

ständigen Konflikt mit ihrer sexuellen Identität stehen. Des weiteren spiegelt sich in der Gestalt des ebenfalls aidskranken Victor *Camp* als Überlebensstrategie wider, in der Verweigerungshaltung der heteronormativen Annahme, dass Aids die gerechte Strafe für ein unmoralisches Leben und darüber hinaus gleichbedeutend mit dem Tod sei. Diese Figur war für NBC nur aus einem einzigen Grund tragbar – sie stirbt und bekommt damit also noch ihre "gerechte" Strafe. Auf der anderen Seite aber stirbt gerade die Hauptfigur Michael nicht. Somit widersetzt sich der Film auch einer Gleichsetzung von Aids und Tod. Der Film endet offen, mit einer ungewissen (aber unterschwellig hoffnungsvollen) Zukunft für seine Figuren.

In *Andre's Mother* findet der Familiendiskurs rückblickend nach dem Aidstod des Sohnes, in der Auseinandersetzung der Mutter mit der Homosexualität ihres Sohnes statt. *As Is* geht einen Schritt weiter und macht die *Gay Family* zum Mittelpunkt. In dieser Verfilmung des Dramas von William Hoffman geht es um die Isolation der Aids-Kranken, zum einen von Seiten der Gesellschaft in den 1980er Jahren, die davon ausging, dass nur Homosexuelle davon betroffen waren; zum anderen von Seiten der Familie und Freunde (Hoffman xii-xiii). Die Funktion der Sicherheit und Fürsorge muss aus einer anderen Bindung hervorgehen, denn die "herkömmliche" Familie versagt. In Hoffmans Porträt bleibt aufgrund der Intoleranz die Fürsorge untereinander als einziger Ausweg. So steht *As Is* also für ein Porträt eines schwulen Fürsorgeprinzips (vgl. Kap. 2.3.2), dem, so meint Richard Goldstein, außerhalb der *Gay Community* sehr wenig Beachtung geschenkt wurde (Goldstein 44). *As Is*, wie z.B. auch *Longtime Companion*, ergänzen somit den Aids-Diskurs um den Aspekt der Selbsthilfe der *Community* in Form von Familien, der in anderen Filmen (z.B. *Philadelphia*) nicht genügend berücksichtigt wurde. In diesen Familien sehen wir den zweiten Aspekt des *Queer Family Claim*, der sich auf die Darstellung eigener funktionaler Familien bezieht.

Making Love stellt nach dem Coming-out bereits eine glückliche homosexuelle Beziehung in Aussicht: Die Idylle der glücklichen Familie *to be* (wir erleben, wie sich ein junges heterosexuelles Paar in seinem Traumhaus niederlässt und die Familienzukunft plant) wird zerstört als der Ehemann eine Affäre mit einem Mann beginnt. Am Ende leben Exfrau und Exmann beide, nach einer Aussöhnung, in glücklichen Beziehungen; sie mit Mann und Kind in ihrer erträumten Idylle, er mit seinem Partner in New York.

Eine *Gay Family* steht auch im Mittelpunkt des Films *Torch Song Trilogy* (1988), in dem das heteronormative Modell der Kleinfamilie durch ein homosexuelles ersetzt wird. Arnold wünscht sich nichts weiter, als sich mit einem Partner niederzulassen und ein Kind

aufzuziehen. Dieser Film ist auch im Kontext der konservativen Familiendebatte der 1980er Jahre zu sehen. Das heteronormative Familienleitbild wird wohl in keinem der oben erwähnten Filme so deutlich in Frage gestellt wie hier. Die heterosexuelle Kleinfamilie ist genauso "natürlich" wie die homosexuelle. Die Aussage ist eindeutig: Familie und Homosexualität gehen sehr wohl zusammen, Elternrollen sind getrennt vom Geschlecht zu betrachten. Benschhoff und Griffin kritisieren allerdings, dass die Filmversion im Vergleich zur ursprünglichen Theaterversion bedeutend abgeschwächt worden sei (1996). Dieser Film ist auch noch in einem anderen Zusammenhang als Vorreiter zu sehen: Hier dreht sich nicht mehr alles um Aids und Coming-out, der Familiendiskurs öffnet sich.

3.3.2. *Queer Families*

Interessant ist es zu beobachten, welche Richtung der *Queer Family Claim* in den 1990er Jahren und darüber hinaus einschlägt. Zweifellos bleiben Aids und Coming-out prägende Themen im familiären Kontext, doch treten neue Aspekte hinzu. Es lässt sich eine tiefergehende (auch psychologische) Auseinandersetzung mit familieninternen Prozessen ausmachen, die zum einen das Individuum in Relation zur Herkunftsfamilie positionieren. Zum anderen rücken vermehrt Darstellungen von Familien in den Vordergrund, die nicht der Heteronorm entsprechen. Dies steht in enger Verbindung mit der allgemeinen Tendenz, heteronormative Denkmuster herauszufordern, eine Gültigkeit jenseits der Heteronorm anzustreben, starre Geschlechterrollen aufzubrechen. Der *Queer Family Claim* manifestiert sich.

TV-Serien wie *Queer as Folk* oder *The L Word* konzentrieren sich auf das Leben und die Familienentwürfe in der *Queer Community*, die auch heterosexuelle Menschen mit einschließt, sofern diese sich zur *Community* hin öffnen, und verfolgen, wenn man so möchte, einen "ethnischen" Ansatz, der die Heteroumwelt nur am Rande berücksichtigt. Dabei werden spezifische Familienfragen, wie z.B. die des Kinderwunsches (Adoption, künstliche Befruchtung), aufgegriffen. Die Kompatibilität von Familie und Homosexualität / Transsexualität steht hier außer Frage. Mit der Darstellung dieser *Queer Families* wird die Reproduktion eines heteronormativen Familienverständnisses gestört, indem das heterosexuelle Familienbild denaturalisiert wird.

Filme, wie *It's My Party* (1996), *Love! Valour! Compassion!* (1997) und *The Event* (2003) porträtieren Familien, die sich am besten wohl als *Extended Families* beschreiben lassen. Diese Beispiele führen gewissermaßen auch den Aids-Diskurs fort, denn die hier

dargestellten Familien dienen Betroffenen als soziale Netzwerke bis in den Tod. Alle drei Filme widersetzen sich einer Gleichsetzung von Aids und Tod und setzen dem "unausweichlichen" Tod Lebensfreude und Selbstbestimmung entgegen. Selbstverständlich spielen auch Konflikte mit der Herkunftsfamilie nach wie vor eine Rolle. In *Love! Valour! Compassion!* fällt auf wie isoliert diese *Extended Family* ihre Zeit verbringt. Die Herkunftsfamilien werden so gut wie gar nicht erwähnt. So lässt sich vermuten, dass die Mitglieder in ihren Herkunftsfamilien ausgegrenzt werden. Die Familienmitglieder versammeln sich regelmäßig an Wochenenden und Feiertagen, wodurch sich die gemeinsame Identität als Familie bestärkt. McNally scheint es in *Love! Valour! Compassion!* darauf anzukommen, dieses Familienleben der Wahlfamilie zu zeigen, einem Familienleben, das bei zu enger Definition von Familie auf Herkunftsfamilie oder heterosexuelle Kleinfamilie herausfällt:

I want to write about family. To me a very important line is when Gregory says, "Are you going home to Texas?" Bobby says, "No, home is here. Texas is where my parents are." Gay people do create a society for themselves, an extended family.

(McNally; zit. in Clum 271)

Dabei ist es gerade die *Extended Family*, die die sozialen Funktionen wahrnimmt, also Funktionalität bietet, wo sich die Herkunftsfamilie oftmals durch Dysfunktionalität auszeichnet. Die Protagonisten dieses Films verbringen ihre Familienzeit fernab der Zivilisation, abgegrenzt von ihr. Dabei wird ihre Existenz als harmonievoll und naturverbunden geschildert. Von ihren Existenzen jenseits der Wochenenden erfahren wir nicht viel. Der Film schildert ihre gemeinsame Zeit als eine Art Oase, an der sie Energie tanken können. Liebe, Tapferkeit und Mitgefühl machen eine Familie aus. Eine Familienexistenz also, aus der Stärke erwächst, die sie für ihr Leben in der Zivilisation benötigen. Weston erinnert daran, dass Familien sich durch eine gemeinsame Vergangenheit und gegenseitige Unterstützung, vor allem auch in harten Zeiten, auszeichnen (Weston 111-113). Und damit ist diese Familie auch nah an einer der Grundideen von Familie – als Ort des Schutzes vor der Gesellschaft, als Rückzugsort von ihr.

The Object of My Affection (1998) und *A Home at the End of the World* (2004) sind Filme, in denen Familie als ein Verbund porträtiert wird, der über das Bild der Kernfamilie hinausgeht und nicht zuletzt eine Überschreitung sexueller Grenzen mit sich bringen kann. *A Home at the End of the World* beleuchtet die Dreiecksbeziehung zwischen zwei Männern und einer Frau, die sich gemeinsam mit Baby den Traum von der Familie erfüllen wollen.

In *The Object of My Affection* entscheidet sich Nina ihr Kind (der Vater ist ihr Exfreund Vince) mit ihrem schwulen Mitbewohner George großzuziehen. Am Ende leben beide mit anderen Partnern, doch bleiben sie eine Familie:

The Object of My Affection, however, while still providing ample drama, ends with one big queer happy family made up of gay male lovers, straight female friends, gay male friends, straight male lovers, fathers, daughters, and assorted relatives.

(Benshoff / Griffin 260)

Es ist auch ein Filmbeispiel aus der Kategorie "buddy films about a gay man and his straight gal pal" (Benshoff / Griffin 260), in dem enge Beziehungen / Freundschaften / Liebe zwischen heterosexuellen Frauen und schwulen Männern verhandelt werden. Weitere solche Beispiele sind: *My Best Friend's Wedding* (1997), *As Good As It Gets* (1997), *The Next Best Thing* (2000), *Will & Grace* (1998-2006) (Benshoff / Griffin 260).

Interview with the Vampire (1994), *The Birdcage* (1996) und *The Family Stone* (2005) sind (im Vergleich zu den meisten bisher erwähnten Filmen) Mainstream-Filme, die sich dem Thema der *Gay Families* widmen. In allen drei Beispielen wird, auf unterschiedliche Weise, die Kompatibilität von Familie und Homosexualität betont bzw. die Natürlichkeit der heterosexuellen Familie in Frage gestellt. *Interview with the Vampire* macht sich dabei grenzüberschreitende Eigenschaften der Vampirfigur zu Nutze, um den dominierenden heteronormativen Familiendiskurs zu unterwandern. Vampire als Textfiguren entziehen sich in vielen Bereichen, z.B. des Geschlechts, eindeutigen Zuordnungen und ermöglichen damit eine Dekonstruktion oder Umdeutung bestehender (hierarchisierter) binärer Oppositionspaare (z.B. Mann / Frau, Vater / Mutter, Leben / Tod), samt ihrer Wertigkeiten / Normativen (vgl. Klemens 20-21, 28-31). In *Interview with the Vampire* kann man in der Darstellung von Lestat, Louis und ihrer "Tochter" Claudia, die sie gewissermaßen gemeinsam erschaffen, eine *Gay Nuclear Family* sehen, in der (geschlechtsbezogene) Elternrollen und Machtpositionen im Familiengefüge neu verhandelt werden. Sie nehmen nicht einfach die stereotypen Positionen Vater (Lestat), Mutter (Louis) und Kind (Claudia) ein. Klemens sieht ihre Rollen im Fluss, daher bezeichnet sie Lestat als "mütterlichen Vater", Louis als "väterliche Mutter" und Claudia als "erwachsenes Kind" (Klemens 76ff., 229ff.). Die HBO-Serie *True Blood* (2008-) bedient sich ebenfalls des Vampirgenres, um *queere* Bezüge herzustellen.

The Birdcage nähert sich als Remake von *La Cage aux Folles* auf der Ebene der Komödie der Darstellung einer *Gay Family*. Es ist eine Parodie der heterosexuellen Kleinfamilie, die deren Anspruch auf Ursprünglichkeit unterwandert. *The Family Stone*, ein Film, der in der für die Familienidentität bedeutsamen Weihnachtszeit spielt, zeigt uns in einem Subplot

ein homosexuelles Paar, das ein Kind adoptiert. Ähnlich wie *The Family Stone* nutzt auch *Home for the Holidays* (1995) eine für Familie besondere Zeit des Jahres, Thanksgiving, um zum Familiendiskurs beizutragen. Die Herkunftsfamilie versammelt sich im Hause der Eltern, um den Festtag gemeinsam zu begehen. Dabei zeigt sich, dass Dysfunktionalität Teil des Familienlebens ist. Zwanghafte Inszenierung der perfekten Vorstadtfamilie wird im Film ebenso angesprochen wie Homosexualität in der Familie. Der schwule Bruder hat seinen Freund heimlich geheiratet, er führt ein homosexuelles Leben völlig getrennt von seiner Herkunftsfamilie. Der Grund hierfür ist, dass über seine Homosexualität innerhalb seiner Herkunftsfamilie, vor allem aber mit seiner Mutter und seinem Vater, niemals wirklich gesprochen wurde, sondern statt dessen ein Mantel des Schweigens darüber ausgebreitet wurde. *The Wedding Banquet* (1993) setzt sich mit der Zwangsheirat auseinander, die sich aus der Heteronormativität ergeben kann, und fordert gewissermaßen einen gleichberechtigten Zugang zur Institution Ehe und Familie.

Während sich die bisher angesprochenen Filme alle im Grunde mehr oder weniger stark darauf beschränken, eine Kompatibilität zwischen Familie und Homosexualität / Transsexualität aufzuzeigen, wo sie zuvor nicht berücksichtigt oder gar verleugnet wurde, sind auch Filme entstanden, die versuchen, über den Familiendiskurs etwas allgemein Gültiges zu transportieren. Betrachtet man Filme, wie *Angels in America* (2003) oder *Brokeback Mountain* (2005), lässt sich erkennen, dass im Rahmen des Familiendiskurses versucht wird, Homosexualität in Amerika als festen Bestandteil der nationalen Kultur, der amerikanischen Identität zu zeigen. Ähnlich wie es Katz mit der amerikanischen Geschichte in *Gay American History* getan hat, ist das der Versuch, eine Marginalisierung (bis hin zur Auslöschung aus den kulturellen Archiven), hervorgerufen durch den dominierenden heteronormativen Diskurs, zu korrigieren (vgl. White; Katz).

So könnte man bei *Angels in America* auch von einem *Queering* amerikanischer Themen sprechen – schließlich lautet der Untertitel des zugrunde liegenden Dramas *A Gay Fantasia on National Themes*. *Angels in America* dekonstruiert Kategorien der Identität und Sexualität, auch der Familie, und endet an einem Punkt, an dem Veränderung möglich ist, die Richtung der weiteren Entwicklung jedoch noch nicht fest steht. Die Spannung zwischen Phantasie und Wirklichkeit, die das Stück durchzieht, stellt die als Realität geltende *Ist*-Situation in Frage und lässt den Schluss zu, dass die Realität auch anders denkbar ist. Zeitlich eingerahmt wird die Handlung vom geopolitischen Umbruch des Ende des Ost-West-Konflikts und der bevorstehenden Jahrtausendwende, einem historischen Paradigmenwechsel. Was am Ende erreicht wird ist ein Neuanfang anstelle von *Stasis*. Und

das ist eben auch amerikanisch. Anstelle von *Stasis* werden Herausforderungen angenommen, Grenzen überschritten. Noch gibt es keine Theorie für dieses neue Zeitalter, obwohl sie eigentlich nötig wäre; aber das Leben wird die Ideen dafür schon liefern: "It's living that makes the ideas" (Kushner 278). Vielleicht zeigt uns Kushner den Beginn des *Queer Moment*, den Sedgwick im Vorwort zu *Tendencies* beschreibt (Sedgwick 1993, ix ff.). Es findet eine Reintegration, eine Neueinschreibung in die amerikanische Geschichte und Gesellschaft statt. Die *New Queer Family* am Ende des Films steht für diesen offenen Moment, von dem wir nicht (mehr) erfahren, wohin er uns führen wird. Kushner selbst betont die Notwendigkeit der Familie:

The smallest indivisible human unit is two people, not one; one is a fiction. From such nets of souls societies, the social world, human life springs.

(Kushner 289)

Letztlich liegt auch bei *Brokeback Mountain* ein *Queering* eines amerikanischen Mythos vor, des Cowboys. Interessant ist im Zusammenhang einer Korrektur kultureller Archive, dass neuere Arbeiten nahe legen, dass es in der amerikanischen Literatur des 19. Jahrhunderts Beispiele für *Queer Families* zwischen Cowboys gibt (vgl. Packard). Jack und Ennis können ihre Grenzüberschreitung nur außerhalb der eng gesetzten Grenzen der Zivilisation leben. In der Natur finden sie die Freiheit, sind sie auch innerlich in der Lage, sich von Normen zu befreien. Damit stehen sie in der langen Tradition des Mythos Cowboy, der als Außenseiter seine Freiheit jenseits der Zivilisation lebt und damit ein uramerikanisches Bedürfnis bedient. Der Cowboy ist ein Symbol amerikanischer Männlichkeit (Packard 1), was er dem Männlichkeitskult zu verdanken hat, der sich mit der Einführung der Kategorien Homo- und Heterosexualität und der damit einhergehenden Spaltung des homosozialen Kontinuums entwickelte (vgl. Kap. 2.1.1). Davor wurde in Western-Erzählungen Homoerotik zwischen Cowboys offener dargestellt:

In fact, in the often all-male world of the literary West, homoerotic affection holds a favored position. A cowboy's partner, after all, is his one emotional attachment, aside from his horse, and he will die to preserve the attachment. Affection for women destroys cowboy *communitas* and produces children, and both are unwanted hindrances to those who wish to ride the range freely.

(Packard 3)

Im 19. Jahrhundert war das Kontinuum männlicher Homosozialität intakt, die Spaltung trat mit der Einführung der Kategorien Homo- und Heterosexualität ein. Von nun an galt es, die Männlichkeit hervorzuheben, um sich in Gesellschaft mit anderen Männern keinem Verdacht auszusetzen. Homosexualität wurde zunächst als Bruch mit der Männlichkeit verstanden. Wer Männer liebte, musste feminin, sozusagen eine Frau sein. Die im Gegensatz zur *Gender-Deviance* stehende *objektbezogene* Definition von Homosexualität,

d.h. der Mann ist homosexuell, weil das Objekt seiner Begierde ein Mann ist, setzte sich erst später, unter anderem aufgrund der Ergebnisse von Kinseys Studien, durch (Katz 266; Benschhoff / Griffin 21,88). Im Zuge des einsetzenden Männlichkeitskults wurde der Cowboy zur Ikone amerikanischer Männlichkeit; für Homosexualität war kein Platz, statt dessen wurde er zum sexuellen Abstinenzler:

In all these interpretations, scant attention has been given to the rather wide variety of sexual and erotic discourses used and practiced by cowboys and other frontiersmen while they are "out there" on the frontier. Most people, if they think about it at all, assume that the cowboy in history and in literature practiced sexual abstinence until he arrived in a town, where he practiced the acceptable vice of dalliances with female prostitutes.

(Packard 3)

Brokeback Mountain unterwandert dieses Bild der Ikone Cowboy und trägt damit dazu bei, das kulturelle Gedächtnis zu reformieren, ganz im Sinne der *New Western History* (vgl. Packard 11).

Neben diesem Ansatz, die kulturellen Archive zu korrigieren, gilt es auch dem universellen Ansatz des Films Aufmerksamkeit zu schenken. *Brokeback Mountain* hat erreicht, was unter anderem Clum gefordert hat:

Now, at the turn of the twenty-first century, there seem to be fewer external obstacles to love, particularly for middle-class men in Europe, Canada, and the United States. This means that our difficulties are often the same as those for anyone in contemporary society. Our stories could, to some degree, be anyone's stories. Sexual orientation is only part of the picture.

(Clum 290)

Brokeback Mountain kann als schwuler Film gelesen werden, oder auch als Film über zwei Liebende, deren Liebe in ihrer Zeit, an diesem Ort, kaum Chance auf Erfüllung hat. Es wird kein Unterschied mehr gemacht bezüglich der Liebe zwischen Homo- und Heterosexualität.

Jack und Ennis leben in einer heteronormativen Gesellschaft, die für Homosexualität keinen Platz hat. Beide fügen sich dem Zwang und heiraten. Die Fassade der heterosexuellen Familie ist es zunächst, die es ihnen ermöglicht, ihre homosexuelle Beziehung über all die Jahre fortzuführen. Doch ihre heterosexuellen Familienversuche scheitern schließlich. Jacks Traum einer *Gay Family* mit einer Ranch wird auch nicht wahr, aufgrund Ennis inneren Konflikts mit seiner Homosexualität, den er nie überwindet. Die Grenzen innerhalb der Zivilisation sind zu eng, daher finden ihre Treffen auch außerhalb der Zivilisation, in der Natur, statt. So ist *Brokeback Mountain* vor allem ein Film, der die zerstörerische Kraft der Heteronormativität und ihrer Internalisierung, oder allgemeiner gesprochen, von Normen und daraus resultierenden Zwangshandlungen

aufzeigt. Familie entpuppt sich für Jack wie für Ennis (und im Grunde auch für die Ehefrauen) als Gefängnis der Selbsttäuschung.

Drei Familienebenen sind zu unterscheiden: Zunächst Jacks und Ennis Herkunftsfamilien, die beide von Homophobie geprägt waren. Familien können Orte der Reproduktion von Heteronormativität und Homophobie sein. So gründen Jack und Ennis ihre eigenen Familien; es ist der Versuch, die Konventionen zu erfüllen, ihre Herkunftsfamilien nachzubilden, ihrer internalisierten Heteronormativität gerecht zu werden. Es ist der Wiederholungszwang des heteronormativen Reproduktionszyklus, der sich hier niederschlägt, dem sie folgen und dem sie sich doch auch partiell widersetzen. Die Befreiung aus der Verinnerlichung, die Überwindung des inneren Konflikts, gelingt nur Jack, doch bezahlt er dafür mit seinem Leben. Die dritte Familienebene der unausgesprochenen (von Jack nur angedeuteten) Familie von Jack und Ennis, bleibt ein nur am Rande erwähnter Wunschtraum. Die Tatsache, dass Ehemänner hier mit anderen Männern, aber auch anderen Frauen als ihren Ehefrauen schlafen, wirft nicht nur das idealisierte Bild der natürlichen, monogamen, heterosexuellen Ehe und Familie über den Haufen, sondern auch eine rigide Kategorisierung von Homosexualität auf der einen und Heterosexualität auf der anderen Seite.

Little Miss Sunshine (2006) schließlich stellt uns eine Familie vor, die in ihrer Gesamtheit für den Bruch mit den Konventionen steht. Alle Figuren dieser Familie werden uns als nonkonform dargestellt. Da ist der suizidale (weil unglücklich in einen Studenten verliebte) schwule Onkel, der Drogen konsumierende Opa, der die (nach konventionellen Maßstäben) nicht herausragend hübsche Enkelin auf einen Schönheitswettbewerb mit (natürlich) unkonventionellen Methoden vorbereitet, der Teenager mit einem Schweigegeflübe, der Vater, dessen Glaube an den amerikanischen Traum ihm selbst am wenigsten zu helfen scheint und die Mutter, die versucht, die Familie zu organisieren. Die unkonventionelle Art dieser Familie bedeutet dabei keinesfalls eine Dysfunktionalität. Es hat vielmehr den Eindruck, dass dieser Familie aus ihrem Nonkonformismus die Fähigkeit erwächst, familiäre Funktionen in Krisensituationen immer wieder zu bestärken. Sie halten als Familie zusammen, haben eine Familienidentität, gerade weil sie sich in einer marginalisierten Position befinden, den dominierenden Normen und Vorstellungen nicht entsprechen. Sie bilden eine verschworene Gemeinschaft, die ihre Kraft und ihre Identität auch aus der Andersartigkeit / Ausgegrenztheit bezieht. Somit ist *Little Miss Sunshine* gerade wegen seiner schrulligen Charaktere ein Plädoyer für die Familie.

Auch außerhalb des Spielfilmbereichs gibt es Versuche, alternative Familienmodelle unter Homosexuellen / Transgendern in den Mittelpunkt zu rücken, z.B. in dem Dokumentarfilm *Paris Is Burning* (1990), der die *Drag-Ball*-Szene der 1980er / frühen 1990er Jahre in New York erforscht, eine Kultur, die vor allem von Afroamerikanern und Hispanics dominiert wird. Interessant ist der Film im Rahmen dieser Arbeit vor allem aufgrund der Porträtierung sogenannter *Houses* (angelehnt an die Bezeichnung von *Modehäusern*), die als *Performance Teams* bei den Bällen gegeneinander antreten. Diese Häuser sind mehr als nur Verbände. Über die Ballszene hinaus nehmen sie für ihre Mitglieder familiäre Funktionen wahr, sind eine Familie, "a group of human beings in a mutual bond". So werden die *Houses* zu Familien für die *Ball-Walker*, die aufgrund ihrer sexuellen Orientierung in ihren Herkunftsfamilien oftmals keine Liebe und Unterstützung finden. Diese Familien werden nicht von außerhalb sondern von den Menschen selbst als solche verstanden. Jedes *House* hat eine *Mother*, die Mitglieder bezeichnen sich untereinander als *Sisters*. Junge Menschen können auch gemeinsam ein neues *House*, eine neue Familie gründen. Der Film zeigt exemplarisch, wie eine Subkultur Begriffe und Kategorien aus der weißen, heterosexuellen Welt entlehnt, und sie dann mit eigenen Bedeutungen füllt. Man kann auf diesen Bällen alles sein und alles machen, es geht nur um ein Ziel: "to be legendary". Der Ballsaal verdeutlicht die Idee der Performanz: "You can be what you want!" Im wahren Leben verhindern der soziale Status und die gesellschaftlich gesetzten Grenzen genau diese Wahlmöglichkeit und Teilhabe. Nicht zuletzt formen die Mitglieder auch das kulturelle Gut Familie nach ihren Vorstellungen und Bedürfnissen, denn in ihren Herkunftsfamilien ist für sie kein Platz. Somit beschreibt *Paris Is Burning* mögliche Formen der Wahlfamilie, die sich gerade aufgrund der dysfunktionalen Herkunftsfamilien gründen. Judith Butler führt *Paris Is Burning* als Beispiel für eine Neuformulierung von Verwandtschaft an, bei der eine getreue Wiederholung scheitert. Dieses Scheitern eröffnet die Möglichkeit zu einer Resignifikation von Verwandtschaft gegen das verletzende dominierende Verständnis.

Diese Männer 'bemuttern' einander, 'behausen' einander, 'ziehen' einander 'auf', und die Resignifikation der Familie durch diese Ausdrücke ist nicht eine vergebliche oder nutzlose Nachahmung, sondern der soziale und diskursive Aufbau einer Gemeinschaft, einer Gemeinschaft, die bindet, Sorge trägt und lehrt, Unterschlupf gewährt und Möglichkeiten eröffnet. Zweifellos handelt es sich um eine kulturelle, neue Ausarbeitung von Verwandtschaft, die alle außerhalb des Privilegs der heterosexuellen Familie (und jene innerhalb des 'Privilegs', die daran leiden) sehen müssten, kennen müssten und von der alle lernen sollten.

(Butler 1997, 193)

Jedoch merkt Butler gleichzeitig kritisch an, dass dieser Film zeigt, dass das Parodieren dominierender Normen nicht zwangsläufig deren Ersetzung, deren Verschiebung bedeutet. Es kann auch zur Bestärkung herrschender Normen in der Wiederholung kommen, z.B. als Wunsch / Darstellung derjenigen, die die Norm unterwirft. Die Figur der Venus äußert den Wunsch, sich einer kompletten Geschlechtsumwandlung unterziehen zu wollen, eine Frau zu werden, einen Mann zu finden, in ein schönes Haus zu ziehen. Butler bezweifelt angesichts dieser Wünsche, ob die in der Figur der Venus dargestellte Entnaturalisierung von Geschlecht und Sexualität tatsächlich die Heteronormativität überwinden kann (Butler 1997, 176-193).

Auch der (autobiographische) Dokumentarfilm *Tarnation* (2003) setzt sich mit der oft postulierten Idylle der Kleinfamilie auseinander. Es ist eine persönliche Auseinandersetzung des Filmemachers Jonathan Caouette mit seiner Familie, die die Annahmen und Normen, die mit diesem Familienmodell assoziiert werden, vehement herausfordert. Es ist gewissermaßen eine Dokumentation über die Dysfunktionalität von Familie. Diese beginnt bereits in der Herkunftsfamilie seiner Mutter Renee, die auf Veranlassung ihrer Eltern Elektroschocktherapien unterzogen wird, weil sie in ihrem Verhalten nicht den Vorstellungen ihrer Eltern entspricht (wenn man so möchte, ein gewaltsamer Versuch der Aufrechterhaltung der gewohnten Ordnung). Die Dysfunktionalität setzt sich fort in Jonathans eigener Herkunftsfamilie. Seine Mutter ist aufgrund der Behandlungen nur teilweise in der Lage, sich um ihn zu kümmern, so wächst er bei seinen Großeltern auf. Seinen Vater vermisst er zeitlebens; erst im Rahmen dieses Filmes erfährt der Vater von der Existenz seines Sohnes. Jonathan zeigt, wie dieses dysfunktionale Familienleben ihn in seiner Identitätsentwicklung beeinträchtigt hat. Obwohl *Tarnation* über weite Strecken ein desaströses Bild der Dysfunktionalität von Familie und ihrer Auswirkung auf die Identität ihrer Mitglieder (vor allem ihrer Kinder) zeichnet, bleibt am Ende des Films doch auch Platz für Hoffnung auf eine besser funktionierende Familie. Jonathan nimmt zusammen mit seinem Freund David seine Mutter bei sich auf. Das Prinzip Familie ist nicht aufgegeben. Die Herkunftsfamilie wird als Teil von einem selbst verstanden, den man nicht auslöschen kann. *Tarnation* kann somit als ein Prozess einer bewussten Aufarbeitung der Familiengeschichte verstanden werden, der eine Integration der (verdrängten) Herkunftsfamilie in die Identität anstrebt. Vielleicht, so das Ende des Films, ist damit ein eigenes funktionales Familienleben besser möglich. Diesen Prozess der (Re-)Integration der Herkunftsfamilie werden wir auch in einigen der im folgenden zu besprechenden Filmen sehen; er ist Teil des *Queer Family*

Claim. Die Herkunftsfamilie ist Teil der Identität und bedarf entsprechender Berücksichtigung, vor allem dann, wenn sie (wie in manchen der hier analysierten Filme) erheblich zum Identitätskonflikt beigetragen hat.

Der Dokumentarfilm *Three of Hearts: A Postmodern Family* (2004) schließlich porträtiert den Versuch dreier New Yorker (zwei Männer, eine Frau), ihre Vorstellung von Familie, von Leben und Liebe zu dritt umzusetzen, der nach einigen Jahren allerdings scheitert.

Nach diesem Überblick über den *Queer Family Claim* in amerikanischen Gegenwartsfilmen sollen im nun folgenden Teil anhand ausgewählter Beispiele bestimmte Dimensionen dieses *Claims* eingehender untersucht werden. Dazu gehört die Auseinandersetzung mit dem Phänomen *Suburbia*, einem Ort heterosexueller Performanz par excellence, der in Filmen wie *American Beauty* (1999) oder *Far from Heaven* (2002) wohl eher als vermeintliche Familienidylle daherkommt. Die dargestellte Inszenierung der heterosexuellen Kernfamilie ist Ausgangspunkt, um das allzu normative Familienglück in der amerikanischen Vorstadt als Gefängnis, als Begrenzung der Individualität zu begreifen. Ebenfalls mit dem dominierenden Bild der Kernfamilie, wenn auch in anderem Zusammenhang, befasst sich *Six Feet Under* (2001-2005). Im Mittelpunkt der Analyse soll die schrittweise Gründung eines homosexuellen Pendants zur Kleinfamilie stehen, das heteronormative Annahmen über Fortpflanzung und Elternschaft herausfordert. Mit der heteronormativen Geschlechterbinarität von Frau und Mann bzw. Mutter und Vater setzen sich die Filme *Normal* (2003) und *Transamerica* (2005) auseinander. Sie unterlaufen Überzeugungen, nach denen Elternrollen und Geschlechterrollen quasi von Natur aus kongruent sind, demnach eine Mutter nur eine Frau bzw. ein Vater nur ein Mann sein kann. Schließlich porträtiert die mehrteilige Miniserie *Tales of the City* (1993, 1998, 2001) eine nonkonforme Familie in San Francisco, eine Wahlfamilie, innerhalb derer sich die zuvor besprochenen Aspekte noch einmal wiederfinden.

4. Suburbia – vermeintliche (heteronormative) Familienidylle

In Kapitel 2 wurde der Prozess einer Idealisierung und Mythologisierung der *Nuclear Family* beschrieben. Man kann durchaus konstatieren, dass dieses Familienbild der bürgerlichen Harmonie zur Mitte des 20. Jahrhunderts dominierenden Status innerhalb des Familiendiskurses erlangt hat und sich entsprechende Normativen herausgebildet haben. In den ersten beiden Filmen, die zu analysieren sind, erfolgt eine Auseinandersetzung mit diesem idealisierten Bild der bürgerlichen Kleinfamilie in der amerikanischen Vorstadt. Kapitel 3.2 hat bereits gezeigt, wie im Familiendiskurs in den 1980er Jahren eine Rückbesinnung auf die vermeintlich heile Welt der Kleinfamilie (im amerikanischen Kontext: *Suburbia*) stattgefunden hat. In der Analyse der beiden Filme in diesem Kapitel lässt sich dieses dominante Verständnis von Familie als performative Konstruktion entlarven und die zugrunde liegende Heteronormativität aufzeigen.

4.1. American Beauty

In *American Beauty* (1999) geht es um die Dekonstruktion der amerikanischen Vorstadtidylle: Haus, Garten, weißer Gartenzaun. Im Mittelpunkt stehen die zwei Familien Burnham und Fitts, bei denen es hinter der bürgerlichen, heterosexuellen Fassade "Abgründe" zu entdecken gilt. Die Position von *American Beauty* im Kontext des *Queer Family Claim* kann als eine beschrieben werden, die das Bild der (heterosexuellen) *Nuclear Family* denaturalisiert und es statt dessen als eine Norm zeigt, der man sich anzupassen hat, *zwangsläufig* anpasst. Das heißt, der Wiederholungszwang, die Normativität, wird hier offen gelegt (vgl. Butler 1991, 213). Damit wird zumindest angedeutet, dass Familie auch anders als nach dem Modell *Suburbia* angelegt werden könnte.

American Beauty steht zu Recht am Beginn der Filmanalysen. Diese Satire über die Familie in der amerikanischen Vorstadt kann nicht im gleichen Maße wie die ihr folgenden Filmbeispiele als *queer* bezeichnet werden. Sie ist im Grunde genommen Ausdruck dafür, was die Heteronormativität mit der amerikanischen Familie anrichtet, und steht gewissermaßen unmittelbar vor (oder ganz am Anfang) eines *Queer Family Claim*. Die zu Beginn der Arbeit beschriebenen Abläufe auf den beiden Ebenen der Herkunftsfamilie und der eigenen *Queer Families* finden in *American Beauty* noch keine direkte Anwendung, werden gleichwohl aber indirekt postuliert, sozusagen als das (Unausgesprochene), das eigentlich stattfinden müsste.

4.1.1. Familie Burnham: Inszenierungszwang und Widerstand

Zu Beginn des Films schauen wir von oben auf eine (scheinbar) ganz normale Familie in einem beliebigen amerikanischen Vorort. Wir könnten überall in Amerika sein. Wir schauen auf eine perfekt *inszenierte* Familienvorstadtidylle, in deren Mittelpunkt Familie Burnham und ihre Nachbarn Familie Fitts stehen. Lester Burnham befindet sich in einer *Midlife-Crisis*, fühlt sich gefangen, gar tot: "In a way, I'm dead already", sagt er zu Beginn des Films. In seiner Familie wird er weder von seiner Ehefrau Carolyn noch von seiner Tochter Jane ernstgenommen, beide halten ihn für einen Loser ("what a lame-o"), der nicht zum Vorbild taugt. Wir sehen hier keine bürgerliche Kleinfamilie mit klassischer Rollenverteilung. Der Mann ist nicht der einzige Ernährer, während die Frau allein für den Haushalt zuständig ist. Vielmehr sind beide voll berufstätig, und es ist vor allem die Frau, die hier die Entscheidungen trifft. Carolyn Burnham hat alles unter Kontrolle, auch ihre Familie. Die Tatsache, dass sie passende Handschuhe zur Gartenschere trägt, versinnbildlicht die Perfektion ihrer Inszenierung der amerikanischen Vorstadtidylle: das Familienheim mit weißem Gartenzaun, akkurat geschnittenem Rasen. Die erfolgreiche, glückliche Familie ist in diesem äußeren Idyll perfekt, doch eben nur scheinbar. Etwas ist verloren gegangen im Laufe der Zeit, im Kreislauf der endlosen Reinszenierungen. Lester sagt zu Beginn über den Zustand seiner Familie: "We used to be happy". Wenn er seiner Frau nun zusieht, in ihrem Bestreben Glück und Erfolg der Familie nach außen zu demonstrieren, sagt er: "I get exhausted just watching her". Er ist diese Inszenierungen leid. Er ist müde, ausgebrannt, leer. Auch wenn er nicht genau sagen kann, was ihm fehlt, so weiß er doch, dass es niemals zu spät ist, es zurückzugewinnen. Lester wird sich also ändern müssen, wird sich befreien müssen aus den Umständen (aus dem normativen Korsett der bürgerlichen Familienidylle), die seinen jetzigen Zustand herbeiführen.

American Beauty ist ein Film über Einsamkeit, Gefangensein und die Befreiung aus diesem Zustand (Mendes / Ball). In einer der ersten Szenen beobachtet Lester Carolyn aus dem Haus heraus und erklärt dabei, wie langweilig sie sei. Durch die Quersprossen des Fensters wirkt es dabei so, als sei Lester in seinem Haus gefangen wie in einem Gefängnis. Entsprechend zögert er in einer Szene, als Carolyn, Jane und Lester zurückkehren, wieder in das Haus einzutreten. Er sehnt sich nach Freiheit (Mendes / Ball). Freiheit steht im Konflikt mit dieser Vorstadtidylle. Hier ist alles normiert, Grenzüberschreitungen scheinen ausgeschlossen. Selbst das schwule Paar aus der Nachbarschaft erscheint hier normiert, angepasst an *Suburbia*. Und doch gibt es in jedem Reproduktionszyklus auch Subversionsmomente, wie wir noch sehen werden.

Das Verhältnis zwischen Jane und ihrem Vater ist nicht zum Besten bestellt. Die beiden haben die Fähigkeit zur Kommunikation miteinander verloren. Dabei würde Lester eigentlich gerne mit seiner Tochter kommunizieren. Jane ist ein typischer Teenager, sie ist wütend, verwirrt und unsicher. Emotionen und Kommunikation zwischen den Familienmitgliedern fehlen in dieser Familie, was auch im Interieur des Hauses zum Ausdruck kommt. Janes Zimmer ist der einzige Platz im gesamten Film, der mit seinen orangen und lila Tönen ein Gefühl der Wärme erzeugt. Die anderen Zimmer wirken mit ihrem Weiß kalt und steril bzw. im Haus der Fitts mit ihrem Dunkelbraun sehr stickig (Mendes / Ball). Unterschiedliche Familienfotos suggerieren jedoch, dass das Haus und sein Innenleben nicht immer von Gefühlskälte und Kommunikationslosigkeit geprägt waren, sondern dieser Zustand das Resultat einer Entwicklung ist: Ein Schwarz-Weiß-Foto zeigt eine glückliche, spontane Familie; dass es schwarz-weiß ist unterstreicht, dass es sich um einen vergangenen Zustand familiären Glücks handelt. Neuere Fotos in Farbe hingegen wirken sehr steif und inszeniert, man möchte fast schon sagen *normiert*, so wie ein Familienfoto (einer stolzen, erfolgreichen, bürgerlichen Familie) eben aussehen *sollte*.

Die Immobilienmaklerin Carolyn Burnham verkörpert das amerikanische Erfolgs- und Leistungsstreben, was in einer Szene deutlich wird, in der sie eines ihrer Häuser an den Mann / die Frau bringen will. Sie motiviert sich immer wieder selbst, "I will sell this house today", während sie das Haus auf Vordermann bringt. Während sie sich zurechtmacht für die Kunden (ihr Ziel ist es mit ihrem Äußeren bereits Erfolg auszustrahlen), spricht sie sich im Spiegel Mut zu. Die überspitzte Darstellung unterstreicht, wie besessen Carolyn vom Streben nach Erfolg ist. Sie schafft es nicht, das Haus zu verkaufen. Sie erleidet einen Nervenzusammenbruch, hat sich jedoch sofort wieder unter Kontrolle: "Shut up! Stop it! You weak – you baby!" Carolyn zeigt in diesem Moment Selbstkontrolle / -disziplin bis zum äußersten. Schwäche zu zeigen ist tabu, es gilt die Inszenierung von Stärke unter allen Umständen aufrecht zu erhalten. Also bringt sie ihr äußeres Erscheinungsbild wieder in Ordnung und verlässt erhobenen Hauptes, kontrolliert und diszipliniert, den Raum.

Carolyn überfordert mit ihrem Perfektionismus ihren Ehemann und ihre Tochter. Ihr Lob für Janes Auftritt als Cheerleader fällt sehr leistungsbezogen aus: "I'm so proud of you. You know, I watched you very closely. You didn't screw up once." Es offenbart sich in diesem Zusammenhang ein grundsätzlicher Unterschied zwischen Lester und Carolyn. Während Lester eine Koppelung von menschlichem Wert und (ökonomischer) Effizienz ablehnt und daher auch nicht bereit ist, für seinen Arbeitgeber einen Bericht zu verfassen, aus dem hervorgeht, warum gerade er für die Firma unverzichtbar sei, versteht Carolyn

seine Aufregung darüber überhaupt nicht. Sie hinterfragt nicht, für sie stehen Selbstinszenierung, Effizienz und Erfolg an erster Stelle. So treffen in Lester und Carolyn zwei gegensätzliche Weltanschauungen aufeinander. Carolyn geht ganz auf im dominierenden, kapitalistischen, gewinn- und erfolgsorientierten System, in dem für Lester kein Platz mehr ist. Aus der marginalen Position heraus, in die er durch seine Anpassungsverweigerung gelangt, bietet sich Lester die Möglichkeit, diese inszenierte erfolgreiche Welt der Familie kritisch zu hinterfragen. Findet hier tatsächlich noch Kommunikation statt? Findet hier tatsächlich noch Familie statt?

Carolyns Verwurzelung im amerikanischen Erfolgsgedankensystem wird auch auf dem für sie äußerst wichtigen jährlichen Empfang der Immobilienmakler deutlich, auf den sie Lester mitschleppt, obwohl er offenkundig kein großes Interesse daran hat, verkörpert der Empfang doch genau die Geschäftswelt, die Lester so verabscheut. In seinem Bestreben, sich gegen dieses System aufzulehnen, verhält sich Lester entsprechend unangepasst / subversiv. Er verspricht Carolyn zwar, sich gemäß ihren Wünschen zu verhalten, das von ihr entworfene öffentliche Bild also mitzutragen, handelt aber gegenteilig, kaum, dass er ihr das Versprechen gegeben hat. Wie besessen Carolyn vom Erfolgsstreben ist zeigt sich daran, dass sie diese Erniedrigungen überspielt, um ihre Inszenierung aufrechtzuerhalten (Mendes / Ball). Für Carolyn ist dieser Abend auch der Beginn einer Veränderung, in deren weiteren Entwicklung sie sich ihrem großen Konkurrenten Buddy King und seiner Erfolgsphilosophie völlig hingibt:

Buddy: It's my philosophy that in order to be successful, one must project an image of success at all times.

Der Schein wird damit wichtiger als das Sein. Diese Gemeinsamkeit zwischen Carolyn und Buddy ist es, die sie von ihren Partnern distanziert und den Weg in ihre Affäre ebnet. Buddy genießt ihre Bewunderung und sie genießt seine Aufmerksamkeit (Mendes / Ball). Als Lester Carolyn mit Buddy King erwischt, bedeutet das das Ende der Affäre. Buddy, der immer ein Bild des Erfolgs abgeben will, kann sich so etwas nicht leisten, zumal er gerade mitten in der Scheidung steckt. So wendet sich hier, zynischerweise, die Erfolgsphilosophie, die Carolyn von Buddy übernommen hat, gegen sie selbst. Sie wird von Buddy abserviert, um seiner eigenen Erfolgsinszenierung nicht zu schaden. Für Lester bedeutet die Entdeckung der Affäre die endgültige Unabhängigkeit von Carolyn.

Auch für Lester ändert der Abend auf dem Empfang der Immobilienmakler alles, denn er markiert den Beginn seiner offenen Rebellion gegen das System. Er raucht Marihuana zusammen mit Ricky (seinem Nachbarn, der bei diesem Empfang als Aushilfskellner

arbeitet) und erkennt in dem ganz und gar nonkonformen Ricky seinen "personal hero". Er bewundert an Ricky die Sicherheit und Leichtigkeit, mit der er Regeln des Systems bricht, dass er, ohne existenzielle Ängste zu bekommen, seinen Job kündigt, wenn ihm danach ist. Dieses Aufeinandertreffen mit Ricky ist für Lester eine Initialzündung; er begreift, dass er eigentlich gar nichts zu verlieren hat, im Gegenteil nur gewinnen kann, wenn er sich befreit. Zu diesem Befreiungsschlag gehört die Kündigung seines Jobs in Verbindung mit der Zahlung einer Abfindung, dank einer kleinen Erpressung (ein weiterer Beleg dafür, dass Lester nun wirklich mit den Regeln bricht), und die Befreiung aus der Normierung / Disziplinierung, zurück zu einem Lebensstil, wie er ihn vor 20 Jahren schon einmal gepflegt hat: Marihuanakonsum, legerer Kleidungsstil im Gegensatz zu spießigen grauen Pullundern und Body-Work-Out. Auch seine Rolle innerhalb der Familie wandelt sich vom mausgrauen Jasager zum dominanteren Familienmitglied, dem es aber vor allem um die Entfaltung seiner eigenen Individualität geht. Zu lange wurde alles der Familieninszenierung untergeordnet.

Zwischen Carolyn und Lester findet keine Sexualität mehr statt. Lesters sexuelle Frustration zeigt sich in seinen sexuellen Phantasien über Angela, Janes Freundin. Angela weckt bei Lester Begehrlichkeiten, die 20 Jahre geschlummert haben. Lesters Phantasien sind Mitauslöser einer viel profunderen Veränderung. Seine sexuellen Phantasien sind Teil seines Befreiungsversuchs aus dem normierten System.

Lester: I feel like I've been in a coma for the last 20 years.

Als Carolyn bemerkt, dass sich Lester neben ihr selbstbefriedigt, kommt es zu einem entscheidenden Streitgespräch des Films, in dessen Verlauf beide ihre sexuellen Frustrationen offenbaren. Sie sagt, dass dies so keine Ehe mehr sei (sondern eine hohle Nachahmung dessen, was man für erstrebenswert, für die Norm, hält), woraufhin Lester kontert, dass diese Ehe schon seit vielen Jahren keine Ehe mehr sei, dass sie (Carolyn) das aber nicht gestört hätte, solange er den Mund gehalten hätte. Doch nun, da er beginnt zu rebellieren, missfällt ihr das. Sie droht ihm die Scheidung an, die, so meint sie, ihn ruinieren würde. Lester jedoch dreht den Spieß um. Er zeigt sich angriffslustig und erklärt ihr kühl, dass sie keinen Scheidungsgrund (z.B. Gewalt, Alkohol) vorweisen könne und dass ihm daher die Hälfte zustünde, und damit wohl eher sie ruiniert wäre. Mit sich zufrieden fällt er am Ende der Szene mit einem selbstzufriedenen Lächeln ins Kissen zurück. Zum ersten Mal setzt sich Lester gegen seine bis dato dominierende Frau durch. Es gelingt ihm zum ersten Mal zu artikulieren, dass er sich gefangen vorkommt. Mit seinem Triumph über Carolyn beginnt seine Befreiung (Mendes / Ball):

Lester: It's a great thing when you realize that you still have the ability to surprise yourself. Makes you wonder what else you can do that you've forgotten about.

Lesters Wandel ist eingeleitet. Der Alltag, die Disziplinierung durch sich wiederholende Inszenierungen, "lullt" ein und ehe man sich versieht ist man in der "Normalität" untergegangen. Gegenüber Ricky erwähnt Lester seine eigene Teenagerzeit, als er mit 18 Jahren noch sein ganzes Leben vor sich hatte. Und nun befindet er sich in einem sedierten Zustand, aus dem er allmählich zu erwachen beginnt.

Im Zusammenhang mit seinem Drogen-Nebenjob und der Leichtgläubigkeit seines Vaters sagt Ricky: "Never underestimate the power of denial". Zunächst bezieht sich diese Aussage auf die Tatsache, dass Rickys Vater "glaubt" (d.h. die Wahrheit verleugnet), sein Sohn verdiene sich das Geld für seine teure Kameraausrüstung mit Jobs, obwohl er es in Wirklichkeit durch Drogengeschäfte verdient. Weiter gefasst lässt sich die Aussage aber auch auf Lester beziehen: Zu viele Jahre hat er sich selbst gegenüber verleugnet, dass er in seinem Leben nicht glücklich ist, eigentlich nur vor sich hin vegetiert. Die Macht der Verleugnung ist somit auch die Macht der Normalität. Doch bedeutet dies nicht, dass das Potenzial zur Subversion nicht vorhanden wäre. Jetzt erkennt Lester für sich, dass sein Leben die Hölle ist. Jetzt beginnt er gegen die Regeln der amerikanischen Familien-Vorstadt-Idylle zu rebellieren. Aus einem Zustand des "Komas" kommend, hat er nichts zu verlieren:

Lester: I'm just an ordinary guy with nothing to lose.

Aktiv bestimmt Lester die Parameter seiner Identität neu und nimmt einen Job mit möglichst geringer Verantwortung bei einer Fast Food Kette an.

Die Familienszenen beim Abendessen zeigen, dass die Inszenierung der bürgerlichen Kleinfamilie ständiger Reproduktion bedarf: Das sorgfältige Arrangement (Kerzen beim Abendessen, feines Porzellan, ausgewählte Speisen, gedämpfte Musik) erweckt den Eindruck, dass hier das allabendliche Familienessen zelebriert wird, oder *inszeniert* wird. So wird die Familienidentität aufrechterhalten. Doch kann dieser Prozess in der Notwendigkeit der Wiederholung auch unterlaufen werden, und genau das tut Lester in der zweiten Dinerszene, angefangen von seiner legeren Kleidung, über den Streit bezüglich seiner Kündigung, bis zum Wurf des Tellers gegen die Wand und der Ankündigung, dass sich der Dinnerablauf in Zukunft ändern werde, auch was die Musik angeht. Kurzum, Lester bringt den gewohnten inszenatorischen Ablauf bewusst durcheinander. Er wird dominanter, bietet Carolyn die Stirn ("Don't interrupt me, honey!") und befiehlt auch seiner Tochter sitzen zu bleiben, als die sich von der Szene entfernen will.

Lester: I'm sick and tired of being treated like I don't exist.

Lester will seine Individualität zurück. Lester fordert für alle drei mehr individuelle Freiheit. Die Parameter verschieben sich. Die Inszenierung des bisherigen Bildes der glücklichen Familie Burnham funktioniert nicht mehr (ein Eindruck, der sich durch den Widerspruch zwischen den Wortgefechten und der im Hintergrund laufenden romantischen Dinnermusik noch verstärkt). Die Familienparameter müssen neu ausgerichtet werden.

Im Ergebnis dieser Auflösung der Familienstruktur ziehen sich Carolyn und Lester noch mehr als bisher in ihre "Welten" zurück. Beide leben nun ihren Individualismus, d.h. auch bei Carolyn setzt ein Identitätswandel ein. Familie findet nicht mehr statt (zumindest nicht so, wie wir sie aus der bisherigen Inszenierung kannten). Für Carolyn ist (nun erst recht) klar:

Carolyn: You cannot count on anyone except yourself.

Individualisierung und Erfolg sind ihre Überzeugung. Carolyn lebt sich am Schießstand aus, passend dazu der Song, den sie auf der Heimfahrt im Auto hört: "Don't rain on my parade." Zuhause trifft sie auf Lesters gegensätzliches Lebensmodell. In der Einfahrt steht sein neuer 1970 Pontiac Firebird, das Auto, das er eigentlich schon immer haben wollte. Er selbst lümmelt im Wohnzimmer mit den Füßen auf dem Tisch und spielt mit einem ferngesteuerten Auto. Trotz (oder vielleicht wegen) der Gegensätze kommt es zu einer kurzen Annäherung der beiden. Für einen kurzen Moment scheinen sie sich wieder an das Paar zu erinnern, das sie einmal waren, das sich damals verliebt hat, bevor *Normalität* überhand genommen hat. Lester fragt Carolyn, warum sie so freudlos geworden sei, wo die unangepasste Carolyn geblieben sei, die sich Normen bewusst widersetzt hat. Sie nähern sich an auf dem Sofa, doch dann verschüttet Lester beinahe Bier auf dem Sofa und alles ist wieder wie gehabt. Lester versteht die Aufregung nicht:

Lester: So what, it's just a couch. This isn't life, it's just stuff, and it's been more important to you than living.

Carolyn hat in ihrem Bestreben, den gesellschaftlichen Normen und den als erstrebenswert akzeptierten Zielen (Familie, großes Haus, Erfolg) gerecht zu werden, aufgegeben, zu leben. Das Haus, der Garten, all das mag nach außen, oberflächlich, schön sein. Doch es sind eben nur Sachen, deren Anreicherung (die der Erfolg erst möglich macht) noch keine wahre Schönheit bedeuten. Die amerikanische Familienidylle mit dem Haus und dem weißen Zaun um den Garten in der Vorstadt, das angestrebte Ideal, ist also nichts mehr als eine Anhäufung von Material (sinnlos, den Konventionen, die dessen Notwendigkeit suggerieren, folgend), wenn nicht auch darin gelebt wird. Um sich diese Idylle überhaupt

leisten zu können, muss man den Weg des Erfolgs einschlagen. Nur mit finanziellem Erfolg ist diese oberflächliche Schönheit möglich. Bei genauerer Betrachtung ("Look closer" war die Tag-Line für den Film) zeigt sich diese Schönheit als ganz schön hohl, ganz zu schweigen von den Menschen in ihr.

Der Nachbarsjunge Ricky hat diese Erkenntnis bereits gewonnen. Er wird Jane von Angela als *Freak* vorgestellt, der in einer Anstalt eingesperrt ist. Am Ende ist es aber der sogenannte Verrückte, der den Blick für die wahre Schönheit hat. Und die "Normalen" wie Angela sind es, die den Blick dafür verloren haben. Ricky scheint nicht unter dem Gefühl der Unsicherheit oder Verwirrtheit zu leiden, wirkt selbstsicher. Er sieht keinen Grund zur Angst:

Ricky: There's an entire life behind things.

Er lässt sich von Äußerlichkeiten, die die anderen so beschäftigen, nicht beeindrucken. Schönheit liegt für ihn unter der Oberfläche. Ricky vermittelt, dass Schönheit oft an anderer Stelle gefunden werden kann, als man es zunächst vermuten könnte. Um solche Momente nicht zu verpassen, bedarf es einer Sorgfalt und Aufmerksamkeit, die in einer schnelllebigen Zeit nicht immer gegeben ist. Seine Idee steht im völligen Gegensatz zu der oberflächlichen Gesellschaft, wie sie etwa von der immer hektisch wirkenden Carolyn vertreten wird, die gar nicht genügend Zeit aufbringt, um an einem Punkt länger zu verweilen. Für Ricky war das Schlüsselerlebnis eine erfrorene obdachlose Frau, in der er Schönheit erkannte; zugegebenermaßen ein etwas ungewöhnlicher Blick auf die Schönheit der Welt, doch von Autor und Regisseur so beabsichtigt:

Beauty is found in places you least expect it.

There is room for beauty in every facet of existence.

(Mendes / Ball)

Und genau aufgrund dieser Diskrepanz zu Carolyns oder Angelas Vorstellung von Schönheit ist dieser andere Blick auch so wirkungsvoll. Für Ricky ist manchmal zuviel Schönheit in der Welt, als dass er es noch aushalten könnte. Ricky hilft im Film mit seiner Kamera, näher hinzuschauen ("look closer"), die wahre Schönheit zu erkennen. So gibt es eine Szene, in der Angela und Jane bemerken, dass sie von Ricky gefilmt werden. Angela beginnt aufreizend am Fenster zu tanzen, will die Aufmerksamkeit auf sich ziehen, doch Rickys Blick / Kamera geht an ihr vorbei, "past the conventional beauty" (Mendes / Ball), auf Janes Gesicht im Spiegel, das sie mit einem leichten Lächeln zeigt, glücklich, dass sich jemand tatsächlich für sie interessiert. Die wahre Schönheit (zumindest für Ricky) liegt nicht in Angelas oberflächlicher Inszenierung des Teenager-Sexluders sondern in der Traurigkeit, im Gefühl des Verlorenseins von Jane. Rickys Kamera zeigt uns Dinge

(Schönheit), die uns sonst entgehen könnten, weil wir nur in den gewohnten (normierten) Bahnen sehen, ist also quasi unser Korrektiv-Auge.

In dem Maße wie sich Ricky und Jane annähern, entfernt sich Jane von Angela. Am Ende des Films beschließen Jane und Ricky nach New York zu gehen. Angela hat keine Chance, Jane umzustimmen, und verliert sie endgültig. Dies ist der Moment, in dem Angelas Inszenierung in sich zusammenfällt. Sie weiß, dass sie langweilig und gewöhnlich ist und Jane nur benutzt hat, um sich besser zu fühlen.

Als Angela sich kurz vor Lesters Tod nach seinem Befinden erkundigt, wird ihm klar, wie gut es ihm eigentlich geht: "I'm great." Es geht ihm gut, denn er hat erkannt, dass er seine Familie liebt. Er betrachtet noch einmal das Schwarz-Weiß-Foto aus glücklichen Familienzeiten, lächelt, so als habe er verstanden, worauf es ankommt, worin die wahre Schönheit liegt. Wenn Lester am Ende das Familienfoto betrachtet, wirkt er schon wie entrückt, zurückblickend, auf seine Familie, sein *schönes* Leben. Das ist seine Erkenntnis kurz vor seinem Tod. Dann wird er erschossen. Ricky betrachtet den toten Lester, so wie er wohl die erfrorene obdachlose Frau angesehen hat. Es ist für ihn einer dieser Momente wahrer Schönheit. Gleichzeitig macht der Ausdruck der Zufriedenheit auf Lesters Gesicht deutlich, dass er erkannt hat, wie wichtig es ist, von dem zwanghaften *Immer-Mehr* abzulassen, statt dessen das Schöne, das einem umgibt (z.B. die Familie) zu schätzen, es aber auch nicht festhalten zu wollen:

Lester: It's hard to stay mad when there's so much beauty in the world. Sometimes I feel like I'm seeing it all at once and it's too much. My heart fills up like a balloon that's about to burst. And then I remember to relax and stop trying to hold on to it. And then it flows through me like rain and I can't feel anything but gratitude for every single moment of my stupid little life.

Wer diese Art der Schönheit sieht, ist zufriedener, glücklicher, entspannter, ist (wie Ricky) nicht mehr von Ängsten getrieben.

Der Film endet gewissermaßen mit einem Moment der Einsicht, dass die Fokussierung auf den äußeren Schein letztlich den Blick auf die wahre Schönheit verstellt, dass die Normativität, die Disziplinierung aus der glücklichen Familie von einst eine dysfunktionale Familie gemacht hat, ohne Kommunikation zwischen ihren Mitgliedern. Die Familie ist zerstört. Die inszenierte, auf Außenwirkung bedachte, sich über die Außenwirkung definierende Idylle der amerikanischen Vorstadtfamilie wird in Frage gestellt.

Die Verbindung, die im Film zwischen Familie und kapitalistischem Gesellschaftssystem hergestellt wird, ist maßgeblich an der Veränderung der Familie beteiligt. "One must

project an image of success" – das gilt auch für die Familie und ihre Darstellung nach außen. Mit anderen Worten: Die Familie muss stets aufs neue als erfolgreiche Familie inszeniert werden. Als erfolgreiche Familie gilt die *wohlhabende* Familie mit Haus, Garten und weißem Gartenzaun. In der "Normalität" wird dieses Familienbild als erstrebenswert etabliert und muss folglich imitiert werden. Erfolg, beruflich wie privat, nimmt einen hohen Stellenwert ein. Somit überschneiden sich in der Vorstadtidylle Familie und Kapitalismus / Materialismus. In der Figur Carolyns kommt diese Überschneidung zur Geltung. Lester bezeichnet sie in einer Auseinandersetzung als "bloodless, money-grubbing freak". So wie sie nach beruflichem Erfolg strebt und ihn nach außen inszeniert, so inszeniert sie auch die glückliche, erfolgreiche, wohlhabende Familie (z.B.: exklusives Interieur). Ihr Handeln orientiert sich maßgeblich am Erfolg, familiär wie beruflich.

4.1.2. Familie Fitts: Heteronormativität und Widerstand

Zu Beginn wurde bereits erwähnt, dass neben Familie Burnham deren Nachbarfamilie Fitts, v.a. Ricky und sein Vater Colonel Fitts, eine entscheidende Rolle spielt. Colonel Frank Fitts wird von Beginn an porträtiert, als ob er ein dunkles Geheimnis mit sich herumtrage. Beständig steht er im Schatten oder Halbdunkel (Mendes/Ball). Er ist sehr still, verschlossen, und doch hat er einen auffällig wachsamen, observierenden Blick, als ob er seine Augen gegenüber Gefahren offen halten müsste, die draußen lauern könnten. Sicherheit und Bedrohung der Familie sind wichtige Themen für ihn, wenn wir zunächst auch noch nicht wissen, was genau seine Familie bedroht. Während das Zuhause der Familie Burnham durch kühle Farbgebung charakterisiert wird, definiert sich das Haus der Familie Fitts eher über dunkle Brauntöne. Auffällig ist auch, dass im Gegensatz zu den anderen Häusern kein saftig grüner Rasen das Haus umgibt, sondern eher ein kaputter, grün-bräunlicher Rasen. Entsprechend lässt sich die Atmosphäre im Haus wohl am besten mit Wortlosigkeit, Stille, beschreiben. Kommunikation findet kaum statt. Dazu passt auch Fitts Lebens- und Erziehungsphilosophie: Es bedarf Disziplin, klarer Regeln und Strukturen im Leben. Sein Sohn Ricky bekommt das zu spüren und auch er selbst ordnet sich diesem Dogma unter, mit dem Ziel, sein eigenes Leben, seine eigene Sexualität zu disziplinieren. Disziplin ist für ihn eine Lebensmaxime, kein Abweichen von der Norm. Homophobie wird zum ersten Mal im Film zum Thema, als sich das schwule Paar aus der Nachbarschaft bei den Fitts vorstellt. Die Türklingel überrascht Familie Fitts beim Frühstück. Unangemeldeter Besuch ist unüblich (und wohl auch unerwünscht). Diese

Reaktion unterstreicht das Maß der Abschottung der Familie Fitts gegenüber ihrer Umgebung. Die Familie ist hier Rückzugsort von der Gesellschaft, von deren Seite nur Gefahren drohen (z.B. Homosexualität). Colonel Fitts findet es schamlos, dass die Nachbarn ihre Homosexualität so offen zur Schau stellen ("rub it in your face"). Sein Sohn Ricky versucht ihm zu erklären, dass sie es nicht als schamlos empfinden, weil sie mit ihrer Sexualität kein Problem haben, daher auch kein Problem darin sehen, sich in der Öffentlichkeit als homosexuell zu erkennen zu geben. Für Colonel Fitts ist dieses Auftreten eine Provokation, weil er mit seiner eigenen, unterdrückten, Homosexualität Schwierigkeiten hat.

Das Haus der Fitts scheint nicht gerade von Leben erfüllt. Hier geht Sicherheit (vor Drogen, Homosexualität) eindeutig vor Freiheit. Statt freier Persönlichkeitsentfaltung gilt hier äußerste Disziplin. Dem Colonel wird nicht widersprochen. Er genießt (scheinbar) Autorität bei Frau und Sohn, und hat eine unheimlich starke Präsenz im Haus. Er *ist* das Haus. Die anderen Figuren finden neben ihm nicht wirklich statt. Symptomatisch dafür ist die abendliche Familienszene im Wohnzimmer: Fitts und seine Frau sitzen auf dem Sofa vor dem Fernseher, sprechen kein Wort miteinander. Im Grunde ist es Fitts, der fernsieht, seine Frau sitzt teilnahmslos daneben, sie schaut nicht mal in den Fernseher. Ricky kommt herein, setzt sich zu seinen Eltern auf das Sofa. Es wird kein Wort gesprochen.

Mother: I'm sorry, what?

Ricky: Nobody said anything.

Ende der Szene.

Zwischen Vater und Sohn besteht ein Kommunikationsproblem. Vater Fitts würde gerne eine Ebene der Verständigung finden, jenseits der Disziplin und Gewalt. Doch, so wie er glaubt, sich selbst disziplinieren zu müssen, muss er es auch seinem Sohn beibringen. Auch wenn es ihm schwer fällt, muss er hart bleiben, kann keine Ausnahmen zulassen. Rickys Zustimmung seinem Vater gegenüber ist nicht wirklich ernst gemeint, er hat seinen Weg gefunden, die Disziplinierungsmaßnahmen seines Vaters zu unterlaufen. Er spricht ihn mit *Sir* an, spielt bewusst die Rolle des Untergebenen ("Yes, sir. Thank you for trying to teach me. Don't give up on me, Dad.") und handelt doch gegen die Vorschriften seines Vaters. Er *dealt*, konsumiert selbst Drogen und hat ein System entwickelt, die Drogentests seines Vaters zu manipulieren. Im Austausch gegen Stoff versorgt ihn eine Kundin, eine Krankenschwester, mit sauberen Urinproben.

Colonel Fitts ist im Grunde von Beginn an von Paranoia geprägt, daher auch dieser stets wachsame, beobachtende Blick. Die Familie ist stets in Gefahr. Die Homophobie, die in

ihm wirkt, ausgehend von seinem eigenen innersten Konflikt mit seiner Sexualität, wird stetig genährt, angefangen vom schwulen Nachbarspaar, gefolgt von einer Vielzahl von Missverständnissen in Bezug auf die Beziehung zwischen Lester und Ricky, die ihn am Ende zur Gewalt gegen seinen eigenen Sohn führen sowie zum Mord an Lester. Sein eigener Sexualitätskonflikt liegt der dramatischen Zuspitzung zugrunde. Er vermutet Homosexualität überall. Fitts Verdacht, dass Lester und Ricky eine sexuelle Beziehung haben könnten, entsteht, weil er, der wachsam alles beobachtet, immer wieder Lester und Ricky zusammen sieht. Da er Lester bereits mit den anderen beiden Schwulen gesehen hat, ist es für ihn nur logisch, dass auch Lester schwul ist. Fitts durchstöbert Rickys Video und findet die Aufnahmen die Ricky heimlich vom nackt trainierenden Lester gemacht hat. Darüber hinaus sieht Fitts Ricky und Lester beim "Blowjob", zumindest hält er es dafür. In Wirklichkeit wollen die beiden nur einen Joint rauchen, doch Fitts kann durch das Fenster nur die Hälfte sehen, und *denkt* sich den Rest. Und genau dieser Rest setzt sich aus Missverständnissen, falschen Schlussfolgerungen und seiner eigenen internalisierten Homophobie zusammen. Es ist die Vorstellung (und die Angst davor), dass diese "Anlage" in jedem stecken könnte, die, im Zusammenhang mit seinen falschen Schlussfolgerungen, diese Angst in ihm auslöst.

Bevor Colonel Fitts zu Lester geht, weicht er vom Fenster zurück und "verschwindet" dabei komplett im Dunkel des Zimmers, so dass nur noch seine schwarze Silhouette zu erkennen ist, womit noch einmal Fitts verborgene Identität verdeutlicht wird (Mendes / Ball). Er stellt Ricky, als dieser zurückkommt. Fitts sitzt im dunklen Eck des Zimmers. Wenn er eines nicht will, dann ist es, dass sein Sohn homosexuell wird. Dieses Verlangen gilt es zu disziplinieren. Er schlägt Ricky nieder, doch diesmal wehrt sich Ricky, er verfällt nicht in Gehorsam gegenüber dem Colonel / Vater. Statt dessen schlägt er ihn mit seinen Mitteln, konfrontiert ihn mit seiner Phobie, indem er sich als weit und breit bester Stricher bezeichnet. Fitts schlägt nicht zu, sondern beginnt zu weinen. Er wollte die vermeintliche Homosexualität seines Sohnes (die er so sehr gefürchtet hat) verhindern, weil er seine eigene Homosexualität hasst. Einen schwulen Sohn im Haus erträgt er nicht. Für Ricky ist diese Lüge daher die Chance, sich zu befreien, auszubrechen. Ricky verlässt das Haus und verabschiedet sich von seiner Mutter: "I wish things would have been better for you." Beide, Mutter und Sohn mussten unter dem Vater leiden. Der Drang zur Disziplin und zur Struktur hat für das Leben selbst in dieser Familie keinen Raum mehr gelassen.

In Rickys vermeintlichem Sexvideo von Lester und im vermeintlichen Blowjob kommt letztlich Fitts projiziertes eigenes Verlangen zum Ausdruck. Er hat es all die Jahre zu

unterdrücken versucht und konnte es doch nur vorübergehend in seiner Identität sicher einkapseln. Sein unterdrücktes Verlangen hat ihn die Bilder von Lester und Ricky entsprechend deuten lassen. Ricky hat die Schale seines Vaters geknackt. Seine letzten Worte an seinen Vater sind: "What a sad old man you are." Im Glauben an Struktur, Disziplin, Autorität ist Colonel Fitts das Leben abhanden gekommen. Was bleibt ist ein verbitterter alter Mann, der sich selbst überdiszipliniert hat und der darüber hinaus die Fähigkeit zur Kommunikation verloren hat (Mendes / Ball). Im Wiederholungszwang der Reproduktion von Identität ist Fitts immer der Norm gefolgt, hat Fitts immer Heterosexualität imitiert. Er ist aus diesem Zyklus der Internalisierung von Homophobie nie ausgebrochen, bis zu diesem Zeitpunkt. Seine Gewaltausbrüche, sein gesamtes Verhalten, sind Zeichen einer kognitiven Dissonanz. Ihm gelingt es nicht (wie auch?!), seine Identitäten miteinander in Einklang zu bringen. Die Dissonanz hat bei ihm zur Folge, dass er eine Seite mit Gewalt unterdrückt. Zunächst richtet sich die Gewalt gegen ihn selbst, dann auch gegen die anderen, erst Ricky, schließlich Lester.

Colonel Fitts hat Emotionen völlig erstickt. Als sie am Ende aus ihm herausbrechen, traut er sich, die Grenze zu überschreiten. Zunächst scheinen Lesters Äußerungen Fitts Vermutungen / Hoffnungen zu bestätigen:

Lester: Our marriage is just for show. A commercial for how normal we are when we're anything but.

Für Fitts ist damit klar, dass sie sich beide in der gleichen Situation befinden müssen – die Ehe / Familie als Tarnung und Zwangsdisziplinierung, um sich die Zugehörigkeit zu den "Normalen" zu sichern. Tatsächlich ist Lesters Aussage aber allgemeiner zu verstehen: Das "Normale" ist nichts anderes als die fortwährende Inszenierungen der Vorstadtidylle. Mit anderen Worten: Diese Normalität ist konstruiert, ein konstruiertes Werbebild mit dominierendem Status im Diskurs.

Fitts versteht Lesters Äußerungen falsch:

Lester: You're shaking. We really ought to get you out of these clothes.
Fitts: Yeah.
Lester: It's okay.
Fitts: I – am –
Lester. You just tell me what you need.

Fitts weint, Lester nimmt ihn in den Arm, Fitts küsst Lester, Lester weicht zurück.

Lester: I'm sorry. You got the wrong idea.

Als Lester Fitts höflich zurückweist, zeigen Fitts Augen den Schmerz der Zurückweisung, nachdem er sich nun endlich getraut hat, sich zu öffnen, die Grenze zu überschreiten. Nach der Zurückweisung verschwindet Fitts allmählich im Regen und in der Dunkelheit

(Mendes / Ball). Fitts hat die Grenze überschritten, vergebens. Die Ordnung seines Lebens, seiner Familie ist nun in Gefahr. Also muss der Colonel durchgreifen, gegenüber Lester, um die (heteronormative) Ordnung, die Grenzen, wieder herzustellen. Gewalt ist das letzte Mittel, um seine Inszenierung und seine Identität aufrechtzuerhalten. Mit Lesters Tod soll auch sein Verlangen wieder verschwinden, die Homosexualität wieder aus *Suburbia* ausgegrenzt werden:

The murder at the end [. . .] dramatized these ideas brilliantly: a retired military officer shoots a man who has awakened his homosexual desire, partly in order to maintain his 'straight' identity but also to quell his own homosexual impulses.

(Benshoff / Griffin 5)

4.1.3. Fazit

Beide Familien zeichnen sich durch Dysfunktionalität aus. Beide Familien sind am Ende zerstört. Gemessen am gerne inszenierten Idyll der amerikanischen Vorstadt entfaltet sich hier fürwahr ein Alptraum.

Was bedeutet der Einfall der Homosexualität in die Welt der Vorstadt, der Familie? Das schwule Paar in der Nachbarschaft steht für eine Entgrenzung – sie sind in *die* Bastion der Familie vorgedrungen, in die heteronormative Familiensphäre der Vorstadt. Der Entgrenzung im Umgang mit Homosexualität steht im Film Colonel Fitts gegenüber, der nicht dazu in der Lage ist, seine Homosexualität zu akzeptieren, sondern statt dessen sogar bereit ist, seine heterosexuelle Identität mit Gewalt aufrecht zu erhalten. Hier spiegeln sich also zwei Pole – die allmähliche Entgrenzung auf der einen Seite und die Verteidigung / Reproduktion der bisherigen Grenze auf der anderen, notfalls auch mit Gewalt.

In *American Beauty* geht es um den Versuch der Befreiung aus einem Korsett von sich beständig reproduzierenden Konventionen. Mit ihrer Kritik am normativen Familienbild trifft diese Satire mitten in das, was viele Amerikaner für erstrebenswerte Schönheit (des Lebens) halten. Sie legt die herrschende Normativität offen, die sonst im Wiederholungszyklus verschleiert wird.

Familie ist wohl am besten als Prozess zu begreifen, den es immer wieder aufs neue auszurichten gilt. Der Film zeigt die amerikanische Vorstadt-Familienidylle als Inszenierung, und zeigt auch, dass diese Inszenierung einer ständigen Reproduktion bedarf, um gültig zu bleiben. Und genau in diesem Prozess der Reproduktion, kann die gängige Inszenierung unterlaufen werden. Gleichzeitig zeigt der Film, dass der beständige Kreislauf aus (Re-)Inszenierungen und Konventionen für die Beteiligten und ihre

Identitäten zu einem Gefängnis werden kann, in dem "Echtheit" im Sinne von Individualität verloren geht. *American Beauty* macht den sonst verdeckten "regulierten Wiederholungsprozess" (vgl. Butler 1991, 213) sichtbar, durch den sich Familiennormativität etabliert. Ist das bürgerliche Kleinfamilienidyll erst einmal hinterfragt, kann man Familie auch anders denken.

4.2. *Far from Heaven*

Far from Heaven (2002) muss wie *American Beauty* im Kontext der Dekonstruktion von *Suburbia* gesehen werden, mit besonderem Fokus auf einer Demystifizierung des Familienidylls / Familienideals der 1950er Jahre. Im Unterschied zu *American Beauty* ist *Far from Heaven* keine Satire, sondern im Stil der 1950er Melodramen von Douglas Sirk konzipiert. Auch hier wird Normativität offengelegt, wird der dahinter stehende Zwang sichtbar. Im Mittelpunkt des Films steht Familie Whitaker, eine Vorzeigefamilie, so scheint es. Tatsächlich machen Cathy Whitaker und ihr Ehemann Frank Entwicklungen durch, die sie im Laufe des Films von ihren "ursprünglichen", als ideal empfundenen, Identitäten entfremden und zu neuen Identitäten führen werden. Frank öffnet sich seiner unterdrückten Homosexualität und verlässt die Familie, Cathy entwickelt Gefühle für ihren afroamerikanischen Gärtner Raymond. Ihr neues Lebensmodell bleibt am Ende jedoch unvollständig, denn ihre Liebe zu Raymond erfüllt sich nicht.

An Cathy und Frank sehen wir, dass Identitäten das Ergebnis einer beständigen kulturellen Reproduktion sind, dass aber gerade auch in diesem Mechanismus der Wiederholung die Möglichkeit zur Variation besteht. Die Reproduktion bisheriger Identitäten (z.B. bzgl. Sexualität, Geschlecht, Rasse) wird gestört. Sie werden als performative Konstruktion entlarvt und denaturalisiert. Die Normativität, der Zwang zu entsprechen, nachzuahmen, wird sichtbar.

Suburbia wird als Gefängnis porträtiert, in dem der individuellen Entfaltung enge Grenzen gesetzt sind. Familie dient zur Disziplinierung. *Far from Heaven* spielt in den 1950er Jahren und besitzt doch auch für das Hier und Heute Gültigkeit. Der Film verdeutlicht die Kontinuität von Familiennormativität. Im Mittelpunkt dieses Films steht das Haus der Whitakers (DVD-Bonusmaterial). Das Haus ist der *Safe Haven* der Familie, der Rückzugsort aus der Gesellschaft, der Sicherheit und Unabhängigkeit von der Gesellschaft ermöglicht. Doch fängt auch genau in diesem *Safe Haven* die Idylle zu zerbersten an, weil das Abweichende von Beginn in der Familie angelegt ist. D.h. die Idee des Rückzugs und

der schützenden Abgrenzung funktioniert niemals hundertprozentig; eine Unterwanderung durch von der Norm Abweichendes ist jederzeit möglich.

4.2.1. Cathy Whitaker

Wie in *American Beauty* steht am Beginn eine idyllische Familienlandschaft: schöne Häuser, eingebettet in prachtvolle Gärten. Die Idylle wird mit dem Zwitschern der Vögel perfekt. Es ist der Kitsch der heilen Welt (*Suburbia*) der 1950er Jahre, jener Zeit, in der sich Mythos und Ideal der *Nuclear Family* etabliert hatten. Auch hier steht (wie in *American Beauty*) eine wohlhabende weiße Familie im Mittelpunkt des Geschehens. Cathy Whitaker ist die perfekte, d.h. ergebene Ehefrau, Hausfrau und Mutter zweier Kinder. Sie beherrscht ihre Rolle perfekt. Sie verkörpert (zunächst) das amerikanische Ideal der 1950er-Jahre-(Haus)-Frau, deren Verhalten allerdings im Laufe des Films vom normierten Rollenverhalten und der Rollenerwartung abweicht (Moore). Es herrscht eine klare Teilung der Sphären: Ehemann Frank ist als erfolgreicher Manager der Firma *Magnatech* für die Ernährung der Familie zuständig, Cathy ist für die *Domestic Sphere* zuständig. Die Rollen sind klar verteilt, die Inszenierung läuft nach Maß.

Eine Szene zwischen Mutter und Tochter Janice verdeutlicht den Reproduktionszyklus der Geschlechterrollen. Cathy sitzt vor dem Spiegel, macht sich für den Abend zurecht. Ihre Tochter beobachtet sie dabei. Wir sehen beide im Spiegelbild. Janice bekundet ihren Wunsch, so werden zu wollen wie ihre Mutter. Cathy ist für sie das Vorbild, an dem sie sich, was ihre Identität angeht, orientiert. So wird Familie zu einem Ort der (heteronormativen) Reproduktion von Identitäten.

Am Abend verspätet sich Ehemann Frank, obwohl er immer "on the dot" sei. Cathy muss ihn vom Polizeirevier abholen, die Idylle bekommt ihre ersten Risse. Es ist nicht ganz so wie es scheint. Etwas Geheimnisvolles, Unausprechliches, hält Einzug in die Familie (ist eigentlich schon in ihr angelegt). Frank spricht von einem Missverständnis, "a big mix-up": Offensichtlich wurde er bei einer Polizeikontrolle aufgegriffen (der genaue Ablauf der Ereignisse bleibt im Dunkeln), bei der auch Trunkenheit am Steuer festgestellt wurde. (Über den Grund der Kontrolle kann nur spekuliert werden, vielleicht wurde er in einer einschlägigen Schwulenbar oder beim Cruising aufgegriffen. Chauncey schreibt, dass es seit den 1930er Jahren und verstärkt nach dem Zweiten Weltkrieg eine "new wave of policing" gab, nicht mit dem Ziel, Homosexualität abzuschaffen (dies erschien als aussichtsloses Unterfangen), aber sie zu kontrollieren, aus der Öffentlichkeit zu

verdrängen, um die "alte" Normativität (bezüglich Sexualität und Geschlechter) wieder herzustellen; vgl. Chauncey 8-9). Bemerkenswert ist, wie Cathy den Erwartungen ihrer Rolle der ergebenen, verständnisvollen Ehefrau in dieser Situation nachkommt und keinerlei Kritik an Franks Verhalten übt. Statt dessen wirft sie zuhause sofort den Strafbefehl und die Quittung in den Papierkorb – vergessen und verdrängen, Hauptsache nichts gefährdet die Idylle. Dennoch entgeht dem Zuschauer die unterschwellige Bedrohung nicht: Während sie am Telefon ihrer Freundin aufgrund der Ereignisse für den Abend absagt, ist das Haus völlig dunkel. Um die Familienperformanz für sich wieder perfekt zu machen, beginnt sie kurz darauf, Frank leidenschaftlich zu küssen; er weist sie mit der Begründung, er sei müde, ab.

Am nächsten Morgen zeigt sich wieder die perfekte Familienidylle, als die beiden Kinder durch den gepflegten Garten zum Schulbus rennen. Als Cathy und Frank sich zum Abschied küssen, leuchtet der Blitz eines Fotoapparates auf. Der Fotograf gehört zu einer Reporterin der örtlichen Zeitung, die ein Porträt von der Vorzeige-Familie Whitaker, und vor allem von der Vorzeige-Ehefrau und -Mutter Cathleen Whitaker machen möchte. Sie sei schließlich ein Vorbild für die Leserinnen der Zeitung, für die Frauen, die sich um Familie und Zuhause kümmern müssen. Das Spiel mit den Rollen und Inszenierungen erhält hier eine weitere Dimension. Auf Foto gebannt ist ein Bild des glücklichen Ehepaars Whitaker, das, in die Öffentlichkeit transportiert, als Vorlage dient, und dabei doch nicht der Wirklichkeit entspricht. Mit dieser Szene veranschaulicht Haynes den wechselseitigen Wirkungsprozess von Inszenierung und Konvention. Cathy ist die Frau des erfolgreichen *Magnatech*-Managers Frank Whitaker. Sie sind in der öffentlichen Wahrnehmung Mr. und Mrs. *Magnatech*, denn sie posiert (wie es sich für eine gute Ehefrau gehört) neben ihm auf den Werbeplakaten für *Magnatech*. Ihre Aufgabe besteht also darin, Parties zu planen und neben ihrem Mann zu posieren. Indem sie sich so inszeniert und inszenieren lässt, wird sie zum Vorbild und ihre Performanz der Rolle der Ehefrau zur Norm. Sie folgt den gesellschaftlichen Konventionen, dem verdeckten normativen Wiederholungszwang, und verkörpert sie wiederum selbst für andere. Die Frauen, die dieses Porträt lesen, werden nach diesem vorbildlichen Rollenverhalten streben, es imitieren.

Das Fazit des Porträts lautet: Cathy Whitaker beweist, dass hinter jedem erfolgreichen Mann eine erfolgreiche Ehefrau und Mutter steht. Das ist das Bild, das die anderen Frauen von ihr haben, und das ist das Bild, das sie ihnen vermittelt. Und nicht zuletzt ist es zu diesem Zeitpunkt auch die Vorstellung, die sie von sich selbst hat, ihre Identität. Somit hat das ganze einen sich ständig reproduzierenden Effekt, nicht ohne sozialen Druck. Es ist

eine gegenseitige Kontrolle, die jede Frau immer wieder aufs neue in ihre Frauenrolle zu drängen versucht. Ein Ausbruch würde sofort sanktioniert.

Cathy und ihre Freundinnen sitzen bei Daiquiris zusammen und sprechen über Sex, darüber, wie häufig ihre Männer Sex mit ihnen wollen. Im geschlossenen Kreis (und mit Hilfe des enthemmenden Alkohols) kann ein solches Thema diskutiert werden. Hier herrscht eine strikte Trennung zwischen Privatsphäre und Öffentlichkeit. Im öffentlichen Raum könnten sich die Frauen so nicht geben, im klar abgegrenzten Bereich des privaten Heims ist das etwas anderes. Cathy wird im Verlauf des Gesprächs klar, dass ihr Mann eigentlich keinen Sex mit ihr möchte. Wir erinnern uns an den Beginn des Films, als sie mit ihm schlafen wollte und er vorgab, zu müde zu sein. Bezeichnenderweise lässt sie sich vor den anderen Frauen nichts anmerken, lacht mit den anderen mit, und erhält ihre Rolle der glücklichen Ehefrau nach außen aufrecht. Im Inneren mag sie bereits erste Zweifel hegen.

Cathy wird für das Porträt der Zeitung interviewt. Dass Cathys Leben stellvertretend für das Leben vieler Frauen der damaligen Zeit ist, wird in ihrer folgenden Äußerung deutlich:

Cathy: My life is like any other women's and mother's, in fact I don't think that I ever...

An dieser Stelle bricht sie ab, weil sie jemanden durch ihren Garten gehen sieht. Doch bedeutet der Abbruch an dieser Stelle sehr viel mehr, lässt sich daran doch ein erster Bruch mit der makellosen Vorstellung festmachen. Ihre Äußerung bleibt unausgesprochen, der Sprechakt bleibt unvollständig. Die Reproduktion des Rollenverständnisses schlägt fehl an dieser Stelle.

Der Mann, den sie in ihrem Garten gesehen hat, ist der Sohn ihres bisherigen Gärtners, der Afroamerikaner Raymond Deagan, der nach dem Tod des Vaters die Geschäfte übernommen hat. Die Reporterin beobachtet die beiden durch das Fenster hindurch argwöhnisch, als Cathy als Zeichen des Trostes Raymond die Hand auf die Schulter legt; an dieser Stelle taucht das Thema Rassismus zum ersten Mal auf. Wir sehen die Reporterin, wie sie durch das Fenster hindurch die beiden beobachtet. Es entsteht eine Distanz zwischen ihr und den beiden Figuren im Garten. Sie kann nicht verstehen worum es geht, aber was sie sieht stellt (für sie) eine eindeutige Grenzverletzung dar: Eine weiße Frau legt einem schwarzen Mann die Hand auf die Schulter.

Die Reporterin taucht bei einer Kunstaussstellung wieder auf. Erneut unterstützt das Blitzlicht des Fotografen das Gefühl der Bedrohung, das von ihr, als Instanz der sozialen Kontrolle, ausgeht. Sie vertritt die Öffentlichkeit. Sie fungiert sozusagen als Wächterin der

gesellschaftlichen Normen. Sie bestimmt das öffentliche Bild entscheidend mit. In ihren Porträts und Berichterstattungen wirkt sie normbildend bzw. normreproduzierend (und hält in diesem Fall an den herrschenden konstruierten Geschlechterrollen und Rassengrenzen fest). Die (inszenierte) Wirklichkeit in ihren Berichten hat normierenden Einfluss auf die Leserinnen. Cathy trifft bei der Ausstellung auf Raymond. Sie unterhält sich mit ihm. Im Verhalten der anderen Besucher wird deutlich, dass sie eine Grenze überschritten hat. Die anderen (ausschließlich weißen) Besucher zeigen ihre Missachtung anlässlich Cathys Verhalten. Cathy lässt Raymond wissen (flüsternd, weil es offensichtlich nicht angebracht ist), dass sie keine Vorurteile habe und der NAACP offen gegenüber stehe. Eine weitere Gemeinsamkeit finden die beiden in der Modernen Kunst, die ausgestellt wird, während die anderen Besucher keinen Hehl daraus machen, dass sie die alte Kunst bevorzugen. Moderne Kunst übertritt genauso geltende Grenzen wie es Cathy und Raymond tun, indem sie sich über Rassenzugehörigkeiten hinwegsetzen. Als Grenzgänger finden sie ihre Gemeinsamkeit. Mit jeder weiteren Begegnung zwischen Cathy und Raymond wird deutlich, dass sie gegenüber dem anderen keine Berührungängste haben. Suchende Blicke deuten eine tiefer gehende Sympathie für einander an.

Die Gesellschaft wird bei der Ausstellung wie auch bei einer Party im Haus der Whitakers als eher pseudoliberal gezeichnet. Man ist prinzipiell für Integration, aber doch auf eine sehr selbstgefällige Art und Weise. Man ist nicht bereit, soweit zu gehen, die Schwarzen und auch andere Minderheiten, etwa Homosexuelle, in die eigene Sphäre hineinzulassen, in der man sich *sicher* fühlt. Diese Grenze ist unumstößlich. Man ist für Liberalität, aber nur solange keine Grenzüberschreitungen stattfinden, ob es nun Fragen der Rassenzugehörigkeit, der Sexualität oder der Kunst betrifft. Das gilt auch für die sichere Familiensphäre. Hier gelten dieselben Grenzen: Schwarze dürfen nur als Haushälterin (Sybill) oder Gärtner (Raymond) bestenfalls am Rand (in der Marginalität) existieren, Homosexuelle kommen überhaupt nicht vor. Von ihnen hat man allenfalls schon gehört. Es ist also letztlich ein recht perfides System, das Integration vorspielt wo es Grenzen aufrechterhält. Bezeichnend dafür ist auch die Szene zu Beginn, als Cathy das Interview erschrocken unterbricht, weil sie einen schwarzen Mann durch ihren Garten gehen sieht. Geschickt spielt Haynes hier mit dem Bild der Familie als *Safe Haven*, als sicherem Ort, und der Bedrohung von außen, hier durch einen Schwarzen. Cathy verhält sich in ihrer Reaktion natürlich nicht regelkonform, sondern überschreitet die Grenze. Dass die "Bedrohung" auch noch von anderer Seite lauern kann, nämlich aus der Familie heraus, ist

ein anderer Aspekt dieses Films. Das Ausgeschlossene kann eben auch schon innerhalb der Grenzen liegen.

Gerade auch in Bezug auf Rassismus und ihr Verhalten gegenüber Raymond wird klar, dass Cathy im Grunde ein liberaler Mensch ist; liberal im Sinne, dass sie sich aus gesellschaftlichen Grenzen nicht allzu viel macht. Cathy ist damit eine potenzielle Kandidatin für Veränderungen und Grenzüberschreitungen, was sich im weiteren Verlauf noch zeigen wird.

4.2.2. Frank Whitaker

Frank hat wohl ein größeres Alkoholproblem als es zunächst den Anschein hat. Wir sehen ihn, wie er sich bereits morgens bei der Arbeit in seinen Kaffee heimlich Alkohol schüttet. Etwas später erfahren wir, dass sein Alkoholproblem nur Symptom eines tiefergehenden Konflikts ist. Nach einem Geschäftsessen fährt er nicht nach Hause zu seiner Familie, sondern geht statt dessen in ein Kino.

Es handelt sich dabei um einen Treffpunkt für Homosexuelle, typisch für die Zeit. In den 1950er Jahren trafen sich Homosexuelle an versteckten Orten, in Kinos oder Parks. Mit der Depression und den mit ihr verbundenen sozialen Veränderungen in Bezug auf die Geschlechter-Arrangements (z.B. Status-Verlust für die Männer in der Familie) wurde Homosexualität zunehmend aus der Öffentlichkeit verbannt (vgl. Chauncey 348):

[T]he state built a closet in the 1930s and forced gay people to hide in it.

(Chauncey 9)

Zuvor, in den frühen Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, gab es in Städten wie z.B. New York sehr wohl eine öffentliche, sichtbare homosexuelle Kultur (vgl. Kap. 2.1.1). Und auch in den Jahren der Unterdrückung und Marginalisierung, in den 1930er, 1940er und 1950er Jahren (bis zum erneuten Widerstand), existierte die schwule Subkultur fort, eben weniger sichtbar und öffentlich für Außenstehende (ganz im Sinne der Autoritäten, die in der Sichtbarkeit eine Gefahr für die reibungslose Reproduktion normativer Geschlechter-Arrangements sahen). Die Subkultur fand ihre eigenen Strategien, um eine gemeinsame Identität aufzubauen und (unentdeckt) zu leben. Die Mischung aus Unsichtbarkeit und Gewissheit, dass er trotzdem existierte, aber nur schwer zu entdecken war, machte den Homosexuellen zu einer diffusen Bedrohung für die amerikanische Gesellschaft (Chauncey 348-361).

Frank taucht ein in die heimliche schwule Welt – eine *Demimonde*. Er läuft durch dunkle Straßen, seine Silhouette wird selbst zum Schatten. Homosexualität ist ein Tabu; sie existiert, ist aber kaum sichtbar. Sie findet im Verborgenen, im Dunkeln, statt. Später folgt Frank zwei Männern vom Kino in eine versteckte Bar in einer Seitengasse, ein typischer Treffpunkt in der damaligen Zeit. Dunkelheit und Schatten verleihen dieser *Demimonde* ihren besonderen Ausdruck. Hier wird eine Welt jenseits der Familienidylle dargestellt, in der sich Frank sonst aufhält, eine Welt, in der sich Normen verflüchtigen, in der Grenzen verwischen. Er wird zum Grenzgänger.

Nach dieser Szene wird klar, dass Franks Entschuldigungen bezüglich seiner späten Heimkehr zu einem Muster geworden sind. Die Präsenz des Vaters in der Familie ist kaum noch spürbar, die Kinder essen abends alleine mit der Mutter, wenn Franks Anruf kommt, dass er sich verspätet, weil er noch so viel zu tun hat. Tochter Janice fühlt sich daher auch zu der Äußerung veranlasst:

Janice: Papa never wants to come home.

Was zunächst als kindliche Trotzäußerung verstanden werden kann, offenbart im Grunde die schlichte Wahrheit: Frank merkt zunehmend, dass er aus seinem bisherigen Leben heraus möchte, also auch aus seiner Familie. Noch versucht er, der Norm, seiner Identität als heterosexueller Familienvater zu entsprechen, doch der Widerstand in ihm wächst. Cathy, nimmt ihn, treu und verständnisvoll wie es die Rolle von ihr verlangt, in Schutz: Er habe schließlich eine Menge Arbeit. Sie bedient sich hier einer Schutzbehauptung (der des überlasteten, gestressten Ehemannes), die sie noch häufiger anwenden wird, um die Inszenierung vor sich und anderen aufrecht zu erhalten.

Dies ist Ausdruck eines Prozesses einer allmählichen Identitätsveränderung. Sie befindet sich in einem Identitätskonflikt genau wie Frank auch. Auf der einen Seite reproduziert sie noch die Identität der ergebenen Ehefrau und Mutter einer glücklichen Familie; in diesem Zustand ist sie natürlich auch der Auffassung, dass ihr Mann nur überarbeitet ist. Auf der anderen Seite erkennt sie aber auch zunehmend die performative Konstruktion ihrer Familie. Sie spürt den Widerstand in ihr und die Bereitschaft, Grenzen zu überschreiten. Sie spürt auch eine Veränderung bei Frank. Identitätsveränderungen verlaufen in Phasen. Der performative Charakter ihres Verhaltens / ihrer Identität kann ihr erst nach und nach bewusst werden.

Einen ersten Moment, der ihr bisheriges Selbstverständnis erschüttert, erlebt sie, als sie ihren Mann in flagranti in seinem Büro erwischt. Identitätsveränderungen gestalten sich langsam, deshalb wirft Cathy mitnichten alles hin; dazu ist sie viel zu stark in den

Konventionen verhaftet. Es wird schon eine Möglichkeit geben, die glückliche Familie zu bewahren. Diese Szene des unfreiwilligen Coming-out ist sehr dunkel gehalten. Auch hier dominiert das Motiv der *Demimonde*. Cathy erwischt Frank und seinen Geliebten beim leidenschaftlichen Kuss. Sie tritt zurück aus dem Zimmer, will fort. Frank will sie aufhalten, bleibt im Schatten des Türrahmens stehen, unscharf, sie schaut ihn an, dann läuft sie zum Aufzug. Die unscharfe Darstellung Franks unterstreicht die Entfremdung zwischen ihnen, ganz so, als ob sie ihren Mann nicht wiedererkennen würde. Cathys Welt / Ordnung ist aus den Fugen geraten.

Als er später nach Hause kommt, sitzt sie im Dunkeln. Von nun an werden alle ihre Gespräche über ihre Beziehung und seine Homosexualität im Dunkeln des Hauses stattfinden. Ein Symbol dafür, dass es sich bei Homosexualität um ein Tabu handelt, etwas das heimlich stattfinden oder diskutiert werden muss, um der sozialen Kontrolle zu entgehen. Mit anderen Worten: Es ist etwas, für das man sich schämen sollte (und es daher auch tut). Cathy erzählt ihm zunächst vom Kostenvoranschlag für das Dach, doch der Versuch der Rückkehr zur "Normalität" hält nicht lange an:

Frank: Cathy –
Cathy: I can't –
Frank: I don't –
Cathy: What?
Frank: You see, once a long time ago, a long long time ago, I had ... problems, I just figured that was it, I never imagined...
Cathy: You had problems?
Frank: Yes.
Cathy: You never spoke to anyone, a doctor? No one?
[Frank schüttelt den Kopf.]
Cathy: I don't understand.
Frank: Neither do I.

Der Begriff Homosexualität bleibt unausgesprochen. Beide wirken hilflos angesichts dieser Bedrohung. Frank stimmt zu, sich von einem Experten helfen zu lassen, wieder "normal" zu werden. Das eigentliche Problem besteht aber darin, dass etwas Unausgesprochenes Teil ihrer Lebenswirklichkeit wird, gewissermaßen aus dem Bereich des Verdrängten kommend, aber doch schon spürbar. Homosexualität war den meisten, wohl auch dank Kinsey, sehr wohl ein Begriff; aber stattgefunden hat es an anderer Stelle, außerhalb, und ausgesprochen wurde es nicht. Dafür hat nicht zuletzt die *soziale Kontrolle* gesorgt. Diese Annahme wird auch durch ein späteres Gespräch zwischen Cathy und ihrer Freundin Eleanor untermauert, als sie sich über Homosexuelle unterhalten, die als "die" bezeichnet werden, oder mit Worten wie z.B. "flowery" oder "a touch light on his feet" umschrieben werden. Homosexualität wird nicht gerne ausgesprochen, weil es sich um etwas handelt,

das aus dem Bereich des gesellschaftlich Akzeptierten ausgeschlossen ist. Also wird versucht eine größtmögliche Distanz aufzubauen, "die" in eine möglichst marginale Position zu drängen. Dahinter steckt auch die Sorge, "es" könne in jedem stecken. Eleanors Gebrauch des Wortes *homosexual* am Ende ihrer Unterhaltung, quittiert Cathy mit einem: "ah, that word". Sie tut sich schwer mit diesem Wort, denn wenn sie es hört, bezieht sie es automatisch auf ihren Mann, wird sie daran erinnert, dass ihr Mann homosexuell ist.

4.2.3. Identitätskonflikte

Frank entschließt sich zur Therapie. Dort wird der Gedanke einer Disziplinierung verdeutlicht, denn das Ziel der Therapie ist die Umwandlung Franks in einen heterosexuellen Mann (*heterosexual conversion*). Mit anderen Worten: Die Störung der heteronormativen Reproduktion soll aufgehoben werden. Auch in den Aussagen des Doktors werden Wertigkeiten erkennbar, so spricht er nicht von Homosexualität sondern von "this sort of behavior", gleichzeitig betont er aber, dass die Einstellung gegenüber Homosexualität nun sehr viel moderner und wissenschaftlicher sei. Er nennt als Voraussetzung für den Erfolg der Therapie den Willen, ein "normales" Leben führen zu wollen. Hier werden die Widersprüche der scheinbar so wissenschaftlichen Herangehensweise an das Thema Homosexualität offengelegt, die das Leben vieler Homosexuellen in der damaligen Zeit geprägt haben, und die vor allem auch die Heteronormativität und die Disziplinierungsmechanismen zeigen, die das Ziel hatten, die Grenzüberschreitung zu verhindern. Normal ist noch immer die Heterosexualität, Homosexualität ist ein Verhalten, das korrigiert werden kann, z.B. mit Elektroschock-Aversionstherapie oder Hormonausgleichsbehandlung. Trotz aller Wissenschaftlichkeit ist das Ziel die Heterosexualität. Mit anderen Worten: Die heteronormative Matrix erstreckt sich auch auf die "rationale" Wissenschaft.

Homosexualität ist eine Bedrohung, wie auch aus Franks Beteuerung hervorgeht, sich voll in die Therapie einzubringen:

Frank: I can't let this thing destroy my life, my family's life.

Er befindet sich in einem Identitätskonflikt. So zeugen seine Äußerungen einerseits von internalisierter Homophobie:

Frank: I know it's a sickness, it makes me feel despicable. [. . .] I can break it.

Er hat die geltenden Normen, Konventionen verinnerlicht und reproduziert diese auch. Andererseits spürt er doch, dass seine sexuelle Identität eine andere ist. Cathy zeigt ihm,

wie stolz sie auf ihn ist, dass er sich dieser Behandlung zum Wohle der Familie unterzieht. Zunächst leben sie in ihren alten Identitäten weiter, doch hält der Identitätskonflikt unterschwellig an. Nicht zuletzt zeigt sich das auch an Franks unausgeglichener Art, seiner leichten Reizbarkeit.

Franks Homosexualität bleibt auch weiterhin ein Tabuthema. Er erzählt Cathy nichts, denn was er mit dem Arzt bespreche sei vertraulich. Cathy, ganz ihrer Rolle als verständnisvolle Ehefrau verpflichtet, spricht statt dessen von den Hors d'oeuvres für den geplanten Empfang. Der Entfremdungsprozess zwischen beiden hat schon längst eingesetzt. Auch wenn innerlich die Zweifel nagen, halten beide das Bild der glücklichen Ehe und Familie nach außen aufrecht, doch lassen sich Spannungen z.B. bei ihrem jährlichen Empfang nicht verleugnen. Frank antwortet im alkoholisierten Zustand auf die Äußerung, er sei der glücklichste Mann der ganzen Stadt mit Cathy als Ehefrau, wenn auch im Spaß, dass das alles nur Schein sei, dass sie seine Frau ohne Make-up sehen müssten. Woraufhin Cathy antwortet:

Cathy: We ladies are never what we appear and every girl has her secrets.

Natürlich halten alle Anwesenden dies für einen Witz, jedoch steckt hinter dieser Aussage mehr. Cathy und Frank teilen ein Geheimnis, das sie keinem anderen anvertrauen können. Beide sind nicht mehr glücklich, und doch richten sie wie jedes Jahr die Party aus, um den Schein zu wahren, um dem Bild, das die anderen von ihnen haben, zu entsprechen. Während zu Beginn Rolle (Rollenerwartung) und Identität, zumindest für Cathy, deckungsgleich schienen, ist die Diskrepanz nun für beide spürbar. Frank und Cathy spielen Rollen, die ihren tatsächlichen Identitäten nicht (mehr) so ganz entsprechen.

Im Anschluss an die Party sind Cathy und Frank alleine; sie befinden sich wieder im Dunkeln. Frank versucht, gegenüber Cathy Leidenschaft zu entwickeln, er küsst sie, doch schon nach wenigen Sekunden kippt die leidenschaftliche Atmosphäre der Szene. Frank wirkt verkrampft, er versucht, etwas zu erzwingen, von dem er innerlich schon Abstand genommen hat, das er aber den Konventionen und seiner Therapie folgend tun muss. Seine innere Anspannung und Unausgeglichenheit, die aus seinem Identitätskonflikt resultieren, führen dazu, dass er Cathy schlägt. Frank zweifelt an seiner Männlichkeit (der Meinung folgend, dass Homosexualität mit Weiblichkeit gleichzusetzen sei). Cathys Versicherung, er sei Mann genug für sie, führt zur gewaltsamen Eskalation. Und selbst in diesem Moment der Gewalt bleibt Cathy völlig in ihrer Rolle, sogar am nächsten Tag gegenüber ihrer Freundin Eleanor, die den Bluterguss bemerkt. Auch ihr kann sich Cathy nicht anvertrauen, schließlich ist sie Teil dieser normativen Gesellschaft. Homosexualität ist ein

solches Tabu, dass die Angst vor Ausgrenzung, sollte Cathy es aussprechen, Cathy geradewegs zum Schweigen zwingt.

4.2.4. Rassismus und Homophobie – am Rande der Gesellschaft

In Raymond, ihrem afroamerikanischen Gärtner, findet sie ihren einzigen Vertrauten, vielleicht weil er selbst am Rande der Gesellschaft steht. Mit einem gemeinsamen Ausflug überschreiten beide eine deutliche Grenze, denn sie werden in der Öffentlichkeit zusammen gesehen, eine verheiratete weiße Frau mit einem schwarzen Mann. In diesem gemeinsamen Grenzübertritt kommen sich beide näher. Es ist gewissermaßen der Prozess der gemeinsamen Grenzüberschreitung, der die Basis ihrer Beziehung ausmacht. Raymond sagt während des Spaziergangs zu ihr, dass es manchmal die Menschen sind, die außerhalb der eigenen Welt leben, denen man sich am besten anvertrauen kann. Als Schwarzer lebt er ausgegrenzt aus ihrer weißen Welt. Indem Cathy sich ihm anvertraut, wird Raymond Teil ihrer Welt. Haynes konstruiert eine Parallelität zwischen Rassismus und Homophobie. Auf Schwarze und Homosexuelle treffen ähnliche Muster der Ausgrenzung zu. Normen und Konventionen verbieten einen zu freundlichen Umgang mit beiden Gruppen. Cathy ist das Bindeglied zwischen beiden ausgegrenzten Gruppen.

Cathy zeigt eine Sensibilität für Ausgrenzung, sei es wegen Rasse oder Homosexualität. Sie fragt Raymond, wie es sei, der einzige im Raum zu sein, "colored or *whatever* it was". Sie ist sich der bestehenden Grenzen bewusst. Ihr ist auch bewusst, dass man Grenzen hinter sich lassen muss, möchte man den anderen wirklich verstehen. Teilt man seine Welt mit dem anderen, ist der nicht mehr länger außerhalb. Sie kann Raymond fragen, wie es ist, der Ausgegrenzte zu sein, und kann damit vielleicht auch die Situation ihres Mannes besser verstehen.

Raymond erklärt ihr, in Bezug auf seine Existenz als Afroamerikaner, dass es auch eine andere Welt in Hartford gebe, in der nur solche wie er leben, und dass das Problem sei, dass nur wenige diese Welt verlassen. Somit findet kein Austausch, keine Grenzüberschreitung statt. Ähnliches gilt natürlich auch für die Homosexuellen. Auch wenn es nicht explizit in dieser Szene angesprochen wird, so erlaubt die erwähnte Parallelkonstruktion von Rasse und Homosexualität doch, Raymonds Aussagen zu übertragen. Franks "Ausflüge" in die Welt der Homosexuellen haben es deutlich gezeigt, dass auch eine homosexuelle Welt existiert, sogar existieren muss, da in der "normalen" Welt kein Platz ist. Die homosexuelle Welt lässt sich jedoch besser als *Demimonde*

charakterisieren, denn dem Homosexuellen ist es möglich, auch als Heterosexueller durchzugehen (*passing*), daher auch die Sorge vor der besonderen Gefahr der Homosexualität, die sich aufgrund ihrer schlechten Sichtbarkeit weniger effektiv kontrollieren lässt. Das Ergebnis der sicheren Abgrenzung potenziell subversiver Welten ist eine weiße heteronormative Gesellschaft, die sich (vermeintlich) im Zentrum wähnt, diese zentrale Position aber nur mit Hilfe rigider Grenzen aufrecht erhält und sich gleichzeitig den Schein der Liberalität gibt. Im Zentrum dieser Welt steht die Familie in ihrer Vorstadtidylle, *Suburbia*.

Cathy lässt sich auf ein Experiment der Grenzüberschreitung ein und besucht mit Raymond ein Restaurant, das ausschließlich von Schwarzen besucht wird. Sie erlebt selbst das Gefühl, die einzige unter anderen zu sein. Sie tanzen miteinander, ein Schwarzer mit einer weißen Frau. Nach dem gemeinsamen Ausflug zeigt sich Cathy voller Tatendrang: Sie will Bedürftige in der afroamerikanischen Gemeinde und die NAACP unterstützen. Der Grenzübertritt hat ihr Selbstverständnis also grundlegend verändert. In der gesamten Zeit, in der sich Raymond und Cathy annähern, ist Frank völlig abwesend, tritt überhaupt nicht in Erscheinung.

Cathy bekommt die Folgen ihres Grenzübertritts zu spüren. Auf der Straße drehen sich die anderen nach ihr um und in der Ballettschule halten die Mütter ihre Kinder von ihrer Tochter fern. Sie wurde zusammen mit Raymond gesehen und wird nun mit den Sanktionen konfrontiert. Die soziale Kontrolle schlägt zu, auch zuhause. Es kommt zum Streit mit Frank, der ihr vorwirft, seinen Ruf, den der Familie, alles, wofür er so hart gearbeitet hat, zu gefährden. Er will um jeden Preis die Inszenierung aufrechterhalten. Frank orientiert sich noch immer am Familienideal, nicht weil er es will, sondern weil es die Norm ist. Beide haben sich über Grenzen hinweggesetzt, mit dem Unterschied, dass Cathys Grenzverletzung öffentlich ist, während Franks immer noch von der inszenierten Familienidylle geschützt wird. Der Ausflug in die *Demimonde* lässt sich besser verdecken als der Ausflug in die Welt der Afroamerikaner. Cathy und Frank stehen beide zwischen normativem Familienleben und neuem Leben.

Cathy beendet ihre Freundschaft zu Raymond. Sie verabschiedet sich bezeichnenderweise vor dem Kino, das uns am Anfang des Films als Kontaktpunkt für Homosexuelle vorgestellt wurde. So wird hier noch einmal die Gemeinsamkeit der Ausgegrenzten (der Homosexuellen wie der Afroamerikaner) betont, und die Unmöglichkeit, die Grenzen zu überwinden. Raymond versucht Cathy noch ein letztes Mal zu überzeugen und offenbart sich dabei als einziger, der bereit ist, tatsächlich über den Grenzen zu stehen. Für ihn

können zwei Menschen nur miteinander kommunizieren, wenn sie dabei die Oberflächlichkeit zurücklassen, wenn sie, wie er es nennt, "beyond the color of things" schauen. Für ihn, als Afroamerikaner, gibt es gar keine andere Chance als dahinter zu schauen. Wer ausgegrenzt ist, hat nur die Chance, Grenzen zu überwinden. Raymond hält sie noch einmal fest am Arm – die Passanten auf der Straße drehen sich alle um, er lässt sie los, Cathy folgt ihm nicht. Raymond ist quasi ein Mann der 1990er Jahre, der in die 1950er Jahre versetzt wird, und mit seinen Ansichten in diese Zeit überhaupt nicht passt (Haysbert). Er ist, nach dem Tod der Ehefrau, alleinerziehender Vater, hat studiert und besitzt ein eigenes Geschäft. Raymond ist es, der über lange Strecken des Films von Grenzen nichts wissen will. Am Ende aber bleibt auch ihm nichts anderes übrig, als sich den Grenzen der Zeit der 1950er Jahre zu beugen. Cathy kann Raymond in diesem Moment also (noch) nicht folgen und kehrt in ihr altes Leben zurück.

4.2.5. Happy End?

Die Uhr wird zurückgedreht und alles scheint wieder so glücklich wie am Anfang. Und was könnte das Familienglück besser darstellen als der Weihnachtstag, einer der Tage, an denen sich Familie besonders inszenieren lässt. Es folgt die Inszenierung der glücklichen Familie Whitaker an Weihnachten; aufgrund des zuvor Gesehenen tritt der performative Charakter besonders in Erscheinung, wirken die gezeigten Bilder destabilisierend, fällt ihre Künstlichkeit / Konstruiertheit besonders auf: So glücklich kann eine Familie kaum sein. Cathy und Frank haben sich wieder in ihre Rollen eingefunden. Frank erlaubt sich sogar einen Scherz bezüglich ihrer bevorstehenden Reise nach Miami. Cathy meint, alles sei pink in Miami, woraufhin Frank erwidert, dass sie sich in diesem Fall vielleicht doch ein anderes Reiseziel aussuchen sollten. Frank spielt hier scheinbar selbstbewusst mit der Assoziation von Pink und Homosexualität. Ihr lockerer Umgang mit seinem ehemaligen "Problem" soll wohl noch einmal unterstreichen, wie souverän und glücklich diese Familie nun wieder ist. Mit dem Weihnachtsbaum im Hintergrund erinnert die gesamte Szene an einen plakativen Werbefilm der 1950er Jahre.

Die ersten Szenen in Miami zeigen dann auch ein entsprechend verliebtes Paar, das sich mit gegenseitigen Komplimenten überhäuft. Alles scheint in bester Ordnung, bis Franks Blick auf einen jungen Mann am Nachbartisch fällt, der seinen Blick auch erwidert. Tags darauf treffen sie wieder aufeinander, zunächst am Pool. Dann folgt der junge Mann Frank ins Hotel. Einen Moment lang hält er inne, betrachtet sich selbst im Spiegel, ganz so als

würde er selbst nicht wissen, wer er denn nun wirklich ist. Seine Identitätskrise ist noch nicht überwunden. Dann fällt sein Blick auf den jungen Mann, der in der Tür steht. Dieser folgt ihm ins Hotelzimmer und Frank erleidet einen "Rückfall".

Zuhause bekommt Raymond die Sanktionen für seinen Grenzübertritt zu spüren, und zwar aus zwei Richtungen. Seine Tochter wird Opfer eines rassistischen Angriffs weißer Jungs und in Folge dessen werfen Mitglieder der schwarzen Community Steine auf sein Haus, weil er mit seinem grenzüberschreitenden Verhalten den "Frieden", die Stabilität gestört hat. Er entscheidet sich, mit seiner Tochter nach Baltimore zu ziehen, knickt am Ende also ebenfalls vor den Grenzen und Sanktionen ein.

Cathys Sympathie für die Bürgerrechtsbewegung hat angesichts der Ereignisse um sie herum stetig zugenommen und so entscheidet sie sich, sich bei der NAACP zu engagieren. Dazu kommt es aber vorerst nicht. Mitten im Familienalltag steht Frank als dunkle Gestalt plötzlich im Türrahmen und outet sich endgültig. Die Bedrohungssituation der Familie schlägt um in Gewissheit: keine Sicherheit mehr, mit einem Mal bricht der Reproduktionszyklus zusammen. Frank gesteht Cathy völlig verzweifelt, dass er sich in einen Mann verliebt hat, und dass er niemals zuvor (also auch nicht für sie) solche Gefühle empfunden habe. Er überschreitet die Grenze endgültig. Er trennt sich von Cathy und beginnt ein homosexuelles Leben. Frank ordnet damit seinen Identitätskonflikt. Noch einmal wird klar was für einem Zwang er sich unterworfen hat, wenn er ihr sagt, wie sehr er sich bemüht hat für sie und die Kinder. Doch Frank hat sich entschieden, Freiheit (die freie Entfaltung der Persönlichkeit) vor die Sicherheit der Familie zu stellen. Er ist bereit, den Schritt aus den Sicherheit vermittelnden (weil bekannten und der Norm entsprechenden) Strukturen zu wagen. Wie bei allen anderen intimen Szenen zwischen den beiden zuvor, findet auch diese Szene wieder im Dunkeln statt. Auch für Cathy ist die Familienidylle ein für allemal zerstört. Sie scheint zu verstehen, dass das Bild der glücklichen Familie, ihr altes Selbstverständnis, Geschichte ist. Daher bietet sie Frank auch recht nüchtern die Scheidung an. Kein Widerstand, viel mehr Einsicht, dass hier nun etwas beendet wurde, endgültig, unwiderruflich. Damit löst sich auch für Cathy ein innerer Konflikt. Für sie gibt es keinen Zwang mehr, an ihrer alten Rolle der devoten Ehefrau festzuhalten. Sie kann sich neu orientieren.

Jetzt, da die Sache entschieden ist, kann sich Cathy ihrer Freundin Eleanor anvertrauen. Das ist ein entscheidender Punkt, der noch einmal den gesellschaftlichen Druck verdeutlicht, der auf Cathy und Frank lastete. Für Cathy war "the entire secrecy" das Schlimmste in dieser Zeit, "our entire lives shut in the *dark*". Noch einmal wird hier die

Spannung zwischen Öffentlichkeit und Privatsphäre auf den Punkt gebracht. Die Gesellschaft mit ihren Normen und Kategorien von normal / anormal hat für Themen, wie Homosexualität, keinen Platz, zu rigide sind die Grenzen, zu brisant das Thema, als dass man darüber sprechen könnte. Daher verliefen auch alle Gespräche zwischen Cathy und Frank symbolisch im Dunkeln. Im Licht musste die Inszenierung der glücklichen Familie aufrecht erhalten werden. Homosexualität ist ein Tabuthema, steht am Rande und mit ihm die davon "betroffene" Familie.

Eleanor zeigt zunächst Verständnis. Und doch beweist gerade auch Eleanor, wie eng und pseudoliberal die Gesellschaft denkt. Als Cathy ihr erzählt, dass Raymond in all der Zeit der einzige war, mit dem sie reden konnte, der ihr das Gefühl gab, noch am Leben zu sein, dass sie an ihn denke, ist Eleanor geschockt. Für sie ist ein Tabu gebrochen. Trotz Cathys Beteuerungen, dass nichts passiert sei zwischen ihr und Raymond, macht Eleanor unmissverständlich klar, dass sie hier eine Grenze überschritten hat. Zeigte sie hier gerade noch Verständnis für die arme Ehefrau, die von ihrem Mann für einen anderen Mann verlassen wurde, so sanktioniert sie nun Cathys Verhalten. Im ersten Fall war Cathy das Opfer einer Regelbruchs ihres Mannes, im zweiten Fall hingegen wird sie selbst zur Regelbrecherin. Eleanor zeigt eine interessante Wandlung, die die Bedeutung gesellschaftlicher Konventionen unterstreicht. Zu Beginn des Films scheint sie sehr viel fortschrittlicher als Cathy. Sie ist verheiratet, hat keine Kinder, scheint sich der Rolle der amerikanischen Hausfrau allerdings nicht in dem Maße zu ergeben, wie es Cathy tut. Auch scheut sie sich nicht davor, Franks Gewaltausbruch gegen Cathy anzusprechen. Am Ende des Films zeigt sich dann jedoch, wie sehr sie in den geltenden Konventionen verhaftet ist. Sie ist nicht so liberal und offen wie Cathy (Clarkson). Und damit steht sie in einer Reihe mit denen, die sich für liberal halten, für Integration sind, aber eben nur dann, wenn die bestehenden Grenzen beibehalten werden.

Cathy erfährt von ihrer Hausangestellten Sybill, dass Raymonds Tochter Opfer eines rassistischen Übergriffs wurde. Sie fährt zu Raymonds Haus. Die beiden sprechen *hinter* dem Haus, denn sie dürfen von niemandem gesehen werden, auch nicht von schwarzen Mitbürgern, denn sie machen Raymond dafür verantwortlich, dass die Stabilität durch seinen Grenzübertritt ins Wanken geraten ist. Auch hier ein Rückschritt, wenn man bedenkt, dass Cathy und Raymond zuvor die Grenze zwischen Privat und Öffentlichkeit sowie die Grenze der Hautfarbe bewusst hinter sich gelassen haben. Als Cathy erfährt, dass Raymond mit seiner Tochter nach Baltimore gehen möchte, schlägt sie vor, ihn dort

besuchen zu kommen, schließlich kennt sie dort keiner, und schließlich ist sie nun auch wieder Single. Raymond gibt ihr zu verstehen, dass er davon nicht viel hält:

Raymond: I've learned my lesson of mixing in other worlds.

Gerade er, der die ganze Zeit Cathy zum Grenzübertritt ermutigt hatte, kommt nun zu dem Schluss, dass seine Grenzübertritte der größte Fehler waren. Er kapituliert vor diesen Grenzen, deren Überwindung für ihn zu kostspielig sind.

Für Cathy und Raymond kann es kein Happy End geben, zu rigide sind die gesellschaftlichen Konventionen. Interessanterweise hat sich die Situation zwischen den beiden aber gewandelt. Während er bei ihrem letzten Treffen noch versuchte, sie davon abzuhalten, den Kontakt zu ihr abubrechen, mit dem Argument, dass alle Menschen jenseits von Hautfarbe doch gleich, eben Menschen, seien, ist er es am Ende, der sich der Überzeugung beugt, dass es besser sei, Grenzen zu respektieren, vor allem in Bezug auf das Wohlergehen seiner Tochter. Cathy hingegen erkennt nach dem Ende ihrer Ehe mit Frank im Gespräch mit Eleanor, was Raymond ihr tatsächlich bedeutet, und ist nun auch bereit, den Grenzübertritt zu wagen, von dem sie zuvor in letzter Konsequenz noch zurückgeschreckt war. Darum fährt sie auch zum Bahnhof, um Raymond und seine Tochter zu verabschieden. Kein Wort fällt in dieser Abschiedsszene zwischen Cathy und Raymond. Es gibt nichts mehr zu sagen, die gesellschaftlichen Zwänge sind zu stark. Sie bleibt alleine zurück.

Cathy hat den laut Faulstich für das Melodrama so typischen Reifungsprozess durchlaufen (Faulstich 2005, 161). Man kann von einem Identitätswandel, einer Neusetzung interner Parameter sprechen. Sie hat sich von der Idee der glücklichen Familie mit Frank verabschiedet und sie wäre auch bereit, sich mit Raymond einzulassen, ganz so wie es die Tag-Line des Films verspricht: "Sie folgte ihrem Gefühl gegen alle Regeln." Eine gewisse Liberalität ist in ihrer Figur von Beginn an angelegt, doch muss auch sie erst lernen, sich über Grenzen hinwegzusetzen. Auch sie muss sich erst aus ihrer Rolle / ihrem Selbstverständnis befreien, aus dieser eingeübten, sich immer wieder in Ritualen reproduzierenden Performanz.

Neben Cathy schafft es auch Frank, sich über Normen und Konventionen hinwegzusetzen. Auch er folgt letztendlich seinem Gefühl gegen alle Regeln, und steht am Ende zu seiner Liebe mit einem anderen Mann. Gleichwohl ist Cathy die tragische Figur, bleibt ihre Liebe zu Raymond doch unerfüllt. Während die Männer ein neues Leben beginnen, bleibt Cathy am Ende alleine zurück, auch weil sie eine Frau ist (Moore).

Die hier geschilderte Familie wird für Cathy wie für Frank zu einem Gefängnis, im Sinne einer Verhinderung einer freien Persönlichkeitsentfaltung. Beide sind sie gesellschaftlichen Normen ausgeliefert und passen sich in ihrem Rollenverhalten den Konventionen an. Sie imitieren das Ideal. Die Reproduktionsprozesse ihrer Identitäten funktionieren bis der verdrängte Identitätskonflikt zu Tage tritt. Wir wissen von Frank, dass er schon sehr viel früher in seinem Leben homosexuelle Neigungen verspürte, sich aber zu diesem Zeitpunkt schon in einen heterosexuellen Lebensentwurf zwang. Er imitierte das Leitbild der heterosexuellen Kleinfamilie, eben weil es Leitbild ist. Doch Frank kann seinem homosexuellen Verlangen irgendwann einfach nicht mehr widerstehen; ebenso geht es Cathy mit Raymond. Zunächst versuchen sie, mit Disziplin ihre Rollen aufrecht zu erhalten, den Rollenerwartungen gerecht zu werden. So versuchen sie lange Zeit die glückliche Familie zu leben, um den gesellschaftlichen Konventionen gerecht zu werden. Sie inszenieren die glückliche Familie, um den Schein zu wahren. Doch am Ende siegt bei beiden das Gefühl über die Regeln. Das Selbstverständnis, die Identitäten der Familienmitglieder müssen sich dann allmählich den veränderten Rahmenbedingungen anpassen, was oft schwer fällt, wie Cathy hier zum Ausdruck bringt:

Cathy: So often we fail in that kind of love, the love that tells us to abandon our lives and plans, all for one brief touch of Venus.

Obwohl es zunächst vielleicht abwegig erscheinen mag, im Jahr 2002 einen Film über Familienkonflikte im Jahr 1957 zu drehen, wird im nachhinein deutlich, wie sehr sich die Zeiten bezüglich "unreflektierter Stabilität" (Haynes) ähneln. Anders ausgedrückt: Noch immer sind Grenzen vorhanden, die sich hinter liberalen Proklamationen verbergen. Nach wie vor ist die heterosexuelle Familie das Leitbild der Gesellschaft, nach wie vor sind Rassismus und Homosexualität brisante Themen. Und nach wie vor sind die Mitglieder einer Gesellschaft Normen und Konventionen ausgeliefert, die sie in ihren Identitätsprozessen beeinflussen.

Mit *Far from Heaven* lässt Todd Haynes das Genre des amerikanischen Melodramas der 1950er Jahre wieder aufleben und orientiert sich dabei vor allem auch an Werken des Regisseurs Douglas Sirk, unter dessen Einfluss das Melodrama eine besondere Ausprägung als Familienmelodrama erfahren hat (Faulstich 2005, 160). Faulstich definiert das Melodrama als "Hauptstrang des traditionellen Frauenfilms" (Faulstich 2005, 158) wie folgt:

Gefühle, Sentimentalität, Liebe, Eifersucht, Herz und Schmerz und das Schicksal der Frau werden beim amerikanischen Melodrama der 50er Jahre im Rahmen der bürgerlichen Kleinfamilie als sexuelle Unterdrückung und

Frustration entfaltet. Die weibliche Heldin, die im Zentrum steht, leidet an der Herrschaft des überdominanten Vaters im Rahmen einer begrenzten Figurenkonstellation – es geht um die emotionale und moralische Identität der Frau, um ihr Erwachsenwerden, um ihren Ausbruch aus der hierarchischen, autoritären Ordnung, der oft mit einem "Verzicht" bezahlt werden muss.

(Faulstich 2005, 161)

Es sind genau diese Prozesse (Identität, Ausbruch, Verzicht), die auch in *Far from Heaven* ablaufen. Schon in den 1950er Dramen von Sirk (*All That Heaven Allows* (1955) oder *There's Always Tomorrow* (1956)) geht es um Liebe und Emotionen, die von der Moral der Freunde und der Familie erstickt werden. In den Melodramen und TV-Serien der 1950er Jahre zeigt sich, dass Frauen dem Zwang unterliegen, sich selbst für die Familie zu verleugnen, während Männer sich frei entfalten können. Speziell in den Filmen von Douglas Sirk geht es um Frauen in ihrer häuslichen Umgebung und um den repressiven Charakter des amerikanischen Bürgertums (DVD-Bonusmaterial). Interessant an *Far from Heaven* ist die Verbindung der als brav und geordnet wahrgenommenen 1950er Jahre mit Tabuthemen wie Rassismus und Homosexualität. Dazu wählt Haynes ein Genre der damaligen Zeit, das, wie oben von Faulstich beschrieben, Konflikte wie auch persönliche Reifung in diesen Konflikten beinhaltet. Am Ende zeigt dieser Film, dass die 1950er Jahre (z.B. in ihrer Auffassung von Familie, Sexualität) unserer heutigen Zeit ähnlicher sind, als man zunächst vermuten könnte, und dass in vielen Köpfen immer noch Grenzen bestehen:

Es mag schon etwas verblüffen, dass jemand heute, mitten in unserer Adrenalin getriebenen Zeit, ein 50er Jahre Drama dreht und es ernsthaft und unironisch inszeniert. Denn die stärksten Melodramen haben keine Actionhelden und keine Bösewichte. In ihnen verletzen sich die Personen deshalb ungewollt gegenseitig, weil sie ihrem Verlangen folgen. Wenn man den Bildern einer scheinbar unschuldigen Zeit wie den Fünfzigern brisante Themen wie Rassismus und sexuelle Abweichungen hinzufügt, dann zeigt sich, wie brisant diese Themen heute geblieben sind und wie viel wir in dem gegenwärtigen Klima unreflektierter Stabilität von dieser vergangenen Ära wiederfinden.

(Haynes)

Haynes geht es darum, zu zeigen wie ähnlich die Zeiten sich doch sind. Wir fühlen uns heute den 1950er Jahren überlegen, weil sich vor allem das Klischee der konservativen amerikanischen Vorstadt und das entsprechende Familien- / Geschlechterbild in unseren Köpfen festgesetzt hat (DVD-Bonusmaterial). Damals wie heute zeigt sich eine vordergründige Stabilität der Verhältnisse, die den Blick auf Grenzen / Kontrollen, Wiederholungszwänge, resultierende Normen und daraus entstehende Konflikte oftmals überdeckt.

Was Haynes mit diesem Kunstgriff der Verfremdung durch Rückversetzung in die 1950er Jahre erreichen möchte, ist ein tieferes Verständnis für heutige Konflikte. Todd Haynes

setzt das 1950er Schema bewusst als Distanzierungsmechanismus ein, der die Konstruktion eines Familienbildes und gleichzeitig auch die daraus entstehenden Konflikte der Ausgrenzung bzw. Eingrenzung (im Sinne von Gefangensein) begreifbar macht. Ihm geht es nicht um einen ironischen Blick auf die 1950er Jahre. Vielmehr möchte er einen *echten* Film zeigen, einen Film mit emotionaler Integrität seiner Charaktere (Haynes, Quaid). Dabei geht er das Tabuthema Homosexualität so explizit an, wie es in den 1950er Jahren wohl nicht möglich gewesen wäre (vgl. Kap. 3.2 *Production Code*).

4.3. Fazit

Die amerikanische Kleinstadt-Familien-Idylle ist tief im amerikanischen Bewusstsein verankert. Der eigentliche Grundstein dafür liegt in den 1950er Jahren und dem Aufkommen der Vorstadtidylle. Die Familie ist Rückzugsort und *Safe Haven* von der Gesellschaft. Damit bietet die Familie ihren Mitgliedern Schutz und Sicherheit vor Formen gesellschaftlicher "Verkommenheit", wie etwa Homosexualität. Doch, wie man sieht, funktioniert die Familie als Bollwerk gegen Homosexualität nicht. Familien sind keine sicheren Rückzugsorte vor solchen "Bedrohungen". Denn Homosexualität ist im Zweifelsfall bereits Teil des Rückzugsorts, im Sinne eines unterdrückten Verlangens, einer nicht ausgelebten oder disziplinierten Individualität innerhalb des normierten "Familienglücks". Homosexualität ist von Beginn an Teil der Familienidylle *Suburbia* gewesen. Die erfolgte Ausgrenzung erfolgte willkürlich und letztlich vergeblich (bzw. kann die Grenzziehung gegen die Subversion nur durch Gewalt aufrechterhalten werden). Familie ist nicht nur Ort heteronormativer Reproduktion, sondern auch Rückzugsort zur Heterosexualisierung. Colonel Fitts in *American Beauty* und Frank in *Far from Heaven* sehen Familie als Mittel zur Selbstdisziplinierung, als selbstgewähltes Gefängnis, um die eigene Sexualität zu kontrollieren.

Die Behauptung, die (heterosexuelle) Kleinfamilie sei die natürliche, ursprüngliche Familienform, wird zurückgewiesen, indem die Familien in beiden Filmen als Performanz, als Imitationen (entsprechend der Norm) entlarvt werden. Ist dieser Prozess freigelegt, ist der Hegemonieanspruch dieses Familienverständnisses in Frage gestellt, denn dann ist es kein Original mehr, sondern lediglich eine Möglichkeit (von vielen). Die nachfolgenden Kapitel widmen sich der Subversion und Neuformulierung / Variation familienbildender Konzepte und der damit verbundenen Störung des medialen Reproduktionszyklus eines heteronormativen Familienbilds.

5. *Father-to-Mother* – Transsexualität in der *Nuclear Family*

In den folgenden beiden Filmbeispielen wird das Spannungsverhältnis von Transsexualität und Familie näher beleuchtet. Ausgehend von einem zugrunde liegenden heteronormativen Familienkonzept, das Familie als Verbund von Mann und Frau mit dem Ziel der Fortpflanzung versteht, unterwandern die hier porträtierten transsexuellen Figuren diese Geschlechterbinarität als Voraussetzung für Familie. Die Annahme *einer* ursprünglichen Familienform wird dekonstruiert. Dabei wird dem zweiten Aspekt des *Queer Family Claim* Rechnung getragen, indem die Funktionalität der Familien in den Vordergrund gerückt wird.

5.1. *Normal*

Der Fernsehfilm *Normal* (2003), basierend auf dem Drama *Looking for Normal* (von Jane Anderson) und produziert vom amerikanischen Pay-TV-Sender HBO, handelt von Roy Applewood, der sich nach 25 Ehejahren zu seiner transsexuellen Identität bekennt. In der Folge des Coming-out geht es in *Normal* um die Konfrontation und Auseinandersetzung seiner eigenen Familie und seiner Herkunftsfamilie mit seiner neuen Identität. Roys Transsexualität bringt eine Neubewertung der Kategorien Geschlecht und Eltern in den Familiendiskurs. Die Geschlechterbinarität und damit auch die Elternbinarität wird im Zuge dieser Neubewertung denaturalisiert. Beide Aspekte des *Queer Family Claim* kommen hier zum Ausdruck: Roy unterwandert die Ausgrenzung in der Herkunftsfamilie und erhebt als Ruth Anspruch auf einen Platz in ihrer Herkunftsfamilie. Damit wird die heteronormative Reproduktion gestört. Die Tatsache, dass Familie Applewood auch in ihrer neuen Konstellation (mit dem transsexuellen Vater) fortbesteht, entspricht dem zweiten Aspekt des *Queer Family Claim*: Roys / Ruths eigene Familie entspricht am Ende des Films nicht mehr den heteronormativen Vorgaben. Dennoch sehen wir am Ende eine (dys)funktionale Familie: "Normalität" der Familie definiert sich nicht mehr über Sexualität sondern über (Dys-)Funktionalität.

Der Familienvater Roy versucht lange Zeit, seine Identität gemäß dem heteronormativen Familienbild auszurichten, die Identität des heterosexuellen Familienvaters zu imitieren. Doch hält er irgendwann dem Druck seines Identitätskonflikts nicht mehr stand und fällt aus der Rolle. Die Familie zerbricht aber nicht an Roys Transsexualität, weil sich die Familienmitglieder mit ihm ändern, wenn auch in unterschiedlicher Geschwindigkeit. So ändert sich z.B. die Einstellung seiner Ehefrau Irma zu Roys Transsexualität allmählich.

Damit verschieben sich auch die Parameter des Familienbildes. *Normal* ist als ein Beitrag zum Familiendiskurs zu verstehen, der die Herauslösung der Familie aus einem normierten Familienverständnis thematisiert. Der Film zeigt, dass Familie sich immer wieder (er-) findet. Selbstverständlich nimmt eine solche Veränderung Zeit in Anspruch. Die Familienmitglieder müssen sich allesamt erst neu finden. Um diesen Prozess der (erneuten) Familienfindung geht es.

Normal stellt sich der Frage, was *normal* eigentlich bedeutet. Noch deutlicher wird diese Zielsetzung im Titel des Dramas, das die Grundlage für diesen Film bietet: *Looking for Normal*. Die Figuren befinden sich zu Beginn des Films in einem Zustand der (besser: ihrer) Normalität, so kommt es ihnen zumindest vor. Es ist der Zustand, in dem das ständig Wiederholte zur Norm wird. Dies legt jedoch nahe, dass Normalität auch anders denkbar ist. Nach dem Ausbruch der Katastrophe beginnt für sie die schwierige Aufgabe, zu *einer* Normalität zurückzufinden. Die Erkenntnis für die Protagonisten liegt letztendlich darin, dass es *die* Normalität überhaupt nicht gibt, dass es sich dabei um einen konstruierten Gefühlszustand handelt, der einem in seiner Vertrautheit vormacht, es handle sich um die unumstößliche, einzig mögliche, sozusagen natürlich gegebene Normalität. Mit anderen Worten: normal ist, was man für normal hält. Die Figuren müssen ihr Leben und ihre Identitäten nach der Katastrophe neu ordnen, um verstehen zu lernen, dass ihnen durch die Veränderung die Normalität gar nicht genommen wurde, weil sie von vorne herein nichts weiter als ein Scheinprodukt war. Nach anfänglichen Problemen begreifen alle Familienmitglieder, dass ihre vormals normale Familie auch mit der Transsexualität des Vaters noch immer dieselbe Familie ist. Am Ende des Films ist für alle Mitglieder die Familie genauso normal wie vor der Katastrophe. Normalität wird damit zur individuellen oder, im Falle der Familie, gruppenspezifischen Ansichtssache. Dabei ist es für ein Mitglied der Gesellschaft völlig normal (!), nach Normalität zu streben. Entscheidend ist die Bereitschaft / Einsicht, diesen Prozess zu erkennen, zu hinterfragen und gegebenenfalls zu unterwandern.

Zu Beginn des Films wird uns die Idylle der Ehe von Irma und Roy, die Silberhochzeit feiern, präsentiert. Dazu passt die romantische Musik ("I dreamed a dream one day and now the dream is here beside me") die uns suggeriert, dass Irma und Roy Traumpartner füreinander, wie auch für die Außenwelt, sind und sie nichts auseinander bringen kann. Wir sehen ein Brautmodengeschäft und Porträtaufnahmen glücklicher Paare. Gewissermaßen als Höhepunkt sehen wir als letztes Porträt das von Irma und Roy. Sie sind ein Vorzeigeehepaar, wie der Redner bei der Feier ihres Jubiläums feststellt:

Person: The more pressure that was on them, the more they seemed to enjoy each other.

Am Ende wird sich genau das bewahrheiten. Für Roy steht von Anfang an fest, dass er auch nach seiner Geschlechtsumwandlung bei Irma bleiben möchte, denn er liebt sie. Irma hat größere Probleme damit, doch auch sie entscheidet sich am Ende für Roy. Die Betonung ihrer gegenseitigen Zuneigung zieht sich durch den gesamten Film hindurch und ist Grundlage für die These des Films, dass es in zwischenmenschlichen Beziehungen am Ende nicht auf die Geschlechtszugehörigkeit ankommt, sondern darauf, was sich zwei Menschen (oder eine Familie) bedeuten. Zu keinem Zeitpunkt entsteht der Eindruck, dass die beiden keine Gefühle füreinander hätten. Und warum sollte dies auch so sein, sind die beiden doch bereits seit über 25 Jahren ein Paar. Freilich reichen Gefühle allein nicht aus, um in dieser Situation zusammenzubleiben. Dafür bedarf es schon einer gemeinsamen Identität. Regisseurin und Autorin Jane Anderson betont, dass dieses romantische Verständnis ihr Ziel war. Ihrer Meinung nach kommt es auf die "menschliche Essenz" an, nicht auf den Körper. Da sich die beiden Menschen Irma und Roy so sehr lieben, ist sie der Auffassung, dass das Geschlecht dabei keine entscheidende Rolle spielt. Ob Mann oder Frau, die Essenz des Menschen bleibt dieselbe (Anderson).

Der Eindruck der perfekten, glücklichen Ehe wird bei der Jubiläumsfeier noch verstärkt durch Fotografien, die das glückliche Paar zeigen, durch Erzählungen über das Kennenlernen und vor allem durch die Rede des Pfarrers ihrer Gemeinde, der sie als perfektes Paar begreift, weil sie einander so zugetan und ergeben seien. Diese Sprechakte reproduzieren das Bild einer glücklichen heterosexuellen Ehe (inklusive der entsprechenden Rollenverständnisse seitens Roys und Irmas) nach innen wie nach außen. Roy macht allerdings einen leicht beunruhigten Eindruck, ganz so als würde ein ungeheurer Druck auf ihm lasten, als würde ihm die Wiedereingliederung ins vorbestimmte Rollenmuster sehr schwer fallen. Als Irma ihn küsst, fällt er ohnmächtig zu Boden. Kein Wunder angesichts des Identitätskonflikts, den Roy insbesondere in solchen Momenten öffentlicher Inszenierung des heilen Familienlebens in sich austragen muss. Der Film beginnt mit einer scheinbar glücklichen Exposition, nur um kurz darauf, mit Roys Kollaps, in ein Drama zu münden. Dabei war das Glück tatsächlich "scheinbar", denn der Konflikt schwelte in Roy (und damit in der Familie) schon lange, schon immer, seit Roy und Irma zusammenkamen.

Die nächste Szene zeigt uns Irma und Roy beim Paargespräch mit ihrem Pfarrer. Die Eheberatung beim Pfarrer basiert auf einem natürlichen (göttlichen), d.h.

heteronormativen, Familienbild, das ganz sicher nicht mit Roys Konflikt in Einklang zu bringen ist. Irma scheint von den christlichen Überzeugungen sehr viel mehr angetan zu sein als Roy. Im weiteren Verlauf des Gesprächs erfahren wir, dass Roy schon seit längerem mit starken Kopfschmerzen kämpft, die sein Arzt auf Stress zurückführt. Offensichtlich ist es kein beruflicher, sondern psychischer Stress, der Roy zusetzt. Irma wirkt ebenfalls angespannt und so bekommt die Fassade des glücklichen Paares weitere Kratzer, wenn sie sagt: "There's been some strain between us lately." Offensichtlich haben sie miteinander keine Intimität mehr. Irma ist es letztlich, die die Initiative ergreift, die Roy damit die Tür öffnet. Roy ist an diesem Punkt so weit, sich zu outen – die Zeiten der Tabuisierung sind für ihn vorbei.

Roy: I've been struggling with something for a long time. I prayed for it to go away, but it won't. I was born in the wrong body. I'm a woman. I've known it all my life.

Roys Worte verdeutlichen, wie lange der Identitätskonflikt in ihm schon schwelt. So hat er beständig eine heterosexuelle, männliche Identität imitiert und gelebt, die im Widerstand zu seiner gefühlten Geschlechtsidentität steht. Nach jahrelangem innerem Kampf ist nun der Punkt gekommen, an dem er diesen inneren Konflikt auflösen will. Er will zur Frau werden. Das heißt, der Film steigt in einer Phase ein, in der Roy sich bereits entschieden hat.

Für Irma, tief verwurzelt in heteronormativem Denken und mit mehr als 25 gelebten Jahren mit ihrem *Ehemann*, ist dieses Outing geradezu unverständlich. Sie kann Roys Geständnis gar nicht ernst nehmen, weil in ihrem Denksystem dafür (noch) überhaupt kein Platz ist. Noch bestimmen christliche Annahmen ihre Sicht auf die Dinge. Und Gott hat nun einmal Mann und Frau geschaffen, damit sie sich fortpflanzen. Dies ist die natürliche Ordnung, in der jeder seine von Gott gegebene und damit unanfechtbare Rolle einnimmt. Das ist die Vorstellung, die Irma verinnerlicht hat, die für sie Normalität bedeutet.

Irma wird lernen müssen, in ihrem Verständnis von Roy Platz zu schaffen für die Person, die er in sich sieht. Sie wird auch ihr eigenes Selbstverständnis neu ausrichten müssen. Ähnlich reagiert der Pfarrer, der betont, dass Roy doch schließlich seit 25 Jahren mit Irma verheiratet sei, und zwei wundervolle Kinder habe. Er bedient sich hier des heteronormativen Leitbildes schlechthin, Mann-Frau-Kinder, und begreift dabei nicht, dass Roy sich in diese Rolle nur hat zwingen lassen, dabei aber niemals seine "andere" Identität tatsächlich ausgelöscht hat (bzw. hätte auslöschen können); sie existierte seither, allenfalls unterdrückt, an den Rand gedrängt. Das heteronormative Leitbild greift hier nicht, kann Roys Situation gar nicht erfassen. Entsprechend hilflos wirken die Versuche des Pfarrers

(auch die späteren), auf Roy einzugehen. Der Pfarrer beginnt mit Roy ein Gespräch über Natürlichkeit, die für ihn als Gottesmensch mit Gottgegebenheit gleichzusetzen ist:

Rev.: What exactly appeals to you about being a woman?

Roy: What appeals to you about being a man?

Rev.: Many things: Beginning with the fact that this is the form God chose for me.

Roy erwidert, dass er glaube, dass Gott wollte, dass er eine Frau sei. Roy wendet sich nicht gegen die Rolle Gottes. Er erkennt nur die Rollenzuteilung nicht als unwiderruflich an. Schon an diesem Punkt wird deutlich, dass er entschlossen ist, den eingeschlagenen Weg bis zum Ende zu gehen. Er will die Operation. Irma zeigt sich während des gesamten Gesprächs fassungslos. Auch der Pfarrer scheint überfordert. In ihrem von ursprünglicher Heterosexualität geprägten Weltbild ist für Roys Verlangen kein Platz.

Tochter Patty Ann fällt das Schweigen ihrer Eltern auf, dem einst so perfekten Ehepaar, den glücklichen Eltern. Doch kein Schweigen hält ewig. Irma distanziert sich von Roy, sie sitzt auf der äußersten Bettkante, mit dem Rücken zu Roy. Er hofft (wohl etwas naiv), dass ihre Beziehung fortführen zu können, nun da die Sache ausgesprochen ist. Irma zeigt jedoch die Reaktionen einer Ehefrau, die sich belogen, betrogen und missbraucht fühlt. Sie fragt ihn, ob er sich schon so gefühlt habe, als sie sich kennenlernten, und was er sich dann bei der Hochzeit gedacht habe. Noch viel stärker beschäftigt sie jedoch die Frage nach seinem wahren Geschlecht. Hier zeigt sich auch wieder, wie sehr Irma in einem heteronormativen Denken gefangen ist, in dem es nur entweder / oder gibt, Mann oder Frau.

Irma: When we're in bed, are you a man or are you a woman?

Roy: I make love to you as myself.

Irma: But are you a man or are you a woman?

Roy: Sometimes I imagine I have a different body, not always, sometimes the female part takes over.

Damit bringt Roy ihre geregelten Sexualitätsvorstellungen durcheinander. Für Irma ist er ein (ihr) Mann, auch beim Sex; er fühlt sich dabei, zumindest manchmal, als Frau. Für sie, die die Annahme teilt, dass Mann und Frau gottgewollt zusammengehören, ist diese Vorstellung geradezu abstoßend. Wie kann ein Mann sich vorstellen, eine Frau zu sein, und mit einer anderen Frau schlafen? Roy stört die Reproduktion eines binären Geschlechterverständnisses und einer damit einhergehenden Heteronormativität, die nur eine Kombination aus Mann und Frau zulässt. Während Roy ihr sagt, dass er gerne mit ihr zusammenbleiben würde, kann sich das Irma zu diesem Zeitpunkt nicht vorstellen.

Irma: You mean, you expect us to go on living together after you do this thing?

Roy: If you'll have me.

Irma: You know, frankly honey there's no way you're a woman. Only a man could be this selfish.

In diesem Moment, als die Frage, was eine Frau ausmacht, implizit im Raum steht, platzt ihre Tochter Patty Ann mit der Nachricht herein, dass sie ihre erste Periode bekommen hat. Von nun an repräsentieren drei Figuren, darunter eine transsexuell, verschiedene Formen der Weiblichkeit. Der Film stellt damit die Frage, was Femininität bedeutet, wie sie sich definiert. Weiblichkeit ist eine performative Konstruktion. In der Familie haben wir es mit einer "fractured femininity" (Anderson) zu tun, also auch mit unterschiedlichen Performanzen. Irma ist in den Wechseljahren, Patty Ann ist in der Pubertät und Roy beginnt allmählich seine Weiblichkeit zu entdecken und akzeptieren. Als Metapher für zunehmende Weiblichkeit und Reife wählt Anderson, passend zum Mittleren Westen, Maispflanzen, deren Wachstumsprozess Roys Wandlung parallel begleiten (Anderson). Irmas Performanz ist die "klassisch" weibliche, die Roy wiederum als Ruth nachzuahmen versucht; daraus entwickelt sich bei Ruth, wie wir noch sehen werden, eine ganz eigene Performanz der Weiblichkeit, die auch Roys Eigenschaften einbezieht. Patty Ann widersetzt sich einer Weiblichkeit à la Irma. Ihre Performanz stört gerade die Reproduktion "klassischer" Weiblichkeit, sie rebelliert dagegen, kleidet sich jungenhaft. Die beschriebene "fractured femininity" macht den Konstruktcharakter der Kategorien "weiblich" und "männlich" deutlich und trägt somit zur Auflösung der Geschlechterbinarität in diesem Film bei.

Roy zieht zunächst aus. Irma will zu diesem Zeitpunkt keinesfalls akzeptieren, dass Roys Transsexualität Teil ihrer Familie ist. Sie möchte dieses Unverständliche verdrängen, aus ihrem Leben und ihrer Familie ausschließen. Daher wirft sie Roy aus dem Haus, um das destabilisierende Element zu entfernen. Fast schon trotzig macht Irma mit ihrem bisherigen Leben weiter. Sie wird jedoch erkennen müssen, dass sie sich den Veränderungen gar nicht entziehen kann, dass sich auch ihr Leben verändern wird und es nicht damit getan ist, Roy aus ihrem Leben zu verdrängen. Sie wird eine neue Form der Annäherung finden müssen. Die folgende Szene zeigt uns parallel Irma im Haus und Roy in seiner schäbigen neuen Bleibe am nächsten Morgen. Ihre Trennung wird konterkariert durch einen romantischen Liedtext: "You always love the one you love, the one you shouldn't hurt at all" (genau das wird sich am Ende bewahrheiten). Roy rasiert sich im Bad die Achseln, auf der Ablage sehen wir Schminkutensilien. Irma macht sich ebenfalls zurecht und beginnt damit, Roys Sachen im Badezimmer in den Mülleimer zu werfen. Ihren Ehemann will sie aus ihrem Leben tilgen, doch lässt sich damit ihr altes Selbstverständnis nicht wiederherstellen. Den

(Ehe-)Mann Roy gibt es ab sofort auch nicht mehr. Vielmehr suggeriert die Szene, dass sich Roy nun seiner Femininität annähert und somit ähnliche Routinen wie Irma entwickelt (Make-up, Körperpflege, Haarspray). Irma ist seine Idealvorstellung von Femininität, an der er sich orientiert, die er nachzuahmen versucht.

Diese Szene vermittelt auch den Eindruck, dass beide nicht völlig am Boden zerstört sind, sondern ihr Leben weiter leben. Irma setzt ihren Alltag fort, vor allem aber Roy lässt keinen Zweifel daran, dass er seinen Weg gehen wird. Er hat mit seiner Verwandlung im Badezimmer begonnen. Er hat sich am Körper rasiert und benutzt zum ersten Mal Frauenparfüm. Das bleibt natürlich auch seinen Arbeitskollegen nicht verborgen. Roy arbeitet in einer Traktorenfabrik, wenn man so möchte, einem Ort besonders ausgeprägter Männlichkeitsperformanz. Es ist eine Männerwelt, geprägt u.a. von sexistischen Sprüchen. Roys Arbeitskollegen glauben, es handle sich bei seinem Frauenparfüm um den Duft einer Affäre und beginnen Witze zu machen, die in diesem "männlichen" Umfeld als typische Bestätigung von Männlichkeit gelesen werden können. Roy teilt ihnen zu ihrem großen Erstaunen mit, dass es sein Parfüm sei und verlässt die Kollegen mit der Aussage, dass er Irma niemals betrügen würde. Zum einen wird hier ein weiteres Mal seine Entschlossenheit deutlich, seinen Weg zu gehen, auch gegenüber seinen sich als besonders männlich darstellenden Kollegen. Zum anderen wird offensichtlich, wie sehr er Irma liebt und wie groß sein Wunsch ist, bei ihr zu bleiben.

Roy erklärt seinen Kollegen, dass er das Frauenparfüm trage, weil es ihm gefalle. Dieses Outing löst Entsetzen unter den anderen aus, wohl vor allem aus einem Grund: Es schien ihnen undenkbar, dass mitten unter ihnen, die sie sich alle für besonders männlich halten, jemand so weich / weiblich sein könnte. Diese Erkenntnis schafft Unruhe, destabilisiert ihr Selbstverständnis. Nach diesem Vorfall wird Roy als "sie" bezeichnet, ein Akt der Abgrenzung, um die eigene Ordnung wieder herzustellen. Weitere Konflikte zwischen Roy und seinen Kollegen sind vorprogrammiert.

Indessen will Irma gemeinsam mit dem Pfarrer der Gemeinde versuchen, ihre Ehe mit Roy zu retten. Wir sehen, dass für Irma zu diesem Zeitpunkt noch ihr Glaube ihr Denken ordnet. Der Pfarrer erzählt Irma vom Fall eines homosexuellen Ehemannes, den man mit Hilfe eines Verweises auf eine Bibelstelle "retten" konnte:

So ought men to love their wives as their own bodies. He that loveth his wife loveth himself. For no man yet ever hated his own flesh.

(Epheser-Brief, Kapitel 5, Vers 28)

Die Interpretation des Pfarrers lautet: Männer leben mit Frauen zusammen, um die weibliche Seite ihres Wesens zum Ausdruck zu bringen. Roys Fehler ist es demnach, dass

er versucht, diese Balance in sich zu finden, anstatt sie in seiner Ehefrau Irma zu suchen. Also, schlussfolgert der Pfarrer, müsse man Roy einfach nur klar machen, "that you [Irma] are all the woman he needs". Roy muss sich nicht selbst als Frau geben, in Kleidern umherlaufen. Das wäre so gesehen sogar sehr egozentrisch von ihm, zu glauben, dass er das überhaupt kann. "Men need women for completion", so der Pfarrer. Aus diesem Grund bezeichneten Männer ihre Frauen auch als bessere Hälfte. Die Gedanken des Pfarrers folgen einem Verständnis der Natürlichkeit von Mann und Frau. Ein jeder Mann, eine jede Frau, ist von Gott gewollt und damit natürlich. Ebenso gottgewollt und natürlich ist es, dass sich Mann und Frau gemeinsam ergänzen und damit eine Balance von Männlichkeit und Weiblichkeit erreichen. Für Transsexualität ist in einem solchen Gedankengefüge kein Platz, fordert sie doch die (gottgegebene) Natürlichkeit / Balance heraus. So wird dem Mann also Weiblichkeit zuerkannt, aber eben indirekt, auf seine Frau projiziert. Roy bringt dieses Gefüge durcheinander, indem er für sich selbst Weiblichkeit einfordert und eine Frau sein möchte. Das ist wider die Natur, wider die von Gott gegebene Ordnung der Dinge.

Der Pfarrer sieht sogar eine mögliche Mitschuld Irmas an diesem Dilemma. Mit ihrem willensstarken Charakter hat sie die Führung übernommen (die natürlich gottgewollt dem Mann zusteht) und so zu Roys Identitätsverwirrung zwischen Mann und Frau beigetragen. Sie hat ihn quasi entmannlicht. Der Pfarrer sieht darin ein allgemeines Problem für Paare, da die moderne Gesellschaft die vermeintlich fest gefügten Geschlechterrollen durcheinanderbringt (Frauen und Männer arbeiten, (Ehe-)Frauen verdienen unter Umständen mehr und werden damit zum Hauptverdiener). Die Auflösung der klassischen Geschlechterrollen und entsprechenden Geschlechtersphären ist also die Wurzel allen Übels. Die Einsicht, dass einfache Kategorien wie männlich und weiblich nicht genügen könnten, um die Komplexität menschlicher (Geschlechts-)Identitäten zu erfassen, fehlt. Mann ist Mann, Frau ist Frau, alles andere sind Verwirrungen, die weder gottgegeben noch natürlich sind, und daher geheilt werden müssen. Dass dies nicht ausreicht, um die Situation zu erklären, wird deutlich, wenn Irma gegen die Theorie des Pfarrers den Einwand erhebt, dass sie doch gar nicht arbeite und sie damit doch eigentlich eine perfekte Ehefrau sei. Das heißt, das Ehepaar Applewood müsste diesbezüglich geradezu als Vorzeigemodell gelten, das die natürliche Geschlechterordnung bestätigt. Doch gerade in dieser Beziehung wird die vermeintliche Natürlichkeit gestört. Das lässt auch Irma zweifeln.

Der Pfarrer sucht nach der Lösung für ein Problem, das überhaupt nur dann existiert, wenn man den oben skizzierten Vorstellungen und Normen folgt, statt sich der Komplexität menschlicher Existenz zu öffnen. Irma wird sich dieser Komplexität stellen. Schon hier wird deutlich, dass sie die Vorstellungen des Pfarrers nicht wirklich überzeugen können. Statt dessen wird sie sich nach und nach der Vorstellung öffnen, dass Roy eine Frau sein möchte. Zu einem späteren Zeitpunkt wird es noch einmal ein Aufeinandertreffen von Irma und dem Pfarrer geben, in dem ihre unterschiedliche Positionen noch deutlicher zu Tage treten werden.

Irma droht Roy indirekt damit, ihm den Kontakt zu Patty Ann zu verbieten, wenn er die Operation machen lässt. Roy würde dennoch die Operation durchziehen. Irma beginnt zu begreifen, dass sie ihn nicht zwingen kann, zu ihr zurückzukehren, als Mann. Roy stellt auch seine Elternkontinuität fest, als Irma behauptet, dass er nach der Operation nicht mehr Patty Anns und Waynes Vater sein könne: Vater werde er vielleicht nicht mehr sein, Elternteil aber immer. Es wird sich noch zeigen, ob die Kinder ihm die Vaterrolle weiterhin zugestehen. An dieser Stelle erhebt Roy jedenfalls Anspruch (*Queer Family Claim*) auf seine Familienfunktion und -mitgliedschaft. Die Familie kann sich damit nicht vollständig von ihm abgrenzen, sozusagen wieder ein heteronormatives Verständnis annehmen (ohne Vater eben). Er zieht die Familie in die Phase der Neuformulierung und Neubewertung.

In der Fabrik berichtet Roy seinem Chef Frank, einem Freund der Familie, dass er bald mit der Hormontherapie beginnen werde und sich dann nach und nach (mit Rücksicht auf die Kollegen und um Störungen so gering wie möglich zu halten) als Frau kleiden werde. Er besteht auch auf entsprechende Maßnahmen bezüglich Namensänderung, Umkleide, Toiletten. Auch hier zeigt sich die Entschlossenheit Roys, mit der er sein Ziel der Geschlechtsumwandlung gegen alle Widrigkeiten durchzusetzen bereit ist, und dabei, wie selbstverständlich, auch seinen Arbeitsplatz behalten will.

Wir sehen Roy, wie er sich in einem Secondhand-Laden Frauenkleider, eine Perücke und Schmuck, Ohrringe, kauft. Der abschätzige Blick der Verkäuferin lässt keinen Zweifel daran, dass sie ihn für abnormal hält. Als er den Laden verlässt, steht auf der verkratzten Beifahrertür seines Autos: "You are not normal." Die Tatsache, dass er sich nur billige, getragene Dinge leisten kann, unterstreicht seine ausgegrenzte Situation. Soziale Ausgrenzung geht oft mit finanzieller Not einher, z.B. bedingt durch den Verlust des Arbeitsplatzes als Folge des Outings.

Roy's Ohrringe haben eine besondere Bedeutung für ihn. Auch er hat das Bedürfnis, hübsch zu sein, doch ist es natürlich als Mann schwer, femininen Idealen zu entsprechen, zumal er mit Irma eine schöne Frau als Vorbild hat. Als er nun in seiner Wohnung die Ohrringe anprobiert und sich im Spiegel betrachtet, hat er zum ersten Mal das Gefühl, feminin und schön zu sein. Die Ohrringe ermöglichen ihm sozusagen sein feminines Potenzial zu erkennen (Anderson). Um so mehr leuchtet es ein, dass er am nächsten Tag in der Fabrik so verbissen um seine Ohrringe kämpft.

Zum ersten Mal trägt er seine Ohrringe bei der Arbeit. Es ist ein Spießbrutenlauf vorbei an allen Kollegen. Einer von ihnen fordert ihn auf, die Ohrringe abzunehmen, doch Roy kommt der Aufforderung nicht nach. Also reißt der Kollege sie ihm von den Ohren. Es entbrennt ein Kampf um die Ohrringe, begleitet von Schimpfwörtern und Beleidigungen. Obwohl der Kollege schreit, dass es sich doch nur um Ohrringe handelt, ist offensichtlich, dass es hier um mehr geht. Für Roy sind sie ein Symbol seiner neuen Identität, für seinen Kollegen sind sie Symbol seiner Perversion. Er glaubt, wenn er Roy die Ohrringe entreißt, kann er den alten Roy wiederhaben, den er versteht, den er seit vielen Jahren kennt, den für ihn wahren Roy. Für den neuen Roy ist in seinem Verständnis kein Platz. Er ist vielmehr eine Bedrohung für die männliche Gemeinschaft. Roy verteidigt seine Ohrringe. Als er sie wieder an seine Ohren hängt, wird klar, wie viel sie ihm bedeuten, wie sehr er sich an ihnen festhält. Das ist seine neue Identität, die er gegen Widerstände verteidigen muss. Er übertritt mit seiner neuen Identität in dieser betont männlich inszenierten Welt einer "meat-and-potatoes kind of crew", so der Chef, eine Grenze. Dieser Grenzübertritt löst Befremden und Angst bei den Kollegen aus (erschüttert er doch nicht zuletzt deren männliches Selbstverständnis) und wird daher auch entsprechend bestraft. Die Ohrringe symbolisieren, dass etwas Unberechenbares, Unmännliches, in ihre Männerwelt eingebrochen ist. Dass einer von ihnen sie trägt, macht die Sache nur schlimmer. Roy bringt damit das Selbstverständnis dieses homosozialen Umfelds ins Wanken. Es ist wie ein Dambruch: Wenn er (der immer normal schien) "anders" ist, warum dann nicht auch noch andere? Daher der Versuch der Sanktionierung: Nimmt man ihm die Ohrringe ab, ist er wieder der alte Roy, ist die alte Ordnung wieder intakt. Es ist der Versuch, mit Gewalt eine Störung ihrer Männlichkeitsperformanz rückgängig zu machen.

Roy ist mehrfach marginalisiert: in der Familie, am Arbeitsplatz. Die Heteromatrix zeigt sich auch in anderen Bereichen, so zum Beispiel in der christlichen Gemeinde. Auf dem Weg zur Chorprobe sehen und hören wir Roy im Auto singen, zunächst mit tiefer Stimme, dann mit hoher. Je länger er mit hoher Stimme singt, desto besser gefällt es ihm, desto

wohler fühlt er sich. Auch die hohe Stimme ist Teil seines neuen Ichs. Bei der Chorprobe überschreitet Roy daher eine weitere Grenze: Er sitzt zwar, weil äußerlich immer noch ein Mann, bei den Herren, singt aber bei den Frauen mit. Unverständnis und Entsetzen sind die Folge bei den Mitgliedern des christlichen Chors. Einzig Irma kann sich ein Lachen nicht verkneifen, ein erstes Zeichen einer wachsenden Sympathie ihrerseits für ihren Mann, seine Situation und wie er sich darin behauptet. Das Chorlied spendet dem gläubigen Roy Trost, gibt ihm Gewissheit, dass auch er von Gott geliebt ist, dass auch er ein Wesen Gottes ist, "as he lives in everything".

Der Eindruck eines inneren Wandels bei Irma verstärkt sich im Folgenden (wenn auch in diesem Prozess bis zum Schluss Ambivalenzen bleiben). Roy erzählt ihr von dem Vorfall in der Fabrik mit seinen Ohrringen und teilt ihr mit, dass er aus dem Chor geworfen wurde (eine eindeutige Sanktionierung seines Grenzüberttritts: ein Mann im Sopran), woraufhin sie ihr Bedauern äußert, angesichts der Tatsache, dass er ein guter Sopran gewesen sei. Irmas Witz und Ironie lassen vermuten, dass die beiden trotz einer gewissen Entfremdung immer noch Vertrauen zueinander haben. Irma beginnt, sich mit der Entscheidung ihres Mannes ernsthaft auseinanderzusetzen. Allerdings steht sie erst am Anfang, denn sie beschäftigt sich mit der Frage, was sie falsch gemacht hat, auch wenn ihr Roy erwidert, dass es nicht ihr Fehler sei. Sie kann es noch nicht ganz einsehen, noch ist sie gefangen im heteronormativen Denken. Sie sagt, sie kenne seinen Körper seit Jahren, daher wisse sie auch, dass er ein Mann sei. Irma bezieht sich nur auf seinen Körper, nicht aber auf seine Geschlechtsidentität. Sie versteht nicht, dass beides nicht zwangsläufig kongruent sein muss. Sie will ihm beweisen, dass sie Recht hat und küsst ihn. Sie fühlt seine Erektion und glaubt sich dadurch bestätigt. Roy will aber nicht, dass sie ihn berührt, sein Penis gehört nicht (mehr) zu ihm.

Die Ausgrenzung als Sanktion seiner Grenzüberschreitung zeigt sich besonders in seiner Gemeinde. Als Roy eine Spende geben will, wird er ignoriert; kurz darauf wird er aufgefordert die Kirche zu verlassen, und das obwohl er bereits in der letzten Reihe sitzt. Roy verlässt gemeinsam mit Patty Ann die Kirche. Irma wird Zeugin dieser Ausgrenzung, während sie mit dem Chor gemeinsam singt. Sie bekundet öffentlich Solidarität mit ihrem Mann und verlässt ebenfalls die Kirche. Der Pfarrer schaut nur, bleibt passiv, kein Zeichen eines Aufrufes von Toleranz oder ähnlichem, und das obwohl er Roy zu Beginn des Films zugesichert hatte, dass dieser weiterhin Mitglied der Gemeinde bleibe.

In dieser Zeit der Transgression wird Roy auch mit seiner Herkunftsfamilie konfrontiert. Es gilt die Geburtstagsfeier von Roys Vater über die Bühne zu bringen, und zwar als

glückliche Familie. Roy hat seinen Eltern einen Brief geschrieben und seine Situation dargelegt. Seine Mutter hat aber, um des Familienfriedens willen, diesen Brief seinem Vater vorenthalten. So bleibt Roys Transsexualität sowohl in seiner Herkunftsfamilie als auch in seiner eigenen Familie zunächst unausgesprochen, ein Geheimnis (zur Erinnerung: Tochter Patty Ann weiß von nichts, sie geht von einer "normalen" Ehekrise aus). Mit dem Argument des Schutzes / Wohles der Familienmitglieder (des Vaters bzw. der Kinder) wird hier die Heteronormativität der Familie aufrechterhalten. Bei der Feier beobachten wir eine bewusste Inszenierung einer glücklichen Familie, die gewissermaßen ganz an den Beginn des Films zurückführt (Irmas und Roys Silberhochzeit), nur dass wir zum jetzigen Zeitpunkt bereits wissen, dass die Familie keineswegs glücklich ist.

Roys Vater wird als Patriarch gezeigt. So ist er nicht nur von einem heteronormativen Denken geprägt, sondern für ihn war auch klar, dass Roy einmal die Farm übernehmen sollte, ein Mann eben. Doch musste er auf einen Sohn lange warten, da er zunächst drei Töchter bekam, die schon aufgrund ihres Geschlechts seiner Meinung nach nicht für die Führung einer Farm geeignet sind. Sein Sohn Roy jedoch war für ihn ein hoffnungsloser Fall, eine Heulsuse, alles andere als ein Mann. Also hat er seinem Sohn die Männlichkeit aufgezwungen. Roys Vater erzählt am Geburtstagstisch, dass er seinen Sohn sogar einmal in den Kleidern seiner Schwester erwischt hat und ihn zur Strafe dafür eine Nacht lang in die Scheune sperrte. Angesichts dieser Erzählungen von früherer Disziplinierung verwundert es nicht, dass Roy seine wahre Identität jahrelang verleugnet hat und sich statt dessen einer zwanghaften Männlichkeitsperformanz unterworfen hat. Roy wurde von seinem Vater nie geliebt, weil er dessen Vorstellungen von Männlichkeit und vom Farmer-Dasein nie entsprochen hat. Der in der vorherigen Szene bereits angedeutete Wandel Irmas hin zu mehr Sympathie und Verständnis wird auch hier deutlich. Sie hält ihn davon ab, sich in der Scheune das Leben zu nehmen.

Der Selbstmordversuch bedeutet einen Wendepunkt, denn Irma nimmt Roy wieder zuhause auf. Wenn es auch zunächst den Eindruck macht, als sei dies nur eine vorübergehende Lösung. Ein Wendepunkt ist nun auch eingeleitet, weil sie beschließen Patty Ann die Wahrheit über ihre Trennung zu erzählen. Mit dem Wiedereinzug und dem Entschluss, Patty Ann die Wahrheit zu sagen, geben sie die Heteronormativität der Familie auf (nach innen und außen). Die Heteronormativität war quasi noch intakt, solange sie getrennt lebten (vergleichbar einer Scheidung) bzw. Patty Ann von einer "normalen" Ehekrise ausging. Mit Roys Wiedereinzug und der Offenbarung gegenüber Patty Ann wird

eindeutig mit der heteronormativen Familienvorstellung gebrochen. Statt dessen beginnt eine Variation bezüglich Geschlechter- und Elternidentität.

Es folgt eine Familienszene am Tisch, die trotz ihres "anormalen" Themas Normalität ausstrahlt, und damit auch Funktionalität. Bei einer Tasse Tee sprechen Irma, Roy und Patty Ann über Stimmveränderungen, Brüste, Beinrasur. Patty Ann scheint kein wirkliches Problem mit dieser Neuigkeit zu haben, sie findet es eher "cool". Sie ist neugierig, und vor allem unvoreingenommen. Die Vorstellung einer Geschlechterbinarität scheint bei ihr noch nicht zementiert zu sein. Dies hängt wohl mit ihrer eigenen Entwicklungsstufe zusammen. Sie befindet sich in der Pubertät, sie hat noch keine "feste" Identität herausgebildet, sie ist eher dabei, ihre (Geschlechts-)Identität zu finden. Sie lehnt die klassische Frauenrolle, zum Befremden ihrer Mutter, ab: "It sucks being a woman." Entsprechend fällt ihre Weiblichkeitsperformanz aus, die zum Jungenhaften tendiert. Sie fühlt sich der weiblichen Geschlechterzuweisung nicht verpflichtet, sie empfindet, dass es Männer einfacher haben. Sie hofft, dass sie nun, da Roy sich in eine Frau verwandelt, nicht mehr das Mädchen sein muss, für das Irma sie hält. Patty Ann will sich dieser Geschlechternorm und -rolle nicht unterwerfen, die Irma ihr aufzwingt, wenn sie ihr sagt, dass sie ein Mädchen sei und sich z.B. entsprechend kleiden müsse.

Patty Ann: So does this let me off the hook [. . .] of having to be the girl of
 the family? [. . .]
 I can't do it. I'm just not that type.

Patty Ann rebelliert mit ihrer Performanz (sie trägt Hemden ihres Vaters, interessiert sich für seine abgelegten Kleider, die er ja nun nicht mehr benötigt) gegen das Rollenverständnis und die Performanz klassischer Weiblichkeit ihrer Mutter. Sie wird gewissermaßen zum Komplizen ihres Vaters in der Rebellion gegen das (binäre) Geschlechtersystem, in dem Männer männlich und Frauen weiblich sein müssen. Die Szene, in der Irma und Roy Patty Ann einweihen, zeigt, dass Patty Ann, die (in der Pubertät) mit ihrer eigenen (Geschlechts-)Identität kämpft, in Roys Situation Trost findet. Sie ist nicht mehr allein in dieser Art "Grenzstreifen". Für Irma wiederum ist es eine schwierige Situation, da sie sich als einzige im Haus "normal" fühlt (Anderson). Sie will daher auch nicht, dass Roy Patty Ann in ihrem Bestreben unterstützt, sich Geschlechterzuweisungen zu entziehen (wegen der sozialen Kontrolle / den gesellschaftlichen Rollenerwartungen).

Vom Zeitpunkt des Wiedereinzugs Roys in die Familie an werden immer wieder Aufnahmen von Mais in verschiedenen Wachstumsphasen eingeblendet, ein Motiv für die Verwandlung Roys, für die wachsende Weiblichkeit in ihm. Roys Entwicklung zur

Weiblichkeit steht im Gegensatz zur Landschaft des Mittleren Westens, wie sie uns der Film beschreibt. Es ist eine harte, rauhe, maskuline Welt, deren Männlichkeit sich auch in phallischen Symbolen (z.B. den Silos, den landwirtschaftlichen Geräten) typischer Midwestern-Architektur und -Kultur ("Farm Country" nennt es Anderson) ausdrückt. Es ist eine heteronormative Umwelt, auch eine patriarchale, in der sich eine Veränderung des Familienverständnisses vollzieht. Diese Welt hält für alle Beteiligten ein hohes Konfliktpotenzial mit Erwartungen bereit, die von außen an sie herangetragen werden, die sie teilweise auch verinnerlicht haben. Es ist klar, dass Roys Weg vom Mann zur Frau in einer solchen Gegend sehr viel schwerer ist, als in einem urbanen Zentrum an der amerikanischen Ost- oder Westküste (Anderson). Mit dem Wiedereinzug und der Fortsetzung seiner Verwandlung beginnt im Film die Subversion der heteronormativen Vorstellung von Familie. Die Kernfamilie besteht nicht mehr aus Mann-Frau-Kind sondern (Trans-)Frau-Frau-Kind. Gewissermaßen hat die Subversion natürlich schon mit Roys Outing begonnen, das belegt, dass er sich die gesamten 25 Jahre verstellt hat, eine heteronormative Inszenierung verinnerlicht und gelebt hat, die seine nicht wirklich war. Somit war diese glückliche heterosexuelle Familie von Beginn an nichts anderes als eine heteronormative Performanz, aber gewiss weder natürlich noch gottgegeben.

In dieser Phase des Films setzt Jane Anderson bewusst das Mittel der Ironie ein, um die "Normalität" dieser Familie darzustellen. Zu einer absurd fröhlichen Musik über "peace and goodwill", spielt sich eine Frühstücksszene ab, die alle drei Frauen unter ihrem jeweiligen Hormoneinfluss gegeneinander aufbringt. Roy und Irma unterziehen sich beider einer Hormontherapie und Patty Ann befindet sich mitten in der Pubertät. Alle sind genervt und schreien sich wegen Nichtigkeiten gegenseitig an. Es erscheint einem wie in einer *normalen* Familie, "anormale" Konstellationen treten hierbei in den Hintergrund.

Irma und Roy leben zwar wieder unter einem Dach, aber sie schlafen in getrennten Betten. Dennoch ist Irma Roys Vertraute, sie soll ihm bei seiner Verwandlung helfen. Er zeigt sich ihr in Frauenkleider. Sie gibt sich sichtlich Mühe, vor seinen Berührungen aber weicht sie zurück. Körperliche Nähe ist (noch) nicht möglich. Parallel zu Roys Entwicklung zur Frau findet auch Patty Anns körperliche Entwicklung statt. Deshalb tritt sie auch genau in diesem Moment wieder auf, in einem Hemd ihres Vaters, ohne BH, was Irmas Meinung nach ausgeschlossen ist, da ihre Brüste schon zu entwickelt seien. Patty Ann will aber keinen BH tragen, sie lehnt die Rolle der Frau, wie Irma sie versteht, ab. Irma findet sie zu "boyish", Roy hat damit kein Problem. Kein Wunder, hat er doch ebenfalls ein von der Norm abweichendes Verständnis bezüglich der Geschlechter. In dieser parallel angelegten

Szene erleben wir also bei Roy und Patty Ann den Versuch der Subversion ihrer "natürlichen" Geschlechterrollen. Während Irma Roy gewähren lässt, verbietet sie es ihrer Tochter. Irma hat Angst davor, dass sie in der Schule ausgeschlossen wird, deshalb wäre es ihr lieber, sie würde sich anpassen. Hier stehen sich die zwei Positionen der Subversion und Assimilation gegenüber. Wer es wagt, die dominierenden Geschlechtergrenzen zu verletzen, der wird Ausgrenzung und Sanktion erfahren. Wer sich anpasst (der Sicherheit des Status Quo wegen), der verinnerlicht Normen, die seiner eigenen Identität zuwider laufen können, und verleugnet sich also evtl. letztlich selbst. Während Roy aus eigener Erfahrung der Meinung ist, dass man den Weg der Subversion oder Transgression gehen sollte, vertritt Irma die Position der Anpassung an bestehende Normen und Grenzen, um eventuelle Sanktionen zu vermeiden.

In dieser Situation nehmen die Spannungen zwischen Roy und Irma zu. Hintergrund für seine Reaktion ist die Gewissheit, niemals eine solch tolle Frau sein zu können wie es Irma ist (Anderson). In der Tat befindet er sich in einer schwierigen Situation des Vergleichs. Er liebt und verehrt Irma als Frau und möchte selbst Frau sein. Doch weiß er genau, dass er niemals das Ideal der Frau, wie es Irma für ihn verkörpert, erreichen wird. Roy fühlt sich daher verletzt von Irmas forscher Art und fordert Respekt von ihr, woraufhin Irma mit einem kurzen Monolog antwortet, der viel über ihr Verhalten, über ihr Verständnis von Liebe und Ehe erklärt (und damit auch schon das Ende des Films einläutet):

- Irma: Roy, I have given you my youth, I have given you your children, I have given you my full and undivided attention for 25 years. And now I'm giving up everything that I believe in so you can feel complete. So, tell me, what more could you possibly want from me?
- Roy: Is that how it feels?
- Irma: Yes.
- Roy: Oh, Irma, how awful.
- Irma: No, it's not awful, Roy, it's what it is. And if I look at it hard enough, you've done the same for me.

Irma ist bereit, sich für Roy zu verändern, weil sie erkannt hat, dass sie letztlich auf einer Ebene sind, denn so wie sie ihm alles gegeben hat und bereit ist, ihn auch jetzt zu unterstützen, hat auch er ihr alles gegeben (bis hin zur Verleugnung seiner Identität), in der Erfüllung des Ideals einer glücklichen Ehe und Familie. Das ist es, was die beiden näher miteinander verbindet als mit jedem anderen Menschen. Sie haben eine gemeinsame Identität, entstanden aus einer gemeinsamen Vergangenheit heraus und einer Bereitschaft (Roy bekundet diese von Beginn, Irma muss sich erst dazu durchringen), sich gemeinsam der Zukunft zu stellen. Darin steckt die Funktionalität, die sie am Ende als Familie bestehen lässt. Auf diese Eigenschaften kommt es an, nicht auf Sexualität und Geschlecht.

Ehe und Familie müssen also nicht das Gefängnis sein, als das sie in den zuvor besprochenen Filmen dargestellt wurden. Es besteht in der Tat die Möglichkeit, individuelle Veränderungen darin zu integrieren, wenn sich die Beteiligten darin einig sind, wenn sie nach wie vor eine gemeinsame Identität haben. Bevor sich Irma und Roy vorübergehend trennen, tauchen beide Figuren immer zusammen auf, was unterstreicht, dass sie ein Ehepaar sind, das immerhin schon 25 Jahre verheiratet ist, und das nach innen wie nach außen als unzertrennliches Paar wahrgenommen wird (Anderson). Das unterstützt zum einen den Überraschungsmoment, dass wohl keiner ausgehend von dieser Wahrnehmung es für möglich gehalten hätte, dass dieses Paar nicht glücklich ist. Zum anderen deutet dies aber auch das Zusammengehörigkeitsgefühl zwischen Irma und Roy an, das sie auch wieder zusammenfinden lässt. Darum steht Irma ihm auch jetzt bei. Es kündigt sich bereits an, dass sie bereit ist, sich mit ihm zu verändern, auch wenn sie zu diesem Zeitpunkt noch weit von einer gemeinsamen Zukunft entfernt sind. Noch sind sie körperlich voneinander getrennt, noch steht sie ihm "nur" emotional, psychisch und auch praktisch zur Seite, denn sie wählt die Kleider aus, die ihm als Frau am besten stehen. Aber hier deutet sich bereits an, dass sie ihre Beziehung auf eine neue / alte Basis stellen, unabhängig ihrer beider Geschlechter. Die Szene, in der Roy sich vor Irma als Frau zeigt, ist für beide aus unterschiedlichen Gründen schwierig. Für Irma stellt sich die Frage, wie sie es schafft Toleranz und Verständnis auf der einen Seite mit einem abstoßenden Gefühl auf der anderen Seite auszubalancieren. Für Roy stellt sich die Frage, wie er mit seinem eigenen Schönheitsbedürfnis klar kommt angesichts der Tatsache, dass er weiß, dass er, vor allem im Vergleich zu Irma, eine eher "hässliche" Frau abgibt (Anderson).

Obwohl sich Roy und Irma körperlich nicht näher kommen, verbindet sie trotzdem eine große Intimität. Roy zeigt Irma seine wachsenden Brüste und spricht mit ihr darüber, wie sich sein Körper verändert, wie empfindsam seine Brüste werden. Hier spricht eine werdende Frau zu einer erfahrenen Frau, also ein Gespräch, das auch ("normalerweise") zwischen Patty Ann und ihrer Mutter stattfinden könnte. Roy beginnt den weiblichen Körper von innen her zu begreifen. Er ist zu sehr mit sich selbst beschäftigt, als dass ihm wirklich klar werden könnte, in was für einer Situation sich Irma befinden muss.

Auch Sexualität wird nun zum Thema. Irma will wissen, ob Roy vorhat, nach seiner Operation mit anderen Männern zu schlafen. Er verneint dies, er liebt nur Irma und daran wird auch die Operation nichts ändern. Irma fragt sich, wozu er dann eine Vagina braucht, wenn er gar nicht plant, mit Männern zu verkehren. Schließlich sei die Vagina als Sexualorgan nun einmal dazu da, einen Penis hineinzustecken. Erneut eine

heteronormative Sicht auf die Dinge – Sex zwischen Mann und Frau erscheint ihr als die natürliche und somit auch einzig richtige Variante. Irma zeigt hier eine rein funktionale Sicht auf die Sexualorgane; eine identitätsstiftende Wirkung kommt ihr gar nicht in den Sinn. Dabei möchte Roy die Geschlechtsumwandlung, um sich vollständig zu fühlen. Ihm ist klar, dass hinter Irmas Frage ihr eigenes (hetero-)sexuelles Bedürfnis steht. Sie ist noch immer eine sexuell aktive Frau, die einen Penis in ihrer Vagina möchte (Anderson). Was wenn er keinen Penis mehr hat? Aus diesem Grund hat er nichts dagegen, wie er sagt, wenn sie eine Affäre anfängt. Er weiß, dass ihre Beziehung ein Geben und Nehmen für beide Seiten ist, und er respektiert ihre Bedürfnisse.

Hier kommt Frank, Roys Vorgesetzter und ein Freund der Familie, ins Spiel. Er gibt Irma zu Verstehen, dass er für eine Beziehung mit ihr bereit ist, da er davon ausgeht, dass Roy nach seiner Operation seine eigenen Wege gehen wird. Irma beginnt eine Affäre mit Frank, mit Roys Wissen und Einverständnis. Sie vermisst einen Mann / das Männliche an ihrer Seite – Frank kann ihr das geben. So entpuppt sich ihr Date als Männlichkeitsshow, in der Frank mit seiner Maskulinität / Performanz um Irma wirbt. Ihr Gespräch handelt von rauen Männerhänden, Bärten etc. Frank ist der Mann, den Irma braucht, aber er ist nicht Roy.

Für alle drei Beteiligten ist dieses Date alles andere als unkompliziert, geschweige denn romantisch. Roy ist unwohl bei dem Gedanken, dass die Frau, die er über alles liebt, mit Frank Sex hat. Auch für Irma und Frank ist es nicht einfach. Im Hotelzimmer machen sie das Licht aus bevor sie miteinander schlafen, vielleicht aus Scham, vielleicht auch damit Irma sich an Stelle Franks Roy vorstellen kann. Es ist keine dieser typischen leidenschaftlichen Sexszenen, wie Anderson betont (Anderson). Sie hat vielmehr versucht, die besondere Situation für Irma und Frank einzufangen, die mit großer Unsicherheit an die Sache herangehen. Am nächsten Morgen sitzt Irma an Roys Bett und hält seine Hand. Die Szene bleibt doppeldeutig, wir erfahren nicht, ob es Irma mit Frank gefallen hat oder nicht. Auch Roy bleibt darüber im Ungewissen. Nun sitzen sie beide da, in diesem Kampf um ihre Ehe und Familie, der Vorstellung der heteronormativen Kleinfamilie an dieser Stelle des Films nun schon weit entrückt. Der Ehemann unterzieht sich einer Geschlechtsumwandlung, und die Ehefrau befriedigt ihre sexuellen Bedürfnisse mit dem Wissen ihres (noch) Mannes.

Patty Ann zeigt keine Berührungängste gegenüber ihrem sich wandelnden Vater. Ihr unvoreingenommenes, lockeres Auftreten ihrem sich verändernden Vater gegenüber zeigt sich darin, dass sie ihm die Nägel lackiert, so wie sie es bei einer Mutter machen würde. Sie ist ihm näher als ihrer Mutter. Sie beginnt ihn, bei ihrem neuen Vornamen "Ruth" zu

nennen (gleichzeitig nennt sie Ruth auch "Dad"), was Irma missfällt. Nach wie vor hat sie ihre Probleme mit Roys Transsexualität. So kommt es auch kurz darauf zu einer heftigen Auseinandersetzung zwischen Irma und dem nun schon sehr femininen Roy (Ruth), als Patty Ann stolz verkündet, dass sie und ihr Vater nun die gleiche Körbchengröße haben. Ein weiterer Beleg dafür, wie stark sich Patty Ann mit Ruth identifiziert, beide in ihrer femininen Verwandlung. Irma kämpft noch immer mit ihren alten Überzeugungen. Sie ist überhaupt nicht damit einverstanden, dass Roy seiner Tochter seine Brüste zeigt. Der kann Irmas Aufregung nicht verstehen, schließlich handele es sich doch um etwas ganz Natürliches. Irma widerspricht, und offenbart dabei ihre biologistische Überzeugung:

Irma: 'Natural' is not a word I would use in your case.

Roy erwidert auf diese Anspielung, dass seine Brüste nicht Mutter Natur sondern einer künstlichen Hormongabe zu verdanken seien, dass er ja nicht der einzige sei in diesem Haus, der Hormone einnehme (in Anspielung an Irmas Hormontherapie). Damit unterläuft er Irmas Natürlichkeits-Argument. Was ist schon Natürlichkeit? Vieles von dem was natürlich zu sein scheint ist auch nur im Rahmen der Diskurse durch sich wiederholende Manifestationen als natürlich erklärt worden. Es kommt zum Eklat. Irma macht ihrem inneren Konflikt Luft, als sie Roy ins Gesicht schreit, wie anormal diese Situation sei. In ihr kämpfen immer noch zwei Identitäten. Auf der einen Seite ist da die Heteronorm, die sie verinnerlicht hat, nach der eine Verbindung von Mann und Frau *normal* ist. Dagegen kämpft sie nun an, weil sie ihren Mann und ihre Familie trotz dessen Grenzübertretts liebt, und versucht zu begreifen und umzusetzen, dass es *die* Normalität nicht gibt. Entweder ist alles normal oder nichts. Aber sie erleidet immer wieder Rückfälle in ihr altes Wertesystem. Diese angenommene Normalität zu dekonstruieren / denaturalisieren, darum geht es in diesem Film. Irma gibt diesem Prozess eine Figur. Sie macht noch einmal deutlich, dass der Prozess der Identitätsbildung ein fortwährender ist, mit fließenden Übergängen, in dem man sich, wenn man so möchte, vor und zurück bewegen kann.

Irma: I want my husband back!

Roy: I'm still here.

Er ist immer noch derselbe Mensch, wenn auch vom anderen Geschlecht. Sie küssen sich leidenschaftlich, und überwinden damit die letzte Barriere, die in ihrer neuen, alten, Partnerschaft noch zwischen ihnen stand – körperliche Intimität. Das verdeutlicht auch die unmittelbar darauf folgende Szene, in der sie ein gemeinsames Bett im Schlafzimmer beziehen. Nun ist klar, dass Irma Roy voll akzeptiert (Anderson). Die Familie, bestehend aus Irma, Roy / Ruth und Patty Ann, hat sich zu einem harmonischen, eingespielten Team

entwickelt. Spannungen scheinen der Vergangenheit anzugehören. Anstelle der heteronormativen Reproduktion von Familie ist die Variation von Familie getreten.

Auch der Pfarrer bekommt Irmas inneren Wandel zu spüren. Er teilt Irma mit, wie sehr die Gemeinde an sie und an Patty Ann denke, kein Wort von Roy. Irma erinnert ihn daran, dass die Gemeinde wohl eher an Roy denken sollte, schließlich habe er für die Kirche mehr getan als sie. Doch Roy scheint nicht mehr existent zu sein, er passt nicht in das Weltbild der Gemeinde. Sein Rollenausbruch, sein Bruch mit den Konventionen, ist entsprechend sanktioniert worden. Aus diesem Grund erteilt der Pfarrer der erstaunten Irma auch seine Erlaubnis, sich von Roy zu trennen, da sie keine Schuld treffe. Von einem "Abtrünnigen" darf sie sich trennen, um in die Arme der Gesellschaft der "Normalen" zurückzukehren. Nun ist es an ihr, den Pfarrer in Erstaunen zu versetzen, denn sie will sich gar nicht von Roy trennen: "He's my heart." Zu diesem Zeitpunkt hat sich der Wandel bei Irma vollzogen. Sie hat ihre Suche nach der Normalität beendet und in ihrer Ehe und Familie gefunden. Normalität ist demnach überall zu finden, liegt also im Auge des Betrachters.

So könnte der Film an dieser Stelle enden, doch steht noch das Wiedersehen mit Irmas und Roys Sohn Wayne auf dem Programm, und zwar an Thanksgiving, dem Feiertag, der in Film und Literatur gerne dazu benutzt wird, um auf Familie und ihre Dysfunktionalität hinzuweisen. Anderson ist der Meinung, dass Thanksgiving als Familienfest aufgeladener ist als Weihnachten. Es gibt keinerlei Ablenkung durch Geschenke, es ist alles auf die Familie fixiert, mit dem Höhepunkt des Dinners. Und natürlich soll die Familie an diesem Tag funktionieren (Anderson). Es ist einer der Tage, an denen sich Familienidentitäten reproduzieren, an denen Reproduktionszyklen auch gestört werden können.

Wayne, so betont Anderson, kommt in die Familie als Außenstehender, dem die intern ablaufenden Prozesse fremd sind. Dies bringt eine besondere Spannung in dieses Thanksgiving. Die anderen drei sind bereits so etwas wie eine eingeschworene Gemeinschaft mit einer gemeinsamen Familienidentität. Aber ist diese auch Waynes? Die Spannungen, die mit Waynes Besuch entstehen, sind von Beginn an offensichtlich. In Waynes männlicher Performanz ist kein Platz für einen Mann, der sich als Frau fühlt, zumal es sich dabei um seinen Vater handelt. Der Vater übernimmt in der traditionellen Familienstruktur die Rolle des Vorbilds für den Sohn, das dieser nachahmen kann. Doch taugt Roy / Ruth noch als Vorbild für Wayne, wo doch Roys Transsexualität im Widerspruch zu Waynes Verständnis von Männlichkeit steht? Vor seinem Besuch befinden sich drei Frauen im Haus, nun ist mit Wayne der einzige Mann in die Familie gekommen. So fällt Irma, der noch immer ihr männliches Gegenstück fehlt (die also doch noch immer

in den Kategorien Mann – Frau denkt), sofort auf, dass Wayne nun einen Bart trägt. Sie teilt ihm auch mit, dass er sich eine undichte Stelle im Keller anschauen soll, ein typischer "Männerjob", für den Roy, ihrer Meinung nach, nun nicht mehr in Frage kommt. Und natürlich soll Wayne zum ersten Mal den Truthahn anschneiden. Irma ist hier in einer heteronormativen Logik gefangen. Sie glaubt noch immer an die Kategorien von Mann und Frau. Nun, da die Stelle des Mannes in der Familie vakant ist, versucht sie sie neu zu besetzen, mit Wayne. Das heißt, die Variation von Familie ist noch nicht so weit gekommen, dass die Positionen im Familiengefüge geschlechtsblind wären.

Die Spannung steigt bis Roy / Ruth endlich die Bildfläche betritt. Und dann spielt er für Wayne noch einmal den Mann mit Macho-Allüren in Frauenkleidern (Anderson). Denn auch Roy nimmt diese Veränderung wahr, die Übertragung der "männlichen" Aufgaben auf den einzig verbleibenden Mann, Wayne. Als Irma ihrem Sohn eine Flasche reicht, weil sie sich nicht öffnen lässt, greift Roy sie sich, um allen zu zeigen, dass er seinen väterlichen (männlichen) Funktionen noch immer nachkommen kann. Irma bemerkt Roys aufgesetztes Männlichkeitsspiel. So setzt er sich zu Wayne, um mit ihm gemeinsam ein Fußballspiel anzuschauen und fordert Irma auf, ihm ein Bier zu bringen. Während der ganzen Zeit weicht Wayne seinem Vater aus. Er fühlt sich sichtlich unwohl in dieser neuen Situation, in der er lernen muss, dass sein Vater, dessen Rolle als Vater er bisher mit Männlichkeit assoziierte, nun im Begriff ist, eine Frau zu werden. Sein Vater wird zur Frau, gleichzeitig wird ihm von Irma die Rolle des männlichen Oberhaupts aufgezwungen.

Tatsächlich ist es noch viel komplizierter, denn Ruth löst die einfache Trennung zwischen männlich und weiblich auf, ist eine Grenzgängerin. Sie schafft ihre eigene Weiblichkeit. Als Wayne beim Öffnen der Weinflasche der Korken in der Flasche stecken bleibt, gehen sie gemeinsam in den Keller, um mit Hilfe von Werkzeug den Korken herauszuholen. Im Keller befinden sich an den Wänden und in den Schubladen Roys Werkzeuge aus seinem "alten" Leben. Der Raum steht für eine männliche Welt, passend zu Roys früherer Arbeit in der Traktorenfabrik. Das Setting für das Vater-Sohn-Gespräch beschreibt Anderson als "American-Dad-Setting", mit Werkzeugen und Gewehren (Anderson). In dieser Umgebung, die nur scheinbar im Widerspruch steht zu seiner neuen Identität findet nun ein ernstes Vater-Sohn-Gespräch statt, in dem von Wayne, quasi als Vertreter der Außenwelt, alle die Fragen gestellt werden, die die außenstehende Gesellschaft an Roy richten könnte (Anderson). Während wir Ruth beobachten, wie sie den Korken entfernt, wird klar, dass Roy auch als Frau immer noch Teil dieser "männlichen" Welt der Werkzeuge ist. Die Person Roy / Ruth verbindet "männliche" und "weibliche" Sphäre in einer Person. Wayne

möchte wissen, ob seine Eltern zusammenbleiben werden. Roy bejaht und sagt seinem Sohn, dass sie auch noch Sex haben, und dass sie vielleicht auch nach seiner Geschlechtsumwandlung noch miteinander schlafen werden. Wayne hat Schwierigkeiten das zu verstehen. Heteronormativen Vorstellungen folgend scheint Roys und Irmas Verhalten wenig Sinn zu machen. Es gibt keine Kategorien bzw. die zur Verfügung stehenden Kategorien werden von diesem Verhalten gesprengt. So fragt sich Wayne, ob seine Mutter dann lesbisch wäre? Wäre sein Vater (als Frau) dann ebenfalls lesbisch? Oder vielleicht doch heterosexuell? Hier zeigt sich zum einen die Unzulänglichkeit der zur Verfügung stehenden Kategorien, um die Komplexität menschlicher Sexualität zu erfassen. Zum anderen zeigt sich auch, wie unnötig eine solche rigide Kategorisierung ist, angesichts der Tatsache, dass es hier um die Liebe / Sexualität zweier Menschen geht.

Den Höhepunkt des Thanksgiving Dinners stellt das Anschneiden des Truthahns dar. Das ist nun Waynes Aufgabe, schließlich ist er nun das einzige männliche Familienmitglied, dem traditionell diese Aufgabe zuteil wird. Er schneidet mühsam den Vogel, während die drei Frauen mit spannungsgeladenen, besorgten Gesichtern um den Tisch sitzen. Der kreischende Ton des elektrischen Messers gibt sein Übriges zu dieser grotesken Szene, die nicht wirklich dem Bild eines fröhlichen, ausgelassenen Familienfests entspricht. Dass hier unterschwellige Spannungen vorhanden sind symbolisiert der schrille Ton des Messers, wenn es durch den Knochen des Vogels schneidet (Anderson). Insofern steht die Inszenierung des Thanksgiving Dinners in diesem Film im krassen Gegensatz zu Inszenierungen, die das Glück und das Zusammengehörigkeitsgefühl ausdrücken. Hier wird eine Familie porträtiert, die sich einer radikalen Umwandlung unterworfen sieht, aber sich dennoch nicht aufgegeben hat.

Irma bittet Wayne, Roys ehemalige (Männer-)Bekleidung durchzuschauen, und sich Sachen auszusuchen, die er gerne hätte. Es entsteht der Eindruck, dass Irma auf diese Weise ihren alten Roy gerne weiterleben lassen möchte. Ihr fehlt offensichtlich der (ihr) Mann. Wayne widerstrebt diese Idee, dass er nun, als einziger Mann im Haus, die Rolle seines Vaters übernehmen soll. Unter den Kleidern ist auch eine Krawatte, die er seinem Vater zu einem "Dad-Event" geschenkt hat. Solche "Dad-Events" wird es für ihn nun in dieser Form nicht mehr geben, da sein Vater zu einer Frau wird. Hier kommt seine Unsicherheit zum Ausdruck, angesichts der Tatsache, dass die für seine Identität prägende Vaterfigur nun aufhört zu existieren. Ihm geht seine (physische) Vaterfigur verloren, doch ändert Roy durch seine Verwandlung zu Ruth ja nicht sein / ihr ganzes Wesen – seine Essenz, wie Anderson es ausdrückt. Was sich ändert ist einzig das Geschlecht der

Vaterfigur. Insofern entsteht Waynes Problem aus einer Fixierung auf die Geschlechtsidentität (nach dem Prinzip Mutter = Frau, Vater = Mann).

Wayne kann an diesem Punkt nicht mehr länger schweigen und stellt seiner Mutter endlich die Fragen, die ihn die ganze Zeit beschäftigen:

Wayne: Aren't you revolted?

Irma: No, not anymore.

[. . .]

Irma: I like having him alive and I like having him with me.

Wayne: What do you get from him?

Irma: I get his love.

Wayne versteht nicht, warum sich seine Mutter nicht von Roy trennt, sie müsse sich doch um 25 Jahre betrogen fühlen. Aber Irma macht deutlich, dass sie Roy liebt, dass sie deshalb bei ihm bleibt. Egal ob als Mann oder als Frau, Hauptsache er ist bei ihr.

Die Situation eskaliert im weiteren Verlauf der Szene. Wayne wirft seinem Vater vor, seine Mutter betrogen zu haben. Es kommt zu einer körperlichen Auseinandersetzung zwischen Roy und Wayne, in deren Verlauf Roy seinen Sohn einen schweren Schlag ins Gesicht verpasst. Damit geht die Katastrophe über in die Katharsis. Roy bedauert es, seinen Sohn verletzt zu haben. Wayne wiederum ist nun endlich in der Lage, Kontakt mit seinem Vater aufzunehmen. Seine Verwirrung, seine Unsicherheit brechen aus ihm heraus. Die Szene endet mit Wayne, weinend in den Armen seines Vaters.

Nachdem Roy seine Verwandlung / seinen *Claim* in seiner eigenen Familie vollzogen hat, gilt es nun noch, in seiner Herkunftsfamilie dasselbe zu tun. Anderson hat die Szene zwischen Ruth und ihren Eltern am Ende eingeführt, um den Wunsch nach elterlicher Akzeptanz zu betonen. Die Mutter scheint Ruth zu akzeptieren, doch noch entscheidender, so Anderson, sei die Akzeptanz von der Person, die einen nie akzeptiert hat, also Ruths / Roms Vater (Anderson). Es geht hier um den ersten Aspekt des *Queer Family Claim*, die Forderung nach einem Platz in der Herkunftsfamilie als Ruth. Ruths Vater ist an Demenz erkrankt, und erkennt selbst seine Familienmitglieder nicht mehr. Daher ist es für Roy auch einfach, den letzten wichtigen Schritt zu gehen, sich seinem Vater als seine Tochter Ruth vorzustellen. Im Grunde hat Roy sich schon immer als Ruth gefühlt. Wir erfahren, dass der Vater als Junge einst selbst von seinem Vater streng erzogen wurde, auch entsprechend bestraft wurde. Das Patriarchat hat also lange Tradition in dieser Familie. Die Macht- und Geschlechterverhältnisse haben sich in dieser einst patriarchalen Familie jedoch vollkommen gewandelt. Der Vater ist schwach, von seiner Krankheit gezeichnet. Er, der seinen Sohn Roy als Heulsuse bezeichnet hat, ruft jetzt nach seiner Mutter. Wir erfahren, dass seine Tochter Becky die Farm übernehmen wird (und nicht sein Sohn Roy). Das

Patriarchat hat ausgedient, die Weiblichkeit obsiegt in jeder Hinsicht. Ruth macht ihrem Vater auch unmissverständlich klar, dass er seiner Frau für das, was sie all die Jahre für ihn getan hat, mehr Respekt entgegenbringen sollte. Ruths Einsatz für ihre Mutter speist sich aus ihrer eigenen Dankbarkeit für Irma, aus ihrem Bewusstsein und Respekt dafür, was Irma geleistet hat. Irma ist für Roy / Ruth da gewesen, so wie die Mutter für den Vater. Auch das will Ruth ihrem schwer kranken Vater noch mitteilen. Ein emanzipatorisches Plädoyer, wenn man so möchte, gegen die patriarchale Familienstruktur gerichtet.

So zeigt sich auch am Beispiel von Ruths Herkunftsfamilie, dass das Andere, die Norm Verletzende (hier: die sich gegen Patriarchat und Heteronormativität erhebende Weiblichkeit), allenfalls mit Hilfe von Sanktionen (Gewalt) kontrolliert und marginalisiert bzw. unterdrückt werden kann. Es gelingt aber nicht, das Andere auf Dauer auszuschließen oder auszulöschen. Auch in dieser Familie ist das Subversionspotenzial von Beginn an vorhanden. Roy und seine Schwester Becky haben sich beide den ihnen zugewiesenen Geschlechterrollen widersetzt. Roy hat schon als Kind Beckys Kleidung angezogen und Becky hat sich seit je her für das (männliche) Farmgeschäft interessiert (im Gegensatz zu Roy).

Nachdem sich Ruth in ihren beiden Familien durchgesetzt hat, endet der Film kurz vor ihrer Operation. Am Ende wird deutlich, dass ihre Familie sie akzeptiert und unterstützt, dass die Kinder sie als ihren "Vater" sehen (sie nennen sie beide "Dad"), dass Irma sie als ihre Partnerin sieht. Die Fixierung auf die Geschlechtsidentität tritt in den Hintergrund. Ausgehend von einer Auflösung der Geschlechterbinarität, die Weiblichkeit / Männlichkeit für viele Variationen öffnet, wird auch die Elternbinarität aufgelöst, die "Mutter" als ausschließlich weiblich und "Vater" als ausschließlich männlich begreift. Wayne wünscht seinen Eltern zu ihrem Hochzeitstag und für Ruths Operation alles Gute. Dabei grüßen auf dem Anrufbeantworter Irma, Ruth und Patty Ann. Patty Ann führt ihren Freundinnen mit Banane und Äpfel als Anschauungsobjekt vor, wie die Operation genau abläuft. Und wir sehen Ruth und Irma, wie sie ihren Hochzeitstag feiern. In der letzten Szene liegen sie umschlungen im Bett. Noch ein letztes Mal möchte Irma Ruth vor ihrer Operation betrachten.

Ruth/Roy: Irma, thank you.

Irma: Sweet Roy, sweet soul. What we do for love.

Die beiden kommen sich näher, so als ob sie sich küssen wollten. Das Ende bleibt offen. Irma nennt ihn noch immer "Roy". Wir wissen nicht, ob die beiden zusammen bleiben, wenn der Film auch von einem affirmativen Bild ihrer Beziehung durchzogen wird, das die

Liebe der beiden für einander ein ums andere Mal betont. Anderson selbst glaubt, dass die beiden zusammen bleiben, doch zeigt sie auch Verständnis für skeptische Interpretationen (Anderson).

Wir sehen die Verwandlung einer Familie, die geltende heteronormative Normen aufgibt und dennoch Familie bleibt, denn Liebe, Vertrauen, eine gemeinsame Identität, die sich aus gemeinsamer Vergangenheit und einer vorstellbaren gemeinsamen Zukunft ergibt, stehen über der Frage des Geschlechts und der Sexualität. Anderson geht es darum, zu zeigen, dass der Mensch, seine Essenz, dieselbe ist, unabhängig vom Geschlecht. Sie haben in dieser letzten Szene keinen Sex, denn es kommt nicht darauf an, ob und wie sie Sex haben. Entscheidend ist, dass die Szene noch einmal vermittelt, dass eine Intimität zwischen beiden erreicht ist, die diese (gemeinsame) Transgression erlaubt (Anderson). Denn es ist nicht nur Roy, der hier eine Grenze überschreitet, sondern mit ihm die gesamte Familie.

Normal zeichnet ein positives Bild der Familie als einem sozialen Verbund, mit dem Zweck, gemeinsam für die Mitglieder einzustehen. Nach anfänglicher Ablehnung, die sich aus der Verankerung (fast) aller Mitglieder (mit Ausnahme von Patty Ann) in heteronormativen Vorstellungen erklären lässt, wird (bis zum Ende des Films) zumindest versucht, heteronormative Annahmen hinter sich zu lassen und Roys Weg, als Mitglied der Familie, zu unterstützen und zu akzeptieren. Nicht nur Roy überschreitet hier eine Grenze, sondern seine Familie (und wohl vor allem Irma) entschließt sich, mit ihm diese Grenze zu überschreiten. Gerade diese Entscheidung, den Weg mitzugehen, sich mit zu verändern, rechtfertigt es, von einer Familie zu sprechen. Mit anderen Worten: Die gemeinsame Subversion heteronormativer Familienannahmen macht die Familie zur (funktionalen) Familie.

5.2. *Transamerica*

In *Transamerica* (2005), dem zweiten (Kino-)Film im Spannungsfeld zwischen Transsexualität und (heteronormativer) Familie, begleiten wir Bree (vormals Stanley) auf ihrer Reise durch Amerika, die gleichzeitig auch ihre Reise in ihre neue Identität ist. Sie steht vor ihrer Geschlechtsumwandlung, als sie von der Existenz eines Sohnes erfährt. In der Folge ist sie gezwungen, ihre (verdrängte) Familiengeschichte aufzuarbeiten. Besonderes Augenmerk liegt hier auf dem Prozess der Identitätsveränderung, auf Brees langem Weg zur Annahme ihrer transsexuellen Identität und Elternidentität. So muss Bree die Idee der Mutter- / Vaterschaft in ihre (transsexuelle) Identität erst integrieren und dabei

mit vielfach reproduzierten (daher internalisierten) heteronormativen Annahmen (z.B. über die Inkompatibilität von Familie und Transsexualität) brechen. Auch in *Transamerica* werden beide Aspekte des *Queer Family Claim* verhandelt: In ihrer Herkunftsfamilie gilt es für Bree, eine Kontinuität herzustellen, die die bisherige Ausgrenzung überwindet und sie in die Familie einschreibt. In der allmählichen Integration der Elternrolle(n) in ihre Identität entsteht eine eigene funktionale Familie mit ihrem Sohn.

Die Figur der Bree hat sich (als Stanley) von ihrer Familie losgesagt, um ihre neue Identität zu finden und zu leben. Doch um diesen Identitätsfindungsprozess nun mit einer Operation abschließen zu können, muss sie wieder Kontakt zu ihrer Familie aufnehmen. Sie muss die verinnerlichte Überzeugung von der Inkompatibilität von Transsexualität und Familie überwinden, und zwar sowohl in Bezug auf ihre Herkunftsfamilie, die sie für tot erklärt, als auch in Bezug auf ihren Sohn, den sie verleugnet. Den Schritt, den sie also gehen muss, bevor sie von ihrer Therapeutin die notwendige Einwilligung zur Geschlechtsumwandlung bekommt, ist die Überwindung ihrer selbst gesetzten (aufgrund von Ablehnung in der Herkunftsfamilie verinnerlichten und immer wieder reproduzierten) Grenze der Familienlosigkeit / Vaterlosigkeit. Ihre Identitätsfindung umfasst zwei Dimensionen – ihre Geschlechtsidentität und ihre Eltern- / Familienidentität. Ihre neue Identität verbindet am Ende gewissermaßen die vormals als inkompatibel geltenden Kategorien Familie und Transsexualität.

Der Film beginnt *in medias res* – wir werden Zeugen des täglichen Rituals von Bree, wenn sie sich in ihren "Kampfanzug" (Tucker) zwingt, um der Welt draußen zu begegnen. Sie zieht Strumpfhose und Mieder an, um ihrem Körper eine weibliche Form zu geben, sie stopft ihren BH mit Einlagen aus, sie lackiert ihre Fingernägel, schminkt sich und macht dabei ihre Stimmübungen. Bree macht einen unsicheren Eindruck, fühlt sich in ihrer Haut nicht wohl. Sie hat ihre Identität als Frau und ihre innere Stabilität noch nicht gefunden. Sie übt das Frau-Sein noch. Sie bezeichnet ihren Lebensstil selbst als "living stealth" – sie versucht, sich gut einzufügen, nicht aufzufallen. Zu Beginn versteckt sich Bree vor der Welt, und selbst wenn sie in der Welt steht, versteckt sie sich hinter ihrer Camouflage. Daher spricht Tucker von einem Kampfanzug, den sie jeden Morgen anlegt. Entsprechend hören wir im Hintergrund afrikanischen Kriegsgesang. Jeder Tag da draußen ist ein neuer Kampf für Bree, gegen ihre eigene Abscheu, gegen die Angst, enttarnt zu werden, gegen die Angst der Ablehnung der Gesellschaft. Ihre Unsicherheit wächst zusätzlich in Situationen, in denen ihre mühsame Tarnung auffliegt, wenn z.B. ein kleines Mädchen in einem Restaurant sie nach längerer Betrachtung fragt, ob sie ein Junge oder ein Mädchen

sei. Der Film handelt davon, diese Verteidigungsmauern, die sich Bree geschaffen hat, einzureißen (Tucker).

Brees isoliertes Leben, ihr Dasein als Ausgegrenzte, wird deutlich, als der behandelnde Arzt sie nach Freunden und Familie fragt. Sie nennt ihre Therapeutin als Freundin, ihre Familie, so sagt sie, sei tot. In Wirklichkeit hat Bree den Kontakt zu ihr abgebrochen. Wir können an dieser Stelle vermuten, dass der Grund dafür wohl in der Einstellung der Familie zu Brees Transsexualität zu suchen ist. Im Zuge ihrer bevorstehenden Reise wird Bree lernen, dass ihre Familie Teil ihrer Identität ist. Im Grunde hat Bree die ganze Zeit schon Familie, ihre Herkunftsfamilie wie auch ihre eigene, ihren Sohn Toby. Sie muss nur zu der Erkenntnis gelangen, beide für sich zu beanspruchen. Am Ende des Films ist das Verhältnis zu ihrer Herkunftsfamilie wieder reaktiviert, wenn man wohl auch nicht von einer Versöhnung sprechen kann, und auch ihre eigene Familie ist auf dem Weg. *Transamerica* scheint sagen zu wollen, dass der erste Schritt aus der sozialen Isolation und zum *Reclaim* der Familie ist, sich selbst zu finden und lieben zu lernen.

Wir erhalten zu Beginn des Films noch weitere Einblicke in Brees zurückgezogenes Leben. Sie arbeitet in einem mexikanischen Restaurant, allerdings den Blicken der Kundschaft entzogen, in der Küche. Dort versucht sie sich die Bewegungen der mexikanischen Frauen abzuschauen, das heißt sie imitiert deren Performanz. Man kann sich wohl die Frage stellen, ob es nur Zufall ist, dass sie ausgerechnet bei Mexikanern arbeitet (auch in einer von Hispanics bewohnten Gegend wohnt), die in der amerikanischen Gesellschaft ebenfalls ein Minderheitendasein führen, die ebenfalls mit Ausgrenzung zu kämpfen haben. Oder ob damit etwas über die gesellschaftliche und wirtschaftliche Situation von Transsexuellen ausgesagt, also eine Linie von sozialer Ausgrenzung zu finanzieller Not gezogen werden soll. Transsexuelle haben eben nicht wie die weiße schwule Mittelschicht von der liberalen Marktwirtschaft und der Kommerzialisierung der schwulen Marktnische profitiert.

Mitten in Brees Vorbereitungen für ihre OP platzt die Nachricht von einem Sohn, die das instabile Lügengebäude ihrer Identität zum Einsturz bringt. Sie versucht, diese Nachricht zu verleugnen, ihre Therapeutin jedoch hält ihre Einwilligung zur OP zurück. Sie möchte, dass Bree nach New York zu ihrem Sohn fährt. Bree möchte nicht in Stanleys altes Leben zurück, doch ihre Therapeutin macht ihr klar, dass Stanleys altes Leben auch ihr Leben ist. Mit anderen Worten: Stanley wird immer ein Teil von ihr sein; sie kann ihn nicht auslöschen, sie muss ihn in ihr neues Leben integrieren. Bree muss die Realität ihres Sohnes anerkennen. Die Therapeutin will verhindern, dass Bree nach ihrer Verwandlung

feststellen muss, dass sie immer noch unvollständig ist. Wenn sie Veränderungen in ihrem Leben nicht meistern kann, kann sie auch keine Veränderung durch eine OP meistern (Tucker). Es geht hier um den Prozess einer Vervollständigung oder Reintegration verdrängter Bereiche ihrer Identität.

Also fliegt Bree von der Westküste an die Ostküste, um ihren Sohn Toby aus dem Gefängnis zu holen. Bree weiß zwar, dass Toby das Ergebnis eines sexuellen Ausrutschers Stanleys ist, aber sie ist noch weit entfernt davon, ihn als ihren Sohn zu akzeptieren, geschweige denn Verantwortung zu übernehmen. Als sie im Gefängnis nach ihrem Verhältnis zu Toby gefragt wird, gerät sie ins Stocken. Sie weiß nicht, ob sie "I'm his father" oder "I'm his mother" sagen soll. Sie entscheidet sich für ein unverfängliches "He's my son". Nicht nur, dass sie sich ihrer eigenen Gefühle gegenüber Toby im Unklaren ist; ihr fehlt darüber hinaus auch das Selbstbewusstsein, ihre "Tarnung" auffliegen zu lassen, was unweigerlich der Fall wäre, würde sie sagen "I'm his father". Gegenüber Toby stellt sie sich als Schwester der "Church of the Potential Father" vor.

Toby saß wegen Diebstahls ein, arbeitete als Stricher und dealte mit Drogen. Tobys eigene Situation ist gar nicht so weit von Brees entfernt. Auch er lebt am Rande der Gesellschaft. Die Tatsache, dass seine Kautionskaution gerade einmal einen Dollar beträgt, untermauert seinen geringen sozialen Status. Seine Mutter ist gestorben (später erfahren wir, dass sie sich in Wirklichkeit das Leben genommen hat), zu seinem Stiefvater will er nicht zurück (die Gründe dafür erfahren wir ebenfalls später). Er sagt Bree, er brauche keine Familie, er könne auf sich selbst aufpassen: "I'm a loner". So wie sie, lehnt er Familie ab. Beide haben negative Erfahrungen mit ihren dysfunktionalen Herkunftsfamilien gemacht. Familie bedeutet für beide Gewalt, Zwang und Unterdrückung. Beide, Bree und Toby, sind Grenzgänger. Beide sind auf der Suche nach ihrer Identität. Brees Therapeutin zwingt sie dazu, Toby mitzunehmen und ihn nicht sich selbst zu überlassen. Damit beginnt das eigentliche Roadmovie.

Das Genre Roadmovie bietet sich besonders an, um Wandel, Bewegung, das Prozesshafte auszudrücken, das Bree als Transsexuelle, als Grenzgängerin durchmacht. Die Reise hat eine Parallele in der Innenwelt. Bree wird von der Westküste an die Ostküste geschickt (quasi vom Jetzt in die Vergangenheit), um von diesem Startpunkt aus nach Westen zu ihrem neuen Ich zu reisen. Auf der Reise muss sie ihre Teilidentitäten in Balance bringen. Für Tucker steht das Roadmovie für die amerikanische Variante der klassischen Abenteuer- oder Heldengeschichte, der *Coming-of-Age-Story*. Der Held macht sich auf die Suche, stellt sich der Herausforderung, und kehrt verändert nach Hause zurück (Tucker).

Zu Beginn ihrer Reise ist Toby Brees schlimmster Alptraum, den sie so schnell wie möglich vergessen will. Die Option einer eigenen Familie existiert für sie nicht. Sie ist vor allem mit sich selbst beschäftigt (Tucker). Noch widersetzt sie sich dem Ratschlag ihrer Therapeutin, eine (Re-)Integration ihrer früheren Identität (als Stanley) anzustreben. Sie hat so lange auf diese Operation hingearbeitet (von der Unterdrückung über den Identitätskonflikt bis zur allmählichen Annahme ihrer transsexuellen Identität), da kann sie sich nun keine familiären, emotionalen Konflikte leisten, geschweige denn Verantwortung übernehmen. Sie beschließt, Toby bei seinem Stiefvater in Callicoon abzusetzen.

Der will aber offensichtlich mit seinem Stiefvater nichts zu tun haben. Eine Nachbarin nimmt die beiden auf. Bree beobachtet, wie fürsorglich sich die Nachbarin um Toby kümmert, wie eine Mutter. Diese Diskrepanz im Verhalten beider Frauen macht deutlich, wie weit Bree von einer Elternidentität entfernt ist.

Tobys Unwille, erneut bei seinem Stiefvater zu leben, stößt bei Bree auf taube Ohren. Sie folgt hier einer Doppelmoral, allein aus egoistischen Gründen. Sie selbst lehnt Familie ab; Toby will sie jedoch zu seinem Stiefvater, seinem sozialen Vater, zurückschicken, mit der Begründung familiärer / elterlicher Funktionen: Er habe ihn erzogen, habe ihn versorgt und beschützt. Dabei müsste sie eigentlich aus eigener Erfahrung wissen, dass Familie nicht zwangsläufig funktional sein muss. Die Ironie hierbei ist, dass Bree bezüglich des Stiefvaters die klassische Elternrolle (Erziehung, Fürsorge, Schutz) anspricht, die sie (noch) nicht bereit ist, zu erfüllen. Und das obwohl sie Tobys biologischer Vater (werdende Mutter) ist.

Bree setzt sich über Tobys Willen hinweg und bringt Stiefvater und Stiefsohn zusammen. Die beiden geraten in eine Schlägerei. Dabei stellt sich heraus, dass Toby von seinem Stiefvater sexuell misshandelt wurde. In diesem Zusammenhang erfährt Bree von der Nachbarin auch, dass Tobys Mutter Selbstmord begangen und Toby die Leiche gefunden hat.

Bree bekommt ein neues Bild von Toby (im Grunde ist es ihr erstes Bild von ihrem Sohn). Bisher war er nur ein lästiges Anhängsel. Bree empfindet Mitleid mit ihm, wohl auch Schuld und Verantwortung. Ob sie bereits so weit geht, einzugestehen, dass sie bei der Erfüllung der zuvor erwähnten väterlichen Funktionen (Erziehung, Fürsorge, Schutz etc.) versagt hat und dass ihr Versagen es Tobys Stiefvater ermöglicht hat, seine väterliche Funktion und Autorität zu missbrauchen, bleibt offen. Angesichts seiner Lebensgeschichte empfindet sie es als wichtig, ihn unter "parental supervision" zu stellen. Sie hebt die Bedeutung und Verantwortung von Eltern hervor sowie die Bedeutung von familiären

Strukturen für Kinder. Doch ist sie selbst noch nicht bereit dieser Verantwortung nachzukommen. Lieber wälzt sie die Verantwortung auf andere ab. Im weiteren Verlauf ihrer Reise wird Bree nach und nach diese elterliche Sorgfaltspflicht übernehmen, wird sich ein Identitätswandel bei ihr vollziehen.

Ein wenig näher kommen sich die beiden, als sie auf Tobys Initiative hin statt im Hotel an einem See im Freien übernachten. Toby erzählt von seinem Vater, von seiner Phantasie, dass dieser Halbindianer sei, nichtsahnend, dass sein wirklicher Vater neben ihm sitzt. An anderer Stelle erzählt er Bree, dass er davon überzeugt ist, dass sein Vater reich sei und ein großes Haus in L.A. habe. Trotz seines coolen Auftretens zeigt sich in diesen Wunschvorstellungen seine Sehnsucht nach einem fürsorglichen Vater, den er nie hatte. Er kommt aus instabilen Familienverhältnissen; die Sicherheitsfunktion der Familie, die ihren Mitgliedern, vor allem den Kindern, Stabilität geben soll, hat hier vollkommen versagt. An der familiären Dysfunktionalität und ihren Folgen hat auch Bree ihren Anteil. Die Dysfunktionalität seiner Herkunftsfamilie hat in ihm das Gefühl wachsen lassen, im Leben auf sich allein gestellt zu sein.

Bree übernimmt im weiteren Verlauf ihrer Reise immer mehr die Aufgabe der "parental supervision", sie wird zunehmend zu Tobys Mutter / Vater. Sie gibt Toby sein altes Stofftier zurück, das sie beim Stiefvater in der Garage gefunden hat. Ihre eigenen Eltern haben ihr ihr Lieblingsstofftier eines Tages weggenommen, mit der Begründung, sie sei zu alt dafür. Diese Geste ist Brees Versuch, etwas in Tobys Leben zu korrigieren (seine Erfahrungen familiärer Dysfunktionalität), sowie in ihrem eigenen Verhalten nicht die elterliche Dysfunktionalität ihrer Eltern zu reproduzieren. Sie wird zu einer Autoritätsperson für ihn, wenn auch (noch) nicht zu einer Elternperson.

Bree: I'm not cut out to be a mother.

Zugegebenermaßen gestaltet sich das in ihrem Fall auch ein wenig schwierig. Biologisch gesehen ist Bree alias Stanley Tobys Vater. Nun, da Stanley aber kurz davor steht endgültig zur Frau zu werden, setzt sich Bree, wie obiges Zitat belegt, mit dem Gedanken auseinander, Tobys Mutter zu sein. Letztlich hebelt der Film mittels der Transidentität die festgefügt Rollen von Mutter und Vater aus den Angeln, mit Bree als (biologischem) Vater und (sozialer) Mutter. Es stellt sich die Frage nach der Verknüpfung der Elternrollen Mutter / Vater mit den Geschlechtsidentitäten Frau / Mann. Kann Bree Toby nur eine Mutter sein (ausgehend von ihrer selbstgewählten Geschlechtsidentität)? Oder auch ein Vater (schließlich sucht Toby eigentlich seinen Vater)? Macht es überhaupt Sinn, auf die Rollen Mutter und Vater zu bestehen, oder ist es nicht sinnvoller, sich von

Geschlechtszuweisungen (und der heteronormativen Annahme einer natürlichen / notwendigen Geschlechterbinarität) zu lösen?

Auf ihrem Weg nach L.A. übernachteten Bree und Toby bei einer Transsexuellen in Dallas, die in ihrem Haus ein Treffen der lokalen Transgender-Community abhält. Dabei sagt ein anwesender Transmann zu Toby:

Person: We're not gender challenged, but gender gifted. I've been woman and man, and I know more things than you single-sexed people can ever imagine.

Toby: Dude, I thought you were a real guy.

Person: We walk among you.

Da Toby *real* und *fake* nicht auseinanderhalten kann, stellt sich die Frage nach dem Sinn einer Unterteilung in die zwei Kategorien *real* und *fake*. Denn die Person macht mit ihrer Äußerung "We walk among you" deutlich, dass sich Transgender "living stealth", unauffällig, in der Gesellschaft bewegen. Sie werden als *real* wahrgenommen, obwohl sie, dieser Einteilung zufolge, eigentlich *fake* sind. Wenn *fake* jedoch als *real* durchgeht, kann man durchaus nach dem Sinn einer solchen normativen und ausgrenzenden Unterscheidung fragen. Mit anderen Worten: Wenn *fake* so gut wie *real* sein kann, was für einen Sinn macht es dann überhaupt zwischen beiden zu unterscheiden – es sei denn, man möchte mit einer normativen wertenden Differenzierung zwischen *natürlich* und *unnatürlich* eine ausgrenzende Wirkung erzielen. Duncan Tucker spielt dieses Spiel der Kategorien weiter, wenn Bree eine GG (d.h. "genuine girl") für eine Transsexuelle hält, die ihrer Meinung nach niemals als *real* durchgehen würde. Da kann also eine *falsche* Frau fraulicher sein als eine *echte*. Weiblichkeit wird damit als performative Konstruktion dargestellt. Wenn die *Falsche* echter ist als die *Echte*, kann von einer natürlichen Weiblichkeit keine Rede mehr sein.

Brees Unsicherheit mit ihrer eigenen Identität zeigt sich in ihrem Verhalten gegenüber Toby. Sie weiß nicht, wie er zu Transsexualität steht, sie schämt sich vor ihm. Also entschuldigt sie sich bei ihm für die "Ersatzwomen", für diese Frauen, die vorgeben etwas zu sein, was sie nicht sind. Völlig umsonst, denn Toby findet sie nach eigenem Bekunden "cool". Sie argumentiert hier mit heteronormativen Annahmen, die sie selbst internalisiert hat. Diese Internalisierung ist auch Grund für ihre eigene Unsicherheit, ihren Identitätskonflikt, dafür, dass sie sich in ihrer eigenen Haut so unwohl fühlt. Sie sieht sich wohl selbst auch als "Ersatzwoman". Sie versteckt sich hinter ihrer Maskerade. Und so versteckt sie sich auch vor Toby mit diesen Äußerungen, um ja nicht entdeckt zu werden. Ohne zu wissen was, spürt er, dass etwas mit ihr nicht stimmt, dass sie nicht im Einklang mit sich ist.

Kurz darauf entdeckt Toby eher beiläufig als Bree auf offener Straße austreten muss, beim Blick in den Rückspiegel, dass Bree biologisch gesehen (noch) ein Mann ist. Für ihn bricht eine Welt zusammen, denn die Frau, der er gerade begann zu vertrauen, hat ihn die ganze Zeit getäuscht. Er erniedrigt sie in aller Öffentlichkeit gegenüber einem Mann, der Bree für seine Mutter hält:

Toby: She's not my mother, not anyone's mother. She's not even a real woman.
She's got a dick.

Dabei geht es Toby gar nicht so sehr um Brees Transsexualität. Er hält sie nicht wirklich für einen "freak". Ihn kränkt der Vertrauensbruch. Er war in seinem Leben fast ausschließlich auf sich alleine gestellt. Sein Stiefvater hat sein Vertrauen missbraucht. Und nun beginnt er Bree zu vertrauen, mit dem Ergebnis, dass er ein weiteres Mal feststellen muss, dass er getäuscht wird. Für ihn scheinen sich dysfunktionale Beziehungsmuster zu wiederholen. Für Bree gilt es, diesen Wiederholungszyklus zu durchbrechen, ihm eine Familienoption zu bieten.

Auf ihrem weiteren Weg nehmen die beiden einen Anhalter mit. Diese Entscheidung führt zur Katastrophe, die Brees und Tobys weiteren Weg entscheidend verändern wird. Der Anhalter stiehlt ihnen ihr Auto, damit auch ihr Geld und Brees Hormontabletten. Bree lernt am nächsten Truckstop einen Indianer namens Calvin kennen, der anbietet, sie auf seiner Ranch übernachten zu lassen und sie am nächsten Tag nach Phoenix (zu Brees Familie) mitzunehmen. Vom ersten Moment an ist Calvin von Bree angetan, macht ihr Komplimente. Für Bree ist dies ein völlig neues Gefühl. Zum ersten Mal findet ein Mann sie attraktiv. Zum ersten Mal befindet sich Bree in einer romantischen Situation, zum ersten Mal darf sie sich ganz als Frau, darf sie sich begehrt fühlen. Sie beginnt sogar, mit Calvin zu flirten, d.h. sie wagt es, das Grenzgebiet zum anderen Geschlecht zu betreten.

Calvin setzt die beiden in Phoenix ab. Bree und Toby haben weder Auto noch Geld, um auf anderem Weg nach L.A. zu kommen. Also bleibt Bree nur der Weg zu ihren Eltern, die sie gegenüber dem Psychiater und gegenüber Toby als tot ausgegeben hatte. Sie will sie bitten, ihr das Geld vorzuschießen, damit sie rechtzeitig für ihre Operation wieder in L.A. sein kann. An dieser Stelle nun beginnt Brees Auseinandersetzung mit ihrer Herkunftsfamilie, die für ihre internalisierte Familieninkompatibilität verantwortlich ist. Obwohl sie eigentlich nur die äußeren Umstände dazu bewegt haben, ihre Familie aufzusuchen, ist für Bree nun die Zeit gekommen, ihren Platz in ihrer Familie einzufordern, als Bree.

Natürlich muss es einen Grund dafür geben, warum Bree ihre Familie verleugnet. Und wir müssen auch nicht lange darauf warten. Zunächst versucht sie, Kontakt zu ihren Eltern zu vermeiden. Sie schickt Toby vor. Brees Mutter öffnet die Tür, hinter einem massiven Gitter. Sicherheit geht hier vor Freiheit: die Familie ist Rückzugsort von der Gesellschaft; aus der Innenperspektive macht dies die Familie gleichzeitig auch zum Gefängnis. Brees Vermeidungsstrategie schlägt fehl. Sie muss sich selbst mit ihren Eltern auseinandersetzen. Ihr Vater erkennt sie zunächst nicht. Ihre Mutter schlägt erschrocken die Türe zu. Sie kann den Anblick ihres Sohnes Stanley als Bree nicht ertragen. Als Bree daraufhin beginnt, an die Tür zu klopfen und laut zu rufen, zieht sie Bree schnell ins Haus, bevor die Nachbarn sie sehen können. Die Abnormität des Sohnes könnte sonst auf die Familie selbst zurückfallen, d.h. die Familie könnte selbst von Ausgrenzung und Sanktion betroffen sein. Es gilt das (äußere) Bild der Familie zu wahren, die (heteronormative) Familienperformanz aufrechtzuerhalten.

Bree sagt ihren Eltern: "It's me, only different." Der Versuch, eine Kontinuität aufzubauen, zu betonen, dass sie immer noch ihr Kind ist (wenn auch mit einer anderen Geschlechtsidentität), schlägt fehl, weil hier heteronormative Geschlechtervorstellungen reproduziert werden. Wir beginnen zu verstehen, warum Bree ihre Familie für tot erklärt hat. An diesem Ort heteronormativer Reproduktion war für sie eine freie Persönlichkeitsentfaltung nicht möglich. Statt dessen drohte sie in diesem Gefängnis an einem Übermaß an Sicherheit und Kontrolle (vor allem durch die Mutter) zu ersticken. Ihr Coming-out, ihr Ausscheren aus der Rolle, wurde durch Entziehung familiärer Unterstützung sanktioniert. Ihre Familie hat in diesem Moment für Bree nicht mehr funktioniert, d.h. Fürsorgefunktionen nicht mehr erfüllt. Ihre Familie hörte damit auf, für sie zu existieren. Mit fehlender Unterstützung und Liebe der Eltern ist es jedoch schwieriger, ein positives Selbstwertgefühl zu entwickeln. Im Gegensatz zu den bei Kath Weston beschriebenen Bestrebungen Homosexueller, aufgrund der negativen Erfahrungen mit ihren Herkunftsfamilien Wahlfamilien zu gründen, isoliert sich Bree vollständig. Sie verinnerlicht die Ablehnung, kann sich selbst nicht leiden, und wird zu jenem asozialen Wesen, das der heteronormative Diskurs postuliert. Doch ist die Ursache dafür nicht in ihrer Sexualität oder Geschlechtsidentität sondern in der sozialen Grenzziehung zu suchen, die ihr einen Platz außerhalb (der Familie) zuweist.

Die Rollen der Eltern sind klar verteilt in dieser Familie. Brees Mutter Elizabeth besetzt die dominante Position in dieser Familie. Sie versucht, die Familie nach ihren Vorstellungen zu formen, ihr Verständnis von familiärer Funktionalität durchzusetzen. Sie

ist die normative Kraft. Der Vater ist ruhiger, verständnisvoller. Elizabeth nennt Bree weiterhin Stanley, während ihr Vater und ihre Schwester Sidney sich bemühen, sie bei ihrem neuen Namen zu nennen.

Zunächst halten ihre Eltern Toby für ihren Freund. In dieser Annahme bezeichnet die Mutter ihn herablassend als "filthy, juvenile delinquent". Was auch sonst sollte jemand sein, der sich mit einer Transfrau einlässt? Mit anderen Worten: Es muss sofort eine Abgrenzung erfolgen, um den nötigen Abstand zwischen sich und diese anormalen Personen zu bringen, um das eigene Bild aufrechterhalten zu können. Kaum erzählt Bree ihrer Familie, dass Toby ihr Sohn ist, ändert sich die Einstellung ihrer Mutter jedoch schlagartig. Nun ist Toby ihr Enkel, nicht mehr der "filthy, juvenile delinquent" sondern "you poor thing", sie ist Großmutter. Der Mutterinstinkt bricht durch. Biologische Verwandtschaft ist für sie ein hohes, ein überzeugendes Gut, da kann man schon einmal über die äußere Erscheinung hinwegsehen (zumal sich diese auch schnell ändern lässt). Außerdem bedeutet dies auch, dass Toby keine Beziehung mit Bree hat. Also ist wenigstens Toby noch nicht an einen anormalen Lebensstil verloren. Brees Mutter kann an ihrem Enkel korrigieren, was ihr bei Bree nicht gelingt: Sie kann ihn zu einem Vorzeigemann (und Sohn) machen, ganz so, wie ein Mann ihrem Rollenverständnis nach zu sein hat.

Von nun an ist Elizabeth nur noch (Groß-)Mutter, hat nur noch Augen für ihren Enkel, ihren Stanley-Ersatz. Jetzt hat sie gewissermaßen einen echten Sohn, den sie nicht mehr aus ihrer Obhut (besser: Kontrolle) lässt. Sie ist die normative Übermutter, die ihren Triumph gegenüber Bree, die in ihren Augen niemals eine gute Mutter sein kann (weil sie ja schon gar keine echte Frau ist), voll auskostet. Es entwickelt sich eine Konkurrenzsituation zwischen Bree und ihrer Mutter, in deren Verlauf wir mehr über ihre eigene dysfunktionale Mutter-Kind-Beziehung erfahren:

Elizabeth:	Stanley, what are you planning to do with that poor boy?
Bree:	Well, first of all, I'm gonna make sure that he's encouraged and supported and that he's respected, maybe even...that he's at least respected.

Diesen Mangel an Unterstützung und Respekt hat Bree verinnerlicht. Hier liegt die Ursache für ihr schwach ausgebildetes Selbstbewusstsein, für die gegen sich selbst gerichtete Abneigung.

Bree ist nun in ihrer Entwicklung als Mutter / Vater an einem Punkt angelangt, an dem sie, erneut konfrontiert mit ihrer eigenen Vergangenheit und ihren eigenen negativen Erfahrungen mit ihrer dysfunktionalen Familie, ihre Verantwortung für Toby erkennt und

auch bereit ist anzunehmen. Sie beginnt mit der Reproduktion ihrer verinnerlichten Familieninkompatibilität zu brechen und statt dessen eine Elternidentität aufzubauen. Toby in der Obhut (Kontrolle) ihrer Mutter zu sehen, verdeutlicht ihr die Parallele zu ihrem eigenen Leben. Sie hat die Chance, es bei ihrem Kind nun selbst besser zu machen. Was Bree nicht ausspricht, nicht auszusprechen wagt, ist ihr Wunsch, Toby Liebe schenken zu können: "maybe even [loved]...that he's at least respected". Offensichtlich hat sie von ihren Eltern diese Liebe niemals erfahren. Liebe zu erfahren erscheint ihr so abwegig, dass sie es nicht einmal auszusprechen wagt.

Was Bree mit ihrem Besuch zuhause erreicht hat, ist die Konfrontation ihrer Herkunftsfamilie mit ihrer neuen Identität. Damit verbunden auch der *Claim*, Teil dieser Familie zu sein, ihre (finanzielle) Unterstützung einzufordern. Die heteronormative Identität dieser Familie wird untergraben. Die Subversion tritt in Gestalt von Bree, ehemals Stanley, in die Familie, war also im Grunde schon immer in der Familie angelegt. Stanley wurde damals der Familie verwiesen, um das heteronormative Bild aufrecht erhalten zu können. Nun ist Stanley als Bree zurückgekehrt und fordert ihren Platz in der Familie ein. Die anderen Familienmitglieder werden in eine Redefinition ihrer Rollenverständnisse gezogen. Die Familienbeziehungen werden reaktiviert, Ende vorläufig offen.

Am Abend sitzt die Familie beisammen. Die Großmutter ist völlig vernarrt in ihren Enkel Toby. Sidney und der Vater betrachten das Schauspiel aus der Distanz, so als wären sie froh, dieser erdrückenden Obhut dank Toby entkommen zu sein. Nun ergießt sich Elizabeths Rollenkontrolle einmal nicht über sie. Sie ist ganz die Übermutter: Sie beschwert sich bei Ehemann Murray über die Frisur des Hundes. Toby muss vor ihr knien, damit sie ihm die Haar kämmen kann. Dabei vergisst sie auch nicht, seine Grammatikfehler zu korrigieren. Und dann folgt Brees großer Auftritt in einem Kleid ihrer Mutter. Deren einziger Kommentar ist ätzend: "That dress looks perfectly ridiculous." Bree sagt Toby, dass er gut aussehe in den neuen Kleidern, die ihm die Mutter angezogen hat. Toby gibt das Kompliment an Bree zurück (wohl auch aus Solidarität), was mit einem weiteren bissigen Kommentar seitens der Mutter quittiert wird: "Beauty is relative." Brees Wunsch, respektiert zu werden (und zwar als Frau), gar als schöne Tochter angesehen zu werden, wird sich, angesichts solcher Kommentare, wohl kaum erfüllen.

Im Restaurant fährt die Mutter damit fort, Bree wo es nur geht, zu erniedrigen. Ein Blick genügt um sie wissen zu lassen, dass sie erwartet, dass Bree (wie es Stanleys Aufgabe gewesen wäre) ihr den Stuhl an den Tisch schiebt. Bree darf nicht neben ihrer Mutter sitzen, denn dieser Platz ist für ihren neuen Lieblingsenkel (oder Ersatzsohn?) Toby

reserviert. Bree ist auch diejenige, die das Familienfoto machen muss. So lässt sich sicherstellen, dass sie nicht auf dem Bild ist. Die Botschaft der Mutter ist eindeutig: Wenn Stanley meint, sein Leben als Frau leben zu müssen, dann außerhalb dieser Familie, denn Elizabeth wird sich ihre Familie (oder ihr Verständnis davon) nicht zerstören lassen (so glaubt sie). Der *Queer Family Claim* scheint abgeschmettert. Dabei hat der Wandel von innen heraus schon längst begonnen.

Die Mutter ist bemüht, im Restaurant nach außen den Eindruck einer glücklichen Familie zu erwecken und aufrechtzuerhalten. Doch der Widerstand nimmt seinen Lauf. Auch die anderen Familienmitglieder stören das Bild. Murray erzählt Toby unanständige Witze. Sidney fährt der Inszenierung ihrer Mutter in die Parade, als sie zu einer Frau am Nebentisch sagt: "We all look much happier than we really are." Die Performativität wird offensichtlich. Toby erkennt, wie Bree erniedrigt wird, und versucht einzugreifen – ein weiteres Zeichen für seine immer tiefer reichende Sympathie. Er lässt Sidney ein Foto von sich und Bree allein machen und schiebt ihr dann, ganz der Gentleman (oder Sohn!), den Stuhl an den Tisch. Er will keine Grenze zwischen ihnen. Er imitiert hier das Mutter-Sohn-Verhalten (das Elizabeth Bree abverlangt) und begibt sich in die Position des Sohnes, bevor er überhaupt wissen kann, dass er tatsächlich Brees Sohn ist. Die Frau vom Nebentisch ist ganz entzückt, wie vorbildlich sich der Sohn gegenüber seiner Mutter verhält. Die Gesellschaft akzeptiert (aufgrund des Scheins, denn wenn sie wüsste, sähe die Sache vielleicht anders aus) wozu die Mutter nicht bereit ist. Brees Mutter kommentiert bissig: "That's not his mother." Für sie ist "Mutter" immer noch eine "natürliche" (biologische) Kategorie, keine soziale.

Mittlerweile hat Bree nichts mehr dagegen, als Tobys Mutter zu gelten. Während sie es zu Beginn war, die die mütterlichen Zuschreibungen der anderen ablehnte, weil sie innerlich nicht dafür bereit war, ist es nun eine andere (ihre eigene Mutter), die ihr die mütterliche Rolle, aufgrund heteronormativer Annahmen, nicht zugestehen will: Für ihre Mutter ist Bree Stanley, ein Mann; damit kann sie nicht Tobys Mutter sein. Sie folgt hier rein biologistischen Überlegungen und lässt soziale Aspekte, Brees Geschlechtsidentität, nicht gelten. Bree sprengt den Rahmen des Vorstellbaren und Erlaubten. Sie hat sich nach langem Kampf und auch aufgrund äußerer Umstände dazu durchgerungen, ihre Familie aufzusuchen und ihren Platz einzufordern. Doch sie erfährt wieder Ausgrenzung und Sanktionierung, vor allem von ihrer Mutter.

Die Mutter verzweifelt zunehmend, angesichts der Tatsache, dass ihre Performanz der glücklichen Familie nicht so recht funktionieren will. In ihrer zunehmenden Verzweiflung

kommandiert Elizabeth alle am Tisch herum. Die Performanz entgleitet Elizabeth zunehmend. Dahinter steht die wachsende Einsicht, dass sie ihre Familie nicht nach ihrer Wunschvorstellung formen kann. Vorbei ist es mit ihrer normativen Kraft. Die Eskalation ist perfekt, als die Mutter sagt, "I miss my son," und Bree antwortet, "You never had a son." Die eine hält an einer alten Rolle fest, die die andere rückwirkend negiert. Stanley war eine an die Norm angepasste Rolle. Irgendwann hat Bree sich jedoch dem Wiederholungszwang dieser Rolle widersetzt. Als Elizabeth Brees (natürliche) Weiblichkeit anzweifelt, da diese ja künstlich durch Hormone hervorgerufen sei, kontert Bree (genau wie Roy in *Normal* vgl. Kap. 5.1), dass nach dieser Logik auch Elizabeths Weiblichkeit eine künstliche sein müsse, schließlich nehme auch sie Hormontabletten. Hormone sind Hormone, d.h. entweder sind beide gleich natürlich weiblich oder gleich unnatürlich weiblich.

Das Familiendinner endet abrupt und vorzeitig auf Geheiß der Mutter. Fast schon fluchtartig wirkt dieser Abgang, eine Flucht vor der Demontage ihres Verständnisses, in aller Öffentlichkeit. Zuhause bietet die Mutter Bree einen Tausch an: \$1,000 (das Geld, um das Bree gebeten hatte) für Toby. Sie will, dass er bei ihnen in Phoenix aufwächst, denn sie ist davon überzeugt, dass er eine stabile, ihn liebende Umgebung braucht, eine Familie, die die Mittel hat, um ihm alle Möglichkeiten bieten zu können, die er verdient. Kurzum: Bree wäre niemals in der Lage, ihm eine (idealisierte Vorstellung von) Familie, bestehend aus Vater und Mutter, zu bieten. Die Mutter stellt hier die Familienfähigkeit einer Transfrau in Frage. Am Ende könnte Toby gar genauso werden. Sie will also wohl auch seine Erziehung in klaren heteronormativen Kategorien sicherstellen und an ihrem Enkel / Ersatzsohn korrigieren, was ihr bei Stanley / Bree nicht mehr möglich ist. Brees Rückkehr, anstelle Stanleys, ihr *Queer Family Claim*, hat Elizabeths Familienbild zerstört. Sie ist bereit Bree aufzugeben, ihr das Geld für die Reise nach L.A. und in ihr neues Leben als Frau zu geben. Hauptsache, das destabilisierende Element verschwindet aus ihrer Familie. Außerdem ließe sich mit Toby die alte Familienperformanz wieder errichten und fortsetzen. Während sie Bree und Toby ihren Vorschlag unterbreitet, lässt sie die Rollläden an den Fenstern herunterfahren. Erneut entsteht der Eindruck eines Gefängnisses. Toby wäre in dieser Familie den Rollen-Vorstellungen seiner Großmutter ausgeliefert, freie Entfaltung Fehlanzeige.

Interessanterweise verändert sich Brees Einstellung zu Toby wohl endgültig erst im Hause ihrer Eltern. Die erneute Konfrontation mit dem Ort heteronormativer Reproduktion, von dem sie einst geflohen ist, hilft ihr, ihre Teilidentitäten (biologischer Vater Stanley,

Transidentität Bree, soziale Mutter) zusammenzuführen. Bree ist hin- und hergerissen. Sie weiß selbst nicht, ob sie Toby mitnehmen soll oder ob es ihm bei ihren Eltern vielleicht nicht doch besser geht (Tucker). Sie lässt ihn aber vor allem wissen, dass sie gerne mit ihm leben würde. Das heißt, dass auch Bree ihm Familie (d.h. Liebe, Respekt, Unterstützung) bieten kann und will, wenn auch in anderer Form als in Phoenix. Dann sagt sie ihm, was sie eigentlich ihren Eltern sagen müsste. Es ist das was ihr bei ihren Eltern immer gefehlt hat, es ist das, was sie Toby geben will:

Bree: I wish just once they'd look at me, and see me. That's all. Just really see me.

Bree gesteht Toby, dass es eine Zeit in ihrem Leben gab, in der sie so unglücklich war, dass sie versucht hat, sich das Leben zu nehmen. Toby interpretiert dieses Gespräch falsch, vor allem auch aufgrund der Tatsache, dass Bree ihm noch immer nicht gesagt hat, dass sie sein Vater ist. Er fühlt sich zu ihr hingezogen, kann dieses Gefühl aber nicht richtig deuten. Toby küsst Bree und sagt, dass er mit ihr schlafen möchte, erklärt sich sogar bereit, sie zu heiraten. Der Grund für seine Äußerungen liegt in dem vorherigen Gespräch begründet. Er möchte ihr zeigen, dass er sie versteht, genau so, wie Brees Eltern sie nie verstanden haben:

Toby: I think you're sexy, Bree. It's like I see you.

In dieser Situation bleibt Bree nichts anderes mehr übrig als mit der Wahrheit herauszurücken. Sie sagt ihm, dass sie sein biologischer Vater ist. Es kommt zum Streit. In der Wut schlägt Toby Bree zu Boden. Erneut fühlt er sich von ihr getäuscht und hintergangen – kein guter Start ins gemeinsame Familienleben, wiederholt sie doch damit gerade Tobys Familienerfahrungen, die zu überwinden sie ihm helfen wollte. Für Toby manifestiert sich damit erneut die Erkenntnis, auf sich allein gestellt zu sein. Er verschwindet.

Am nächsten Tag steht Bree vor der Frage, ob sie ihren Sohn suchen oder nach L.A. fliegen soll, um ihren lang ersehnten OP-Termin wahrzunehmen. Sie entscheidet sich für letzteres. Wie auch Roy in *Normal* zeigt sie äußerste Entschlossenheit und ist dafür bereit, ihre Familie hinten anzustellen (vgl. Kap. 5.1). Die Familie als Druck- oder Sanktionsmittel anzuführen, greift bei diesen marginalisierten Figuren nicht, denn sie haben sich (in Roys Fall) viel zu lange der Familie untergeordnet bzw. (in Brees Fall) mit der Familie eigentlich schon längst gebrochen. Familie ist hier nicht der ultimative Verbund, der alle Mitglieder *zwangsläufig* zusammenhält, gegen individuelle Tendenzen. Familie kann auch aufgelöst werden. Wenn die Balance zwischen Freiheit und Sicherheit zu stark aus dem Ruder läuft, erfüllt Familie nicht mehr ihre Funktionen, ist es für die

betroffene Person wichtig, den Familienverbund zu verlassen, um den inneren Konflikt zu lösen.

Trotz ihrer egoistischen Entscheidung hat Bree zu diesem Zeitpunkt eine Verwandlung durchgemacht. Als die Polizistin, die die Vermisstenanzeige aufnimmt, sie nach ihrer Beziehung zu Toby fragt, ist sie zum ersten Mal in der Lage, in aller Öffentlichkeit, sich als biologischer Vater des Jungen zu outen und damit ihre Performanz als Frau offenzulegen. Wir erinnern uns, zu Beginn des Films, im New Yorker Jugendgefängnis hatte sie sich durch die "He's my son"-Formulierung gerettet und dadurch vermieden, als Transfrau erkannt zu werden.

Und dann ist es endlich so weit, Bree bekommt die ersehnte Geschlechtsumwandlung, die sie nun endlich zur Frau machen wird, wie sie es zu Beginn des Films formulierte. Brees "letzter Gang" (vor der OP) symbolisiert den langen Weg, den Bree bis hierhin gegangen ist, den langen Weg, der sie Grenzen hat überschreiten lassen. Sie hat vor allem auch innere Grenzen überwunden. Sie hat sich ihrer Vergangenheit, Stanleys Vergangenheit, gestellt. Sie hat sich Toby gestellt wie auch der von ihr als tot deklarierten Herkunftsfamilie. Wenn sie sich erst einmal selbst akzeptiert und liebt, kann sie auch andere lieben, z.B. Toby (Tucker).

Sie hat ihr Herz für ihren Sohn Toby geöffnet, und für die Möglichkeit, selbst Familie zu haben, Vater / Mutter zu sein. Sie ist den Weg des doppelten *Queer Family Claim* gegangen, bezüglich ihrer Herkunftsfamilie und Toby. Dies hat zu einer Reaktivierung ihrer Beziehung mit ihrer Herkunftsfamilie geführt und zur Überwindung ihrer Familienphobie. Genau aus diesem Grund ist sie nach ihrer OP unglücklich, obwohl sie zu Beginn des Films dachte, dass die OP sie zum glücklichsten Menschen machen würde. Sie hat ihren Sohn verloren, nachdem sie ihn erst kurz zuvor gefunden und in ihr Herz gelassen hatte. Sie glaubt, als Vater / Mutter versagt zu haben.

Ihre Identität hat sich in zweierlei Hinsicht verändert. Sie ist nun Frau und Mutter. So wird Bree im Moment ihres Zusammenbruchs bewusst, dass sie sich verändert hat, dass eine Metamorphose stattgefunden hat, und zwar eine vielschichtigere als sie dachte. Bree hat ihren Körper als "work in progress" bezeichnet, ihre Seele hielt sie für stabil. Doch wie sich herausstellt, hat sich nicht nur ihr Körper, sondern auch ihre Identität gewandelt. Die Vergangenheit lässt sich nicht per OP auslöschen. Zu Beginn hofft Bree, dass mit der Umwandlung vom biologischen Mann zur biologischen Frau auch alles in ihrer Identität, was mit Stanley zu tun hat, aufhört zu existieren. Tatsächlich aber existiert Stanleys Identität in ihr weiter, und es gilt, einen Weg zu finden, diese alte Identität in die neue zu

überführen. Am Ende der Verwandlung steht eine neue Bree, die das Alte in sich trägt, verarbeitet hat. Brees Wandlung hat quasi zwei Dimensionen, eine physische (die OP) und eine psychische, die die (Re-)Integration ihrer Herkunftsfamilie und ihres Sohnes Toby betrifft (und damit ihre Vergangenheit als Stanley).

Das Ende des Films zeigt uns ähnliche Szenen wie zu Beginn. Man ist zunächst versucht zu glauben, alles sei wie vorher, und doch ist es nicht ganz so. Brees Identitätswandel hat tiefgreifende Veränderungen bewirkt. Sie arbeitet wieder im mexikanischen Restaurant, doch zeigt sie nun eine sehr viel selbstbewusstere weibliche Performanz; außerdem steht sie nicht mehr versteckt in der Küche sondern bedient nun die Gäste. Sie findet sich selbst als Frau nun attraktiv. Sie scheint zum ersten Mal ihren Körper wirklich zu mögen. Die Art und Weise wie sie sich selbst berührt suggeriert, dass sie sich wohl fühlt in ihrer Haut. Brees Veränderung, ihr gesteigertes Selbstwertgefühl, zeigt sich auch optisch: Sie fühlt sich so wohl in ihrer Haut, dass sie auf das Tragen von Schals verzichtet, und ärmellose Blusen trägt. Von einem Kampfanzug, von "living stealth", kann also keine Rede mehr sein (Tucker). Wir erfahren auch, dass ihr Leben von einem neuen Entscheidungswillen geprägt ist, sie hat Pläne für die Zukunft.

Und wir sehen Toby. Auch er hat es nach L.A. geschafft, und dreht nun Schwulen-Pornos, ein weniger glamouröser Film-Job als erhofft. In der letzten Szene des Films besucht Toby seinen Vater, seine Mutter Bree. Er ist immer noch enttäuscht über ihr Verhalten, aber die Tatsache, dass er bleibt, offenbart seine Gefühle. In der letzten Szene wird deutlich, dass Bree versucht, das umzusetzen, worin sie ihrer eigenen Mutter Versagen vorgeworfen hat (Tucker). Sie versucht, Toby ein Gefühl von Würde und Respekt zu geben, schließlich weiß sie aus ihrer eigenen Vergangenheit, was Toby am ehesten braucht. Sie zeigt ihm, dass sie ihn vermisst hat. Aber sie ist nun auch eine Mutter, eine Erziehungsberechtigte. Und auch das macht sie Toby unmissverständlich klar, als sie ihn auffordert, seine Schuhe von ihrem Tisch zu nehmen (Tucker). Und, als Sohn, hört er auf sie. Der Film schließt mit dem Eindruck, dass die beiden eine gemeinsame Zukunft als Familie haben könnten. Toby spricht von "wir." Beide lebten zunächst bewusst ohne Familie, weil sie entsprechende Erfahrungen gemacht hatten. Gerade sie versuchen nun am Ende wieder, Familie zu leben, nach ihren (Brees) eigenen Vorstellungen, die sich deutlich von ihren bisherigen Familien unterscheiden:

Toby: Your parents' house is a lot nicer.

Bree: My parents' house comes with my parents.

5.3. Fazit

Während in *Normal* die Variation der Familienordnung von innen heraus betrieben wird (die Vaterfigur der bestehenden Familie ändert ihr Geschlecht), sind in *Transamerica* zwei Prozesse zu unterscheiden. Innerhalb Brees Herkunftsfamilie spielt sich ein mit *Normal* vergleichbarer Prozess ab. Die Variation der alten Familienordnung erfolgt ebenfalls von innen heraus. Aus dem Bruder wird die Schwester, aus dem Sohn die Tochter. Beide Filme zeigen, dass sich das Wesen der Figuren nicht ändert, doch bedeutet die Veränderung der Geschlechtsidentität eine enorme Herausforderung für die anderen Familienmitglieder. Familie und die Rollen in ihr müssen neu verhandelt werden. Im Verlauf dieser Verhandlung zeigt sich, ob die Familie ihr Selbstverständnis den neuen Gegebenheiten anpassen kann, oder ob sie den "Abweichler" sanktioniert bzw. ausgrenzt, um vordergründig ihr altes Verständnis beibehalten zu können. Die Frage ist jedoch, inwiefern eine Rückkehr zum alten Verständnis überhaupt noch möglich ist, ist die vermeintliche Sicherheit und Stabilität erst einmal erschüttert. In *Transamerica* gelingt dies vielleicht noch so lange Bree der Familie fern bleibt; mit Brees affirmativer Präsenz allerdings ist die Erosion von innen heraus nicht mehr aufzuhalten.

Der zweite Prozess in *Transamerica* bezieht sich auf Brees scheinbare Inkongruenz zwischen Geschlechtsidentität und Elternidentität. Toby ist auf der Suche nach seinem Vater und findet ihn in Bree. Bree ist Tobys biologischer Vater, entwickelt allerdings elterliche Gefühle für ihn als Mutter. Eine recht komplexe Ausgangssituation für die Aufnahme einer Eltern-Kind-Beziehung. Es lohnt sich hier, noch einmal Andersons Essenz-Gedanken (vgl. Kap. 5.1) aufzugreifen. Würden Toby und Bree an einem rigiden Verständnis der Kategorien "Mutter" und "Vater" entlang der Geschlechterlinien festhalten, würde dies ihren Vater-Mutter-Sohn-Beziehungskonflikt eher intensivieren. Erkennen sie aber, dass die Essenz der Figur Stanley / Bree dieselbe bleibt, ob Mann oder Frau, Vater oder Mutter, können sie in eine Eltern-Kind-Beziehung eintreten.

Wie zuvor bereits bei *Paris Is Burning* (vgl. Kap. 3.3.2) erwähnt, kann auch bei den Filmen *Normal* und *Transamerica* die Kritik angeführt werden, dass die Figuren von Roy / Ruth und Stanley / Bree in ihrer Transsexualität zwar eine Entnaturalisierung des biologischen Geschlechts und der Geschlechtsidentität bedeuten, aber damit nicht unbedingt zum Umsturz des normativen Rahmens der Heterosexualität beitragen. Beide Figuren, Roy und Ruth, haben den Wunsch, Frau zu werden. Darin kann statt einer Entnaturalisierung auch eine Festigung hegemonialer Normen gesehen werden (Butler 1997, 178ff.).

6. *Six Feet Under* – *Gay Nuclear Family*

Im Mittelpunkt der TV-Serie *Six Feet Under* (2001-2005) steht Familie Fisher, die ein Bestattungsunternehmen in Los Angeles betreibt. Es geht um innerfamiliäre Konflikte, Identitätskonflikte der einzelnen Familienmitglieder und um deren eigene Lebens- und Familienentwürfe. Die Analyse wird sich auf die Beziehung zwischen David Fisher und seinem Freund Keith Charles, einem afroamerikanischen Polizisten, und ihrem Weg zu einer *Gay Nuclear Family* konzentrieren. Auch hier zeigt der *Queer Family Claim* beide Aspekte: David und Keith stellen sich ihren Herkunftsfamilien und gründen ihre eigene Familie. Das Anspruchsdenken, d.h. das Recht, einen *Claim* zu formulieren, müssen sie zu unterschiedlichen Zeitpunkten neu konstruieren. Die Serie zeigt letztlich, dass die *Nuclear Family* genauso heterosexuell wie homosexuell sein kann.

Six Feet Under beschäftigt sich mit einem innerhalb der *Queer Community* nicht unumstrittenen Aspekt der *Queer Families*: In der Serie geht es u.a. um die Gründung einer *Gay Nuclear Family* und um *Gay Marriage*, also um eine Form des Zusammenlebens, die als Assimilation an die heteronormative Matrix verstanden und kritisiert werden kann. Demnach werden heterosexuelle Strukturen (z.B. die Familienform) (nur) kopiert anstatt sie zu überwinden (und die Familienform zu öffnen). Im sogenannten "Gayby-Boom" (für "gay" und "baby") sehen Kritiker eine Gefahr für die schwule (lesbische) Subkultur (Weingarten). *Six Feet Under* versucht hingegen zu beweisen, dass die homosexuelle *Nuclear Family* genauso (dys)funktional ist wie die heterosexuelle Familie. Damit geht es nicht mehr um Original und Kopie, sondern nur noch um Kopien / Imitationen auf gleicher Ebene (vgl. Butler 1991, 58). Dies bedeutet letztlich, dass die heterosexuelle *Nuclear Family* ihren Natürlichkeitsanspruch einbüßt.

Bei dieser Serie handelt es sich in Ausführlichkeit und Nuanciertheit des Porträts dieser werdenden *Gay Family* um eine Ausnahmeerscheinung. *Six Feet Under* zeichnet im Laufe seiner fünf Staffeln ein sehr facettenreiches Bild vom Prozess "Familie". Im Mittelpunkt steht die Familie Fisher: Mutter Ruth und ihre drei Kinder Nate, David und Claire. Nach dem Tod des Ehemanns und Vaters Nathaniel liegt es an Nate und David das Bestattungsunternehmen in Familienbesitz weiterzuführen, gegen ihren anfänglichen Willen. Familie wird hier zum "Austragungsort von tiefenpsychologischen Zwängen und Neurosen" (Hebach 2006). Ein wiederkehrendes Ritual, das die Konflikte der Familie Fisher vor Augen führt, ist das Familiendinner. Eines der Familienmitglieder bricht immer aus der sorgfältigen Inszenierung aus. Mutter Ruths Wunsch nach traurem Familienglück ist gegen diese Unterwanderungen, die einfach passieren, machtlos. Eine stabile Darstellung einer

glücklichen Familie kann sich überhaupt nicht erst einstellen. Diese Szenen sind Szenen der Familienkonstitution, in denen Konflikte zwischen den Familienmitgliedern zu Tage treten, in denen sich Familienidentitäten rekonstruieren. Alle diese "Störungen" bewirken letztlich nur, dass sie Dysfunktionalität und Funktionalität ihrer Familienbande für alle Mitglieder offen legen. Dadurch wird Intimität zwischen den Personen erreicht. Sie leben ihre Konflikte, und leben damit ihre Familie.

Jedes der drei Kinder Nate, David und Claire, hat eine konfliktreiche Beziehung zu seiner Herkunftsfamilie und damit zu den Eltern Ruth und Nathaniel. Das Prozesshafte an Familie zeigt sich daran, dass jedes der Familienmitglieder seine eigene Identität mit der Familie finden muss (das kann eine enge Bindung sein, eine lose Bindung; abhängig davon, ob sie Freiheit oder Sicherheit suchen, abhängig auch vom Zeitpunkt). Die Figuren repräsentieren unterschiedlich ausgeprägte familiäre Identitäten, die sich, und das ist ein wichtiger Punkt, verändern können und werden. Zu Beginn ist David derjenige, der sich der Familie verpflichtet fühlt, Claire ist der rebellierende Teenager, während Nate als Außenstehender in die Familie zurückkehrt. Ruth ist die Mutter, auf deren Schultern die Last der Familienverantwortung liegt. Doch bei dieser Konstellation bleibt es nicht. Familie ist nicht statisch zu begreifen. Zwar gibt es stabile Phasen, aber auf lange Sicht ist Familie immer wieder Veränderungen unterworfen.

Alle Mitglieder der Familie Fisher müssen lernen, sich aus ihren Repressionen zu befreien. Es geht für sie darum, Normen, Vorstellungen bezüglich Familie, die sie die ganze Zeit über wie selbstverständlich angenommen und reproduziert haben, zu überdenken, eventuell hinter sich zu lassen, um für sich Glück und Zufriedenheit zu finden. Die Fishers müssen lernen, ihre Gefühle zuzulassen und ihre Konflikte auszutragen. Sie müssen miteinander kommunizieren (David: "No one ever talked about anything"). Familie, in welcher Form auch immer, kann nur funktionieren, wenn die Mitglieder untereinander kommunizieren. Zu Beginn gibt es zwischen den Familienmitgliedern quasi keine Intimität (Ball). Im Verlauf der Serie werden die Fishers lernen, auf einer persönlichen Ebene mit Familie und Mitmenschen in Verbindung zu treten.

Das Prozesshafte zeichnet auch die Beziehung von David und Keith, ihre Beziehungen zu ihren Herkunftsfamilien, ihre eigene Familie Charles-Fisher aus. Ihr Beziehungsgeflecht soll hier näher betrachtet werden. Die Beziehungsparameter werden schon im Pilot der Serie für den Zuschauer gesetzt. Was andere Filme / Serien zum eigentlichen Handlungsmittelpunkt erheben, wird hier am Beginn der Serie festgesetzt. Was in den insgesamt fünf Staffeln der Serie folgt, ist ein weitergehender Diskurs über Beziehung,

Familie, Kinder, der u.a. anhand von David und Keith geführt wird, der dabei aber durchaus universellen (also für Homo und Hetero gleichermaßen relevanten) Geltungsanspruch erheben kann. Der Familiendiskurs wird hier von Anfang an versetzt geführt:

I wanted the gay characters in the show just to be characters in the show. I didn't want them to be the gay characters. They're characters just like everybody else.

(Alan Ball)

Die angenommene Inkompatibilität von Homosexualität und Familie ist aufgehoben. Betrachtet wird hier das *Wie* des Familienprozesses. Das Außergewöhnliche ist also darin zu sehen, dass, jenseits gängiger Klischees und Handlungsstränge, über einen Zeitraum von fünf Jahren im amerikanischen Fernsehen, die Zuschauer den Werdensprozess einer schwulen Familie verfolgen, ohne dass die Verbindung von Homosexualität und Familie oder das Ziel Familie jemals in Frage gestellt würde. Ebenfalls interessant ist die Tatsache, dass hier ein Weißer und ein Afroamerikaner eine Familie gründen, ohne dass dies näher thematisiert werden müsste.

Anstelle des Coming-out nehmen andere Handlungsstränge / Prozesse einen größeren Spielraum ein. David und Keith müssen *lernen*, mit sich und mit ihren Kindern klar zu kommen. Kurz: (Dys-)Funktionalität von Beziehung und Familie steht im Mittelpunkt. Und darin erweisen sich Grenzen zwischen homosexuell und heterosexuell als obsolet.

6.1. David und Keith

Die Serie beginnt mit einer klassischen Familienkonstellation: Die geplante weihnachtlich familiäre Idylle der Fishers findet durch den plötzlichen Unfalltod des Vaters Nathaniel Fisher ein jähes Ende. Keith bietet David nach dem Tod seines Vaters Unterstützung an, doch lehnt David diese ab. David ist der Ansicht, seine Probleme alleine bewältigen zu müssen. Er ist zwanghaft bemüht, seine Gefühle zu kontrollieren. Hinzu kommt, dass David zu Beginn der Serie ein *Closet-Case* ist und folglich auch Keith vor seiner Familie verheimlicht. Keith ist frustriert über diese Situation:

Keith: What is this? We can fuck but I can't be a shoulder for you to cry on? Am I just sex to you?

David's Figur veranschaulicht den Prozess der internalisierten Homophobie. In einem Traum fragt ihn sein Vater, wer von den beiden, David und Keith, der Mann und wer die Frau sei. Dieser Traum offenbart David's verinnerlichte Haltung, nach der eine Partnerschaft ausschließlich aus Mann und Frau bestehen kann. Wohl aus diesem Grund

war David verlobt, bevor er mit Keith zusammenkam. Zwanghaft hat er versucht, den heteronormativen Erwartungen (den äußeren wie den internalisierten) gerecht zu werden. David führt zu diesem Zeitpunkt höchstens eine Quasi-Beziehung mit Keith. Alan Ball bezeichnet Davids Entwicklung in der ersten Staffel der Serie als "journey to self-acceptance" (Ball). So kommt es, dass Keith ihn zunächst abweist. Für eine auf Lügen basierende Beziehung will er seine Zeit nicht verschwenden.

Die Beziehung zwischen David und Keith läuft konträr zu den Beziehungen, die Ruth, Nate und Claire im Laufe der Serie führen und wieder beenden. Denn Davids und Keiths Liebe hat Bestand. Aber auch ihre Beziehung ist ein Prozess, ein vor und zurück (der erste Versuch wird nicht der letzte sein). Dass sich beide lieben, trotz aller Differenzen, wird schon relativ früh im Verlauf der ersten Staffel deutlich, wenn Keith gegenüber Claire ein Gefühl der Gemeinsamkeit erwähnt, das David ihm gibt:

Keith: David [. . .] he gets me. When someone sees you as you really are and wants to be with you [. . .] that's powerful.

In welcher unterschiedlichen Dimensionen sich die beiden tatsächlich befinden, und wie weit sie damit von einem gemeinsamen Leben entfernt sind, zeigt sich in einem Vorfall, bei dem David und Keith auf dem Supermarkt-Parkplatz als "fucking fags" beschimpft werden. Keith rastet in Folge der Beleidigung völlig aus und droht dem anderen Mann. David zeigt sich geschockt von Keiths Gewaltneigung, sieht ihn als "rage-aholic". David fühlt sich von der Beleidigung nicht verletzt, weil er sich in einem anderen Stadium der Selbstakzeptanz befindet als Keith, der offen zu seiner Homosexualität steht:

David: I don't think he meant anything by it.
Keith: Do you hate yourself that much?

Während David noch mit seiner sexuellen Identität ringt, steht Keith bereits öffentlich zu seiner Homosexualität. Es erscheint wenig erstaunlich, dass sich daraus ein Konflikt entwickelt, der Keith dazu bringt, die Beziehung zu beenden:

Keith: I know where you are. I was there. I'll wait for you because I love you. But I'm not moving backwards for anybody.
David: I'm not asking you to move backwards. I'm just asking you to be patient...and a little calmer.
Keith: Do you have any idea what I put up with on my job every day? How many times the word 'fag' has been written on my locker? How many times I wonder going into a dangerous situation if I'll get back up? We were stepped on yesterday, David. And I did something about it because I am tired of it. When you get tired of it, you let me know.

Doch dauert es nicht lange bis die beiden wieder zusammenkommen. David bemüht sich, seine internalisierte Homophobie zu überwinden, wird aber noch einige Rückschläge erleiden.

David's Engagement in der Kirche seiner Herkunftsfamilie, trägt stark zum negativen Verhältnis zu seiner Homosexualität bei, da sie Homosexualität im Widerspruch zu Gottes Lehre sieht. Nun soll ausgerechnet er auch noch Diakon in dieser Gemeinde werden und öffentlich zu solchen Themen Stellung beziehen. David bekommt Zweifel an der Vereinbarkeit seiner Homosexualität mit seinem Glauben. Der Gedanke, dass er mit seiner Beziehung zu Keith Gottes Willen nicht entspricht, treibt ihn um. Diese Kirche stellt für David einen Zufluchtsort dar, der ihm Halt gibt, angesichts einer Umgebung, die von Verlust und Veränderung (z.B. der Tod seines Vaters, die immer wieder auftretenden Beziehungspausen mit Keith) geprägt ist. David ist noch auf der Suche nach seiner sexuellen Identität (wird noch von anderen Autoritäten seines bisherigen Lebens beeinflusst, z.B. der Kirche), während Keith sich diesbezüglich bereits positioniert hat. Keith wirft David vor, dass er mit seiner Entscheidung, Diakon in einer homophoben Kirche zu werden, wieder einen Schritt zurückgeht, sich quasi zum Komplizen macht, weil er sich immer noch schämt für seine homosexuelle Identität.

Wenn man so möchte, kann man in David's und Keith's Beziehungskonflikt auch eine Art von Kontinuität erkennen, die zumindest vermuten lässt, dass etwas Gemeinsames vorhanden ist. Man könnte auch sagen, zwischen den beiden ist es nie wirklich aus, lange Zeit aber auch keine richtige Beziehung, eben ein Schwebezustand. Laut Alan Ball sind sie zunächst kein richtiges Paar; sie benötigen mehrere Anläufe über mehrere Staffeln, um dorthin zu kommen (Ball). David ist getrieben von einem Wunsch, einer naiven Sehnsucht nach Familie. Er hat eine idealisierte Vorstellung davon, was es heißt, eine Familie zu haben. Diese naive Familienvorstellung fällt zusammen mit einer Idealisierung von Keith, die mit dem wahren Keith wenig gemein hat. In dem Prozess der "Familienwerdung" der Familie Charles-Fisher geht es für David darum, seine idealisierten Vorstellungen von Keith und Familie von der Phantasie in die Realität zu überführen.

6.2. Konfrontation mit internalisierter Homophobie und Familie

In einer Beziehungspause taucht David ein in die schwule Subkultur in L.A. Für seine wechselnden Männerbekanntschaften legt er sich eine andere Identität zu: Jim, Anwalt aus Boston. Die Tatsache, dass er für seine homosexuelle Kontaktaufnahme eine andere Identität wählt, unterstreicht seinen Konflikt. Hervorgehoben wird dies weiterhin durch sein ihn quälendes schlechtes Gewissen, etwas Verwerfliches zu tun. In der Kirche ist er Diakon David, im Chatroom und in den sich daraus ergebenden "Abenteuern" ist er Jim.

In einer zentralen Episode der ersten Staffel wird David mit seinen verinnerlichten heteronormativen Vorstellungen konfrontiert. Das Thema Familie und Homosexualität wird in dieser Episode aus unterschiedlichen Perspektiven beleuchtet. Familie wird hier von den Homosexuellen, Robbie und David, heteronormativ gedacht (weil internalisiert), während auf der anderen Seite Ruth und Keith das Familienspektrum weit öffnen.

Das homosexuelle *Hate-Crime*-Opfer Mark wird in das Beerdigungsinstitut eingeliefert. Dessen Geschichte wirkt wie ein Katalysator auf Davids eigenen Identitätskonflikt, seinen Selbsthass und seine damit verbundene Ablehnung von Familie. David führt einen imaginären Dialog mit dem toten Mark, dessen "Geist" gewissermaßen Davids inneren Konflikt widerspiegelt. So bedauert der tote Mark, seiner Neigung überhaupt nachgegeben zu haben, hätte er doch sonst eine Familie haben können. Hier zeigt sich Davids verinnerlichte Überzeugung, dass nur heterosexuelle Paare eine Familie gründen können und er die Option Familie mit einer Entscheidung für ein schwules Leben ein für allemal aufgibt.

Gleichzeitig zu Davids innerem Kampf mit seinem Selbsthass beschäftigt sich auch seine Mutter Ruth mit Davids Homosexualität. Sie quält sich vor allem mit der Tatsache, dass David sich ihr gegenüber niemals geoutet hat, dass er mit ihr nicht über seine Homosexualität gesprochen hat, obwohl sie seine Mutter ist. Sie fragt ihren schwulen Arbeitskollegen Robbie, wie er sich gegenüber seiner Familie geoutet habe, woraufhin er seine eigene Philosophie zu Familie und Homosexualität zum Besten gibt:

Robbie: If someone in the family shows signs of homosexuality, it's a national crisis.

Robbie gibt zu, sich um Angst und Sorge seinen Eltern gegenüber niemals geoutet zu haben: "a child knows what his parents need him to be." Mit anderen Worten: Man verinnerlicht und erfüllt die elterlichen Erwartungen (bzw. was man dafür hält), mit der Folge eines lebenslangen Konflikts zwischen Erwartungserfüllung und Individualität. Nach dieser Logik kann Familie gar nichts anderes sein als ein Gefängnis, als ein Ort zwanghafter heteronormativer Reproduktion. Ein Doppelleben (im Falle Robbies) ist dann vorprogrammiert. Wenn eine Mutter ihre Hauptaufgabe darin sehe, ihre Kinder zu erziehen, dann komme ihr ein schwules Kind wie ein Scheitern vor, so Robbie. Also spielt man der Mutter eine andere Identität vor, um ihr den Konflikt und den eigenen Rollenausfall zu ersparen. Das ist zutreffend, wenn man, wie Robbie, die Problematik innerhalb einer heteronormativen Matrix betrachtet, und Eltern eine heteronormative Erwartungshaltung unterstellt (weil ja in seinem Fall nie überprüft / herausgefordert).

Eltern müssen aber nicht so reagieren. Ruth wersetzt sich einer solchen heteronormativen Erwartungshaltung und sucht das Gespräch mit ihrem Sohn. Mit ihrem Widerstand verhindert sie, dass die Familie Fisher zu einem Ort zwanghafter heteronormativer Reproduktion wird. In diesem Fall ist es nicht der Sohn, der den *Claim* erhebt, sondern die Mutter. Es zeigt sich, dass Ruth freier von Normvorstellungen ist als David. Er ist nicht einmal in der Lage, die bedingungslose Liebe seiner Mutter anzunehmen, so sehr hasst er sich selbst. Wenn er sagt, dass sie ihn für seine Homosexualität verabscheue, dann meint er eigentlich, dass *er* sich dafür hasst.

Hier steht nicht das Coming-out an sich im Mittelpunkt, sondern vielmehr die mangelhafte Kommunikation zwischen Mutter und Sohn. Ruth hadert stärker mit der Tatsache, dass David sie aus seinem Leben ausschließt, als mit seiner Homosexualität. David wiederum kann aus diesem Gespräch mit seiner Mutter nicht viel Positives ziehen, obwohl sie ihm ihre Liebe zusichert. Sein Selbsthass überwiegt. Dieser Selbsthass rührt jedoch nicht aus einer ihn ausgrenzenden, sanktionierenden Familie.

Am Tag der Beerdigung des *Hate-Crime*-Opfers Mark Foster wird David mit homophoben Demonstranten konfrontiert, die Transparente wie "God's Wrath on Fags" tragen. David geht auf einen der Demonstranten los, seine innere Anspannung entlädt sich in der Attacke. Dabei sind nicht die Demonstranten das Problem sondern sein innerer Konflikt, wie im Dialog mit Keith deutlich wird, der als Polizist für die Sicherheit bei dieser Beerdigung verantwortlich ist.

David: I'm sorry.

Keith: Don't apologize to me.

David: No, I'm sorry for how I've been. I'm just...I'm sorry.

Keith: You know, I have to work not to be worrying about you all the time. You could get yourself killed if –

David: If what?

Keith: If that's what you want.

David: That's not what I want.

Keith: Are you sure?

David: Yes. I'm sorry for how I was with you when we were together. I don't know why it's so hard for me.

Keith: It's hard for all of us.

David: But you know that you're right, that you're a good man. For me it's like...I agree with them, you know? Like it is my fault, and I should be able to fix it.

Keith: There's nothing to fix.

David: But it is not who I wanna be. I wanna be the guy at church with the kid on his knee.

Keith: You can have a kid on your knee, David. That guy probably hasn't slept with his wife in five years.

David: I feel like my father would hate me, if he knew.

David ist noch in heteronormativen Vorstellungen verhaftet. Er glaubt, dass sich Familie / Kinder und Homosexualität ausschließen. Keith scheint sich aus solch begrenzten Denkmustern schon gelöst zu haben. Er versucht David klar zu machen, dass auch er Familie haben kann.

Die Episode endet unbefriedigend für David. Ruth und Keith haben beide das von David als heteronormativ wahrgenommene Familienspektrum geöffnet und den zwei Dimensionen des *Queer Family Claim* Ausdruck verliehen: Ruths Reaktion auf Davids Homosexualität ist gerade nicht ausgrenzend / sanktionierend. Sie hält die Familienkontinuität für ihn aufrecht. Keith wiederum macht David klar, dass er auch als Homosexueller eine eigene Familie, Kinder, haben kann. Und doch ist für David nur der erste Schritt hin zur Selbstakzeptanz getan.

David befindet sich in der Zwickmühle. Auf der einen Seite will er als Diakon (nicht mehr) Teil einer intoleranten Kirche sein, auf der anderen Seite will er es dieser Kirche aber durch einen Rücktritt auch nicht zu leicht machen. Er erkennt das Subversionspotenzial, das seine Situation mit sich bringt: Er hält eine Rede im Gottesdienst, die er auch für sich selbst hält. Darin gibt er zu sich für seine Homosexualität geschämt zu haben, ignorant und bigott gewesen zu sein, geglaubt zu haben, er sei nichts wert. Statt dessen hätte er Gott vertrauen sollen. Wie solle er Gottes Liebe verbreiten, wenn er sie für sich selbst verleugnet. David erfährt hier, am Ende der ersten Staffel, eine Läuterung. Er hat erkannt, dass er sich an aller erster Stelle selbst lieben muss. Die Liebe seiner Mutter, Keiths Liebe, ist vergeblich, solange er sich nicht selbst liebt. Nimmt er diese Liebe an, wird sich auch für ihn eine Familienperspektive auf tun. Gleichzeitig reintegriert er mit dieser Rede Homosexualität in den Geltungsbereich "göttlicher Liebe" und wirkt damit der von der Kirche betriebenen Ausgrenzung entgegen.

6.3. Keiths familiäre Vergangenheit

In der zweiten Staffel erfahren wir mehr aus Keiths Leben. Keith und seine Schwester Karla wurden als Kinder beide von ihrem autoritären Vater geschlagen. Dieser Missbrauch hat bei beiden Spuren hinterlassen, auch wenn sie bei Keith erst nach und nach an die Oberfläche kommen. Seine Schwester Karla hat eine Drogenkarriere hinter sich, weswegen Keith sich um seine Nichte Taylor (ca. 12 Jahre) sorgt. Karla erleidet einen Rückfall und Taylor zieht bei Keith und Eddie, seinem neuen Freund, ein. Zum ersten Mal tritt hier eine *Gay Family* in Erscheinung. Interessant dabei ist, dass dies völlig beiläufig passiert. Es gibt

keine inhaltliche Diskussion darüber, ob diese Familienkonstellation für Taylor geeignet ist, ob Keith und Eddie in der Lage sind, elterliche Funktionen zu übernehmen. Es ist (eigentlich) nur ein logischer Schritt, dass Keith als Onkel die Verantwortung übernimmt. Entsprechend selbstverständlich wird diese Familie in der Serie dargestellt. Die zu Beginn erwähnten, versetzt geführten Familienparameter finden hier eine erste praktische Umsetzung.

Keith fällt der Umgang mit seiner Nichte nicht leicht. Er verhält sich sehr autoritär. Keith wird nun, da ein Erziehungsauftrag an ihn herangetragen wird, zwangsläufig mit seiner eigenen Kindheit konfrontiert. Er entdeckt in seinem eigenen Verhalten gegenüber Taylor Verhaltenszüge seines Vaters, vor allem die Unfähigkeit, seine Wut zu kontrollieren. Diese Spannungen übertragen sich auch auf seine Beziehung zu Eddie. Eddie hat Schwierigkeiten zu verstehen, dass sich für Keith mit der Verantwortung für Taylor die Prioritäten verschoben haben. Keith hat immer größere Schwierigkeiten seine angestaute Wut und Aggression zu kontrollieren. So kommt es schließlich dazu, dass er im Einsatz jemanden erschießt. In seiner Verzweiflung wendet er sich an David, nicht an Eddie. Er sucht Trost, findet ihn bei David, sie verbringen die Nacht zusammen. Am nächsten Morgen vollzieht Keith jedoch eine 180 Grad Wende und erklärt David, dass es ein Fehler gewesen sei.

Die siebte Episode der zweiten Staffel beginnt mit einer (vermeintlichen) Versöhnung zwischen David und Keith: David stürmt in Keiths Wohnung und beide gestehen sich ihre Liebe. Es folgt ein Schnitt und wir sehen, wie Keith aufwacht. Alles nur ein Traum, sein Wunschtraum. Er versucht vergebens wieder einzuschlafen, weiterzuträumen. Keith ist überfordert mit Taylor und ihrer verschwundenen Mutter, mit der Tatsache, dass er jemanden erschossen hat und mit der Gewissheit, dass er David noch liebt. Es kommt zum Streit mit Eddie, und zum Bruch. Sein erstes gemeinsames Dinner mit David platzt jedoch, weil Taylor ins Krankenhaus eingeliefert wird. David fährt ins Krankenhaus. Als Keith am Morgen das Krankenhaus verlässt sieht er, dass auch David die ganze Nacht im Gang verbracht hat. Hier schließt sich einer der Handlungsstränge der zweiten Staffel: Keith war es, der sich von David getrennt hatte. Doch im Laufe der zweiten Staffel begreift Keith, dass David ihn unterstützt, er also doch der richtige Partner sein könnte.

6.4. David und Keith – erster Versuch der *Gay Family* Charles-Fisher

Dennoch starten sie nicht sofort in eine Beziehung. David beschreibt ihr "Miteinander" wie folgt:

David: We're having healthy affection-based sex.

Ruth bittet David, Keith und Taylor zur Weihnachtsfeier einzuladen. Erneut ist sie es, die die Familienkontinuität für David aufrecht erhält, die die Familie für seinen Partner und dessen Nichte öffnet. Keith und Taylor zum Weihnachtessen einzuladen bedeutet auch sie in der Familie Fisher willkommen zu heißen. Keith spricht das Tischgebet. David sieht Keith und Taylor als Teil seiner Familie und wähnt sich auch als Teil ihrer Familie – eine idealisierte Vorstellung, denn noch haben nicht alle daran Beteiligten diese gemeinsame Identität verinnerlicht.

Karla kehrt zurück und nimmt Taylor wieder zu sich – diese Episode der *Gay Family* Charles-Fisher ist damit beendet, bevor sie eigentlich richtig begonnen hat. Keith leidet aufgrund des tödlichen Polizeieinsatzes unter posttraumatischem Stress; zusätzlich spürt er den Zwang, seine Schwester bei ihrem Drogenentzug kontrollieren zu müssen. Karla vergleicht ihn, aufgrund seines aggressiven Verhaltens, mit ihrem gemeinsamen Vater. David ist in dieser Zeit für Keith vor allem ein "Mittel" um abzuschalten. Von einer echten Beziehung also noch keine Spur. Sex ist für Keith die Basis ihrer Beziehung.

David hingegen träumt vom glücklichen Paar David und Keith, das mit seinen Kindern in einer Fernsehshow auftritt. Dieser Traum zeigt, wie sehr David die tatsächliche Beziehung, die er mit Keith hat, idealisiert. Keith entpuppt sich so ganz und gar nicht als der Keith, den sich David erträumt hatte, der mit ihm drei Kinder großziehen würde. Er bleibt latent aggressiv gegenüber David, blockt ab, wenn er ihn auf sein Trauma anspricht. Statt dessen behauptet Keith sogar, er sei froh, die Verantwortung für Taylor los zu sein und sein altes Leben zurückzuhaben.

Kurz darauf bittet Keith David dann doch, bei sich einzuziehen. David lässt triumphierend seinen Blick durch *seine* Wohnung schweifen, wähnt sich seinem (TV-)Traum der Familie Charles-Fisher wieder ein Stückchen näher. In ihrer Beziehung entwickelt sich jedoch eine Psychodynamik, die beide zunehmend weiter von Davids Wunschvorstellung entfernt. David fühlt sich in eine devote Rolle gegenüber dem dominanten, cholerischen Keith gezogen. Je aggressiver Keith auftritt desto devoter verhält sich David. Er selbst benutzt den Begriff "doormat", um seine Rollenposition zu charakterisieren:

David: I know. It's funny. Now that Keith and I are living together I find myself trying to be so fucking agreeable all the time.

Nate: Why?

David: Because, if you aren't, things come up and you've no idea how big the thing's gonna be. It's like this constant negotiation. You can never just relax. Is that just a phase or is it always going to be like that?

Nun da sie zusammengezogen sind und David gewissermaßen die nächste Phase seines Familientraums eingeläutet hat, muss er lernen, mit der Diskrepanz zwischen Ideal und Wirklichkeit umzugehen. David wagt es nicht, seine Wünsche und Meinungen Keith gegenüber zu äußern:

David: You want everything to be perfect, all the time. When it's not, you get upset.

Keith: I didn't get any sleep last night. I'm too tired for this conversation.

David: Sometimes I feel like if I don't do or say exactly what you want you might decide you don't want to be with me.

Keith: That's just stupid.

David: Thanks. When we were together the first time, it seemed like all our problems stemmed from my not coming out.

Keith: They did.

David: Now I think it was just easier for you to make us believe that. If everything could be blamed on my not coming out, then nothing ever had to be your fault.

Davids Tendenz, sich als "doormat" zu verhalten, hängt mit seinem Minderwertigkeitskomplex und seiner Angst zusammen, von Keith verlassen zu werden. Damit wäre zwangsweise auch sein Traum von der Familie zerstört. Die wechselseitige Bedingung dieser Motivationen ermöglicht ihm (noch) keinen Ausweg. Es wird der Punkt kommen, an dem David einen der zwei möglichen Auswege einschlägt und seine Beziehung mit Keith beendet. Doch wird diese Trennung nicht lange anhalten. Der andere Ausweg, den er auf lange Sicht einschlagen wird, ist die Veränderung und (teilweise) Auflösung der wechselseitigen Bedingung seiner Motivationen und Ängste von innen heraus. Natürlich gelingt dies nur in Kooperation mit dem Partner. Doch gerade Keith ist dafür zu diesem Zeitpunkt noch gar nicht offen. In obigem Dialog ist Keith bereits eingeschlafen während David noch seine Gedanken ausführt. Keith zeigt noch keine Sensibilität für Davids Situation.

In dieser schwierigen Situation kommt Taylor wieder zu Keith und David. Ihre Mutter Karla hat einen Mann überfahren und Fahrerflucht begangen. Sie wird verhaftet. Das erneute Glück der Familie Charles-Fisher hält jedoch nur für kurze Zeit. Keiths Eltern wollen Taylor mitnehmen. Sie sind der Meinung, vor allem Keiths Vater, dass sie ihr mehr Stabilität bieten können als Keith. In Person der Eltern taucht hier das heteronormative Denkmuster auf, dass zwei Männer einem Kind keine Stabilität bieten können bzw. ein Kind ausschließlich mit Mutter (Frau) und Vater (Mann) aufwachsen sollte. Zu Davids Überraschung stimmt Keith dem Wunsch seiner Eltern zu. David glaubt den Grund für Keiths Rückzieher zu kennen: Keiths große Angst vor seinem Vater. Es formiert sich nun

erstmal in Davids Person die Position, die heteronormative Grenzen überwindet und den Familienbegriff öffnet. Er hegt nun den konkreten Wunsch, mit Keith und Taylor eine Familie zu gründen. Die Familienparameter haben sich für ihn verschoben. David fragt Keith, warum sie nicht um Taylor kämpfen, ob Keith keine Kinder wolle, ob er gar glaube, dass Schwule keine Kinder haben sollten, oder ob er nur mit ihm keine Kinder haben wolle. Keith setzt sich schließlich, dank Davids moralischer Unterstützung, gegen seinen Vater durch. Taylor bleibt bei David und Keith.

Was in der Serie folgt ist ein (universeller) Diskurs darüber, welchen Problemen sich Familien ausgesetzt sehen und wie man diese zu bewältigen lernt (diesmal jedoch am Modell einer *Gay Nuclear Family*). Die Familie Charles-Fisher wird peu à peu lernen, was es bedeutet, Familie zu sein. In diesem Diskurs wird deutlich, dass die Familie Charles-Fisher, obwohl man zunächst glauben könnte, sie sei etwas Besonderes, letztlich eine ganz "normale" Familie ist, jedenfalls so normal wie alle anderen auch. Darin wird, bezüglich einer Familiendefinition, eine Neuorientierung weg von Geschlecht / Sexualität hin zu Funktionalität erkennbar.

6.5. David und Keith im Prozess der Annäherung

Das Familienglück währt jedoch nur kurze Zeit. Keith hat bei einem Einsatz einen weiteren gewalttätigen Ausbruch, wird daraufhin vom Polizeidienst suspendiert. Seine Eltern holen Taylor ab, die unter diesen Umständen wohl sowieso nicht bei Keith und David hätte bleiben können. Ohne Taylor sind die beiden wieder auf ihre Beziehungsprobleme zurückgeworfen. Keith lässt sich hängen, er ist ohne Job und unternimmt auch keine große Anstalten, an seiner Situation etwas zu ändern. David erfährt, dass sich sein Bruder Nate einer Gehirnoperation unterziehen muss. Er verheimlicht dies allerdings vor Keith; ein weiteres Beispiel für Davids ängstliches, devotes Verhalten gegenüber seinem Partner. Ihre bisherigen Beziehungsrituale, die einer Beziehung Struktur und Identität verleihen, haben sich aufgelöst. Kommunikation wird auf das wesentliche beschränkt. David bringt die Situation auf den Punkt:

David: What do you think we are? Roommates? It's like I don't even exist.

Daraus entfacht sich ein Streit, der offen legt, wie unterschiedlich die beiden ihre Beziehung gerade wahrnehmen. David sieht sie überhöht, idealisiert, als Familie Charles-Fisher. Keith hingegen scheint noch weit davon entfernt, eine Gemeinsamkeit mit David

entwickelt zu haben. Während der eine die Grenzen zur Familie für sich bereits überschritten hat, hält der andere die Grenze dazwischen noch bewusst aufrecht:

- Keith: In case you haven't noticed, I have a lot to deal with right now.
David: Not noticed? It defines my entire life. Everything is about taking care of you.
Keith: For once. Which you can't deal with, because you're the one who always needs it.
David: That is such bullshit! Who were you taking care of when you sent Taylor away without telling me? What am I, the dog?
Keith: I made a decision and it was mine to make.
David: Why was it your decision?
Keith: It's my family.
David: I thought I was your family.
Keith: Well, you're not! Yet. David you're not. You just moved in and now there's this pressure to be whatever family unit fantasy you had in your head when you got engaged to Jennifer.
David: I care about Taylor. She feels as close to me as –
Keith: That's not the point! It's not always about what you want!

Es herrscht keine Gleichzeitigkeit. David sah sie in seiner Wahrnehmung schon als gemeinsame Familie. Daher fordert er auch gemeinsame Entscheidungen ein. Keith sieht ihn noch nicht als Teil seiner Familie (sieht sich im Umkehrschluss aber auch nicht als Teil von Davids Familie, da er es zum Beispiel ablehnt, mit zu Claires High-School-Abschlussfeier zu kommen). David öffnet sich emotional nicht gegenüber Keith (aus Angst vor dessen Reaktion), was dieser andererseits vehement einfordert. Als Folge der Fehlkommunikation, so Alan Ball, verletzen sie sich nur gegenseitig mit dem was sie sagen. Sie projizieren ihre eigenen Unsicherheiten auf den anderen anstatt sich entspannt ihrer Liebe, die sie zweifellos für einander haben, hinzugeben. Dieser Kampf ist also für David und Keith von großer Bedeutung, es ist eine Art Standortbestimmung, darüber, wer sie sind und was für eine Beziehung sie führen (Ball).

Der nächste logische Schritt ist die Paartherapie, in der sie erkennen, dass sie sich nur im Sexuellen leidenschaftlich begegnen. Beide müssen zugeben, dass sie sonst nicht viel zusammen unternehmen, und dass auch jeder für sich nicht gerade viel unternimmt, keine Freundschaften pflegt. Es geht für sie also darum, sich aus der Fokussierung auf diese Beziehung zu lösen, um den Prozess, zwischen Beziehung (Familie) und Individualität eine Balance zu finden. Zu viel Individualität verhindert die Ausbildung einer gemeinsamen tragfähigen Identität. Zu wenig Individualität bedeutet jedoch, dass sie in der Beziehung verloren gehen, keine Vorstellung mehr davon haben, wer sie selbst sind. Keith bringt es auf den Punkt:

- Keith: We can't be everything for each other.

Im Rahmen der Therapie werden auch die Einflüsse ihrer Herkunftsfamilien auf David und Keith beleuchtet. Es geht nicht nur um den Prozess der Familienwerdung der Familie Charles-Fisher sondern auch um einen Blick zurück, um die Frage aus was für Familienverhältnissen beide stammen und wie sich diese auswirken, wie sich ihr unterschiedliches Verhalten, vor allem in Konfliktmomenten, aus ihrer jeweiligen Familienprägung ergibt. Keith hat die "anger issues" von seinem Vater, David die "doormat issues" von seiner Mutter geerbt.

Keith und David haben unterschiedliche Vorstellungen darüber, was Intimität bedeutet. Was sich tatsächlich hinter Keiths Abneigung von Davids devotem Verhalten verbirgt, ist eng mit seiner Herkunftsfamilie verbunden. Es macht Keith nervös, dass David sich nicht entspannt und ständig versucht, alles richtig zu machen. Davids devotes Verhalten gibt Keith das Gefühl wie sein eigener (verhasster) Vater zu sein. Die Abneigung, die er bei diesem Verhalten spürt, bringt ihn immer wieder dazu, David anzugehen, so wie sein Vater sich früher ihm gegenüber verhalten hat. Davids Verhalten (oder besser: die Dynamik ihrer Beziehung) schürt in Keith die Angst, sich in seinen Vater zu verwandeln.

Keiths Angst hält ihn momentan davon ab, die Familienplanung mit David weiter zu denken, wie wir in einer Szene sehen, in der David und Keith mit Nate und seiner ersten Frau Lisa über Kinder sprechen. In Lisas Äußerung zeigt sich auch die zuvor bereits angesprochene, für die Serie typische, Selbstverständlichkeit, mit der hier die Parameter des Familiendiskurses von Anfang an verschoben zu heteronormativen Vorstellungen gesetzt sind:

Lisa: You'll see when you have kids.

Keith: If we have kids.

Für Lisa ist es scheinbar nur eine Frage der Zeit, nicht eine Frage ob überhaupt. Auch Keiths *if* richtet sich nicht gegen die Auffassung, dass auch Schwule Kinder haben können, sondern muss im Kontext seiner Beziehung zu David verstanden werden:

David: Keith, what were you talking about in there? If we have kids?

Keith: Just what I said. If we have kids.

David: We decided a long time ago that we'd have kids. When did this change?

Keith: Who are you kidding? We're in therapy to see if we can even exist as a couple. Everything about us is if.

David: That shouldn't change our goals.

Keith: I'm just being realistic. I don't wanna put myself in a situation where I end up turning into my father.

David: I guess I'm a little more optimistic about our future than you are.

Keith: Get real. You and I are living day to day and you know it.

6.5.1. Sexualität

Im Rahmen der Paartherapie stellen sich David und Keith auch ihrer Sexualität. Beide haben auch mit Frauen geschlafen. David hat über zehn Jahre damit zugebracht, seine homosexuelle Identität zu finden. Lange Zeit hat er dabei versucht, der heteronormativen Matrix und seiner darin vorgegebenen Rolle des heterosexuellen (Ehe-)Mannes gerecht zu werden:

David: All the while I was just trying that guy on to see if I could make it fit.

Keith hat nach eigenem Bekunden gerne mit Frauen geschlafen. Und er wird es auch nicht zum letzten Mal getan haben. Keiths sexuelle Vergangenheit mit Frauen wird für David zum Problem werden, als er von seiner Affäre mit Celeste erzählt, einer Sängerin, auf deren Tour er als Sicherheitsmann engagiert war. David entwickelt die "Heterophobie", dass Keith heterosexuell werden und ihn für eine Frau verlassen könnte. Wir sehen hier eine Umkehrung der sonst üblichen Homophobie. Hier herrscht die Angst, der Mann könne heterosexuell werden, im Gegensatz zur (normalerweise) heteronormativen Befürchtung, ein Mann könne seine Homosexualität "entdecken". So kann auch Heterosexualität eine Familie, einen Familientraum, zerstören. Keine Sexualität ist die natürliche, familiensichernde.

David und Keith experimentieren in ihrer Sexualität mit "Dreiern" und "occasional random fucks". In ihrer Beziehungskrise empfinden sie (vor allem Keith) diese Experimente als befreiend, vor allem das Gefühl, gemeinsam spontan sein zu können. Ein gelegentliches Überschreiten des Monogamiegebots, das gerne mit der "klassischen" Vorstellung der heterosexuellen Familie in Verbindung gebracht wird (wenn auch in Wirklichkeit sehr viel seltener gewahrt wird), wird nicht als Hemmnis für eine glückliche Beziehung dargestellt.

6.5.2. Keiths Herkunftsfamilie

Auf der Beerdigung seiner Großtante trifft Keith auf seine Herkunftsfamilie. Hier nun muss er sich seiner Familienvergangenheit und den damit verbundenen Konflikten stellen, die zweifellos Teil seiner Identität sind. Keiths Verhalten legt nahe, dass er im Umfeld seiner Familie (und wohl vor allem seines Vaters) lange nicht so gelassen mit seiner Homosexualität umgehen kann, wie es in L.A. den Anschein macht. Und sein Verhalten suggeriert zunächst, dass er noch immer nicht bereit ist, David als Teil seiner Familie zu sehen. Und dann die überraschende Wende. Keith entschließt sich, seinen Vater mit der gewalttätigen Familienvergangenheit zu konfrontieren, mit seinem Kindheitstrauma, das er

durch die Bestrafung und die Schläge seines Vaters erlitten hat. Keiths Vater zeigt kein Verständnis, er bleibt seiner Rolle treu. Er erwartet Dankbarkeit von seinem Sohn, dafür, dass er ihn großgezogen und erzogen hat. Er ist die dominante Figur in dieser Beziehung, er legt die Parameter fest. Deshalb liegt es auch an ihm zu entscheiden, wer wem vergibt. Wenn überhaupt, so liegt es an ihm, seinem Sohn zu verzeihen, dass er eine "Schwuchtel" geworden ist. Doch bleibt es diesmal nicht bei dieser Rollenverteilung. Keith setzt sich zur Wehr. Es kommt zum Handgemenge zwischen Vater und Sohn. David will sich einmischen, Partei ergreifen für Keith, ihm zeigen, dass er zu ihm steht, doch Keith weist ihn zurück. Er ist offensichtlich (noch) nicht dazu bereit, David ganz an sich heranzulassen.

David: Being on your side is out of line?

Keith: If I don't want you on it.

David: This is the difference between you and me. I want you on my side, I need you on my side and it's the one thing that I never have.

Keith: That is not true.

David: Everything I do is too weak or too nice. And you...you don't really like me. You're not for me. I look at you and all I think about is how I can help you be whatever it is you wanna be between now and the day you die. You look at me and all you see are problems.

Keith: That's not true.

David: I'm so fucking sick of it! God! Why should I stand for this? Why should this constant abuse be what I call love? Don't touch me!

David hat diese zwischen ihnen liegende Grenze überschritten, während Keith noch an ihr festhält. Es geht nicht um eine absolute Aufhebung der persönlichen Sphären, sondern um eine Annäherung. Der Idealist David muss erkennen, dass man nicht alle Grenzen aufheben kann und muss. Keith wiederum muss lernen, sich überhaupt zu öffnen. David hegt daher ernste Zweifel an ihrer Beziehung, wie er auch gegenüber seinem Bruder Nate zu verstehen gibt:

David: Now I don't know where we are. We love each other. At least, I think we do. Lately, though, I just feel numb when we're together and better when we're not. It's not like we don't want the same things. We do. I think. Maybe we don't want the same things. Maybe we're just pretending that we do. Maybe we're just not meant to be together.

6.5.3. Davids Entscheidung

Seiner naiven Idealisierung ihrer Beziehung zum Trotz, kann auch David nun nicht mehr umhin zu erkennen, dass er und Keith auf unterschiedlichen Beziehungsebenen operieren. Die Frage ist hier, was für Schlüsse David daraus zieht. Es geht um eine Bestandsaufnahme der Beziehung. Ist sie nicht mehr als die Summe eingespielter Rituale,

die ein Trugbild projizieren, die mehr vorgeben als tatsächlich da ist? Muss er nun, trotz verfestigter Wahrnehmung, erkennen, dass es Zeit für den Absprung ist? Oder lohnt es sich tatsächlich, für die Beziehung zu kämpfen?

David entschließt sich, die Beziehung zu Keith zu beenden. Er will nicht mehr der Vorstellung des Lebens hinterherlaufen, das er haben könnte – der Illusion der Familie Charles-Fisher. David ist gefangen zwischen "we're meant for each other" und "we're poison for each other", zwischen seiner Furcht vor Einsamkeit und seiner idealisierten (daher unerreichbaren) Familienvorstellung, die in davon abhält, in seiner Lebenswirklichkeit anzukommen.

In einer Aussprache zwischen David und Keith wendet sich das Blatt noch einmal. Keith ist erschrocken darüber, dass David die ganze Zeit nicht bewusst war, was für ihn trotz aller Konflikte immer selbstverständlich war – seine Liebe zu David:

Keith: Don't you know I think you're beautiful?
David: No.
Keith: And kind and smart and loving. You didn't know that?
David: No.
Keith: Well, I do.

Keiths Wahrnehmung ihrer Beziehung war nicht deckungsgleich mit Davids Wahrnehmung. Somit war gemeinsame Kommunikation wie auch die Ausbildung einer gemeinsamen Identität erschwert. Sie fühlten zwar das gleiche für einander, Keith konnte es aber David offensichtlich nicht vermitteln. Doch nun, nach dieser Aussprache, stehen ihnen neue Möglichkeiten offen:

David: I just don't know if it's right for us to be together. I don't know if it's wrong either. I've just been so unhappy for such a long time.
Keith: Ok, look. Listen to me. I love you with all my heart and I'll do anything to work through this because I don't wanna lose you.
David: I can't promise you anything.
Keith: Just don't give up? Alright? Not...not yet.

In diesem fortwährenden Kampf um ihre Beziehung, ihre Liebe, zeigt sich die Kontinuität ihrer Beziehung, die Bereitschaft beider dafür einzustehen. David und Keith werden gewissermaßen als ein Ehepaar dargestellt; sie versuchen zu erhalten "what is fundamentally a marriage even though, you know, we can't technically call it that" (Ball).

Also stellt sich natürlich auch für David und Keith die Frage:

David: Maybe we should get married.
Keith: So we can have people going on vase-buying errands for us?
David: No. So we can say all those 'forevers' and 'no matter whats'.
Keith: You're in my will, and I'm in yours, we basically are married, even if the law refuses to recognize it. But I refuse to recognize the Bush administration, so I guess it evens out.

David: Just some sort of ceremony in front of family and friends would make it more real.

Keith: I don't think now's the time to go into event-planning mode. [. . .] I just don't think it's the perfect time.

David: It never is. Sometimes you just have to pick a moment and do it, right?

Die Assoziation von Ehe mit Davids und Keiths Beziehung scheint insofern gerechtfertigt, als gerade auf ihre gemeinsame Entwicklung in den fünf Staffeln die von David genannten Formulierungen der "forevers" und "no matter whats" zutreffen. Sie sind es, die allen Widrigkeiten zum Trotz ihre Beziehung fortführen. Beiden geht es offensichtlich nicht so sehr um eine rechtliche Anerkennung. Die Lebensrealität macht sie zu einem Ehepaar, so Keith. Sie versuchen nicht, den Staat zur Anerkennung zu zwingen, sondern regeln ihr Leben einfach "am Staat vorbei". Familie entsteht im täglichen Leben. Die Subversion entsteht in der Lebensrealität. Sie sind *de facto* ein Ehepaar ("we basically are married") und destabilisieren in dieser der Rechtssprechung vorausseilenden Lebensrealität die Heteronormativität des Ehekonzepts jeden Tags aufs Neue.

In den Figuren von David und Keith zeigt sich, dass Partnerschaft und Familie kontinuierliche Prozesse sind, die Arbeit erfordern. Insofern wendet sich diese Serie auch gegen die Vorstellung, dass ("richtige") Beziehungen aus sich heraus einfach funktionieren:

Claire: I just can't seem to have a normal, healthy relationship with another person.

Billy: Right. Get in line. Nobody has normal healthy relationships. My theory, which is yet to be put into practice, is to pick someone slightly less crazy than you are.

Claire: Society propagates this vision of people hooking up and staying together forever. In reality, how often does that actually happen?

Vor dem Hintergrund dieses Zitats wird Davids und Keiths dauerhafte Beziehung besonders herausgestellt. Dass es sich dabei auch noch um eine schwule Beziehung / Familie handelt, läuft der Auffassung zuwider, nach der die heterosexuelle, monogame Kleinfamilie die Beziehung der Kontinuität darstellt. Weder Heterosexualität noch Monogamie sind entscheidende Kriterien für Kontinuität. Partnerschaft und Familie sind generell als prozesshaft zu verstehen. Ob dabei eine Kontinuität in der Beziehung erreicht wird, hängt nicht von der sexuellen Identität sondern von den beteiligten Individuen ab. Der Kampf für ihre Liebe erreicht eine universale Qualität, die nicht mehr zwischen Homo- oder Heterosexualität unterscheidet:

They're on the road to just learning how to accept each other and get rid of their own notions of who the other person should be and actually love the other person for who they are. Of course, that's neither gay or straight or whatever. That's just love.

(Ball)

6.6. Der Weg zur Elternschaft

Mit dem Thema *Kinder* ist für David und Keith die letzte Phase auf dem Weg zur Familie eingeläutet. Die Serie zeigt den beschwerlichen Weg zur Elternschaft, wobei die Schwierigkeit nur zum Teil mit der Homosexualität der Väter zu tun hat. Beleuchtet wird der Entwicklungsprozess einer *Gay Family*, deren Konflikte eben auch universelle Gültigkeit besitzen. Zu berücksichtigen ist weiter die Tatsache, dass hier zwei Männer einen gemeinsamen Elternanspruch formulieren, was in einem besonderen Spannungsverhältnis zu heteronormativen Vorstellungen über Elternschaft stehen dürfte. Frauen wird wohl eine höhere Elternfähigkeit attestiert als Männern, vor allem wenn diese homosexuell sind. Dieser Umstand dürfte nicht zuletzt in einer allgemeinen Überzeugung begründet liegen, die Mutter und Kind in einer besonderen, "natürlichen" Beziehung sieht.

6.6.1. Fortpflanzung und Verwandtschaft

Zu Beginn der fünften und letzten Staffel erfahren wir, dass sich David und Keith für eine Adoption beworben haben und nun bei noch zwei ausstehenden Interviews auf die Zuweisung eines Kindes warten. Offensichtlich gibt es zwischen David und Keith aber Spannungen bezüglich des Weges der Erfüllung des Kinderwunsches: Keith hätte gerne "eigene" Kinder, und würde daher den Weg über eine Leihmutterchaft vorziehen. Er ist der Auffassung, dass Schwule und Lesben genauso das Recht haben sollten, "eigene" Kinder zu bekommen wie Heterosexuelle auch. Für ihn ist das eine Frage der Gleichberechtigung. Wohl steckt dahinter aber auch der Wunsch einer biologischen Verwandtschaft. Adoption scheint ihm nur die zweitbeste Lösung zu sein. Er zweifelt, ob man adoptierte Kinder tatsächlich wie seine eigenen lieben könne. David hingegen ist für die Adoption, weil er der Ansicht ist, dass es bereits genügend Kinder gibt, die ein Zuhause brauchen. Für ihn entscheiden nicht die Gene über die Liebe für ein Kind.

David: But with so many kids who already exist who need homes, why make another one?

Keith: For the same reason straight people do.

David: But given that it's not quite as easy for us, why would we do something so extreme...

Keith: Why should we be the ones who don't get to have our own kids? Just because we're gay?

David: It's not because we're gay.

David lernt zwar gemeinsam mit Keith mögliche Leihmütter kennen, doch seine ablehnende Haltung bleibt:

David: I can't do this, Keith. I'm sorry. I can't just rent out some woman's uterus like it's a storage locker.

Auf der Hochzeit seines Bruders ändert David dann jedoch seine Meinung, als er Keith mit einem Kind spielen sieht. Er sieht seine Aufgabe als Lebenspartner auch darin, den Partner in der Erfüllung seiner Wünsche zu unterstützen anstatt sie ihm zu verwehren. Sein Plädoyer für die Leihmutterschaft ist also auch ein Plädoyer für die Beziehung:

David: I think we should go forward with the surrogate.

Keith: Really? Why?

David: Because you want your own child. And...I don't want to be the one who denies you that. I want to be the one who helps you to have what you want.

Keith: What about the kids who need homes?

David: We can do both. I think we should do both.

Am Ende beschließen sie also, beide Wege weiter zu verfolgen. Hier tritt die Frage der Verwandtschaft in Erscheinung: Definiert man "eigene" Kinder über ihre biologische Abstammung von einem der beiden Väter; oder definiert man "eigene" Kinder über soziale Kriterien? Anders formuliert: Sind adoptierte Kinder weniger "eigene" Kinder?

Der Verwandtschaftsbegriff öffnet sich. Ein rein biologisches Verwandtschaftsverhältnis ist in dieser Konstellation ohnehin unmöglich, denn nur einer der beiden kann der biologische Vater sein, der andere ist zwangsläufig sozialer Vater. Biologische Kategorien werden zugunsten sozialer Verwandtschaftskategorien entwertet. Hinzu kommt in einer *Gay Nuclear Family*, wie in dieser Serie, die Auflösung der Geschlechterbinarität als Voraussetzung für Elternschaft. So können elterliche Funktionen (d.h. väterliche / mütterliche Funktionen nach einem heteronormativen Verständnis) auch von zwei Männern / Frauen etc. erfüllt werden. Väterliche / Mütterliche Funktionen sind dann nicht mehr an das Geschlecht gebunden, sind *Eltern*-Funktionen.

Die Auseinandersetzung, die David und Keith bezüglich ihres Kinderwunsches führen, zeigt zum einen, dass sich schwule und lesbische Paare zunächst einmal aus dem dominierenden (heteronormativen) Denkmuster der "idealen" Elternschaft befreien müssen, wonach Kinder von beiden Eltern abstammen. (Dieses Problem betrifft selbstverständlich auch heterosexuelle Paare, die adoptieren wollen.) In dieser Abweichung liegt aber gleichzeitig auch das große Potenzial zur Versetzung der Verwandtschaftsparameter außerhalb biologischer Grenzen. Kinder sind die Kinder ihrer Eltern, wenn diese den elterlichen Funktionen nachkommen (Erziehung, Vermittlung sozialer und kultureller Werte, ökonomische, physische, psychische Versorgung). Dabei spielt es keine Rolle, ob es sich um die leiblichen Eltern handelt oder nicht. In Bezugnahme auf das nachfolgende Zitat bedeutet dies, dass das Kind, auch wenn es

(biologisch) nicht mit David verwandt ist, sehr wohl Eigenschaften von ihm übernehmen / erlernen kann, Keith also trotzdem David in ihrem Kind sehen kann:

David: Sometimes I think what's weird is us trying to create our own child. We're two men. It's not possible. There's no way we'll have a child that's part me and part you.

Keith: I know that, David.

David: Then let's stop pretending. Whether we have a child through a surrogate or adopt, all that's important is the child itself.

[. . .]

Keith: I really can't imagine anything greater than being able to look at our child and see you in him, or see you in her.

David: Hopefully, you still will.

Im Grunde genommen ist diese Erkenntnis in der Adoption durch heterosexuelle Paare (die sich auch zunächst von der Vorstellung leiblicher Elternschaft lösen müssen) bereits akzeptiert. Der Unterschied ist, dass diese Paare dem dominierenden (heteronormativen) Elternmuster der Geschlechterbinarität (Frau-Mann) entsprechen, während homosexuelle Paare dies nicht tun (sondern evtl. sogar mit einer Mann-Mann-Konstellation aufwarten und damit nicht einmal der als besonders erachteten Mutter-Kind-Beziehung gerecht werden können).

Je länger der Kinderwunsch besteht, desto deutlicher merkt auch Keith, wie sehr er sich Kinder mit David wünscht, auch wenn er es zu Beginn war, der ihre Beziehung in Frage stellte:

Keith: For so many years, David was always the one saying, 'Come on, let's have kids.' And I was the one on the fence. But now that it is actually gonna happen, I'm finally realizing I'm gonna be disappointed if it doesn't work out. [. . .] It's like I'm already missing this kid that we don't even have yet.

6.6.2. Eine *Queer Closet Family* in Hollywood

In der fünften Staffel wird noch eine weitere *Queer Family* vorgestellt, eine *Closet Family* in Hollywood – eine scheinbar heterosexuelle Familie, die nur aus beruflichen Gründen vordergründig der Norm entspricht. Ein subversiver Seitenhieb auf die Medienwelt (Hollywood), die für die Produktion des dominierenden (heteronormativen) Familienbildes mit verantwortlich zeichnet. In Wirklichkeit ist Roger, Keiths neuer Arbeitgeber, schwul. Seine Ehefrau Sissy und seine beiden Kinder wissen über seine homosexuelle Identität Bescheid. Die beiden wahren nur nach außen den Schein des Hollywood-Paares. Ihr Verhalten rechtfertigen sie mit dem klassischen Argument des Hollywood-Closet (vgl. Signorile) – der Trennung von Öffentlichkeit und Privatsphäre: "We are private people." Die beiden Kinder gehen sehr aufgeklärt mit der Situation um. Sie wissen, dass ihr Vater

aufgrund des sozialen Drucks Schwierigkeiten hat, zu seiner Homosexualität zu stehen, die Lebensform der heterosexuellen Familie also opportun erscheint. Die Kinder werden als völlig unvoreingenommene Kinder geschildert, die David und Keith auch nach ihren sexuellen Vorlieben befragen. Sie können als Parodie auf die Vorstellung (vertreten z.B. von Anita Bryant) gelesen werden, dass Homosexuelle keine Kinder haben sollten, da diese nur selbst homosexuell würden. (Anita Bryant versuchte mit ihrer Kampagne *Save Our Children* (1977) die gesellschaftliche Akzeptanz eines alternativen homosexuellen Lebensstils zu verhindern. Sie befürchtete, dass Homosexuelle, die ihrer Meinung nach auf biologischem Weg keine Kinder bekommen könnten, durch das Vorleben eines akzeptierten Lebensstils Kinder "rekrutieren", d.h. zu einem solchen Lebensstil ermutigen könnten.) Rogers Sohn hatte lange Zeit Angst davor, nicht schwul zu sein und seinen Vater damit zu enttäuschen. Nach ausreichender Therapie weiß er nun aber, dass es auch in Ordnung ist, eine Freundin zu haben. Hier ist das Kind besorgt darüber, *nicht* schwul zu sein.

6.6.3. Anthony und Durrell

Es stellt sich heraus, dass Rogers Ehefrau Sissy Pasquese als ehemalige Vorsitzende einer Adoptionsbehörde ihnen mit einer Adoption helfen kann. Noch immer fahren sie zweigleisig, denn noch ist nicht sicher, ob ihre Leihmutter auch wirklich schwanger wird. Kurz darauf gehen David und Keith zu einem "adoption picnic", das Keith mit gemischten Gefühlen eher als "adoption fair" bezeichnet, "like we're going to look at puppies."

David: I feel like everyone's here just to scope out the most adorable kid.

Keith: They're all adorable – on the surface. All these kids have gone through some serious damaging shit. This whole thing's a little weird, don't you think?

David: It's just kids playing.

Keith: It's not. They're acutely aware that they're being observed like some animals in a zoo.

David entdeckt einen Jungen, Anthony (8 Jahre), der ganz alleine sitzt. David und Keith spielen mit ihm. David möchte unbedingt Anthony adoptieren. Keith ist skeptisch, vor allem bezüglich der schwierigen Vergangenheit dieser Kinder. David erwidert, dass er Anthony gerade aus diesem Grund eine glückliche Kindheit bieten möchte. Er ist überzeugt von seiner Idee. Wie zuvor auch bei ihrer Beziehung ist David zunächst etwas zu idealistisch. Keith bleibt skeptisch. Es erscheint ihm als eine zu große Verantwortung:

Keith: I had a dream about Anthony last night.

David: See, I knew he got to you.

Keith: He kept putting blankets on top of me. Each one weighed like a ton. My ribs felt like they were gonna break and I couldn't breathe.

David: Oh, well, at least he made an impression.

Es stellt sich heraus, dass ihre Leihmutter Mary nicht schwanger ist. Unter diesen Umständen stimmt Keith Anthonys Adoption zu. Bei der Adoptionsbehörde erfahren sie, dass Anthony noch einen Bruder hat, Durrell (11 Jahre), und die Behörde beide zusammen vermitteln möchte.

6.7. Der Weg zur Familie Charles-Fisher

David und Keith erhalten zunächst den Status von Pflegeeltern, über die endgültige Adoption wird später entschieden. Allerdings wird es, wie erwartet, nicht so idyllisch, wie David sich das zunächst vorgestellt hat. Vor allem zwischen Keith und Durrell kommt es immer wieder zu heftigen Auseinandersetzungen. Durrell verhält sich aggressiv, widerspenstig, so als ob er sein Territorium abstecken müsse; auch Keith fällt in sein altes aggressives Verhaltensmuster zurück. Keith fühlt sich von Durrell provoziert. David versucht ihn zu beschwichtigen, macht ihn darauf aufmerksam, dass es sich hier um einen ähnlichen Konflikt handelt, wie ihn Keith mit seinem Vater hat(te), und dass er dabei sei, sich wie sein Vater zu verhalten. David hat das Ideal der Familie Charles-Fisher nun im Kopf und will es auf keinen Fall mehr aufgeben. Er kämpft mit allen Mitteln für sein Ideal. Das bringt ihn dazu, Keith zu verheimlichen, dass Durrell Ärger in der Schule macht oder heimlich mit Keiths Auto über den Parkplatz fährt. David ist regelrecht blind in seinem Idealismus, während Keith nur nach weiteren Gründen sucht, die belegen, dass die Kinder schwer erziehbar sind, und es ihm ermöglichen, die Kinder wieder zurückzugeben.

In der fünften Staffel entsteht eine Spannung zwischen David, der unheimlichen Druck auf Keith ausübt, weil er seinen Kinderwunsch unbedingt erfüllt sehen will, und Keith, der vor eigenen Kindern zurückschreckt aufgrund seiner eigenen Kindheitserfahrungen und den daraus resultierenden Ängsten (St. Patrick). Die Serie begeht nicht den Fehler, eine heile Familienwelt zu inszenieren, um möglichen konservativen Kritikern beweisen zu können, wie gut *Queer Families* funktionieren können. Statt dessen wird eine "ganz normale" (dys)funktionale Familie porträtiert, deren "Normalität" sich gerade im Prozess zwischen Funktionalität und Dysfunktionalität zeigt. So gelingt es der Serie, ein Familienkontinuum herzustellen, in dem zwischen *Queer Families* und heterosexuellen Familien kein Unterschied bezüglich ihrer "Normalität" festzustellen ist, weil die Bezugsgrundlage nicht die Sexualität sondern die Funktionalität / Dysfunktionalität ist.

Keith will Anthony und Durrell zurückgeben, er ist der Meinung, dass sie nicht zu ihnen passen. David ist es in dieser Situation, der die Kontrolle behält und für die gemeinsame Familie einsteht. Sein bisweilen naiver Idealismus bietet hierfür eine geeignete Motivationsgrundlage. Er fordert Keith auf, sich mehr Mühe zu geben, mehr zu investieren und geduldiger zu sein:

David: Keith, it's not like they're slippers you can return to Neiman Marcus because they don't fit.

Keith: That's the whole point of foster – so you can see whether or not it works.

[. . .]

Keith: We should stop before they bond to us.

David: But I've already bonded to them.

Keith: What you bonded to is the idea of becoming your mother. Running around here blind to everything. 'Everything's gonna be ok.'

David: And you turn into your father, you solve everything with a beating.

Als die Betreuerin der Adoptionsbehörde die Familie besucht, will Keith ihr seine Entscheidung mitteilen. Auf einmal hört auch Durrell sehr aufmerksam zu, als er merkt, dass Keith sie eigentlich nicht haben will. Doch es kommt ganz anders. Obwohl die Situation sehr chaotisch ist, die Kinder sich während ihres Aufenthaltes nur raufen, erklärt die Betreuerin Keith, dass es den beiden hier, relativ gesehen, sehr gut gehe:

Social worker: You have no idea of the hell I have pulled children out of. Houses filled with garbage, cat feces. You are doing fine in my book. I have never seen these boys better. They're flourishing.

David sieht seine Chance gekommen. Er stimmt der Betreuerin in ihrer Einschätzung zu. Er beteuert, dass sie die Kinder sehr gerne hier hätten, und fällt damit seinem Partner Keith in den Rücken:

Keith: I can't believe you just did that. Just pretending that something is working doesn't mean it's actually working.

Mit diesem Kommentar zieht sich Keith vorläufig noch weiter aus dem Familienleben zurück. Er hat noch keine emotionale Bindung zu den Kindern gefunden. In der Tat ist die Familie an diesem Punkt noch weit von einem funktionalen Familienleben entfernt. Keith ist noch nicht an einem Punkt der Familienidentifikation angelangt, an dem David sich schon befindet. Anders herum betrachtet ist David noch zu sehr idealistischen Vorstellungen verhaftet, er wird sich mehr der Realität zuwenden müssen. Es stellt sich zudem die Frage, inwiefern die beiden Kinder dies schon als ihre neue Familie begreifen (können).

Durrell soll bei einer Schulveranstaltung mitwirken, doch er versucht es vor seinen Eltern zu verheimlichen. Keith scheint sich nicht weiter dafür zu interessieren. Sein an Gleichgültigkeit grenzendes Verhalten ist ein weiteres Zeichen für seine fehlende Bindung

zu den Kindern, sein fehlendes Bekenntnis zur Familie. David hingegen fragt sich, ob Durrell sich vielleicht wegen seiner schwuler Eltern schämt. David verlangt, dass sie zu der Veranstaltung gehen. Er ist davon überzeugt, dass es für Kinder wichtig ist, elterliche Unterstützung und Anerkennung zu erfahren. Und Keith ermahnt er dazu, seine elterliche Rolle wahrzunehmen:

David: You'll seize on anything not to be a parent to these two kids. You're barely here.

Keith: I have to work.

David: And when you are here you hardly talk to them.

Keith: I'm not allowed to. You make sure of that.

David: I just don't want you to yell at them. That doesn't mean you have to avoid them.

This sucks. I'm doing this all alone with no credit for being a single parent.

David ist enttäuscht von Keiths Einstellung, die ihn spüren lässt, wie weit sie von seinem Familienideal entfernt sind. Der Streit über die Einstellung zu den Kindern, die richtige Elternrolle und die damit zusammenhängende Erziehung geht tiefer und wird zu einer Belastungsprobe für ihre Beziehung. Beide müssen sich fragen, mit welcher Ernsthaftigkeit und mit welchem Realitätssinn sie ihren Kinderwunsch verfolgen. Hier geht es um die Ausbildung einer Familienidentität, um die Frage, ob überhaupt eine Familienidentität entstehen kann. Bei dieser Frage geht es zunächst einmal um die Eltern, sozusagen als tragende Säule dieser Familie und ihrer Identität. Wollen sie beide diese Kinder, wollen sie beide diese Familie?

Keith macht den ersten Schritt und begleitet David zur Schulveranstaltung. Dies ist in erster Linie ein affirmatives Zeichen Keiths für David, um ihm zu signalisieren, dass er mit ihm an einem Strang zieht. Bei der Veranstaltung treten sie beide als stolze Eltern ihres Sohnes Durrell auf. Durrell freut sich über das Lob seiner Eltern, vor allem auch von Keith, der sich nun positiver in die Familie einbringen will. Ein Schritt hin zur gemeinsamen Familienidentität.

Der Familienfrieden währt nicht lange. Keith findet heraus, dass Durrell und Anthony mit seinem Auto gefahren sind und dabei einen Schaden am Auto eines Nachbarn verursacht haben. Und er findet heraus, dass David die ganze Zeit davon wusste und sie deckte. Die Spannungen zwischen Keith und Durrell eskalieren beim Dinner, als Keith Durrell erklärt, dass er für den entstandenen Schaden aufkommen muss. Durrell greift sich ein Messer und richtet es gegen Keith. Keith entreißt ihm das Messer und drückt Durrell mit dem Kopf auf den Tisch. Keith sperrt Durrell daraufhin nachts in sein Zimmer Davids Idylle der glücklichen Familie Charles-Fisher scheint hinfällig.

Keiths Einstellung gegenüber Durrell ändert sich, als ihm sein Bruder Anthony die wirklichen Beweggründe für Durrells Verhalten erklärt: Da sie sowieso von ihren Pflegeeltern früher oder später zurückgegeben würden, versuche Durrell einfach so viel "Spaß" wie möglich zu haben solange er da sei. Was Durrell also wirklich braucht ist eine Rückversicherung, dass sein Bruder und er von ihren Pflegeeltern David und Keith geliebt und nicht zurückgegeben werden, eine Familienperspektive eben. Ein entscheidender Moment, um in das von seinem Bruder Anthony beschriebene Verhalten zurückzufallen, war für Durrell wohl der Moment, als Keith der Sozialarbeiterin mitteilte, dass die beiden Kinder nicht zu ihnen passen würden. Für Durrell war von diesem Zeitpunkt an klar, dass sie über kurz oder lang wieder ins Heim kommen würden, folglich forcierte er sein destruktives Verhalten.

Die allmähliche Entwicklung einer Familienidentität geht einher mit der Entwicklung einer Elternidentität bei David und Keith. Für Keith ist nun der Moment gekommen, da er sich bewusst für seine Familie entscheidet. erinnert sei an dieser Stelle an eine frühere Auseinandersetzung zwischen David und Keith, in der Keith zum Ausdruck brachte, dass David nicht seine Familie sei (vgl. S. 156). Das verdeutlicht noch einmal den langen Weg zur gemeinsamen Familienidentität, den Keith gehen musste. David wiederum hatte schon immer eine Vorstellung einer gemeinsamen Familienidentität in seinem Kopf. Nur musste er lernen, dieses Ideal zugunsten der Realität aufzugeben. David gesteht gegenüber Brenda, der zweiten Frau seines Bruders Nate, die die beiden für ihre Entscheidung für "Problemkinder" bewundert, dass sie natürlich zunächst auch perfekte Kinder wollten. Nun ist er aber Vater/Mutter dieser Kinder, mit allen Höhen und Tiefen, die das so mit sich bringt:

David: And I'm totally glad we didn't, because these kids need us and I love them to death. I didn't know I'd feel like this, like a lioness with my cubs. And then there are days I want to kill them.

Es hat den Anschein, als habe David nun eine realistische, weniger naive, Herangehensweise an seine Elternrolle gefunden.

Keith schlägt einen gemeinsamen Urlaub vor. Dies ist der Moment der Rückversicherung, der den Kindern signalisiert, dass sie in dieser Familie wirklich geliebt werden, und ihnen somit auch eine Familienperspektive bietet. So wird in dieser Szene das erste friedliche Familiendinner der Charles-Fishers gezeigt, das allen Familienmitgliedern um den Tisch ein Gefühl von Zusammengehörigkeit und Harmonie vermittelt.

Keiths stärkeres Engagement für die Familie begünstigt die Entwicklung einer Familienidentität, was im weiteren Verlauf durch Szenen unterstrichen wird, die das

gemütliche Familienleben herausstellen. Es geht in der Serie darum, ein Familienbild zu zeichnen, das suggeriert, dass es sich hier genauso um eine Familie handelt wie in einer heterosexuellen Konstellation. Daher auch die Darstellung alltäglicher Szenen, die wir mit Familie assoziieren. Die Charles-Fishers treten nun nicht mehr fragmentiert sondern als Familieneinheit auf, ohne besondere Auffälligkeiten, "normal".

Doch die Familienidylle der Charles-Fishers gerät noch einmal ins Wanken. Nach dem plötzlichen Tod seines Bruders Nate entwickelt David Panikattacken und eine diffuse Angst drängt ihn, seine Familie, vor allem seine Kinder, zu kontrollieren und beschützen. Es ist die Angst, dass er irgendwann einmal sterben wird und danach weder Keith noch seine Kinder jemals wieder sehen wird. Diese Angstzustände lähmen ihn in seinem rationalen Denken:

David: Keith, it feels like my face is coming off. I keep trying to hold it on, but I can't. It keeps coming off. What's underneath is just...

David muss die Familie verlassen. Keith geht es vor allem um die Kinder, die Angst vor David und seinen Nervenzusammenbrüchen haben. Das Blatt hat sich gewendet: In dieser Situation ist nun David derjenige, der die Familienstabilität gefährdet, nicht mehr Keith. David hat die Kontrolle über sich verloren und es ist nun an Keith, sich für die Familie einzusetzen. Keith übernimmt die Verantwortung für die Familie, die zuvor fast ausschließlich bei David lag.

David kehrt nach Hause zurück, nachdem er seine Ängste erfolgreich überwunden hat. In einer abschließenden Familiendinnerzene wird die Familienidentität beschworen. Davids spricht das Tischgebet:

David: We thank thee [. . .] for the love we feel for each other, even when it's hard. Especially when it's hard. And finally for these two boys, who came into our lives and made us a family and who have given us a home every bit as much as we have them.

Das gemeinsame "Amen" wirkt wie eine gegenseitige Bekundung für die Familie, ein Familienschwur. Auch Durrell weiß nun, dass er sich auf David und Keith verlassen kann (Ball). Durrell wird in einer der letzten Szenen auch zum ersten Mal Keith als "Dad" ansprechen. Zum Ende der Szene sehen wir eine friedliche, glückliche Familie. Davids "Especially when it's hard" bezieht sich auf das, was Ball als "tough love" bezeichnet:

I think what's really interesting is watching two people stay together when things get really tough and really hard.

(Ball)

Die Familie Charles-Fisher ist nun an dem Punkt angelangt, den Bozett als "funktionierende" Familie bezeichnet (vgl. Kap. 1, S. 7).

6.8. Familienkontinuität

In der letzten Episode steht die Familie Fisher scheinbar vor der Auflösung: Nate ist gestorben, das Bestattungsunternehmen soll verkauft werden, ebenso das Haus der Familie Fisher, Claire zieht ans andere Ende des Kontinents nach New York. Und doch vermittelt das Ende der Serie eine andere Botschaft. Keith stellt sein Geld zur Verfügung, um zusammen mit David den Geschäftspartner des Bestattungsunternehmens, Federico, auszubezahlen und das Familienunternehmen fortzuführen. Sie wollen das Fisher Haus zu ihrem neuen Zuhause der Familie Charles-Fisher machen, ihren Familientraum verwirklichen. Brenda willigt als Erbin von Nates Anteil ein, sich nach und nach auszahlen zu lassen, mit der Begründung: "Come on, we're family." Auch Ruth versöhnt sich mit der nicht immer geliebten Schwiegertochter Brenda und verspricht ihr, sie und ihre Enkelkinder Maya und Willa zu unterstützen. In der letzten Episode werden also gewissermaßen neue Familienbände geknüpft bzw. alte Familienbände neu belebt.

Zu Claires Abschiedsdinner versammeln sich alle, die zur Familie Fisher gehören (verwandt oder nicht). Das Ende der letzten Episode, in dem uns die Zukunft der Familienmitglieder vor Augen geführt wird, betont die Kontinuität der Familie, da die Familienmitglieder über die Jahre immer wieder zusammengeführt werden (zu Hochzeiten, Geburtstagen oder Beerdigungen). Kontinuität schließt dabei eine Weiterentwicklung / Variation / Öffnung von Familie nicht aus. Es ist ein Prozess. Brenda wird beispielsweise einen neuen Mann heiraten, Claire wird heiraten. Auch David und Keith werden offiziell heiraten. Dass sich bei aller Kontinuität doch auch Veränderungen ergeben wird schon darin deutlich, dass David und Keith das Fisher Haus, nun da sie es bewohnen, nach ihren Vorstellungen einrichten. Und hier geht es nicht nur um die Einrichtung. Die Tatsache, dass David und Keith am Ende in das elterliche Haus der Familie Fisher einziehen, ist ein Beispiel für die Subversion eines dominierenden Konzepts. Die *Gay Nuclear Family* Charles-Fisher zieht in das Haus der heterosexuellen Herkunftsfamilie Fisher. Eine *Gay Nuclear Family* lebt den Familientraum von Haus, Kindern, Hund und Gartenzaun. Das Konzept der heteronormativen *Nuclear Family* wird hier "entkernt". Die *Nuclear Family* kann fortan homosexuell oder heterosexuell sein.

Die letzte Staffel trägt den Titel: "Everything. Everyone. Everywhere. Ends." Der Zukunftsausblick der letzten Episode endet mit Claires Tod, dem jüngsten Mitglied der (ursprünglichen) Familie Fisher. Doch zeigt sich neben der Gewissheit des definitiven Endes auch, dass Familie als soziale Organisationsform fortbesteht. *Six Feet Under* macht deutlich, dass man nicht von einer Desorganisation der Familie oder von einem Zerfall

sprechen sollte, sondern von einer Veränderung der Familie. Von Zerfall kann nur sprechen, wer Familie als rigide soziale Form versteht und ihr die Fähigkeit zur Veränderung und zur Anpassung abspricht. Familie zeigt als soziale Organisationsform Kontinuität aufgrund ihrer Anpassungsfähigkeit.

Während Nates Beziehungen von Fragmentierung und Instabilität gezeichnet sind und auch bei Claire noch keine Stabilität zu erkennen ist, sind die Charles-Fishers, gemeinsam mit der Familie Diaz des Mitinhabers des Beerdigungsinstituts, Federico, diejenigen, die (zusammen) wachsen. Trotz aller Konflikte und Schicksalsschläge bleibt die Familie Fisher bestehen. Aber sie verändert ihr Erscheinungsbild. Statt einer Kernfamilie sehen wir am Ende einen um mehrere Mitglieder erweiterten Familienkreis. Dazu gehören Nates zweite Ehefrau Brenda und ihre Kinder Maya (die Tochter aus Nates Ehe mit Lisa) und Willa, ebenso Tante Sarah, Ruths Freundin Bettina, ihr Lebensgefährte George. Somit trägt die Serie auch in dieser Hinsicht den sich verändernden Lebensrealitäten Rechnung. Die Familie Fisher hat am Ende die Grenze von der biologischen Familie zur Wahlfamilie überschritten.

Nur in der ersten Staffel wird im Rahmen der Beziehung von David und Keith Bezug genommen auf die "klassischen" Themen, die mit Homosexualität assoziiert werden, allen voran das Coming-out. Danach aber richtet sich das Hauptaugenmerk auf die Dynamik ihrer Beziehung, werden psychologische Prozesse beleuchtet, Grenzen / Bedingungen für Beziehungen ausgelotet. Die Figuren werden als Paar (später als Familie) nicht mehr ausschließlich *sexualisiert*, sondern vor allem *personalisiert* (vgl. Kap. 3.2, S. 53). Was dabei verhandelt wird, hat universalen Anspruch, ist also nicht auf einen homosexuellen Diskurs beschränkt. Dass dies über eine homosexuelle Konstellation vermittelt wird, ist das Grenzüberschreitende an dieser Serie. Im Grunde genommen sehen wir in der Familie Charles-Fisher eine Familie, die mit Konflikten kämpft, wie wir sie auch in den "normalen" zeitgenössischen Familienfilmen sehen, z.B. *American Beauty*, *The Ice Storm* oder *Little Miss Sunshine*, die selbstverständlich ebenfalls einem kritischen Familiendiskurs verpflichtet sind, meistens jedoch von einem heterosexuellen Standpunkt aus, was letztlich wiederum die Gleichung Familie = Heterosexualität unterstreicht. Durch die Einschreibung der Konflikte in ein homosexuelles Setting wird der heteronormative Familiendiskurs unterwandert. Denn es zeigt sich, dass in heterosexuellen wie in homosexuellen Familienkonstellationen vergleichbare Prozesse ablaufen, Familie also gewissermaßen "sexualitätsblind" / "geschlechtsblind" ist. Damit wird eine Abgrenzung, gar eine Behauptung der Inkompatibilität, obsolet.

Six Feet Under unterscheidet sich von Serien wie *The L Word* oder *Queer as Folk*, die sich in der Darstellung von *Queer Families* doch sehr stark auf die *Gay / Lesbian Community* konzentrieren und dabei die Verbindungen zur "heterosexuellen Außenwelt" vernachlässigen (vgl. Kap. 3.3.2, S. 61). Damit wird zwar *Gay / Lesbian Families* Aufmerksamkeit zu Teil, sie werden sichtbar, doch kann dabei die direkte Auseinandersetzung mit heterosexuellen Familien oder mit heteronormativen Vorstellungen zu kurz kommen. *Six Feet Under* nimmt durch eine solche Gegenüberstellung hingegen eine universale Position ein, in der Familie unabhängig von der sexuellen Identität ihrer Mitglieder definiert wird und somit homosexuelle und heterosexuelle Familienentwürfe in einem Familienverständnis integriert werden.

7. *Tales of the City* – Wahlfamilien in San Francisco

Die TV-Miniserie *Tales of the City* (1993) und ihre Fortsetzungen *More Tales of the City* (1998) und *Further Tales of the City* (2001) (in der Folge wird der Titel *Tales of the City* für alle drei Teile verwendet) sind Verfilmungen von Romanvorlagen, die ihrerseits ursprünglich als Zeitungskolumnen erschienen sind. Die ersten fünf Bände der *Stadtgeschichten* wurden von Armistead Maupin zunächst als Kolumnen für den San Francisco Chronicle bzw. San Francisco Examiner verfasst und wurden anschließend, aufgrund des großen Erfolgs, in gesammelter Form als Fortsetzungsroman in sechs Teilen (wobei der sechste Teil nur als Roman erschienen ist) veröffentlicht. Die ersten drei Romane sind Grundlage der Verfilmungen, die in diesem Kapitel analysiert werden.

In *Tales of the City* wird uns in der Hausgemeinschaft der 28 Barbary Lane in San Francisco eine Wahlfamilie vorgestellt: Auf der obersten, alle Mitglieder umfassenden, Ebene der Wahlfamilie werden Haushaltsgrenzen überwunden. Die verschiedenen Parteien des Hauses, die verschiedenen Beziehungen, gehen auf dieser Ebene in der Wahlfamilie auf. Zwar gibt es unterhalb dieser Ebene kleinere Gemeinschaften, doch begreifen sich die Bewohner allesamt als eine große Familie. Verwandt ist, wer sich zusammenfindet, eine gemeinsame Identität entwickelt und füreinander einsteht. In den Familieneinheiten finden Auseinandersetzungen mit Aspekten des Familiendiskurses statt, die in den vorherigen Kapiteln diskutiert wurden, z.B. Transsexualität und Mutter-/ Vaterschaft, *Lesbian Nuclear Family*. Hinzu kommen Ehevariationen, die an der "natürlichen" Verknüpfung von Heterosexualität, Fortpflanzung und Monogamie rütteln: Muss eine Ehe zwangsläufig auf (Hetero-)Sexualität gründen? Oder Monogamie? Der *Queer Family Claim* tritt hier sowohl in Form der Auseinandersetzung mit der Herkunftsfamilie wie auch in der Darstellung der Wahlfamilie in der 28 Barbary Lane in Erscheinung und fordert heteronormativ geprägte Familienannahmen heraus.

Erfinder Armistead Maupin selbst meint, dass eines der Hauptthemen seiner Geschichten das Bedürfnis einer jeden Figur nach *Domestic Tranquility* und Familie sei:

Everybody in the story is looking for family in one way or another.

(Maupin)

Diesem Ziel gehen aber Konflikte und Konfrontationen zwischen Müttern / Vätern und Kindern voraus (Maupin). Und schließlich bedeuten *Domestic Tranquility* und Familie für jede Figur etwas anderes.

7.1. "Welcome to 28 Barbary Lane"

Die Welt von San Francisco wird als ein Ort jenseits vieler Grenzen vorgestellt, ein Ort, an den Menschen gehen, um ihre Grenzen zu finden und sie zu überwinden. San Francisco wird hier die (idealisierte) Rolle als Zufluchtsort all derjenigen zugewiesen, die mit den vorherrschenden (sexuellen) Grenzsetzungen nicht zurecht kommen oder aufgrund dieser Grenzsetzungen marginalisiert werden.

San Francisco is a very democratic place, sexually. We celebrate everything there and each other. What I've always tried to do is to show that wonderful weave of life because I think we're all validated by each other's experience.

(Maupin)

So wie nicht jeder mit seinen Weltanschauungen nach San Francisco passt, passt auch nicht jeder in die 28 Barbary Lane. Die Bewohner dieses Mikrokosmos haben eine gemeinsam Identität, die man teilt oder nicht:

Anna Madrigal: You know if it's right for you!

Das ist die Basis ihres Verwandtschaftsprinzips. Die Zugehörigkeit zu dieser Familie beruht auf Freiwilligkeit, es handelt sich um eine Wahlfamilie. Zur Familie gehört nur, wer sich entscheidet zu bleiben und die Regeln der Familie zu akzeptieren.

Barbary Lane represents a kind of safe harbor, a place where you can be yourself and be loved for being yourself, where a variety of people come together and see only the parts of themselves that are human.

(Maupin)

Anna Madrigal ist so etwas wie die Mutter der Familie, ihrer Familie, wie sie sie nennt. Die Regeln der Gemeinschaft sind schnell erklärt: "no objection to anything." Kulturelle Grenzsetzungen werden hier weitestgehend aufgehoben. Niemand wird vorverurteilt, jeder darf sich frei entfalten. Deutlich äußert sich dies am ungehemmten Konsum von Joints und anderen Drogen seitens der Familienmitglieder. Jedes neue Familienmitglied bekommt einen Begrüßungsjoint. Er soll helfen, locker zu werden, frei zu werden, sich aus Zwängen zu lösen.

Der Ursprung dieses *Laisser-faire* dürfte in der Vergangenheit des Familienoberhaupts Madrigal begründet sein. Als Transgender hat sie die Grenzen der heteronormativen Gesellschaft schon hinter sich gelassen. Sie erweckt den Eindruck einer befreiten Frau, befreit aus den Zwängen der Gesellschaft, die ihren Kindern in deren Selbstfindungsprozessen Stütze sein will. Hinzu kommt, dass sie ihre erste Familie, als sie noch ein Mann war und Andy hieß, aufgrund ihrer Geschlechtsidentitätskrise im Stich gelassen hat, und nun versucht, dieses Versäumnis zu korrigieren. Tatsächlich ist auch ihre

leibliche Tochter Mitglied der Familie 28 Barbary Lane, wenn diese auch zunächst nichts davon weiß.

Auch die anderen Bewohner der 28 Barbary Lane proben Grenzverletzungen: Da wäre zunächst *Mona*, die auf der Suche nach ihrer Identität eine Beziehung mit einer Frau eingeht, eine Quasi-Ehe mit einem Schwulen führt, die geographische Grenze nach Nevada übertritt, dort in einem Bordell ihre eigene Familiengeschichte findet und schließlich nach Seattle zieht.

Brian durchlebt eine *Straight-White-Male-Crisis*, wie man sie wohl nur in San Francisco durchleben kann, denn an den meisten anderen Orten dieser Welt wäre er wohl als weißer, heterosexueller Mann am besten an die dominierende (heteronormative) Matrix angepasst. In San Francisco verhält es sich jedoch anders. So erhält er bei einem Besuch in den *Baths* vom Objekt seiner Begierde eine Abfuhr. Sie würde mit ihm nur schlafen, wenn er schwul oder bisexuell wäre.

Michael ist das schwule Familienmitglied, das sich vor allem dem Coming-out gegenüber seinen Eltern stellen muss. Außerdem führt er eheähnliche Beziehungen mit *Mona* und *Mary Ann*, die Sexualität als Definitionsgrundlage für eine Beziehung in Frage stellen. Mit seinem Partner, dem Arzt *Jon Fielding*, wird er seine eigenen Beziehungsgrundlagen ausloten.

Und dann wäre da noch *Mary Ann*.

7.2. *Mary Ann* – aus der Provinz in die Freiheit

Zentrale Figur der Geschichte ist *Mary Ann Singleton*, die aus Cleveland kommt und sich mit ihrer Reise nach San Francisco auf der Suche nach sich selbst sowie auf einem Emanzipationstrip von ihrer Herkunftsfamilie befindet. Der Wunsch nach Freiheit, Veränderung, mehr Individualität, lässt sie die Bindung zu ihrer Herkunftsfamilie lösen.

Mother: You won't be the same.
Mary Ann: No, I hope not.

Ihre Herkunftsfamilie, dazu die Provinz Cleveland, all das steht für ein normiertes, diszipliniertes Leben, das sich an gesellschaftlichen Konventionen orientiert. Dieses Leben möchte *Mary Ann* hinter sich lassen. Sie ist bereit für Veränderung, und wo, wenn nicht in San Francisco, lassen sich Wiederholungszyklen durchbrechen.

Der Zuschauer erlangt mit *Mary Ann*, ausgehend von den Lebensentwürfen der Figuren in der 28 Barbary Lane, die Erkenntnis, dass Grenzen beliebige, kulturelle Setzungen sind,

die man überschreiten oder verschieben kann. Dies zu begreifen benötigt Zeit, und die dadurch gewonnene Freiheit auch tatsächlich umzusetzen erweist sich als noch schwieriger. Die Grenzen, die in Cleveland und andernorts gelten, geben Halt und Orientierung. Das Leben ist strukturiert in *Dos* und *Don'ts*. Es gibt klare Rollenvorgaben, die einem die Identitätsfindung erleichtern können. In San Francisco hingegen sind die Grenzen verwischt, man muss für sich selbst Halt und Ordnung finden. Mit Freiheit kommt Verantwortung:

Mary Ann: You gotta make things work for you.

An Mary Ann wird der Prozess eines Identitätswandels besonders deutlich. Sie kommt aus Cleveland nach San Francisco. In diesem neuen Umfeld verändert sich allmählich ihre Identität, schließlich finden ihre identitätsgenerierenden Prozesse nun auch in einem anderen Umfeld statt, strömen auf sie neue Impulse (z.B. neue Geschlechterrollen oder soziale Rollen) ein. Identität, Selbstverständnis (aber auch das Verständnis für andere) entwickelt sich im permanenten Austausch (von Übernahme bis Ablehnung) mit den Impulsen, Eindrücken, Rollen, denen man ausgesetzt ist.

7.3. Brian – der etwas andere *Straight White Male*

Brian ist auf der verzweifelten Suche nach einer Beziehung, jedoch ohne großen Erfolg. Dabei ist Brian kein typischer *Straight White Male*. Er ist bereit, Grenzen zu überschreiten. Sonst wäre es wohl auch kaum nachzuvollziehen, dass er ausgerechnet in Anna Madrigals Familie landet. Und in der Tat zeigt Brian keine Berührungängste. So zieht er abends mit Michael gemeinsam um die Häuser, der eine hält nach Männern, der andere nach Frauen Ausschau. Geschickt porträtiert Maupin San Francisco hier als einen Ort, an dem Grenzen (hier: zwischen schwuler Subkultur und heterosexueller Nachtkultur) verwischen, getrennte Sphären miteinander verschmelzen. Brians Freundschaft zu Michael übersteigt das gewöhnliche Maß, ist von einer sehr tief gehenden Liebe geprägt. Das homosoziale Kontinuum ist hier nicht durch Homophobie gestört. Es ist Brian egal, ob ihn andere aufgrund seines Verhaltens für schwul halten oder nicht.

Obwohl er eigentlich Anwalt ist, hat er sich dazu entschieden, sein Geld als Kellner zu verdienen. Ein deutlicher Gegenentwurf zur Mainstream-Gesellschaft, zur Yuppie-Bewegung. Seine Identität entspringt aus der Subversion vorherrschender Normen, so zum Beispiel der Monogamie. Auch in seiner späteren festen Beziehung mit Mary Ann ist Brian sexuellen Abenteuern nicht abgeneigt. So lässt er sich auf eine Affäre ein, die ohne

jeglichen physischen Kontakt auskommt. Sein einziges Hilfsmittel ist ein Fernglas, mit dem er die Nachbarschaft beobachtet. Dabei entdeckt er eine Frau, die ihr Fernglas geradewegs auf ihn richtet. Zwischen den beiden entwickelt sich eine voyeuristische (sexuelle) Affäre. Auch seine anderen (temporären) Eroberungen bedeuten nur das Scheitern seiner Bemühungen, eine bedeutungsvolle Beziehung aufzubauen. Auf seiner Suche kommt es dazu, dass er zufälligerweise mit Mutter (Candi) und Tochter (Cheryl) schläft, die zusammen in einem Trailerpark wohnen. In dieser Situation, als ihn zunächst die Tochter, später dann die Mutter mitnimmt, wird ihm bewusst, dass er an seinem Lebensstil etwas ändern muss, will er die bedeutungsvolle Beziehung finden, nach der er trotz aller gelebten sexuellen Freiheit strebt. Brian hat kein Problem damit, sich in einer Gesellschaft zurecht zu finden, in der jegliche Ordnung sich aufzulösen scheint, in der es nicht nur Homosexuelle und Heterosexuelle sondern auch Frauen gibt, die mit Männern schlafen, die eigentlich nur mit Männern schlafen. Aber doch sucht er dabei auch nach der romantischen Liebe, nach *Domestic Tranquility*, und findet sie schließlich in Mary Ann.

7.4. Ehemodelle in der 28 Barbary Lane

7.4.1. Brian und Mary Ann

So ist er es auch, der (nach langsamer Annäherung über zwei Teile) im dritten Teil der Serie, *Further Tales of the City*, Mary Ann unbedingt heiraten möchte. Brian und Mary Ann führen keine "klassische Beziehung", bei ihnen herrschen "verdrehte Geschlechterverhältnisse": Sie verdient das Geld, er ist zuhause. Mary Ann zweifelt an ihrer Liebe zu Brian. Ihr wäre eine rein sexuelle Beziehung ohne Romantik lieber. Sie ist sich nicht sicher, ob er "the whole package" ist, vor allem bezüglich seiner Promiskuität.

Brian muss sich in der Tat fragen, wie er ein solch ernsthaftes Unterfangen (Ehe) mit seiner sexuellen Freiheit vereinen kann. Er hat Angst davor, seine sexuelle Freiheit einzubüßen, hat aber weitaus größere Angst davor, etwas zu verpassen, das mit der Zeit immer mehr an Bedeutung zunehmen könnte. Bei aller (sexueller) Freiheit wird hier also auch das Bedürfnis nach Sicherheit und Stabilität betont, eben nach *Domestic Tranquility*. Dass Brian und Mary Ann am Ende von *Further Tales of the City* tatsächlich heiraten liegt vor allem an Brians Beharrlichkeit. Er kann Mary Ann erfolgreich vermitteln, dass er für *Domestic Tranquility* bereit ist.

7.4.2. Ehe ohne Sexualität

Beziehungen (Ehen) können auch ohne Sexualität auskommen, wie die folgenden Beispiele zeigen.

7.4.2.1. Mona und Michael

Mona und Michael haben eine sehr enge Bindung zueinander, die die kulturell gesetzte Grenze zwischen Freundschaft und Partnerschaft tendenziell aufhebt. Auch Anna Madrigal sieht in den beiden ein verheiratetes Paar:

Madrigal: There are all kinds of marriages – there are other things than sex that are more binding!

Hier wird das Ehekonzept, das Ehe mit (Hetero-)Sexualität und Fortpflanzung verbindet, herausgefordert. Mona und Michael sind ein Beispiel für eine Partnerschaft jenseits gemeinsam gelebter Sexualität, die aber dennoch die Funktionen einer Ehe erfüllt. Denn auch auf nicht-sexuelle Aspekte kommt es an, so z.B. auf gegenseitige Zuneigung, Unterstützung, auf eine gemeinsame Identität, die sich aus dem gemeinsam Durchlebten ergibt, die Voraussetzung für die Vorstellung einer gemeinsamen Zukunft ist. Nicht von ungefähr fordert Anna Madrigal die beiden daher auf, zu heiraten. Für sie spielt es keine Rolle, ob die beiden "sexuell kompatibel" sind oder nicht. Sie hat sich von einer Fixierung auf Sexualität gelöst. Zu dieser Heirat kommt es allerdings nicht, denn Michael und Mona entfernen sich im Laufe der Serie voneinander.

7.4.2.2. Michael und Mary Ann

An Monas Stelle tritt Mary Ann. Michaels Freundschaft mit Mary Ann ist andauernder als seine Beziehungen zu Männern und wird damit zur großen Konstante in seinem Leben. In seinen Beziehungen sieht er immer Anfang und Ende, nicht so bei Mary Ann. Ihre Freundschaft zeichnet sich durch Kontinuität aus, während ihre jeweiligen Partner kommen und gehen. Brian sagt zu Mary Ann über ihre Beziehung zu Michael:

Brian: Michael and you are as married as two people can be!

Mit anderen Worten: Ihre Beziehung sieht aus wie eine Ehe und verhält sich auch so (ihr Verhalten, ihre gegenseitige Unterstützung, entspricht dem Idealtyp eines verheirateten Paares), ist aber keine Ehe nach konservativer Auffassung. Für Brian (wie auch für Anna Madrigal) spielt diese Festlegung auf Heterosexualität, eigentlich auf Sexualität im allgemeinen, keine Rolle. Insofern wird hier das tradierte Verständnis von Ehe als

heterosexueller oder überhaupt *sexueller* Lebensgemeinschaft unterwandert und statt dessen vielmehr der Aspekt der Gemeinschaft betont. Beide Beziehungen Michaels, die mit Mona wie auch die mit Mary Ann, zeigen, dass das Ehemodell auch auf Lebensgemeinschaften / Partnerschaften anwendbar ist, die nicht auf Sex basieren oder sexuell von der Heteronorm abweichen, da sie mit Ausnahme der Fortpflanzung die gleichen (auch der Ehe zugeschriebenen) Funktionen erfüllen. Und selbst Fortpflanzung ist kein wirkliches Ausschlusskriterium, wie in *Tales of the City* deutlich wird.

7.4.3. Gleichgeschlechtliche "Ehe" und Fortpflanzung – *Lesbian Nuclear Family*

Die Tendenz San Franciscos zur Auflösung andernorts üblicher normativer Strukturen, wie sie in *Tales of the City* beschrieben wird, zeigt sich in Bezug auf die traditionelle, heteronormative Ehe auch an DeDe Halcyon und ihrem Ehemann Beauchamp. Beauchamp verkehrt sowohl mit Männern wie auch mit Frauen, kann also den Eheidealen der Monogamie und Heteronormativität nicht besonders viel abgewinnen. Gleichwohl präsentiert er seine Ehe nach innen wie nach außen entsprechend dem traditionellen Muster, d.h. inszeniert sich als den treuen Ehemann. Seine Frau DeDe spürt sehr wohl, dass ihre Ehe nicht funktioniert, doch anstatt einen Schlussstrich zu ziehen, versucht sie mit allen möglichen Mitteln, die Dysfunktionalität zu beheben. Eben weil sie das Bild einer glücklichen Ehe verinnerlicht hat und diesem Bild nun auch entsprechen möchte, strebt sie dem inszenierten Ideal nach.

Das Eingeständnis des Scheiterns des Ideals der monogamen, heterosexuellen Beziehung kommt ihr zunächst nicht in den Sinn. Und doch hält auch sie sich nicht daran. In ihrer Frustration lässt sie sich mit einem chinesischen Pizzalieferanten ein und wird prompt schwanger. Ohne dass DeDe etwas dazu tun muss, arrangieren sich die Dinge günstig für sie. Beauchamp kommt bei einem Verkehrsunfall ums Leben. Sie lernt D'orothea kennen, und lieben, und beschließt San Francisco den Rücken zu kehren, und mit ihrer neuen Familie (ihren Zwillingen und D'orothea) von vorne anzufangen.

Die Beziehung zwischen DeDe und D'orothea entwickelt sich Schritt für Schritt hin zu einer Mutter-Mutter-Kind(er)-Beziehung. Zunächst tritt D'orothea als unterstützende Freundin auf. Am Ende aber sind sie eine Familie und planen ihre gemeinsame Zukunft, d.h. sie haben eine gemeinsame Familienidentität ausgebildet und übernehmen füreinander Verantwortung.

DeDe wechselt die Ehepartner, gibt aber ihre Idee von Familie nicht auf. Hier wird die tradierte Vorstellung von Familie unterwandert, indem aus der heterosexuellen eine homosexuelle Kernfamilie wird (vgl. Kap. 6). Die Idee, dass Ehe / Familie auf Heterosexualität und Fortpflanzung basiert, dass die Ehe unter anderem auch dem Ziel der Fortpflanzung *der beiden Ehepartner* dient, wird vorgeführt. Die Kinder werden zwar noch in der Ehe mit Beauchamp gezeugt, allerdings nicht von Ehemann Beauchamp sondern vom Pizzalieferanten. Die Erziehung der Kinder sprengt ebenfalls das heteronormative Verständnis einer Elternschaft von Mutter (Frau) und Vater (Mann); die Erziehung wird von zwei Frauen übernommen. Der Dualismus in der Elternschaft bleibt bestehen, d.h. die soziale Funktion von *zwei* Elternteilen bleibt erhalten, nur eben nicht entsprechend heteronormativer Erwartungen.

An DeDe zeigt sich, dass auch San Francisco kein grenzenloser Ort ist, zumindest nicht für DeDe. Sie wird zum Opfer der feinen Gesellschaft San Franciscos, der sie selbst angehört, die hier aber als stark reglementierte Gemeinschaft geschildert wird. DeDe kann sich ausmalen, dass sie mit ihren außerehelichen, mit einem chinesischen Pizzalieferanten gezeugten, Kindern in dieser Gesellschaft niemals akzeptiert würde. Hier stößt sie also an Grenzen.

Im Grunde genommen hat sie die Grenze schon in jenem Moment verletzt, als sie sich gegen eine Abtreibung entschieden hat. DeDe hat gewählt. Sie hat eine bewusste Entscheidung für ihre Kinder, für ihre neue Familie getroffen, gegen die Gesellschaft in San Francisco. Und auch D'orothea entscheidet sich für ihre neue Familie. Insofern haben wir hier ein weiteres Beispiel für eine Wahlfamilie. Doch noch sind sie auf der Suche nach der für sie geeigneten Familienform. In DeDes Situation ist San Francisco nicht der Ort der Entgrenzung, "the end of the rainbow." Sie lässt sich von D'orothea überzeugen, dass es nie zu spät ist, an einen anderen Ort zu gehen, an dem einen die Menschen respektieren und lieben, frei von gesellschaftlichen Zwängen und Normen. Jedoch wird sich dieser Wunsch im Realitätstest als naiver Idealismus herausstellen. Sie schließen sich einer Sekte an, die sich als lebensgefährliches Experiment entpuppt. Maupin baut hier die wahren Ereignisse um Jonestown in Guyana (1974-1978) ein, einer auf egalitären Prinzipien beruhenden Gemeinschaft, die in Wirklichkeit autoritär geführt war und in einem Massen(selbst-)mord ihr Ende fand. Wenn man so möchte, könnte man diese Gemeinschaft auch als ein Beispiel für eine dysfunktionale Familie (Sektenführer Jim Jones ließ sich von allen als "Dad" / "Father" ansprechen) und das Ende durch den

Massen(selbst-)mord bzw. DeDes Flucht als Scheitern ihres ersten Familienversuchs sehen.

DeDe und D'orothea müssen nach Kuba fliehen, wo sie zunächst als glühende Sozialisten ihre neue Heimat vermuten. Doch schnell stellt sich heraus, dass Homophobie auch in weniger kapitalistischen Regimen verbreitet ist, und so wird DeDe mit ihren Kindern abgeschoben und landet in einem amerikanischen Auffanglager für homosexuelle Flüchtlinge aus Kuba. DeDe kehrt mit ihrer Familie im dritten Teil, *Further Tales of the City*, nach San Francisco zurück. D'orothea bleibt zunächst in Kuba, für sie ist es wichtiger, dem Sozialismus zum Sieg zu verhelfen, als selbstbestimmt lesbisch zu leben. Erst am Ende des dritten Teils kehrt sie nach San Francisco zurück, diesmal jedoch für immer. Im dritten Anlauf gelingt es DeDe und D'orothea, ihre Familienform zu finden und zu leben: die *Lesbian Nuclear Family*. Am Ende ist San Francisco doch auch für sie der Hort sexueller Demokratie (vgl. S. 175), ganz im Gegensatz zu Jonestown oder Kuba.

7.4.4. Anna und Edgar

Noch ein anderes Mitglied der Familie Halcyon übertritt die eng gesetzten Grenzen der idealisierten heterosexuellen Ehe. Es ist DeDes Vater Edgar Halcyon, der eine Affäre mit Anna Madrigal beginnt, nach einer zufälligen Bekanntschaft auf einer Parkbank. Edgar ist todkrank, sein Arzt rät ihm bezüglich der ihm verbleibenden Zeit: "Make it count!" Anna kann ihm etwas geben, kann seine verbleibende Zeit mit Bedeutung füllen. Und dennoch, so betont er, liebt er auch seine Ehefrau Frannie. So bleibt die Affäre bis zu seinem Tod und auch darüber hinaus, ein Geheimnis, zumindest für die Familie Halcyon. Monogamie wird als einzig glückbringender, familiensichernder Lebensentwurf in Frage gestellt. Anna und Edgar haben die begrenzte, aber bedeutungsvolle, Zeit miteinander genossen. Hätte sich Edgar der Norm der Monogamie gebeugt, hätte er die besondere Beziehung zu Anna, die Zeit mit ihr, nicht genießen können; oder aber er hätte Frannie verletzen müssen, seine Ehefrau, die er nach so vielen Jahren auf ganz eigene Art und Weise liebt. Eine strikte Befolgung der Norm hätte das Ziel Edgars verhindert, seine ihm verbleibende Zeit mit persönlicher Bedeutung zu füllen. Allein die nichtsahnende Ehefrau Frannie Halcyon wird hier betrogen. Doch Maupin scheint hier weniger für eine (moralisch) konsequente, denn für eine der Komplexität menschlichen Zusammenseins nahekommende Lebensführung zu plädieren.

7.5. *Domestic Tranquility* zwischen Herkunftsfamilie und Wahlfamilie

Alle Bewohner der 28 Barbary Lane haben diese Familie als ihre Familie gewählt:

Mary Ann: It's just like we made this family for ourselves.

Neben dieser ihrer Wahlfamilie haben sie alle auch eine Herkunftsfamilie, mit der sie in Konflikt stehen. Zuflucht und Rückhalt finden sie in ihrer Wahlfamilie. Mary Ann befindet sich auf einem Emanzipationstrip von ihrem Elternhaus. Michael vermeidet eine Auseinandersetzung mit seiner Herkunftsfamilie im tiefen konservativen Süden der USA. Dabei geht es vor allem um das Coming-out gegenüber seinen konservativen Eltern. Für Mona schließlich ist die Auseinandersetzung mit ihrer Herkunftsfamilie eng mit der Suche nach ihrer eigenen Identität verknüpft. Sie wuchs bei ihrer Mutter Betty Ramsey auf, ihr Vater ist verschwunden. Sie weiß nichts über ihre Familiengeschichte und folglich auch wenig darüber, wer sie selbst ist. Mona begibt sich auf die Suche nach ihren familiären Wurzeln und verlässt vorübergehend die 28 Barbary Lane. Sie findet ihre Großmutter in einem Bordell in Nevada, die dort den Namen Mother Mucca trägt. Nach und nach erfährt sie die ganze Geschichte dieses "väterlichen" Teils ihrer Familie. Am Ende stellt sich heraus, dass sie gar nicht so weit entfernt von ihrer Familie gelebt hat, dass Mother Muccas Sohn Andy, ihr Vater, nun Anna Madrigal heißt.

7.5.1. Anna Madrigal – vom versagenden Vater zur liebenden Mutter

Andy verließ seine Familie, seine Ehefrau Betty und seine Tochter Mona, als ihm seine Transidentität bewusst wurde. Betty ließ er über die Gründe seines Verschwindens im Unklaren. Für einen *Family Claim* war er nicht bereit. Anna hat wegen ihrer Flucht, ihrer nicht wahrgenommenen Verantwortung, ein schlechtes Gewissen und versucht ihren "Fehler" nun wieder gut zu machen. Anna ist jetzt, da sie mit sich eins ist, bereit für eine Familie. Ihre Geschichte vermittelt, dass es eine Inkompatibilität von Familie und Homosexualität / Transsexualität nicht gibt, es gibt allerhöchstens einen falschen Zeitpunkt. Nach der Lösung des Identitätskonflikts ist an einen *Family Claim* wieder zu denken.

Nach ihrer Operation ist Anna bereit für Familie. Auch sie sehnt sich, nachdem sich eine innere Ruhe und Stabilität eingestellt hat, nach *Domestic Tranquility*. Also gründet sie ihre eigene Familie in der 28 Barbary Lane. Wohl aufgrund ihrer eigenen Vergangenheit steht bei ihr der *Wahl*aspekt im Vordergrund. Wer sich bereit fühlt, in die Familie einzutreten, ist herzlich willkommen. Darüber hinaus sind alle Lebensentwürfe in dieser Familie

willkommen. Als Grenzgängerin versucht sie, Grenzen zu vermeiden. Ausgegrenzt wird nur, wer die Familienphilosophie der Entgrenzung nicht mit trägt. Sie versteht es auch Mona, als Teil ihrer ersten eigenen Familie, zu integrieren, ohne dass Mona zunächst erfährt, wer Anna Madrigal wirklich ist. Anna fühlt sich als Mutter dieser Familie, entwickelt einen "Mutterinstinkt" für die Bewohner. Daher zögert sie auch nicht ihre Familie zu verteidigen, als sie erfährt, dass ihre frühere Ehefrau Betty Ramsey in der Stadt ist.

Betty Ramsey ist auf einem Rachezug. Sie wurde damals von Andy verlassen und blieb allein mit Mona zurück. Aus Wut über die Zerstörung ihrer eigenen Familie will sie nun Annas Familie in der Barbary Lane zerstören und Mona gegen ihren "Vater" aufbringen. Anna / Andy bittet sie um Verzeihung:

Anna: Please don't ruin my family because I ruined ours.

Betty überträgt ihre Gefühle der Enttäuschung und der Einsamkeit auf Anna Madrigal. Diese Gefühle vermischen sich mit Vorurteilen gegenüber Transsexualität.

Ihre Verbitterung treibt Betty an, Nachforschungen anzustellen. Sie hat den Privatdetektiv Norman angeheuert, um Andys neue Identität herauszubekommen. In ihren bitteren Rachegeleuten kommt auch zum Ausdruck, wie sehr sich Betty selbst nach Liebe und Zuneigung sehnt und dies mit ihrer Rache zu kompensieren versucht. Andy hat sie verlassen und sie mit der Erziehung Monas alleine gelassen. Später hat sich auch Mona gegen ihre Mutter entschieden, ist ausgezogen, ausgerechnet zu ihrem "Vater". Und auch nach Annas Coming-out ihr gegenüber bleibt Mona bei ihrem "Vater", entscheidet sich für "ihn" und damit gegen ihre Mutter.

Es stellt sich außerdem heraus, dass Betty Brians Fernglas-Bekanntschaft ist. Das Wissen um die Fernglas-Affäre verhilft Anna zum Triumph über Betty. Anna kann ihr zeigen, dass sie Frau und Mutter ist (in diesem Fall Brians "Mutter"), auch wenn Betty ihr aufgrund ihres väterlichen Versagens (als Andy) und ihrer Transsexualität (die sie in ihren Augen per se als "Mutter" disqualifiziert) die Familientauglichkeit abspricht:

Betty: How did you know?

Anna: They're my children. A mother knows these things.

Diese unpersönliche Affäre unterstreicht Bettys Sehnsucht und dabei gleichzeitig ihre Unfähigkeit, sich einer anderen Person zu öffnen, ihr physisch wie psychisch nahe zu sein, eine Bindung einzugehen. Sie ist zu einem Menschen geworden, der jedem misstraut. Insofern ist sie auch nicht familientauglich, und verschwindet wieder aus San Francisco.

Anna Madrigals Ausspruch, "You know if it's right for you," trifft auf sie im negativen Sinne zu. Für sie ist diese Familie nicht die richtige, sie wird nicht zu ihrer Wahlfamilie. Auch Anna Madrigal muss erkennen, dass sie ihre Herkunftsfamilie nicht auslöschen kann sondern sich mit ihr auseinandersetzen muss. Sie ist Teil von ihr. Durch Monas Identitätssuche wird auch Anna wieder mit ihrer Mutter, Mother Mucca, konfrontiert, nachdem der Kontakt abgebrochen war. Im dritten Teil, *Further Tales of the City*, wird diese Konfrontation zur Aussöhnung hin fortgeführt, findet eine Reintegration der Herkunftsfamilie statt.

7.5.2. Michael – Coming-out, Coming of Age, Becoming a *Gay Family*

Michaels Auseinandersetzung mit seiner homophoben Herkunftsfamilie, sein Coming-out nimmt ebenfalls großen Raum im Familiengefüge dieser Miniserie ein. Wie sehr ihn die Tatsache belastet, dass seine Familie Homosexualität verleugnet bzw. für moralisch verwerflich hält, wie sehr dies seine Identitätsentwicklung beeinflusst, da er nicht den Mut aufbringt, sich gegenüber seiner Familie zu outen, wird anhand einer kurzen Szene deutlich. Michael und sein Freund Jon werden beim Sex von einem TV-Beitrag über Anita Bryant unterbrochen, die eine Anti-Homosexuellen-Kampagne namens "Save Our Children" in den 1970er/1980er Jahren führte (vgl. Kap. 6.6.2, S. 167). In dieser Szene gelingt es ihr damit tatsächlich, *Homosexualität* zu verhindern. Es gelingt ihr nur, weil Michael weiß, dass seine Eltern Anita Bryants Kampagne unterstützen, die behauptet, dass Homosexuelle Kinder rekrutieren müssen, weil sie sich selbst nicht reproduzieren können. Folglich ist für ihn, kaum dass er ihre Stimme vernimmt, an Sex nicht mehr zu denken. So sehr belastet ihn die Einstellung seiner Familie zu Homosexualität wie auch die Tatsache, dass sie von der Homosexualität ihres Sohnes nichts weiß. Er ist aus Orlando nach San Francisco geflohen, um seine homosexuelle Identität ausleben zu können. Ein weiteres Beispiel für einen Flüchtling vor der Heteronormativität im "safe harbor" (Maupin) San Francisco. In San Francisco hat er eine homosexuelle Identität angenommen. Solange er sich jedoch gegenüber seiner Herkunftsfamilie nicht outet, schwelt in ihm weiterhin ein Identitätskonflikt zwischen dem *neuen* Michael, der in San Francisco zuhause ist, und dem *alten* Michael aus Orlando, der ebenfalls weiterhin in ihm existiert, wann immer er Kontakt zu seiner Familie hat.

Michael erleidet eine seltene Lähmung, die ihn ans Krankenbett fesselt. Diese Lähmung kann symbolisch gelesen werden. Die gesamtgesellschaftliche Situation, repräsentiert

durch Anita Bryant, seine internalisierte Homophobie, sein Identitätskonflikt, das zunehmend gespannte Verhältnis zu seinem Elternhaus, weil diese in zunehmendem Maße mit Anita Bryants Kampagne sympathisieren, all das lähmt ihn innerlich. Um gesund zu werden, muss er seine Persönlichkeit befreien und sich gegenüber seiner Herkunftsfamilie outen, um die Stabilität seiner Identität wieder herzustellen.

Zunächst lehnt er es ab, als Mary Ann nach seiner Einlieferung ins Krankenhaus seine Eltern informieren möchte. Auf Jons Erwiderung, dass sie doch aber seine Familie seien, antwortet Michael, "This is my family", und meint damit seine Freunde und Mitbewohner aus der 28 Barbary Lane. Für Michael ist dies ein Punkt der Rekonstitution, an dem er seine Identität und seine Zugehörigkeit zur Familie Barbary Lane aufs neue bestätigt. Diese Familie ist seine Wahlfamilie. Und doch spürt Michael, dass er eine Beziehung zu seiner Herkunftsfamilie nicht leugnen kann. Allerdings ist diese Beziehung durch etwas Unausgesprochenes belastet, was sich eben auch blockierend auf seine Persönlichkeitsentwicklung auswirkt. Im Krankbett ringt er sich schließlich dazu durch, sich gegenüber seinen Eltern per Brief zu outen. Vielleicht schwingt dabei auch eine Art moralischer Verantwortung für die *Community* mit, im Kampf gegen die "Anita Bryants" Stellung zu beziehen, vor allem gegenüber der eigenen Familie, um somit der homophoben Bewegung den Wind aus den Segeln zu nehmen.

Er formuliert seinen *Queer Family Claim*, mit dem Ziel, die heteronormative Reproduktion in seiner Herkunftsfamilie zu destabilisieren. Er bezieht in dem Brief als *Kind* gegenüber seinen Eltern Stellung. Michael versucht ihnen zu vermitteln, dass ihn seine homosexuelle Identität nicht zu einem anderen Menschen macht, dass er derselbe Sohn wie vor seinem Coming-out ist. Er fordert seinen Platz als Kind in dieser Familie. Das Coming-out ändert nichts außer der Wahrnehmung der Eltern. Genau in diesem Blick der Eltern auf das Kind liegt natürlich das Problem. Letztlich geht es beim Coming-out nicht in erster Linie darum, das Verständnis der Eltern zu gewinnen, sondern den eigenen Identitätskonflikt aufzulösen und im Sinne des *Queer Family Claim* die Familienparameter zurechtzurücken.

Michael, wie wir ihn im dritten Teil, *Further Tales of the City*, sehen, ist im Prozess der inneren Reifung nach seinem Coming-out. Er hat seine Sexualität angenommen und lebt sie nun aus. Michael ist jetzt ein erwachsener Schwuler (Maupin). Michael und Jon haben sich getrennt. Für Michael ist ihre Beziehung zu "ernst" geworden. Statt dessen genießt Michael nun die vermeintliche Freiheit und die Männer in San Francisco. Eine feste Partnerschaft strebt er nicht an. Warum auch, schließlich hat er seine Familie in der 28 Barbary Lane. So wie auch Mona vor ihm, lebt er getreu dem Motto, dass er keinen Mann

fürs Leben braucht, wenn er fünf gute Freunde hat. Er erlebt ein kleines Abenteuer mit einem nicht-geouteten Hollywoodstar, von dem eigentlich alle, mit Ausnahme der Öffentlichkeit, wissen, dass er schwul ist und in seinem Haus Poolparties mit jungen leicht bekleideten Männern feiert. Ein Seitenhieb Maupins auf den Hollywood-Closet (vgl. Signorile). Schließlich meint der Star, dass es um die Frage, ob schwul oder nicht, ein viel zu großes Aufsehen gebe. Als dann jedoch Nancy Reagan zu Besuch kommt, muss Michael durch den Hinterausgang verschwinden. Ähnlich wie Larry Kramer in seine Farce *Just Say No* versteht Maupin es hier, die Verlogenheit und Bigotterie der Reagan-Ära zu zeigen, denn obwohl Nancy Reagan Homosexuelle persönlich kannte, kannte sie offiziell selbstverständlich keinen einzigen und setzte sich dementsprechend mit dem Beginn der Aids-Krise auch nicht für sie ein (vgl. Kramer ix-xxiv).

Michaels Leben als freiheitsliebender Junggeselle überzeugt wenig. Sein Freund Ned ist es, der Michael schließlich mit seinen Gefühlen für Jon konfrontiert. Und schließlich taucht Jon wieder auf in der 28 Barbary Lane und wird von Anna Madrigal herzlich in die Familie aufgenommen. Er möchte wieder mit Michael zusammenleben. So kommt es zum Wiedersehen zwischen Jon und Michael. Michael ist erwachsen geworden. Er ist nun bereit für *Domestic Tranquility*. Am Ende des dritten Teils planen die beiden ihre gemeinsame Zukunft, eine *Gay Family* mit Haus und Hund und Jons eigener Arztpraxis.

7.6. Wahlfamilien – ein Kaleidoskop von Familienmöglichkeiten

Tales of the City kann als ein Kaleidoskop verstanden werden, das zeigt, in welchen (Familien-)Konstellationen Menschen gemeinsam und glücklich leben können. Denn allen Figuren ist der Wunsch gemein, in einer Gemeinschaft zu leben. Verschiedene Modelle werden vorgestellt, wie Menschen mal in kleinen mal in größeren Gruppen zusammen leben, mal mit körperlicher Liebe mal ohne, ein Kaleidoskop der Familie eben. Dabei ist die Erkenntnis entscheidend, dass gerade nicht Sexualität (entgegen der heteronormativen Vorstellung von Familie) als maßgebliche Definitionsgrundlage dienen muss, sondern auch andere Bindeglieder zwischen Menschen, wie die verschiedenen Konstellationen in dieser Serie aufzeigen. Erinnerung sei hier beispielsweise an Anna Madrigals Aufforderung an Michael und Mona, zu heiraten, verbunden mit der Überzeugung, dass Sex nicht das Entscheidende sei. Mona sagt an anderer Stelle, dass sie sich manchmal lieber mit fünf sehr guten Freunden zusammenschließen würde als mit der einen richtigen Partnerin. Oder Brian, der Mary Ann und Michael als "as married as two people can be" beschreibt. Im

Verlauf der Miniserie durchlaufen die Figuren verschiedene Formen von Partnerschaften und Lebensgemeinschaften. Ihr Fixpunkt (so auch an Familienfesten) bleibt bei all diesen Lebensentwürfen, auch bei den Auseinandersetzungen mit den Herkunftsfamilien, immer die Familie in der 28 Barbary Lane, von der sie wissen, dass sie sie immer ansteuern können, dass sie ihnen Stärke und Rückhalt verleiht.

Michael: The passion, kindness, sensitivity of the people in this family have provided a constant source of strength.

Am Ende der ersten beiden Teile der Serie hat sich die Familienidentität der 28 Barbary Lane etabliert. Sie bedeutet für ihre Mitglieder Rückzugsort und Ausgangsort. Anna, Mona, Michael und Mary Ann (über Brians Herkunft erfahren wir nichts) haben sich im Laufe der Serie mit ihren Herkunftsfamilien auseinandergesetzt, tun dies im Grunde immer noch, denn auch hier handelt es sich um einen kontinuierlichen Prozess; schließlich bleibt die Herkunftsfamilie und wirkt beständig in den Identitäten nach. Parallel dazu hat sich die Wahlfamilie der Barbary Lane konstituiert, und rekonstituiert sich fortwährend. Für jedes Mitglied gibt es besondere Momente, in denen Bindungen, Identifikationen mit dieser neuen Familie rückbestätigt werden können.

Am Ende des dritten Teils, *Further Tales of the City*, findet Mary Anns und Brians Hochzeit statt. Die gesamte Familie der 28 Barbary Lane ist anwesend, mit Ausnahme der verstorbenen Mother Mucca: Mary Ann, Brian, Michael, Jon, DeDe, D'orothea, Frannie Halcyon (DeDes Mutter), Anna Madrigal und ihr Vater, Edgar und Anna (DeDes Kinder). Das Schlussbild zeigt die Familie beim Familienfoto auf der Veranda des Hauses – ein Klassiker, der automatisch mit Familie assoziiert wird. Hier ist es nun eine Familien-Kombination aus Herkunftsfamilien und Wahlfamilien.

Bereits am Ende des ersten Teils der Miniserie, *Tales of the City*, hat sich Mary Ann in San Francisco und in der Barbary Lane gut eingelebt, hat sie gelernt, mit der Freiheit und der Verantwortung umzugehen:

Anna Madrigal: When you first got here, I thought the freedom might be too much for you, but I was wrong. You're gonna do just fine.

Freiheit ist hier das Schlüsselwort. Freiheit ist es, was diese Familie auszeichnet. Damit steht in *Tales of the City* das Ideal der Freiheit nicht im Gegensatz zum Konzept der Familie. Die Familie der Barbary Lane wird von ihren Mitgliedern nicht wie ein Gefängnis empfunden, höchstens ihre Herkunftsfamilien mit ihren rigiden Normvorstellungen. Geboren aus der grenzüberschreitenden Persönlichkeit der Familienvorsteherin Anna Madrigal ist die Familienmaxime: "no objection to anything." Gleichwohl gilt es zu

bedenken, dass nicht alle Menschen für ein solches Familienmodell geschaffen sind. Aus diesem Grund gibt es ja die *Wahl*möglichkeit.

Die Mitglieder stehen für einander ein, unterstützen einander. Die Mitglieder haben eine gemeinsame Vergangenheit und eine gemeinsame Zukunft. Auch gegenseitige finanzielle Unterstützung spielt eine Rolle: So leben Michael und Mona eine Zeit lang gemeinsam nur von Monas Geld; und auch Anna Madrigal zeigt sich gegenüber ihren "Kindern" finanziell hilfsbereit. Haushaltsgrenzen sind im Begriff sich aufzulösen: Im Haus 28 Barbary Lane leben zwar alle in ihren eigenen Wohnungen, doch die Grenzen verwischen zunehmend. Annas Wohnung ist der Mittelpunkt des Familienlebens, der Ort, an dem die gemeinsamen Feste gefeiert werden. Wie oben bereits erwähnt, wohnen Mona und Michael vorübergehend zusammen. Generell hat jeder Zutritt zur Wohnung des anderen, Garten und Veranda sind sowieso in gemeinsamer Benutzung. So lässt sich hier in der Tat eine Haushaltsgrenzen überschreitende Gemeinschaft ausmachen.

Vielen der im Rahmen dieser Arbeit erwähnten Filme ist gemein, dass sie das Prinzip der Monogamie, das mit dem Ideal der heterosexuellen Ehe verbunden ist, in Frage stellen. So auch in *Tales of the City*: Beauchamp, der mit DeDe verheiratet ist, schläft mit Mary Ann, Jon, und mit einigen anderen. DeDe schläft mit dem Pizzalieferanten. Michael hat wechselnde Partner. Entscheidend ist, dass diese Seitensprünge einfach passieren, dass mit der Schilderung keinerlei Wertung einhergeht. So wird die Annahme, dass die monogame Beziehung die natürliche und, von einem moralischen Standpunkt aus betrachtet, die einzig richtige sei, untergraben. Das Brechen mit einer (so zementierten, wie auch oftmals verlogenen) Konvention, wie der Monogamie, schließt bei Maupin den Wunsch nach / die Erfüllung der *Domestic Tranquility* nicht aus. So sehen wir auch in diesem Beitrag eine Affirmation von Familie, mit dem kleinen Unterschied, dass sich die Familien in dieser Serie auf eine neue Grundlage stellen, jenseits der Gebote der Fortpflanzung, Monogamie und Eltern-/Geschlechterbinarität.

Wie radikal manches an dieser Miniserie in Bezug auf ein tradiertes Familienverständnis empfunden wurde (wird), soll hier noch kurz dargestellt werden. Dies macht noch einmal deutlich, wie kontrovers der Familiendiskurs in den USA verläuft und wie "umkämpft" der Familiendiskurs weiterhin bleiben wird. 1994 hatte PBS *American Playhouse* mit der Miniserie *Tales of the City* einen der größten Erfolge. Eine solch offensichtliche Herausforderung der heteronormativen Matrix in der Öffentlichkeit, vor allem aufgrund der Sexualitäts-Darstellung (homo wie hetero), rief die konservativen Kritiker auf den Plan. Reverend Wildmon schickte an jeden Kongressabgeordneten ein Videoband mit den

seiner Meinung nach schlimmsten Szenen (Rich 1994). Die *American Family* (!) Association protestierte gegen den ihrer Meinung nach unrechtmäßigen Gebrauch von Steuergeldern für Pro-Homosexualität-Propaganda. Aufgrund dieser Proteste stoppte PBS die Koproduktion der bereits geplanten Fortsetzung. Außerdem wurde der Etat von *American Playhouse* um zwei Drittel gekürzt (Carman 1994). Erst mit dem privaten Kanal Showtime konnten die weiteren Teile produziert werden. So wird hier noch einmal deutlich: Im marktwirtschaftlichen Zeitalter hängen Gegendiskurs und Subversion auch von den zur Verfügung stehenden finanziellen Mitteln ab.

8. Zusammenfassung

Queer Families haben nicht erst gestern die Bühne des Lebens betreten. Packard hat auf *Queer Families* im amerikanischen Westen des 19. Jahrhunderts verwiesen (vgl. Kap. 3.3.2), Rickett / Achtenberg haben gezeigt, dass es bereits in den 1970er Jahren in manchen US-Bundesstaaten Pflegschaften / Adoptionen durch homosexuelle Eltern gegeben hat (vgl. Kap. 2.2.1). Was neu und Gegenstand dieser Untersuchung ist, ist der *Queer Family Claim*, der sich in Film und Fernsehen seit den 1980er Jahren in zunehmendem Maße etabliert hat. Es hat eine Verschiebung aus marginaler Position heraus stattgefunden, mit dem Ergebnis, dass *Queer Families* heute eine prominentere Stellung einnehmen bzw. sich erkämpfen. Dies hat mit einer Verschiebung von Sexualisierung hin zu Personalisierung Schwuler / Lesben / Transgender zu tun (vgl. Harry / DeVall; zit. in Bozett 1987, 235). Öffnet sich der Diskurs erst einmal für die Persönlichkeits-Dimensionen jenseits der Sexualität, fällt der Blick früher oder später zwangsläufig auf die Familientauglichkeit, die *Queer Families*. Man kann durchaus von einer Affirmation von Familie sprechen. Familie wird nun, bezüglich Homosexualität / Transsexualität, diskursiv erfasst, so wie es beispielsweise Russo und Clum gefordert haben:

Cinema has not yet taken the homosexual as alien and shown where that alienation comes from. The family as we know it needs to be examined onscreen in radically different terms.

(Russo 1987, 188)

Like the self, relationships and the languages of relationships must be forged anew out of words that have limited or negative meanings for gay men. A major example of this is the discourse of marriage and family.

(Clum 198-199)

Die hier besprochenen Filme im Familiendiskurs tragen zu einer Öffnung des Familienverständnisses, zu einer Pluralisierung dessen, was als Familie verstanden wird, bei. Natürlich gibt es nach wie vor die traditionelle Familienkonstellation der Kleinfamilie, so auch in manchen der hier vorgestellten Filme, doch werden auch Familienformen mit einer größeren Flexibilität gezeigt.

Die in dieser Arbeit analysierten Beispiele haben verschiedene Perspektiven von Familie aufgezeigt. Sie ist Korsett gesellschaftlicher Normen und prozessual geprägter Vorstellungen, aus dem es sich zu befreien gilt, will man der eigenen Identität und Individualität gerecht werden (vgl. z.B. Kap. 4.1 *American Beauty*; Kap. 4.2 *Far from Heaven*). Sie ist Rückzugsort für die Mitglieder einer Gemeinschaft und bietet Sicherheit, Rückhalt und Unterstützung, physisch wie psychisch (vgl. z.B. Kap. 7 *Tales of the City*). Sie kann sich in diesem Konflikt zwischen Freiheit und Sicherheit, in der Subversion

bestehender Normen als wandlungsfähig / anpassungsfähig zeigen (vgl. z.B. Kap. 5.1 *Normal*; Kap. 5.2 *Transamerica*), kann daran aber auch zerbrechen (vgl. z.B. Anna Madrigals erste Familie in *Tales of the City*; Kap. 7).

Die in dieser Arbeit analysierten Filme beschränken sich nicht auf die Dekonstruktion eines tradierten Familienbilds (was typisch für den Familienfilm der Gegenwart ist) und die Aufhebung der Grenze zwischen Familie und Homosexualität / Transsexualität. Bei diesen Filmen gilt es auch zu beachten, dass das Konzept Familie seinen sozialen Sinn nicht einbüßt; im Gegenteil, die Funktionen von Familie werden bestätigt, selbst in einem Film wie *Tarnation* (vgl. Kap. 3.3.2, S. 69). Dabei wird eine Kontinuität der Familie konstatiert, weil es sich um eine flexible, anpassungsfähige Organisationsform handelt (vgl. Zitat Jagger / Wright 33-34). Das muss sich nicht zwangsläufig auf die Herkunftsfamilie beziehen, sondern eventuell auf die eigene Familie, die als Korrektivmodell zur Herkunftsfamilie fungieren kann.

Ziel dieser Arbeit war es, den *Queer Family Claim* in seiner Intention zu analysieren, mit einer Vorstellung aufzuräumen, die sich in der heteronormativen Matrix reproduziert und gefestigt hat – der Inkompatibilität von Familie und Homosexualität / Transsexualität. Um dieses Ziel zu erreichen, werden beispielsweise heterosexuelle Familienmodelle (*nuclear family*) in homosexuelle überführt (vgl. Kap. 6 *Six Feet Under*), werden klassische Geschlechterrollen (Mann / Frau) und entsprechende Elternrollen (Vater / Mutter) variiert (vgl. Kap. 5.1 *Normal*; Kap. 5.2 *Transamerica*), werden alternative (Wahl-)Familienmodelle aufgezeigt (vgl. Kap. 7 *Tales of the City*). Die Arbeit zeigt in ihren Analysebeispielen sowie im Überblick in Kapitel 3.3, dass es im amerikanischen Gegenwartsfilm eine Bestrebung gibt, mannigfaltige Verbindungen zwischen Familie und Homosexualität / Transsexualität aufzuzeigen, um im Umkehrschluss wiederum zu verdeutlichen, wie willkürlich die Grenzsetzung zwischen Familie und Homosexualität / Transsexualität erfolgt ist. Die vermeintliche Natürlichkeit (Familie = Heterosexualität und Fortpflanzung) wird als Konstrukt entlarvt, das Schwule / Lesben / Transgender bezüglich einer Familienplanung marginalisiert.

Die in den Filmen beschriebenen Konflikte können in jedweder Familienform auftreten, sind quasi "sexualitätsblind" / "geschlechtsblind". Schließlich handelt es sich um Konflikte, die in der sozialen Organisationsform Familie per se angelegt sind, die sich aus der Tatsache ergeben, dass mehrere Individuen eine mehr oder minder geschlossene / abgegrenzte Gemeinschaft bilden und somit in vielfältige physische wie psychische Beziehungen zueinander treten. Familie ist immer prozesshaft zu verstehen, angelegt

zwischen Kontinuität und Wandel. Damit ist aber auch klar, dass Familie per se kein heterosexuelles System ist, sondern vielmehr heteronormativ geprägt wurde (vgl. Kap. 2.1).

Begonnen hat die Arbeit mit zwei Filmen, *American Beauty* und *Far from Heaven*, in denen die Normativität des Familienmodells *Suburbia* offensichtlich wird. *Far from Heaven* zeigt die (zwanghafte) kulturelle Reproduktion von (Familien-)Identitäten, die aber variiert werden kann. Beide Filmbeiträge zeigen die performative Konstruktion des heteronormativen Familienbilds. Dies ist ein wichtiger Aspekt, weil er zunächst die Schale des idealisierten Leitbilds der heterosexuellen *Nuclear Family* knackt und somit eine Neuverhandlung dessen, was Familie ausmacht, ermöglicht. Die Formulierung eines *Queer Family Claim* findet nur beding statt.

Die in der Folge analysierten Filme setzen sich konkret mit der Neuverhandlung / Variation von Familie auseinander. Dabei ist ihnen allen gemein, dass sie ein affirmatives Bild von Familie zeichnen (was nicht bedeutet, dass auf die Darstellung familiärer Dysfunktionalität verzichtet werden müsste) und damit die Kompatibilität von Homosexualität / Transsexualität und Familie betonen. In *Normal* wird die heteronormative Reproduktion durch Roys Coming-out gestört, das heteronormative Familienbild wird denaturalisiert, die Familie bleibt auch nach Roys Outing zusammen. Die Erosion traditioneller binärer Geschlechterkonstellationen und Elternrollen wird aufgefangen. In *Transamerica* findet eine Veränderung in Brees Identität statt, die sie allmählich eine Elternidentität annehmen lässt – eine Voraussetzung dafür, dass wir am Ende eine *Queer Family* sehen. Auch der erste Aspekt des *Queer Family Claim* findet in beiden Filmen Berücksichtigung, da sich sowohl Roy als auch Bree ihren Herkunftsfamilien stellen und ihren Platz darin einfordern.

In *Six Feet Under* sehen wir eine *Nuclear Family*, mit einem kleinen Unterschied: Zwei Männer gründen hier eine Familie. Die *Gay Nuclear Family* ist nicht die Kopie der heterosexuellen *Nuclear Family*, sie sind beide Kopien – ein Original gibt es nicht. Bezüglich der Geschlechter- und Elternrollen sowie des Fortpflanzungsgedankens werden hier heteronormative Annahmen gestört und die Konstruiertheit des vermeintlich Natürlichen / Ursprünglichen offengelegt. In dem langen Prozess der Familiengründung der *Gay Nuclear Family* wird die Variabilität von Familie in Form und Dauer betont. Beziehungspausen und die Lockerung des Monogamie-Gebots wären hier zu nennen. Der *Queer Family Claim* zeigt sich sowohl in der Auseinandersetzung mit den Herkunftsfamilien wie auch im Porträt der (dys)funktionalen *Queer Family*.

In *Tales of the City* schließlich wird Familie groß und entsprechend variabel gedacht. Neben den zuvor beschriebenen Aspekten ergibt sich hier noch eine Familienperspektive, die Haushaltsgrenzen verschwimmen lässt. Biologische Verwandtschaft ist in der 28 Barbary Lane für die Familienzugehörigkeit nicht entscheidend. Es handelt sich um eine Wahlfamilie: Alle Mitglieder haben sich freiwillig für diese Familie entschieden, haben daher auch das Recht, die Familie für immer oder auch vorübergehend zu verlassen.

So zeichnet sich der *Queer Family Claim* durch ein pluralistisches / postmodernes Familienverständnis aus: Familie wird nicht mehr in eine feste Form gepresst; sie erscheint als ein Projekt, angelegt auf unbestimmte Zeit, als etwas Prozesshaftes, dessen Form sich immer wieder verschiebt, sich immer wieder den sich verändernden Gegebenheiten anpasst: "no defined cycles of expansion and contraction, no patterns of dispersal" (Weston 109). Familienentwürfe können von Dauer sein oder nur temporär. Familie, abstrakt gedacht, als soziale Organisationsform ist hingegen eine Grundkonstante menschlichen Zusammenlebens. Daran wollen auch die hier besprochenen Filme nicht rütteln. Die Kontinuität von Familie (d.h. der Wunsch des Individuums in einer solchen Gemeinschaft zu leben und sein sich daraus ergebendes Handeln) kommt in den meisten der hier besprochenen Filmen zum Ausdruck; ist es nicht die Herkunftsfamilie so ist es die Wahlfamilie. *Normal* und *Six Feet Under* zeigen beide Kontinuität und Zukunftsfähigkeit von Familie. Voraussetzung ist neu zu denken, die Bereitschaft Vorhandenes zu hinterfragen, die Parameter neu zu setzen. Es ist der Prozess der kontinuierlichen Überprüfung und Neuausrichtung des Selbstverständnisses und des Verständnisses anderer. Doch da dies schwierig und anstrengend ist, geht der Griff schnell zu gegebenen (naturalisierten) Konzepten dessen, was sein darf und was nicht, was Familie ist und was nicht.

Führt man die hier zusammengefassten Gedanken fort, lässt sich der Begriff der *Queer Family* auch noch in einer weiteren Dimension denken, und zwar in einer ständigen Herausforderung einer Familiennormativität. So kann man die Kategorie "Familie" (analog zur Kategorie "Frau", auf die sich Butler in folgendem Zitat bezieht) möglichst offen anlegen, um das Ziel der Ablösung des heteronormativen Regimes zu erreichen:

Wenn man dagegen die wesentliche Unvollständigkeit dieser Kategorie [Frau] voraussetzt, kann sie als stets offener Schauplatz umkämpfter Bedeutungen dienen. Die definitorische Unvollständigkeit der Kategorie könnte dann als normatives Ideal dienen, das von jeder zwanghaften Einschränkung befreit ist.

(Butler 1991, 35)

Ähnlich ließe sich bezüglich der Kategorie Familie eine Normativität unterlaufen, die die Familienmöglichkeiten einschränkt, indem man einen Familienbegriff zugrunde legt, der die definitorische Unvollständigkeit voraussetzt. Der *Queer Family Claim* entledigt sich in den besprochenen Filmen heteronormativer Familien-Strukturen, z.B. bezogen auf Eltern- / Geschlechterbinarität.

So wie David und Keith in *Six Feet Under* in "kreativer Subversion" ihre Familie an der Nichtanerkennung im rechtlich-politischen Sektor vorbei gründen (vgl. Kap. 6.5.3, S. 161) geht auch der *Queer Family Claim* vor: Er unterwandert das dominierende, tradierte Familienbild, variiert es und wartet mit eigenen Familienmodellen auf. Der *Queer Family Claim* greift dabei die gesellschaftliche Realität auf: Diejenigen, die eine Familie gründen möchten, nutzen die Spielräume, die ihnen das Gesellschaftssystem bietet (in den USA sind die Möglichkeiten zur Adoption / Leihmutterchaft / künstlichen Befruchtung gegeben). Sie gründen de facto Familien, denen über kurz oder lang die Anerkennung nicht (mehr) verweigert werden kann, denn ihre soziale Bedeutung liegt auf der Hand. So ließe sich die momentane Entwicklung in den USA erklären: Einige US-Bundesstaaten erlauben nach Entscheidungen von Gerichten / Parlamenten die Schließung gleichgeschlechtlicher Ehen (Connecticut, Iowa, Massachusetts, New Hampshire, Vermont) oder erkennen die in anderen Staaten geschlossenen Ehen an (New York, Washington, D.C., Stand: Dezember 2009). Dass dabei auch mit Widerstand zu rechnen ist, zeigen die von Gegnern initiierten Referenden in Kalifornien (Proposition 8) und Maine, die eine Mehrheit erzielten. Der Kampf um die Deutungshoheit bzgl. Familie wird also weitergeführt.

Die Entwicklung bei der gleichgeschlechtlichen Ehe ist sicherlich nur ein erster Schritt, da Familie nicht zwangsläufig mit Ehe einhergehen muss. Auch für andere Familienmodelle ist eine solche Entwicklung prinzipiell denkbar. In *Tales of the City* wird angedeutet, was daraus für die Familie folgen kann: eine Öffnung hin zu einem Familienverständnis, das auch jenseits irgendeiner Vater/Mutter-Vater/Mutter-Kind-Konstellation liegen kann. Warum muss Familie zwangsläufig mit (Trans-/Homo-/Hetero-)Sexualität einhergehen? Wenn sich Familie über Rituale (re-)konstituiert, kann sie das auch in einem nicht-(hetero)sexuellen, nicht-biologischen Rahmen tun. Filme, wie *Tales of the City* oder *Paris Is Burning*, deuten an wie alternative Familienmodelle aussehen können (die bisherigen Familienmodelle werden selbstverständlich weiter fortbestehen).

9. Bibliographie / Filmographie

American Beauty. Regie: Sam Mendes. 1999. DVD. Universal, 2000.

Anderson, Jane. Audiokommentar. *Eine Frage der Liebe [Normal]*. Regie: Jane Anderson. 2003. DVD. Warner Home Video, 2004.

Anderson, Michael. *Approaches to the History of the Western Family, 1500-1914*. London: Macmillan, 1980.

Ball, Alan. Audiokommentar. *Six Feet Under*. Konz.: Alan Ball. 2001-2005. DVD. Warner Home Video, 2006.

Benshoff, Harry M. / Griffin, Sean. *Queer Images. A History of Gay and Lesbian Film in America*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2006.

Bozett, Frederick W. ed. *Gay and Lesbian Parents*. New York: Praeger, 1987.

- - - . ed. *Homosexuality and the Family*. New York: Harrington Park Press, 1989.

- - - . "Gay Fathers." Bozett 1987, 3-22.

Busche, Andreas. "Ein moderner Mediengigant – Warner Brothers heute." *epd Film* 3 / 2006, 25.

Butler, Judith. *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991.

- - - . *Körper von Gewicht*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997.

Capsuto, Steven. *Alternate Channels: The Uncensored Story of Gay and Lesbian Images on Radio and Television*. New York: Ballantine Books, 2000.

Carman, John. "PBS Backs out of Sequel to *Tales of the City*." *San Francisco Chronicle*, April 8, 1994.

Chambers, Ross. "Poaching and Pastiche: Reproducing the Gay Subculture." *Canadian Review of Comparative Literature* 21 (1994): 169-192.

Chauncey, George. *Gay New York. Gender, Urban Culture, and the Making of the Gay Male World, 1890-1940*. New York: HarperCollins, 1994.

Chroniques de San Francisco [Tales of the City]. Regie: Alastair Reid. 1993. DVD. Arcades Video, 2005.

Chroniques de San Francisco [More Tales of the City]. Regie: Pierre Gang. 1998. DVD. Arcades Video, 2005.

Chroniques de San Francisco [Further Tales of the City]. Regie: Pierre Gang. 2001. DVD. Arcades Video, 2005.

- Clarkson, Patricia. Interview. *Dem Himmel so fern [Far from Heaven]*. Regie: Todd Haynes. 2002. DVD. Concorde, 2003.
- Clum, John M. *Still Acting Gay: Male Homosexuality in Modern Drama*. New York: St. Martin's Press, 2000.
- Dem Himmel so fern [Far from Heaven]*. Regie: Todd Haynes. 2002. DVD. Concorde, 2003.
- DiLapi, Elena Marie. "Lesbian Mothers and the Motherhood Hierarchy." *Bozett* 1989, 101-122.
- Dorn, Margit. "Film." *Faulstich* 2004, 218-238.
- Dyer, Richard. *Now you see it: Studies on lesbian and gay film*. London: Routledge, 1990.
- Eine Frage der Liebe [Normal]*. Regie: Jane Anderson. 2003. DVD. Warner Home Video, 2004.
- Esslin, Martin. *Die Zeichen des Dramas. Theater, Film, Fernsehen*. Reinbek: Rowohlt, 1989.
- Faulstich, Werner (Hrsg.). *Grundwissen Medien*. 5. Auflage. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2004.
- . *Filmgeschichte*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2005.
- Gianoulis, Tina. "Family." *glbtq – encyclopedia of gay, lesbian, bisexual, transgender & queer culture*. 14. Juni 2005. <<http://www.glbtq.com/socialsciences/family.html>>
- Gluckman, Amy / Reed, Betsy. *Homo economics: Capitalism, Community and Lesbian and Gay Life*. London: Routledge, 1997.
- Goldstein, Richard. "The Normalizing Heart: How AIDS Plays Have Changed Since Larry Kramer Raged." *Village Voice*, April 21-27 (2004): 44.
- Gross, Larry / Woods, James D. eds.: *The Columbia Reader on Lesbians and Gay Men in Media, Society, and Politics*. New York: Columbia University Press, 1999.
- . "Introduction: Being Gay in American Media and Society." 3-22.
- . "Other Times, Other Customs." 25-30.
- . "Who's a Queer? Identities in Question." 75-78.
- Harry, J. / DeVall, W.B. *The Social Organization of Gay Males*. New York: Praeger, 1978.
- Haynes, Todd. Interview. *Dem Himmel so fern [Far from Heaven]*. Regie: Todd Haynes. 2002. DVD. Concorde, 2003.

- Haysbert, Dennis. Interview. *Dem Himmel so fern [Far from Heaven]*. Regie: Todd Haynes. 2002. DVD. Concorde, 2003.
- Hebach, Marion. *Gestörte Kommunikation im amerikanischen Drama*. Tübingen: Narr, 2006.
- Henry, William. "That Certain Subject." *Channels*, April 1987, 43-45.
- Herd, Gilbert. "'Coming Out' as a Rite of Passage: A Chicago Study." Herdt, Gilbert. ed. *Gay Culture in America: Essays from the Field*. Boston: Beacon Press, 1992, 29-67.
- Hoffman, William M. *As Is*. New York: Random House, 1985.
- Jagger, Gill / Wright, Caroline. eds. *Changing Family Values*. London: Routledge, 1999.
- - - . "End of century, end of family? Shifting discourses of family 'crisis'." 17-37.
- Jagose, Annamarie. *Queer Theory. Eine Einführung*. Berlin: Querverlag GmbH, 2001.
- Kadushin, Goldie. "Gay Men with AIDS and Their Families of Origin: An Analysis of Social Support." *Health and Social Work*, 21 (1996): 141-149.
- Katz, Jonathan Ned. *Love Stories. Sex between Men before Homosexuality*. Chicago: The University of Chicago Press, 2001.
- Klemens, Elke. *Dracula und "seine Töchter": die Vampirin als Symbol im Wandel der Zeit*. Tübingen: Narr, 2004.
- Koppold, Rupert. "Tabubruch, Tumult, Tragödie – große Feste sind großes Kino." *Stuttgarter Zeitung*, 24. Dezember 2008, Weihnachtsbeilage, 7.
- Kramer, Larry. "The Farce in Just Saying No." Kramer, Larry. *Just Say No. A Play About a Farce*. New York: St.Martin's Press, 1989, ix-xxiv.
- Kushner, Tony. *Angels in America. A Gay Fantasia on National Themes*. New York: TCG, 1995.
- Lasch, Christopher. "The Family as a Haven in a Heartless World." *Salmagundi* 35 (Fall 1976), 42-55.
- Maupin, Armistead. Interview. *Chroniques de San Francisco [Tales of the City]*. Regie: Alastair Reid. 1993. DVD. Arcades Video, 2005.
- McCarthy, Todd. Review of *Philadelphia*, *Variety*, 7. Dez. 1993.
- Mendes, Sam / Ball, Alan. Audiokommentar. *American Beauty*. Regie: Sam Mendes. 1999. DVD. Universal, 2000.
- Miller, Brian. Preface. *Homosexuality and the Family*. By Frederick W. Bozett. ed. New

- York: Harrington Park Press, 1989, xi-xiv.
- Montgomery, Kathleen. "Gay Activists and the Networks." *Journal of Communication*, 31 (3) 1981, 49-57.
- Moore, Julianne. Interview. *Dem Himmel so fern [Far from Heaven]*. Regie: Todd Haynes. 2002. DVD. Concorde, 2003.
- O'Donnell, Kath. "Lesbian and Gay Families: Legal Perspectives." Jagger / Wright 77-97.
- Packard, Chris. *Queer Cowboys. And Other Erotic Male Friendships in Nineteenth-Century American Literature*. New York: Palgrave Macmillan, 2006.
- Peuckert, Rüdiger. *Familienformen im sozialen Wandel*. 7. Aufl. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, 2008.
- Pies, Cheri. "Considering Parenthood: Psychosocial Issues for Gay Men and Lesbians Choosing Alternative Fertilization." *Bozett* 1987, 165-174.
- Planert, Ute. "Mythos Familie." *Spiegel Special: Sehnsucht nach Familie. Die Neuerfindung der Tradition*. 4 / 2007, 99-106.
- Poirier, Suzanne. "On Writing AIDS: Introduction." Murphy, Timothy F. / Poirier, Suzanne. eds. *Writing AIDS. Gay Literature, Language, and Analysis*. New York: Columbia University Press, 1993, 1-8.
- Popenoe, David. "What's Behind the Debate on Family Values?" Paper delivered at American Sociological Association Meetings, Los Angeles, 7 August, 1994.
- Quaid, Dennis. Interview. *Dem Himmel so fern [Far from Heaven]*. Regie: Todd Haynes. 2002. DVD. Concorde, 2003.
- Reiter, Markus. "Die Rückkehr des Biedermeier." *Stuttgarter Zeitung*, 23. Juni 2007, 41.
- Rich, B. Ruby. "Queer and Present Danger." *Sight and Sound* (March 2000). 15. März 2009. <<http://www.bfi.org.uk/sightandsound/feature/80>>
- Rich, Frank. "The Plot Thickens at PBS." *New York Times*, April 4, 1994, 17.
- Ricketts, Wendell / Achtenberg, Roberta. "The Adoptive and Foster Gay and Lesbian Parent." *Bozett* 1987, 89-111.
- Robinson, Bryan E. / Henley Walters, Lynda / Skeen, Patsy. "Response of Parents to Learning That Their Child Is Homosexual and Concern Over AIDS: A National Study." *Bozett* 1987, 59-80.
- Rosenblum, Darren. "Queer Intersectionality and the Failure of Recent Lesbian and Gay 'Victories'." *Law and Sexuality* 4 (1994): 83-122.
- Russo, Vito. "A State of Being." *Film Comment*, April 1986, 32-34.

- Russo, Vito. *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies*. Rev. ed. New York: Harper and Row, 1987.
- Savin-Williams, Ritch C. "Coming out to Parents and Self-Esteem Among Gay and Lesbian Youths." *Bozett* 1987, 1-36.
- Scanlan, Tom. *Family, Drama, and American Dreams*. Westport: Greenwood Press, 1978.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Tendencies*. Durham: Duke University Press, 1993.
- Sichtermann, Barbara. "Die heile Familie ist eine Fata Morgana... ." *Stuttgarter Zeitung*, 12. Mai 2007, 45.
- Signorile, Michelangelo. *Queer in America. Sex, the Media, and the Closets of Power*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1993.
- Simon, John. "The Most Loathsome Film of All?" *New York Times*, 23. August 1970, sec. 2, 1D, 5D. Simon, John. *Movies into Film*. New York: Dial Press, 1971, 363-367.
- Simon, Zoltan. "Homosexuality and the Family: Redefining Notions of Marriage, Parenthood, and Family in Contemporary Gay and Lesbian Drama." *Journal of Evolutionary Psychology*, 19 (3-4) (August 1998): 208-214.
- Six Feet Under*. Konz.: Alan Ball. 2001-2005. DVD. Warner Home Video, 2006.
- St. Patrick, Mathew. Interview. *Six Feet Under*. Konz.: Alan Ball. 2001-2005. DVD. Warner Home Video, 2006.
- Stacey, Judith. "Backward toward the Postmodern Family: Reflections on Gender, Kinship, and Class in the Silicon Valley." Thorne, B. / Yalom, M. eds. *Rethinking the Family: Some Feminist Questions*. 2nd ed. Boston: Northeastern University Press, 1992.
- - - . "Virtual Social Science and the Politics of Family Values in the United States." Jagger / Wright 185-205.
- Strommen, Erik F. "'You're a What?': Family Member Reactions to the Disclosure of Homosexuality." *Bozett* 37-58.
- Theophano, Teresa. "Boston Marriages." *gbtq – encyclopedia of gay, lesbian, bisexual, transgender & queer culture*. 28. Februar 2009.
<http://www.gbttq.com/socialsciences/boston_marriages.html>
- Transamerica*. Regie: Duncan Tucker. 2005. DVD. UFA, 2006.
- Troiden, Richard R. *Gay and Lesbian Identity: A Sociological Analysis*. New York: General Hall, 1988.
- Tucker, Duncan. Audiokommentar. *Transamerica*. Regie: Duncan Tucker. 2005. DVD. UFA, 2006.

- VanEvery, Jo. "From Modern Nuclear Family Households to Postmodern Diversity? The Sociological Construction of 'Families'." Jagger / Wright 165-184.
- von Gottberg, Joachim / Prommer, Elizabeth. Einleitung. *Verlorene Werte? Medien und die Entwicklung von Ethik und Moral*. von Gottberg, Joachim / Prommer, Elizabeth (Hg.). Konstanz: UVK, 2008, 7-14.
- Weingarten, Susanne. "Zwei Männer und ein Baby." *Spiegel Special: Sehnsucht nach Familie. Die Neuerfindung der Tradition*. 4 / 2007, 60-63.
- Weston, Kath. *Families We Choose. Lesbians, Gays, Kinship*. New York: Columbia University Press, 1997.
- White, Hayden. "The Value of Narrativity in the Representation of Reality." White, Hayden. *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore / London: The John Hopkins University Press, 1987, 1-25.

Filme und TV-Serien:

A Beautiful Mind. Regie: Ron Howard. Universal Pictures, 2001.

A Home at the End of the World. Regie: Michael Mayer. WIP, 2004.

A Single Man. Regie: Tom Ford. The Weinstein Company, 2009.

A Streetcar Named Desire. Regie: Elia Kazan. Warner Bros. Pictures, 1951.

About Schmidt. Regie: Alexander Payne. New Line Cinema, 2002.

All That Heaven Allows. Regie: Douglas Sirk. Universal Pictures, 1955.

American Beauty. Regie: Sam Mendes. DreamWorks, 1999.

And the Band Played On. Regie: Roger Spottiswoode. HBO, 1993.

Anders als die Anderen. Regie: Richard Oswald. Richard-Oswald-Produktion, 1919.

Andre's Mother. Regie: Deborah Reinisch. PBS, 1990.

An Early Frost. Regie: John Erman. NBC, 1985.

Angels in America. Regie: Mike Nichols. HBO, 2003.

As Is. Regie: Michael Lindsay-Hogg. 1986.

Austin Powers: International Man of Mystery. Regie: Jay Roach. New Line Cinema, 1997.

Austin Powers: The Spy Who Shagged Me. Regie: Jay Roach. New Line Cinema, 1999.

Austin Powers in Goldmember. Regie: Jay Roach. New Line Cinema, 2002.

Beyond the Valley of the Dolls. Regie: Russ Meyer. 20th Century Fox, 1970.

Bound. Regie: Andy Wachowski / Larry Wachowski. New Films International, 1996.

Boys Don't Cry. Regie: Kimberly Peirce. Fox Searchlight Pictures, 1999.

Brokeback Mountain. Regie: Ang Lee. Focus Features, 2005.

Cat on a Hot Tin Roof. Regie: Richard Brooks. MGM, 1958.

Charlie and the Chocolate Factory. Regie: Tim Burton. Warner Bros. Pictures, 2005.

Far from Heaven. Regie: Todd Haynes. Focus Features, 2002.

Finding Nemo. Regie: Andrew Stanton / Lee Unkrich. Buena Vista Pictures, 2003.

Fried Green Tomatoes. Regie: John Avnet. Universal Pictures, 1991.

Friends. Konz.: David Crane / Marta Kauffman. NBC / Warner Bros. Television, 1994-2004.

Further Tales of the City. Regie: Pierre Gang. Showtime Networks, 2001.

Home for the Holidays. Regie: Jodie Foster. Paramount Pictures, 1995.

Ice Age. Regie: Chris Wedge / Carlos Saldanha. 20th Century Fox, 2002.

In & Out. Regie: Frank Oz. Paramount Pictures, 1997.

Interview with the Vampire. Regie: Neil Jordan. Warner Bros. Pictures, 1994.

It's My Party. Regie: Randal Kleiser. United Artists, 1996.

Jaws. Regie: Steven Spielberg. Universal, 1975.

La Cage aux Folles. Regie: Edouard Molinaro. United Artists, 1978.

Little Miss Sunshine. Regie: Jonathan Dayton / Valerie Faris. Fox Searchlight Pictures, 2006.

Longtime Companion. Regie: Norman René. The Samuel Goldwyn Company, 1990.

Looking for Langston. Regie: Isaac Julien. Third World Newsreel Film Collective, 1989.

Love! Valour! Compassion! Regie: Joe Mantello. Fine Line Features, 1997.

Mädchen in Uniform. Regie: Leontine Sagan. Deutsche Film-Gemeinschaft, 1931.

Making Love. Regie: Arthur Hiller. 20th Century Fox, 1982.

Midnight Cowboy. Regie: John Schlesinger. United Artists, 1969.

Milk. Regie: Gus Van Sant. Focus Features, 2008.

Monster. Regie: Patty Jenkins. Newmarket Films / Media 8 Entertainment, 2003.

More Tales of the City. Regie: Pierre Gang. Showtime Networks, 1998.

My Own Private Idaho. Regie: Gus Van Sant. New Line Cinema, 1991.

Myra Breckinridge. Regie: Michael Sarne. 20th Century Fox, 1970.

Normal. Regie: Jane Anderson. HBO, 2003.

Paris is Burning. Regie: Jennie Livingston. Off White Productions Inc., 1990.

Performance. Regie: Donald Cammell / Nicolas Roeg. Warner Bros. Pictures, 1970.

Philadelphia. Regie: Jonathan Demme. TriStar Pictures, 1993.

Pink Flamingos. Regie: John Waters. Saliva Films, 1972 (1973).

Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl. Regie: Gore Verbinski. Buena Vista Pictures, 2003.

Pirates of the Caribbean: Dead Man's Chest. Regie: Gore Verbinski. Buena Vista Pictures, 2006.

Pirates of the Caribbean: At World's End. Regie: Gore Verbinski. Buena Vista Pictures, 2007.

Poison. Regie: Todd Haynes. Zeitgeist Films, 1991.

Rebel Without a Cause. Regie: Nicholas Ray. Warner Bros. Pictures, 1955.

Scary Movie. Regie: Keenen Ivory Wayans. Dimension Films, 2000.

Six Feet Under. Konz.: Alan Ball. HBO, 2001-2005.

Soldier's Girl. Regie: Frank Pierson. Showtime Networks, 2003.

Some Like It Hot. Regie: Billy Wilder. United Artists, 1959.

South Park. Konz.: Tray Parker / Matt Stone. Comedy Central, 1997-.

Star Wars. Regie: George Lucas. 20th Century Fox, 1977.

Suddenly Last Summer. Regie: Joseph L. Mankiewicz. Columbia Pictures, 1959.

Swoon. Regie: Tom Kalin. Fine Line Features, 1992.

Tales of the City. Regie: Alastair Reid. American Playhouse / PBS, 1993.

Tarnation. Regie: Jonathan Caouette. Wellspring Media, 2003 (2004).

The Birdcage. Regie: Mike Nichols. United Artists, 1996.

The Boys in the Band. Regie: William Friedkin. National General Pictures, 1970.

The Children's Hour. Regie: William Wyler. United Artists, 1961.

The Color Purple. Regie: Steven Spielberg. Warner Bros. Pictures, 1985.

The Event. Regie: Thom Fitzgerald. THINKFilm, 2003.

The Exorcist. Regie: William Friedkin. Warner Bros. Pictures, 1973.

The Family Stone. Regie: Thomas Bezucha. 20th Century Fox, 2005.

The Gay Brothers. Regie: William K. L. Dickson. Edison Manufacturing Company, 1895.

The Godfather. Regie: Francis Ford Coppola. Paramount Pictures, 1972.

The Golden Girls. Konz.: Susan Harris. NBC, 1985-1992.

The Hours. Regie: Stephen Daldry. Paramount Pictures / Miramax Films, 2002 (2003).

The Ice Storm. Regie: Ang Lee. Fox Searchlight Pictures, 1997.

The Incredibly True Adventure of Two Girls in Love. Regie: Maria Maggenti. Fine Line Features, 1995.

The Killing of Sister George. Regie: Robert Aldrich. Cinema Releasing Corporation, 1968.

The L Word. Showtime Networks, 2004-2009.

The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring. Regie: Peter Jackson. New Line Cinema, 2001.

The Lord of the Rings: The Two Towers. Regie: Peter Jackson. New Line Cinema, 2002.

The Lord of the Rings: The Return of the King. Regie: Peter Jackson. New Line Cinema, 2003.

The Object of My Affection. Regie: Nicholas Hytner. 20th Century Fox, 1998.

The Simpsons. Konz.: Matt Groening. 20th Century Fox Television, 1989-.

The Watermelon Woman. Regie: Cheryl Dunye. First Run Features, 1997.

The Wedding Banquet. Regie: Ang Lee. The Samuel Goldwyn Company, 1993.

Their First Mistake. Regie: George Marshall. MGM, 1932.

There's Always Tomorrow. Regie: Douglas Sirk. Universal Pictures, 1956.

Three of Hearts: A Postmodern Family. Regie: Susan Kaplan. THINKFilm, 2004 (2005).

Tootsie. Regie: Sydney Pollack. Columbia Pictures, 1982.

Torch Song Trilogy. Regie: Paul Bogart. New Line Cinema, 1988.

Transamerica. Regie: Duncan Tucker. The Weinstein Company / IFC Films / ContentFilm International, 2005.

Troy. Regie: Wolfgang Petersen. Warner Bros. Pictures, 2004.

True Blood. Konz.: Alan Ball. HBO, 2008.

Queer as Folk. Showtime Networks, 2000-2005.

Victor / Victoria. Regie: Blake Edwards. MGM, 1982.

Vingarne. Regie: Mauritz Stiller. Svenska Bios Filmbyrå, 1916.

Who's Afraid of Virginia Woolf? Regie: Mike Nichols. Warner Bros. Pictures, 1966.

Will & Grace. Konz.: David Kohan / Max Mutchnik. NBC, 1998-2006.

X-Men. Regie: Bryan Singer. 20th Century Fox, 2000.

X2. Regie: Bryan Singer. 20th Century Fox, 2003.

X-Men: The Last Stand. Regie: Brett Ratner. 20th Century Fox, 2006.