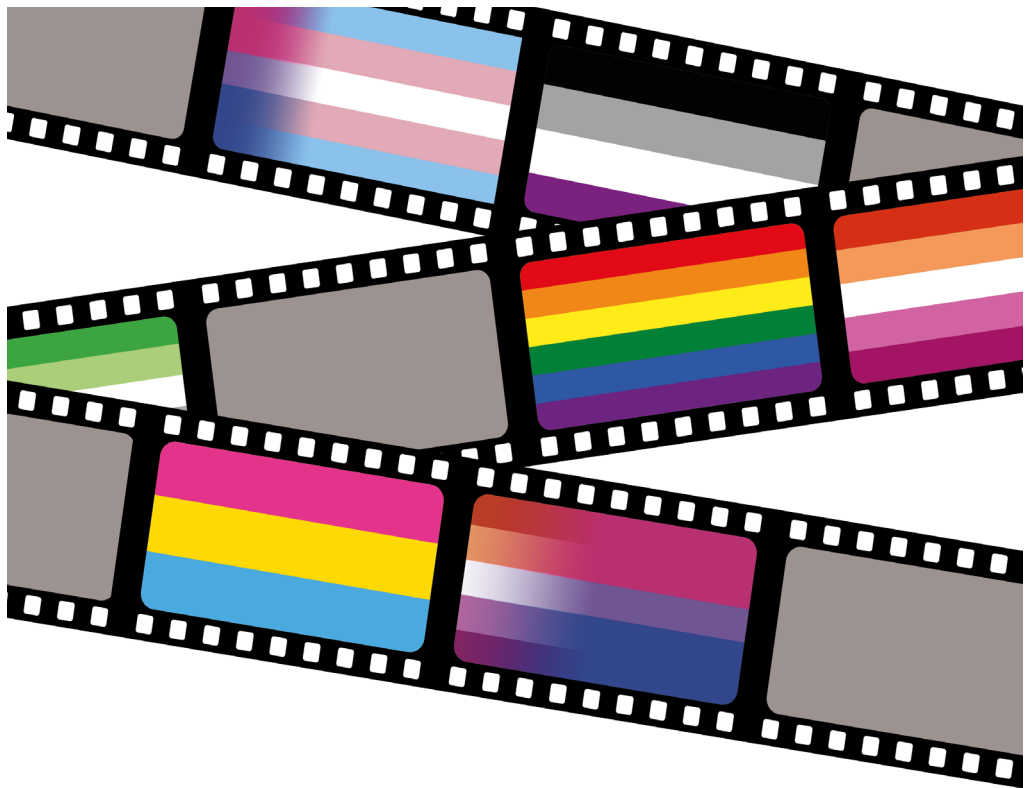


WÜRZBURGER STUDIEN

ZUR EUROPÄISCHEN ETHNOLOGIE

Band 17



Victoria Porcu

Queer Female Gaze

Ein besonderer Blick auf Filme und Serien

Würzburger Studien zur Europäischen Ethnologie

Diese Reihe des Lehrstuhls für Europäische Ethnologie/Empirische Kulturwissenschaft veröffentlicht aktuelle Forschungen des Faches an der Universität Würzburg. Sie bietet Einblick in vergangene und gegenwärtige Alltagskulturen, in gesellschaftliche Lernprozesse und Problemlagen. Vor allem Studierende und wissenschaftliche Mitarbeitende finden hier ein Forum, ihre Arbeiten der Öffentlichkeit vorzustellen.



© Julius-Maximilians-Universität Würzburg

Institut für deutsche Philologie

Lehrstuhl für Europäische Ethnologie/

Empirische Kulturwissenschaft

Am Hubland

97074 Würzburg

www.volkskunde.uni-wuerzburg.de

Würzburg 2023

Cover: Selina Mutzbauer

Layout und Satz: Konstantin Mack

Dieses Dokument wird bereitgestellt durch den Publikationsservice der Universität Würzburg.

Universitätsbibliothek Würzburg

Am Hubland

97074 Würzburg

+49 931 31-85906

www.opus.bibliothek.uni-wuerzburg.de

ISSN: 2511-9486



Victoria Porcu

Queer Female Gaze

Ein besonderer Blick auf Filme und Serien

Würzburger Studien zur Europäischen Ethnologie

Herausgegeben von Michaela Fenske und Susanne Dinkl

Band 17

Vorwort

Am 16. Mai 2023 berichtete Livia Sarai Lergenmüller in der *Süddeutschen Zeitung* (11) über ein „Comic im Kreuzfeuer“. Ins Kreuzfeuer konservativer Eltern in den Vereinigten Staaten war die Gaphic Novel *Gender Queer* der Cartoonistin Maia Kobabe geraten. 2020 mit dem Alex Award der American Library Association geehrt, fand das Buch schnell seinen Weg in Schulbibliotheken. Dort sollte es auf Wunsch der Künstlerin auch sein, denn Kobabe ging es darum, junge Erwachsene und Jugendliche bei der Findung ihrer Geschlechtsidentität zu unterstützen. Denn junge Menschen, die sich nicht eindeutig mit dem binären Geschlechtsmodell und dessen heterosexueller Orientierung identifizieren, finden derzeit in den Gesellschaften des Globalen Nordens kaum Darstellungen anderer geschlechtlicher und sexueller Erfahrungen. Das Buch verwies also auf eine wichtige Leerstelle. Mehr noch, es machte auf ein vernachlässigtes Grundbedürfnis aufmerksam, denn Medien wie Graphic Novels sind gerade für junge Menschen essenzielle soziale Aushandlungsräume. Mit seiner Verbildlichung einer nicht der Norm folgenden Sexualität stieß das Buch allerdings rasch auf entschlossene Gegenwehr weniger aufgeschlossener Zeitgenoss:innen. Dieses Beispiel verdeutlicht, dass Victoria Porcu in ihrer hier veröffentlichten Masterarbeit mit der Thematisierung von queerer Repräsentanz in der populären Unterhaltung auf ein derzeit verstärkt ausgehandeltes Thema fokussiert.

Victoria Porcu fragt in ihrer Arbeit danach, wie queere Frauen Filme und Serien schauen. Konkret interessiert sie sich dafür, wie ihre Forschungspartnerinnen queere Darstellungen in Filmen wahrnehmen und bewerten. Nicht zuletzt geht es auch darum, welche Art der Darstellung sich diese bislang in den Medien eher übersehene (oder stereotyp dargestellte) Gruppe wünscht. Um diese Fragen zu erforschen, hat Victoria Porcu auch methodisch neuere Wege beschritten. Zusätzlich zur Anwendung der im Fach Europäische Ethnologie/Empirische Kulturwissenschaft üblichen Methoden organisierte sie etwa Filmabende und Gruppeninterviews. Theoretisch und perspektivisch verortet sich die Studie im Kontext der Gender- und Queer Studies sowie in der kulturwissenschaftlichen Medienforschung.

Was nach Lage der Dinge zunächst thematisiert werden muss, ist der Umgang mit dem derzeitigen Mangel an adäquaten filmischen Angeboten. Hier zeichnet Victoria Porcu eine beeindruckende Findigkeit ihrer Forschungspartnerinnen als Reaktion auf die knappen Möglichkeiten nach: Da wird international nach passenden Angeboten gefahndet, zugleich wird eine große Offenheit für (neue) Filmformate gepflegt und die Entdeckung neuer Angebote geschickt im Kreis der Community kommuniziert. Was queer ist, entscheiden die Akteurinnen selbst, und dabei kommt einer positiven LGBTQ*- Darstellung eine wichtige Funktion zu. Der Unterhaltungs-

wert von Filmen, die Möglichkeit des Genusses, gehört selbstverständlich auch dazu. Zugleich geht es, wie Victoria Porcu eher nebenher zeigt, stets auch darum, Queerness auszuhandeln.

Thematisch dominieren in den unter anderem für die Zielgruppe queerer Frauen gemachten Filmen derzeit Themen wie das Coming Out queerer Frauen, aber auch das Erwischt- und Verratenwerden durch Dritte. Diese einseitige Darstellung zeigt, dass nach wie vor die Wiedergabe spezifischer Klischees eine Besonderheit queerer Filme ist. Allerdings bietet die Wiederkehr dieser Stereotypen queerer Frauen in ihren Alltagen auch Möglichkeiten der Distanzierung von Fremdzuschreibungen – die für populäre Kultur typische eigensinnige Aneignung besteht hier also in weiterer Emanzipation und Selbstermächtigung.

Die Reaktion auf die Frage nach Wünschen der Forschungspartnerinnen an queere Filme zeigt einmal mehr die Sehnsucht der Frauen nach mehr Selbstverständlichkeit queeren Lebens in der Gesellschaft. Da werden romantische Komödien gewünscht, auch mehr Happy Ends und immer wieder die Ausstrahlung von queeren Filmen zur Primetime. Ebenso wie andere Fernsehzuschauer:innen mögen auch queere Frauen zur Entspannung nach anstrengenden Arbeitstagen seichte Unterhaltung. Indem Filme für queere Frauen auch in den öffentlich-rechtlichen Sendern thematisch vielfältiger und selbstverständlicher werden, kommen die Sender übrigens auch einer ihrer zentralen Aufgaben nach: Sie ermöglichen nämlich damit, dass Jugendliche und junge Erwachsene Filme finden, die wertvolle Ressourcen der Selbstverortung und Welterfahrung sein können. So gesehen enthält Victoria Porcus Arbeit auch eine Empfehlung für den Umgang von Fernsehsendern mit dem für sie heiklen demographischen Wandel sowie den anderen Konsumgewohnheiten jüngerer Generationen.

Lesenswert ist diese mit großem Engagement, mit Leidenschaft und hoher Sensibilität geschriebene Arbeit nicht nur für queere Frauen und andere Menschen mit von zweigeschlechtlichen und heterosexuellen Normen abweichender Geschlechtsidentität und sexueller Orientierung. Angesichts der immensen Bedeutung von Unterhaltungssendungen als gesellschaftliche Aushandlungsräume, werden auch Programmacher:innen und andere Verantwortliche in Fernsehsendern, Forscher:innen der Populärkultur, Genderforscher:innen sowie alle an aktuellen Themen unserer Gesellschaft interessierte Personen diese Arbeit mit Gewinn lesen.

Michaela Fenske, im Oktober 2023

„Queer Female Gaze. Ein besonderer Blick auf Filme und Serien“ entstand als wissenschaftliche Abschlussarbeit zur Erreichung des akademischen Grades Master of Arts (M.A.) am Lehrstuhl für Europäische Ethnologie/Empirische Kulturwissenschaft der Julius-Maximilians-Universität Würzburg unter der Betreuung von Prof. Dr. Michaela Fenske, Zweitgutachten Dr. Susanne Dinkl. Die Masterarbeit wurde im Mai 2023 an der Julius-Maximilians-Universität Würzburg vorgelegt und für die Veröffentlichung leicht überarbeitet.

Danksagung

Zunächst möchte ich mich bei meinen Forschungspartnerinnen für die lebhaften und anregenden Diskussionen, ihre Offenheit und ihr Vertrauen bedanken. Weiterhin danke ich Hanna, Marina und Luise für ihre neuen Gedanken und allen Kommiliton:innen des Begleitseminars für ihre wertvollen Anmerkungen. Frau Dr. Dinkl danke ich für das Zweitgutachten meiner Arbeit. Mein herzlichster Dank geht an meine Betreuerin Prof. Michaela Fenske für ihre Ermutigungen, ihren Rat und ihre Zeit.

Gewidmet ist diese Arbeit meinen Forschungspartnerinnen und allen queeren Menschen, die sich als Frauen fühlen, sowie allen Mitgliedern der LGBTQIA*-Community. Und natürlich Selina, unsere Gespräche und unser Austausch haben mich durch diese Arbeit getragen.

„So, while I might not want to constantly be asked about my sexuality and just be me, a big part of me is my love of women. So, I guess I’m talking about it until it’s no longer seen as something to talk about.“¹

Hayley Kiyoko

1 Ballard, Jamie (2023): 55 Inspiring Pride Quotes From the LGBTQ+ Community to Celebrate Pride Month. In: *Womansday*, 30.05.2023. URL: <https://www.womansday.com/life/g32858887/lgbtq-pride-quotes/>, zuletzt geprüft am 29.08.2023.

Inhaltsverzeichnis

1. Hinführung, Fragestellungen und Ziel der Arbeit	10
2. Forschungsstand und Verortung im Fach	15
2.1 <i>Gender- und Queer Studies</i>	15
2.2 <i>Kulturwissenschaftliche Medienforschung</i>	18
3. Vorgehen und Methodik	22
3.1 <i>Selbstverortung und Zugang zum Feld</i>	22
3.2 <i>Forschen mit reflexive subjects</i>	24
3.3 <i>Methoden und Vorgehen zur Datenerhebung und -analyse</i>	27
3.3 <i>Grounded Theory und Narrationsanalyse</i>	30
4. Hauptsache queer: Rezeptionserfahrungen	32
5. Queer Tropes: Rezeptionserwartungen	43
6. Queer Futurity: Repräsentationswünsche	54
6.1 <i>Genre und Gefühl</i>	55
6.2 <i>Vergangenes und zukünftiges queeres Selbst</i>	68
6.3 <i>Performanz und Filmkonventionen</i>	73
6.4 <i>Umfeld und hetero Publikum</i>	80
7. Imagining Utopia: Abschluss	89
Quellen- und Literaturverzeichnis	93
Abbildungsverzeichnis	101
Film- und Serienempfehlungen aus dem Feld	101

1. Hinführung, Fragestellungen und Ziel der Arbeit

Das französische Drama *Blau ist eine warme Farbe* (Originaltitel: *La vie d'Adèle*) gehört wohl zu den bekanntesten lesbischen Liebesfilmen. 2013 gab es dafür in Cannes die Goldene Palme für den Regisseur Abdellatif Kechiche, und zum bisher einzigen Mal in der Geschichte des Festivals, auch für die beiden Hauptdarstellerinnen Léa Seydoux (Emma) und Adèle Exarchopoulos (Adèle). Diese Auszeichnung markiert einen internationalen Meilenstein in der Geschichte des lesbischen Films. Dabei betonte die Jury in Cannes, dass *Blau ist eine warme Farbe* nicht ‚nur‘ eine lesbische Liebesgeschichte sei. Von vielen Seiten wurde der Film als universelle Liebesgeschichte gelobt. Heiß diskutiert wurde jedoch die Explizitheit der Sexszenen sowie deren Inszenierung durch einen männlichen, hetero¹ Regisseur und deren Darstellung durch zwei ebenfalls hetero Schauspielerinnen. Die prominenteste Kritik stammt von Jul Maroh.



Abb. 1: Adèle und Emma.

Von Maroh stammte die gleichnamige französische Comic-Vorlage. Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung des Films hatte Maroh sich offen als cis-lesbisch definiert (heute definiert sich Maroh als nicht-binär) und die filmische Umsetzung bemängelt: „Was am Set offenbar fehlte,

1 Sexuelle/romantische Orientierungen wie ‚hetero‘ oder ‚bi‘ nenne ich ohne den Zusatz ‚-sexuell/romantisch‘, um zu verdeutlichen, dass sich sexuelle und romantische Orientierungen voneinander unterscheiden können. Wenn ich andere Studien oder Forschungspartnerinnen paraphrasiere, übernehme ich deren Begriffe.

waren Lesben“^{2,3} Zudem finden sich im Internet Reaktionsvideos von lesbischen Frauen, in denen die Sexszenen als lächerlich und unrealistisch bezeichnet und mit pornografischen Darstellungen verglichen werden.⁴ Meine Forschungspartnerin Lara schließt sich der Kritik an:

„Ich bin mit diesem Film nicht warm geworden, ich finde diese Sex-Szenen in dem Film ganz, ganz grausig gedreht, jetzt muss ich dazu sagen, ich hatte noch nie eine Beziehung mit einer Frau ja, aber trotzdem von dem, wie dieser Film, wie diese Sex-Szenen gedreht sind, und ich hab diese Kritik viel aus Kreisen gehört, die tatsächlich Beziehungen mit Frauen hatten, dass die Sex-Szenen aus einer quasi männlichen Perspektive gedreht sind, und sehr viel, ja fast schon so eine Lesben-Porno-Phantasie sind [...]“⁵

Nora (Name geändert), eine weitere Forschungspartnerin, schaut den Film in ihrer Jugend und erinnert sich positiv an die Darstellung: „[Ich] dachte, okay, das ist jetzt einfach, wie zwei Frauen miteinander Sex haben ohne, also einfach, weil die da Bock drauf haben, ohne das für Männer ansprechend zu gestalten [...]“⁶ Der Film bricht mit ihrer damaligen Vorstellung, Frauen könnten nur in der Scissoring-Stellung miteinander schlafen. Im Gespräch ahmt Nora diese nach, indem sie an beiden Händen mit zwei Fingern ein ‚V‘ formt und diese ineinander steckt – eine auf dem Schulhof erlernte Imitation. Darüber hinaus erzählt sie von den Sexszenen als den Momenten, in denen sie merkt: „Also irgendwie finde ich es schon gut, aber nein, ich finde das nicht gut.“⁷ Auch Christina hebt *Blau ist eine warme Farbe* in unserem Interview hervor. Vor allem in den Dialogen, die sie und ihre Ex-Freundin zum Teil in nahezu gleicher Weise führten, fand sie sich wieder. Dennoch ist Christina kein Fan des Films und weist ebenfalls darauf hin, dass er von einem „hetero Dude“⁸ gedreht worden sei. Sie kritisierte auch, dass ihrer Meinung nach nicht klar wurde, warum die Protagonistinnen ineinander verliebt sind. Der Fokus liege zu sehr auf der sexuellen Anziehung, „obwohl es ja die Liebesgeschichte sein soll.“⁹

2 Jul Maroh zitiert nach: Kniebe, Tobias (2013): Unglaubliche Selbstentblößung. ‚Blau ist eine warme Farbe‘ im Kino. In: Süddeutsche Zeitung, 18.12.2013. URL: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/blau-ist-eine-warme-farbe-im-kino-unglaubliche-selbstentbloessung-1.1846070>, zuletzt geprüft am 02.04.2023.

3 Vgl. ebd.; Bradbury-Rance, Clara (2019): Lesbian Cinema after Queer Theory. Edinburgh, S. 97, 100.

4 Vgl. The Huffington Post Redaktion (2013): Lesbians React To Sex In ‚Blue Is The Warmest Color‘: It Was Like ‚An Infomercial For A Kitchen Product‘. In: The Huffington Post, 15.11.2013. URL: https://www.huffpost.com/entry/lesbians-react-sex-blue-is-the-warmest-color_n_4259774, zuletzt geprüft am 03.04.2023.

5 Interviewprotokoll vom Interview mit Lara am 6.10.2022, Z. 435-443.

6 Interviewprotokoll vom Interview mit Nora am 17.12.2022, Z. 282/283.

7 Ebd., Z. 76/77.

8 Gedächtnisprotokoll vom informellen Gespräch mit Christina am 26.11.2022, Z. 70.

9 Ebd., Z. 72.

Die skizzierten medialen Diskussionen rund um *Blau ist eine warme Farbe* sowie die Einblicke in mein Forschungsfeld zeigen exemplarisch, wie unterschiedlich die Wahrnehmung und Bewertung queerer Darstellungen sein kann. Teil dieser Debatte sind Fragen danach, welche Rolle queere Filme für queere Menschen spielen können und wer queere Geschichten inszenieren und verkörpern darf (verbunden mit der Frage, was einen Film überhaupt *queer* macht). Während es international eine Vielzahl von Studien zur Repräsentation von sexueller/geschlechtlicher Vielfalt in Film und Fernsehen gibt, weist das Forschungsprojekt *Australian Queer Screen* auf den relativen Mangel an Publikumsstudien zu LGBTQIA*¹⁰-Formaten hin.¹¹ Die Rezeptionsperspektive bildet auch den Ausgangspunkt meines Forschungsinteresses, das sich darauf bezieht, wie queere Menschen ihrer eigenen medialen Repräsentation begegnen. Meine Arbeit verstehe ich als einen Beitrag dazu, diese Lücke zu schließen.

Die Rezeptionsstudie habe ich mit 14 Personen erarbeitet, mit welchen ich mich darauf verständigt habe, sie unter dem Begriff *queere Frauen* zusammenzufassen. Mit *queeren Frauen* sind in dieser Masterarbeit alle Menschen gemeint, die sich als Frauen fühlen und, die sich hinsichtlich ihrer sexuellen und/oder romantischen Orientierung dem queeren Spektrum zuordnen. Die gesamte Bandbreite der Asexualität und Aromatik wird dabei miteinbezogen. Die meisten meiner Forschungspartnerinnen sind, wie ich, Mitte 20, studieren und werden von mir als weiß gelesen. Nachdem der Begriff *queer* im Englischen lange als Beleidigung galt, handelt es sich dabei heute um eine wiederangeeignete, positive, politische Selbstbezeichnung.¹² Generell wird *queer* als Überbegriff (*umbrella term*) für Menschen verwendet, „die nicht in die romantischen, sexuellen und/oder geschlechtlichen Normen der Gesellschaft passen.“¹³ Nach dem kubanisch-US-amerikanischen Performanceforscher und Queer-Theoretiker José Esteban Muñoz¹⁴ ist *queer* jedoch auch eine *Desidentifizierung* (*disidentification*) von jeglichen Kategorien sexueller Identität.¹⁵ Diesem Verständnis folgt auch die Masterarbeit.

10 Lesbian (Lesbisch), Gay (Schwul), Bi, Trans, Queer, Inter, Asexual (Asexuell)/ Agender.

11 Vgl. Cover, Rob; Dau, Duc (2021): Placing the Queer Audience. Literature on Gender & Sexual Diversity in Film and TV Reception. In: MAI Feminism & Visual Culture 7. URL: <https://maifeminism.com/literature-on-gender-and-sexual-diversity-in-film-and-television-reception/>, zuletzt geprüft am 26.01.2023.

12 Vgl. Queer Lexikon: Queer. In: Queer Lexikon. URL: <https://queer-lexikon.net/2017/06/08/queer/>, zuletzt geprüft am 22.01.2023.

13 Ebd.

14 Vgl. Muñoz, José Esteban (1999): *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis; London.

15 Vgl. Tedjasukmana, Chris (2021): *Queere Theorie und Filmtheorie*. In: Groß, Bernhard; Morsch, Thomas (Hg.): *Handbuch Filmtheorie*. Wiesbaden, S. 613.

Mein empirisches Material generierte ich durch qualitative Interviews, teils im Rahmen von selbstorganisierten Filmabenden mit anschließenden Gruppendiskussionen. Mein Ziel war es, einen *queer female gaze* in der Rezeption von Filmen und Serien herauszuarbeiten, d.h. die Erwartungen, Wünsche, Gewissheiten und Bedürfnisse queerer Frauen im (Hin-)Blick auf ihre Repräsentation und Darstellung aufzuzeigen. Dabei orientiere ich mich am *male gaze* der britischen Filmtheoretikerin Laura Mulvey¹⁶. Mit diesem für die feministische Theorie zentralen Konzept beschreibt sie die Objektivierung von Frauen in den Medien durch einen männlichen, heterosexuellen Blick, der sich aus drei Perspektiven zusammensetzt: Die der Kamera, die der Filmfiguren und die des Publikums.¹⁷ Die Zuschauerinnenperspektive queerer Frauen steht im Mittelpunkt der vorliegenden Arbeit.

Zwei Annahmen sind meiner Forschung vorangestellt: Die erste geht davon aus, dass queere Menschen Filme und Serien anders schauen als nicht-queere Menschen. Diese Annahme basiert auf der vorherrschenden Geschlechterordnung, welche sich auf einer Zweigeschlechtlichkeit gründet und Heterosexualität als natürlich und normal ansieht. Die Theoretikerin Judith Butler¹⁸ bezeichnet dies als *heterosexuelle Matrix*.¹⁹ Als ‚Abweichung von der Norm‘ markiert und gesellschaftlich untergeordnet, stehen queere Menschen in einer heteronormativen Welt vor besonderen Herausforderungen und Hürden. Dabei sind queere Frauen aufgrund der Intersektionalität ihres Geschlechts und ihrer sexuellen Orientierung (und ggf. weiteren *Differenzachsen* wie Ethnizität oder Klasse) einer Mehrfachdiskriminierung ausgesetzt.²⁰ Die damit einhergehenden spezifischen Erfahrungen spiegeln sich auch in ihrer Rezeption und ihrem Blick auf Filme und Serien wider – so die Annahme. Damit verbunden ist die zweite Annahme, dass für Minderheiten die eigene Repräsentation in Filmen und Serien von besonderer Bedeutung ist. Generell sind Filme als „Teil der

16 Vgl. Mulvey, Laura (1975): Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: Screen 16(3), S. 6-18.

17 Vgl. Moe, Angela M. (2015): Unveiling the Gaze. Belly Dance as a Cite of Refuge, Re-Envisioning and Resistance. In: Trier-Bieniek, Adrienne (Hg.): Feminist Theory and Pop Culture. Leiden; Boston, S. 2/3.

18 Vgl. Butler, Judith (1990): Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity. New York.

19 Vgl. Hartmann, Jutta (2012): Institutionen, die unsere Existenz bestimmen. Heteronormativität und Schule (Aus Politik und Zeitgeschichte). URL: <https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/apuz/150624/institutionen-die-unsere-existenz-bestimmen-heteronormativitaet-und-schule/#footnote-target-11>, zuletzt geprüft am 15.02.2023.

20 Vgl. Binder, Beate; Hess, Sabine (2011): Intersektionalität aus der Perspektive der Europäischen Ethnologie. In: Hess, Sabine; Langreiter, Nikola; Timm, Elisabeth (Hg.): Intersektionalität revisited. Empirische, theoretische und methodische Erkundungen. Bielefeld, S. 37/38.

gesellschaftlichen Repräsentationsordnung“²¹ zu verstehen. Dabei sind sie immer doppelt strukturiert: Einerseits bilden sie gesellschaftliche Realität ab, andererseits tragen sie selbst zum Diskurs über ebendiese bei. Filme sind also immer zugleich Spiegel und Teil gesellschaftlicher Wirklichkeit. Damit werden sie auch zu einem Feld gesellschaftlicher Aushandlung. Ihre Produktion und Rezeption sind immer in diskursiven Praktiken eingebettet.²² Filme geben also Auskunft darüber, wie gesellschaftlich über queere Identitäten gedacht wird und konstruieren gleichzeitig das Denken über diese mit. Die Darstellung im Film hat somit einen wesentlichen Einfluss auf das Bild, das die Gesellschaft von queeren Minderheiten hat, und damit auch auf die Haltung, mit der diesen Gruppen begegnet wird. Darüber hinaus geben Filme queeren Menschen selbst eine Vorstellung davon, wie ihre queere Identität aussehen und gelebt werden kann. Welchen Einfluss Medien auf das Publikum sexueller Minderheiten haben, untersuchte eine medienpsychologische Studie (2018) des US-amerikanischen Kommunikationswissenschaftlers Bradley Bond über die Bedeutung von Medienfiguren für hetero und lesbische, schwule und bi Jugendliche.²³

Um den *queer female gaze* in meinem Feld greifbar zu machen, erarbeitete ich folgende Fragenstellungen: Wie schauen queere Frauen Filme und Serien? Wie nehmen sie ihre eigenen und andere queere Darstellungen und Repräsentationen wahr und wie bewerten sie diese?²⁴ Wie erzählen sie ihre Rezeptionserfahrungen? Was wünschen sie sich von zukünftigen Produktionen? Welche Funktionen schreiben sie ihrer eigenen Repräsentation zu? Dabei teilen meine Forschungspartnerinnen und ich das Anliegen, die gegenwärtige mangelhafte Repräsentation queerer Menschen zu problematisieren und Ideen für eine zu-

21 Mikos, Lothar (2021): Film und die Repräsentation von Gesellschaft. In: Geimer, Alexander (Hg.): Handbuch Filmsoziologie. Wiesbaden, S. 207.

22 Vgl. ebd., S. 215, 217/218.

23 Nach Bond suchen LGB-Jugendliche mangels queerer Vorbilder im persönlichen Umfeld häufiger nach Vorbildern in den Medien als hetero Jugendliche. Dabei können Medienfiguren die Rolle fehlender Vertrauenspersonen übernehmen und LGB-Jugendlichen helfen, ihre eigene sexuelle Identität zu verstehen. Sie dienen ihnen auch als nützliche Informationsquelle über romantische Beziehungen. Eine starke Bindung zu einer Medienfigur kann jedoch auch das Gefühl der Einsamkeit verstärken. Wie Bond anmerkt, müssen LGB-Jugendliche bei der Identitätsentwicklung, im Vergleich zu hetero Jugendlichen, häufig noch zusätzliche Hindernisse überwinden. Die Akzeptanz, Kennzeichnung und Integration ihrer queeren Identitäten in eine heteronormative Gesellschaft kann übermäßigen Stress bedeuten, der als Minderheitenstress bezeichnet wird. So haben LGB-Jugendliche etwa ein höheres Risiko für Depressionen, Angstzuständen, Anpassungsproblemen und risikantes Verhalten. Vgl. Bond, Bradley J. (2018.): Parasocial Relationships with Media Personae. Why They Matter and How They Differ Among Heterosexual, Lesbian, Gay, and Bisexual Adolescents. In: Media Psychology 21, 17.01.2018. (3), S. 461, 465, 471, 475.

24 Mit *Darstellung* meine ich, wie die queeren Charaktere im Film gezeigt werden. Mit *Repräsentation* meine ich, inwiefern queere Charaktere in einem Film vertreten sind.

künftige, für uns glaubwürdige und umfassende Repräsentation aufzuzeigen bzw. einzufordern. Mit dem Hervorheben der Besonderheit jenes Blicks geht jedoch auch ein othering queerer Menschen einher. Deshalb gilt es stets kritisch zu prüfen, wann es sich um eine tatsächlich spezifische Erfahrung handelt, die in der gesellschaftlichen Ungleichheit queerer Menschen begründet liegt, und wann sich Erfahrungen nicht darauf zurückschließen lassen und prinzipiell von nicht-queeren Menschen geteilt werden können. Auch die Bewertung der eigenen queeren Darstellungen ist vor den Gegebenheiten des Mediums Film zu betrachten. Wann ist es Kritik an der Darstellung queerer Menschen und wann an der genretypischen Darstellung selbst? Wie verhalten sich Genre-Erwartungen, wenn ein Film queer ist? Dabei können Genres „als Systeme von Orientierungen, Erwartungen und Konventionen, die zwischen Industrie, Text und Subjekt zirkulieren, verstanden werden“²⁵ und müssen dementsprechend in der Interpretation als solche reflektiert werden.

2. Forschungsstand und Verortung im Fach

2.1 Gender- und Queer Studies

Um die Rolle des queeren Begehrens in der Rezeption von Filmen und Serien verstehen und analysieren zu können, stellt sich die Frage nach der bestehenden Geschlechterordnung. Diese ist Gegenstand der Gender- und Queer Studies. Als Schlüsselwerk für deren Entstehung kann Judith Butlers *Unbehagen der Geschlechter* (1990) gesehen werden. Damit gilt die US-amerikanische Philosophin als Begründerin und wichtigste Vertreterin der Gender Studies sowie als Wegbereiterin der Queer Studies.²⁶ Letztere entwickeln sich auch zu Beginn der 1990er Jahre und untersuchen Ausdrucksformen und Praktiken *que(e)r* zur Norm stehenden Begehrens.²⁷

Bekannt wurde Butler für die Etablierung der Analysekategorie *Gender* als soziales Geschlecht, in Abgrenzung zu Sex als biologisches Geschlecht. Dabei bezieht sie sich auf Michel Foucaults These von der Erfindung der Sexualität in *Der Wille zum Wissen* (1976), nach welcher Sexualität kein natürlicher Trieb ist, sondern das Produkt einer

25 Kuhn, Markus; Scheidgen, Irina; Weber, Nicola Valeska (2013): Genretheorie und Genrekonzepte. In: Scheidgen, Irina; Kuhn, Markus; Weber, Nicola Valeska (Hg.): Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung. Berlin, S. 17.

26 Vgl. Funk, Wolfgang (2018): Gender Studies. Paderborn, S. 85/86.

27 Vgl. Schößler, Franziska; Wille, Lisa (2022): Einführung in die Gender Studies. Berlin; Boston, S. 89.

sozio-historischen Genese. Butler geht noch weiter und stellt fest: *Sex* ist genau wie *Gender* ein soziales und kulturelles Konstrukt.²⁸ Bei *Gender* handelt es sich zudem um einen performativen Akt, d.h. es muss in einer ständigen Wiederholung von geschlechtlichen Normen und Idealen inszeniert, *getan* werden (*doing gender*). Da diese Ideale jedoch nie erreicht werden können, eröffnet sich ein Spielraum, in dem die Geschlechterordnung durch Abweichungen und Parodien unterlaufen werden kann.²⁹ Grundbedingung und Ziel dieses Sex-Gender-System bildet die bereits genannte *heterosexuelle Matrix*. Mit diesem Konzept beschreibt Butler das als kongruent und natürlich verstandene Verhältnis zwischen biologischem Geschlecht, Geschlechtsidentität und sexuellem Begehren. Demnach werden etwa als ‚weiblich‘ eingeordnete Körper mit als ‚weiblich‘ eingeordneten Charakterzügen und Verhaltensmustern und einem notwendig auf Männer gerichteten Begehren verknüpft. Der aus den Gender Studies stammende Begriff der *Heteronormativität* des US-amerikanischen Literaturwissenschaftlers Michael Warner³⁰ kritisiert diese Verknüpfung von Geschlecht und Begehren.³¹ Das gesamte Sex-Gender-System stellt „ein Ordnungssystem menschlicher Körperlichkeit und Sexualität dar“³², das Identifikationsangebote bereitstellt, die Individuen annehmen können und letztlich müssen, um als Subjekt, als vollwertiges Mitglied der Gesellschaft, anerkannt zu werden. Die scheinbaren Abweichungen generieren dabei erst die Norm. Butler resümiert: „Wenn es also die Vorstellung der Homosexualität als Kopie nicht gäbe, dann hätten wir auch keine Konstruktion von Heterosexualität als Original.“³³

Die Queer Studies bieten methodische Antworten auf die Frage, was es für mich bedeutet, als queere Forscherin in einem queeren Feld in Würzburg, in der Stadt, in der ich lebe und studiere, zu forschen. Dass wir als Forschende aktiv an der Produktion von Wissen beteiligt sind, und dass jede Wissensproduktion positioniert ist, beschreibt Donna Haraway erstmals 1988 mit dem Begriff *situated knowledges*. Durch den *reflexive turn* bzw. die von James Clifford und George Marcus angestoßene *writing culture* Debatte in den 1980er-Jahren sind Forschende angehalten, auch ihre eigene geschlechtliche und sexuelle Positionie-

28 Vgl. Schößler; Wille (2022), S. 91; Funk 2018, S. 87/88, 91/92.

29 Vgl. Tedjasukmana 2021, S. 616.

30 Vgl. Warner, Michael (1993): *Fear of a Queer Planet. Queer Politics and Social Theory*. Minneapolis; London.

31 Vgl. Funk 2018, S. 90; Hartmann 2012.

32 Funk 2018, S. 88.

33 Butler, Judith (2003): *Imitation und die Aufsässigkeit der Geschlechtsidentität*. In: Kraß, Andreas (Hg.): *Queer denken. Gegen die Ordnung der Sexualität (Queer Studies)*. Frankfurt am Main, S. 157.

nung zu reflektieren.³⁴ Dabei orientiere ich mich an den Überlegungen der britischen Soziologin Alison Rooke, die in einem LGBT-Community Center in London forschte und vorher bereits Teil dieser Community war. Feldforschung „close to home“³⁵ (*home* als Wohnort und als Ort der Zugehörigkeit) zu betreiben, bedeutet zunächst, das Feld als einen Raum mit fließenden, sich bewegenden Grenzen zu verstehen. Darüber hinaus rückt sie nicht nur die sexuelle/geschlechtliche Identität der Forschungspartner:innen in den Fokus, sondern auch die eigene als Forscher:in.³⁶ Dies verlangt nach Rooke einen besonderen Zugang: „Queering ethnography requires a methodology that pays attention to the performativity of a self which is gendered, sex, sexualised, classed and generational in the research process.“³⁷ Die Frage, die sich queere Forschende nach Rooke stellen sollten, ist, inwiefern sie selbst bereit sind, durch die Interaktion in einem queeren Feld die Kategorien zur Verhandlung zu stellen, über die sie sich definieren und die ihnen Sicherheit geben (sowohl in Bezug auf ihre sexuelle/geschlechtliche Identität als auch auf ihre Identität als Forscher:in).³⁸

Dabei ist Forschung über Queerness nicht möglich ohne die Reproduktion von geschlechtlichen/sexuellen Kategorien, die es eigentlich aufzulösen gilt. Weiter wird eine Teilhabe an einer Gesellschaft gefordert, die als grundlegend veränderungsbedürftig angesehen wird. Dies kann als „das paradoxe Projekt queerer Kritik“³⁹ bezeichnet werden. Ein Weg besteht jedoch darin, diese Kategorien im Bewusstsein ihrer Konstruktion zu verwenden und Identitäten wie ‚weiblich‘, ‚bisexuell‘, ‚lesbisch‘ auf ihre hegemonialen Bedeutungen und Praktiken hin zu hinterfragen. Die Ethnographie eignet sich besonders zur Erforschung von Queerness, geht es ihr doch auch darum, Formen von Ungleichheit und Macht beschreibbar und damit in feministisch-emanzipatorischer und/oder queer-normalitätskritischer Weise kritisierbar zu machen.⁴⁰

34 Vgl. Elliston, Deborah (2005): Critical Reflexivity and Sexuality Studies in Anthropology. Siting Sexuality in Research, Theory, Ethnography, and Pedagogy. In: *Reviews in Anthropology* 34 (1), S. 22.

35 Rooke, Alison (2016): Queer in the Field. On Emotions, Temporality and Performativity in Ethnography. In: Browne, Kath; Nash, Catherine J. (Hg.): *Queer Methods and Methodologies. Intersecting Queer Theories and Social Science Research*. London; New York, S. 30.

36 Vgl. ebd., S. 30, 38.

37 Ebd., S. 35.

38 Vgl. ebd., S. 34.

39 Laufenberg, Mike (2019): Queer Theory. Identitäts- und machtkritische Perspektiven auf Sexualität und Geschlecht. In: Kortendiek, Beate; Riegraf, Birgit; Sabisch, Katja (Hg.): *Handbuch interdisziplinäre Geschlechterforschung*. Wiesbaden, S. 338.

40 Vgl. Binder, Beate (2019): (Europäische) Ethnologie. Reflexive Ethnografien zu Geschlecht und Geschlechterverhältnissen. In: Kortendiek, Beate; Riegraf, Birgit; Sabisch, Katja (Hg.): *Handbuch interdisziplinäre Geschlechterforschung*. Wiesbaden, S. 574.

2.2 Kulturwissenschaftliche Medienforschung

Medien spielen eine wichtige Rolle bei der kulturellen Konstruktion von Geschlecht und Sexualität. Die italienisch-US-amerikanische Literaturwissenschaftlerin Teresa de Lauretis bezeichnet 1987 Medien als *technologies of gender*⁴¹. Sie gehören zu den diskursproduzierenden Instanzen, in denen die Bedeutung von Geschlecht permanent verhandelt wird. Die Rezipierenden bewegen sich in einem Geflecht aus Diskursen, Aussagen über die Beschaffenheit von Geschlecht. Indem sie sich mit diesen identifizieren oder abgrenzen, nehmen sie aktiv an deren Produktion teil. Dabei ist es unmöglich, sich diesem Diskursfeld zu entziehen.⁴²

Mit Blick auf die kulturwissenschaftliche Medienforschung ist vor allem Ute Bechdorf zu nennen. Besonders aufschlussreich für die vorliegende Arbeit sind ihre Untersuchungen zur Bedeutungskonstruktion von Geschlecht bei der Rezeption von Musikvideos durch Jugendliche. Im Rahmen der Medientheorien der British Cultural Studies geht Bechdorf von einer potenziellen Polysemie, einer Mehrdeutigkeit, in Musikvideos aus. Dabei ist die Bedeutung nicht primär im Produkt selbst angelegt, sie entsteht vielmehr in der Interaktion der Rezipierenden mit dem Medientext, ist demnach also „Verhandlungssache“⁴³. Nach Stuart Hall decodieren sie die Angebote, der ihnen der in den Text eingeschriebene Code macht. Das Ergebnis ist individuell, denn die Rezipierenden eignen sich das Produkt im Kontext ihres Alltags, vor dem Hintergrund ihres Vorwissens und unter Rückgriff auf eigene Fantasien, Wünsche und Ängste an.⁴⁴ Dieser Rezeptionsprozess wird von einer Vielzahl von Faktoren beeinflusst, von der konkreten Rezeptionssituation über die Medienbiografie bis hin zu sozialen Positionen wie Geschlecht, Alter, Klasse etc.⁴⁵ Diese aktive Auseinandersetzung mit medialen Angeboten verdeutlicht auch die Konstruktion von sexueller/geschlechtlicher Identität „als zentrale[n] Teil eines sich

41 Vgl. Lauretis, Teresa de (1987): *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington.

42 Vgl. Bechdorf, Ute (2006): *Verhandlungssache Geschlecht. Eine Fallstudie zur kulturellen Herstellung von Differenz bei der Rezeption von Musikvideos*. In: Hepp, Andreas; Winter, Rainer (Hg.): *Kultur. Medien. Macht. Cultural Studies und Medienanalyse*. 3. Aufl. Wiesbaden, S. 427.

43 Ebd., S. 428.

44 Vgl. dies. (1996): *Watching Madonna. Anmerkungen zu einer feministischen Medien-/Geschlechterforschung*. In: Kaiser, Hermann (Hg.): *Geschlechtsspezifische Aspekte des Musikklernens. Essen (Musikpädagogische Forschung 17)*, S. 29.

45 Vgl. dies. (2007): *Kulturwissenschaftliche Medienforschung. Film und Fernsehen*. In: Götsch-Elten, Silke; Lehmann, Albrecht (Hg.): *Methoden der Volkskunde. Positionen, Quellen, Arbeitsweisen der Europäischen Ethnologie*. 2., überarb. und erw. Aufl. Berlin, S. 304/305.

prozesshaft konstituierenden Identitätskonglomerats“⁴⁶, wie Bechdolf es beschreibt.

Als Begründer und Hauptvertreter der Cultural Studies gilt der britische Soziologe Stuart Hall. In den 1970er Jahren leitete er das *Centre for Contemporary Cultural Studies* an der University of Birmingham, an dem zahlreiche empirische Studien entstanden, die mit ethnographischen Methoden die Rezeption und Aneignung von Medien in Alltagskontexten untersuchten.⁴⁷ Dabei betonten die damaligen Vertreter:innen der Cultural Studies, dass die Rezipierenden – vor allem benachteiligte Gruppen – das massenmediale Angebot teils sogar „gegen den Strich“ lesen würden, sich der dominanten Lesart also widersetzen würden.⁴⁸ Die vielfältige Rezeptionsweisen populärer Medien fasst der Kulturwissenschaftler Bernd Jürgen Warneken in seiner Einführung zur Ethnographie populärer Kulturen zusammen. Dabei geht er auf den Vorwurf ein, die Cultural Studies hätten oppositionelle Lesarten zum Normalfall erklärt, obwohl diese eher die Ausnahme seien. Warneken weist jedoch auf John Fiske als maßgeblichen Vertreter des Widerstandsparadigmas hin, der Fernsehrezeption überwiegend als „negotiated“⁴⁹ beschreibt. Nicht jede eigensinnige Lesart ist also mit einer ideologie- oder herrschaftskritischen, emanzipatorischen Haltung gleichzusetzen.⁵⁰ Als eine solche Rezeptionspraxis kann das *queer reading* jedoch interpretiert werden. Dabei handelt es sich um eine Möglichkeit, die dominanten Lesarten von Mainstream-Filmen und Serien zu unterwandern und „Popkultur unter einer queeren Linse zu betrachten“⁵¹. Dies eröffnet einen neuen Blick auf vordergründig heteronormative Medientexte und legt weitere Bedeutungsebenen frei.⁵² In meiner Feldforschung wurden die Themen Fanfiction und *queer reading* jedoch nur in einzelnen Interviews aufgegriffen.

Für die Interpretation der Rezeptionserfahrungen meiner Forschungspartnerinnen mit überwiegenden popkulturellem Filmmaterial liefert die Populärkulturforchung, die sich mit Phänomenen kommerzieller Unterhaltung und Vergnügen und deren Rezeption beschäftigt,

46 Bechdolf 1996, S. 29.

47 Vgl. Hepp, Andreas; Winter, Rainer (2006): Cultural Studies in der Gegenwart. In: Dies. (Hg.): Kultur. Medien. Macht. Cultural Studies und Medienanalyse. 3. Aufl. Wiesbaden, S. 9.

48 Vgl. Warneken, Bernd Jürgen (2006): Die Ethnographie populärer Kulturen. Eine Einführung. Wien; Köln; Weimar, S. 300.

49 Negotiated Reading“ bezeichnet nach Hall eine Rezeption, die im Wesentlichen den im Text vorherrschenden Bedeutungen folgt und diese nur in einzelnen Punkten modifiziert oder ablehnt. Vgl. Warneken 2006, S. 308.

50 Vgl. ebd., S. 305, 308/309.

51 Cuntz-Leng, Vera (2015): Harry Potter que(e)r. Eine Filmsaga im Spannungsfeld von Queer Reading, Slash-Fandom und Fantasyfilmgenre. Bielefeld, S. 12.

52 Vgl. ebd., S. 12, 54.

wichtige Begriffe und Konzepte.⁵³ Mit seiner Theorie der Unterhaltung und deren *ästhetischer Zweideutigkeit* prägte der Populär-Kulturforscher Hans-Otto Hügel seit den 1980er Jahren das Forschungsfeld nachhaltig.⁵⁴ Seine Formel besagt: „Unterhaltung will (fast) ernstgenommen und (fast) bedeutungslos zugleich sein.“⁵⁵ Den emotionalen Aspekt der Rezeption rückt erstmals die indonesisch-niederländische Professorin für Cultural Studies Ien Ang in ihrer Studie⁵⁶ zu den Rezeptionsmustern der US-amerikanischen Fernsehserie *Dallas* (1978-1991) in den Fokus. Sie interessierte sich weniger für die reflexiv-kognitiven Interpretationsleistungen als für die mit der Rezeption einhergehenden Form des Vergnügens (*pleasure*). Darüber hinaus war Ang die erste, die deziert die Rezipientinnen (aus feministischer Perspektive) in den Blick nahm.⁵⁷

Während zum *queer reading* bereits einschlägige Studien vorliegen, wie die Dissertation der Medienwissenschaftlerin Vera Cuntz-Leng zur *Harry Potter* Filmsaga (2015), gibt es bislang nur wenige qualitative Rezeptionsstudien zu LGBTQ-Filmen und -Fernsehformaten; im deutschsprachigen Raum ist mir keine bekannt. Dem steht eine Fülle von Analysen queerer Medientexte gegenüber, die sich insbesondere mit der Frage der Sichtbarkeit und dem ‚Wert‘ dieser für die breitere Repräsentation sexueller Minderheiten beschäftigen.⁵⁸ Aus dem Fach ist dabei die Dissertation (2012) der Schweizer Kulturwissenschaftlerin Dana Frei⁵⁹ zur Repräsentation von Homosexualität in unter anderem der TV-Serie *The L Word* (USA 2004-2009) zu nennen. Diese und weitere medientextanalytische Arbeiten dienen dazu, die Aussagen und Interpretationen meines Feldes zu kontextualisieren. Die Bedeutung von (queeren und hetero) Publikumsstudien in diesem Bereich unterstreicht das laufende australische Forschungsprojekt *Australian Queer Screen*: „[E]mpirical, sociological and methodologically-diverse audience research is needed if we are to understand the role and importance of gender- and sexual-diversity in screen entertainment media.“⁶⁰ Die vorliegende Arbeit versteht sich als einen Beitrag dazu. Bevor ich mein

53 Vgl. Maase, Kaspar (2019): Populärkulturforschung. Eine Einführung. Bielefeld, S. 10.

54 Vgl. Göttlich, Udo; Porombka, Stephan (2009): Einleitung. In: dies. (Hg.): Die Zweideutigkeit der Unterhaltung. Zugangsweisen zur populären Kultur. Köln, S. 10.

55 Hügel, Hans-Otto (2007): Lob des Mainstreams. Zu Begriff und Geschichte von Unterhaltung und Populärer Kultur. Köln, S. 21.

56 Vgl. Ang, Ien (1989): *Watching Dallas. Soap Opera and the Melodramatic Imagination*. London.

57 Vgl. Geimer, Alexander (2021): Qualitative Filmrezeptionsforschung. In: ders. (Hg.): *Handbuch Filmsoziologie*. Wiesbaden, S. 500.

58 Vgl. Cover et al. 2021.

59 Vgl. Frei, Dana (2012): *Challenging Heterosexism from the „Other“ Point of View. Representations of Homosexuality in „Queer as Folk“ and „The L Word“*. Bern.

60 Cover et al. 2021.

Vorgehen und meine Methoden vorstelle, möchte ich einen Überblick über zwei Studien aus der quantitativen Medienforschung geben, um den aktuellen Stand der (Un-)Sichtbarkeit von queeren Frauen in den audiovisuellen Medien in Deutschland darzustellen.

Ein Blick in die Statistik

Mit der Frage, wie sichtbar gesellschaftliche Vielfalt im deutschen Fernsehen ist, beschäftigt sich eine Studie des Instituts für Medienforschung der Uni Rostock. Unter der Leitung der Medienwissenschaftlerin Elizabeth Prommer wurden in einer repräsentativen Stichprobe die Programme von 17 TV-Vollprogrammsendern sowie von vier Kinderfernsehsendern für 2020 ausgewertet.⁶¹ Die Geschlechterverteilung bleibt unausgewogen: Auf eine Frau (34 Prozent) kommen zwei Männer (66 Prozent). Mit Blick auf die Sichtbarkeit von LGBTQ*-Personen waren im fiktionalen Programm nur rund 2 Prozent der Protagonist:innen als homosexuell oder bisexuell zu lesen. Dagegen waren rund 70 Prozent als heterosexuell erkennbar, zu rund 27 Prozent konnte keine Angabe gemacht werden. Damit sind Personen mit nicht-heterosexueller Orientierung deutlich seltener als Protagonist:innen sichtbar.⁶² Zum Vergleich: Laut der Studie des Marktforschungsunternehmens IPSOS von 2021 bezeichneten sich in Deutschland 2 Prozent der Befragten als lesbisch oder schwul, 6 Prozent als bisexuell, 1 Prozent als pansexuell, 1 Prozent als asexuell und 1 Prozent als anders.⁶³ Damit sind die sexuellen Orientierungen im deutschen Fernsehen noch nicht so vielfältig sichtbar, wie sie in der Bevölkerung verteilt sind.

Über die Schnittstelle von Geschlecht und sexueller Orientierung informiert eine 2020 veröffentlichte Studie, die ebenfalls von Elizabeth Prommer durchgeführt wurde. Untersucht wurden knapp 200 Serien von Streaming-Plattformen wie Netflix und Amazon Prime, die zwischen Januar 2012 und Juli 2019 veröffentlicht wurden. Hier zeigte sich bei den Hauptfiguren folgende Diskrepanz: Bei den als männlich gelesenen Figuren wurden 48,5 Prozent als heterosexuell, 3,6 Prozent als homosexuell und nur 0,8 Prozent als bisexuell erkannt. Bei 47,0 Prozent war keine sexuelle Orientierung erkennbar. Demgegenüber wurden

61 Vgl. Prommer, Elisabeth; Stüwe, Julia; Wegner, Juliane (2021): Sichtbarkeit und Vielfalt. Fortschrittsstudie zur audiovisuellen Diversität. Rostock. URL: https://malisastiftung.org/wp-content/uploads/SICHTBARKEIT_UND_VIELFALT_Prommer_Stuewe_Wegner_2021.pdf, zuletzt geprüft am 08.02.2023, S. 2.

62 Vgl. ebd., S. 20.

63 Vgl. Ipsos (2021): LGBT+ Pride 2021 Global Survey. URL: <https://www.ipsos.com/en-us/news-polls/ipsos-lgbt-pride-2021-global-survey>, zuletzt geprüft am 08.06.2022, S. 8.

die als weiblich gelesenen Figuren zu 54,2 Prozent als heterosexuell, nur zu 2,5 Prozent als homosexuell, aber zu 2,5 Prozent als bisexuell eingestuft. Zu 40,7 Prozent konnten keine Angaben gemacht werden. Demnach werden weibliche Hauptfiguren im Streaming-Bereich seltener als ihre männlichen Pendanten als nicht-heterosexuell dargestellt, seltener als homosexuell und häufiger als bisexuell. Insgesamt zeigen die Streaming-Angebote jedoch eine Vielfalt sexueller Lebensentwürfe. Von den Figuren, bei denen eine sexuelle Orientierung erkennbar ist, sind 9 Prozent LGBTQ*.⁶⁴

3. Vorgehen und Methodik

3.1 Selbstverortung und Zugang zum Feld

Das von mir ausgewählte Forschungsthema ist bereits Teil meines eigenen Alltages. Neben meiner langjährigen Tätigkeit bei *Mit Sicherheit Verliebt Würzburg* (MSV), einem studentischen Präventivprojekt für Sexualaufklärungsunterricht an Schulen, bin ich seit dem Sommer 2021 Teil des *Feministischen Theaterkollektivs Würzburg*. Damit setze ich mich sowohl auf pädagogischer als auch auf künstlerischer und aktivistischer Ebene für queerfeministische Anliegen ein und bin daher mit vielen Dynamiken meines Forschungsfeldes bereits vertraut. Zwar bildet mein eigenes queerfeministisches Umfeld den Ausgangspunkt bei meiner Suche nach Forschungspartnerinnen, jedoch war es mir wichtig, auch mein gewohntes Umfeld zu verlassen und über Vereine (*Queer Pride Würzburg e.V.*, *WuF-Zentrum e.V.* in Würzburg, *Fliederlich e.V.* in Nürnberg), Organisationen (*AK Queer*Feminismus* der *Grünen Jugend Würzburg* (GJ); *Referat Queer*Feminismus* der Studierendenvertretung der Universität Würzburg) und Institutionen (*Gleichstellungsstelle* der Stadt Würzburg, *Koordinierungsstelle LSBTI** der Stadt Nürnberg), die die Interessen von LGBTQIA*-Personen vertreten, neue Kontakte zu knüpfen. Hierfür entwarf ich einen Aufruf⁶⁵, den ich im August 2022

64 Vgl. Prommer, Elisabeth; Stüwe, Julia; Wegner, Juliane (2020): Geschlechterdarstellungen und Diversität in Streaming- und SVOD-Angeboten. Gesamtauswertung. Rostock. URL: https://malisastiftung.org/wp-content/uploads/Studie_Geschlechterdarstellungen-und-Diversitaet-in-Streaming-und-SVOD-Angeboten-final.pdf, zuletzt geprüft am 17.02.2023, S. 22.

65 Neben der Kategorie Frau beinhaltete die Definition in meinem Interview-Aufruf noch die Nennung von nicht-binären Menschen. Nachdem sich jedoch alle meine Forschungspartnerinnen selbst als Frauen definieren, wurde Nicht-Binärität als Geschlechtsidentität nicht in die Gruppenbezeichnung aufgenommen.

an Freund:innen und die genannten Stellen mit der Bitte verschickte, diesen in ihren Netzwerken zu verbreiten.

Ich entschied mich dazu, meine eigene queere Identität im Forschungsprozess, und damit auch im Aufruf, von Beginn an offenzulegen, um meinen potenziellen Forschungspartnerinnen meine Zugehörigkeit zu zeigen. Ich ging davon aus, dass das Wissen um eine gemeinsame Erfahrungs- und Wissensbasis das Sprechen über intime Themen erleichtern kann. Im Vorgespräch meldete mir meine Interviewpartnerin Anna zurück, dass die Tatsache, dass ich mich als Forscherin auch selbst als queer definiere, entscheidend für ihre Teilnahme an meinem Forschungsprojekt gewesen sei.⁶⁶ Anna hatte sich auf einen Post meines Aufrufs auf Instagram von *Queer Pride* gemeldet. Zeitnah schrieben mir auch Josephine, die über den AK *Queer*Feminismus* der GJ, auf mich aufmerksam geworden war, Alyssa und Silvia vom Referat *Queer*feminismus* sowie Lara, der ein Freund meinen Aufruf in Nürnberg abfotografiert hatte. Eine weitere Zusage erhielt ich von Christina, die ich im Rahmen meiner Arbeit bei ARTE kennengelernt hatte. Christina bot mir an, meinen Aufruf auch an der Filmhochschule München, an der sie studiert, zu verbreiten, woraufhin sich Zoe (Name geändert) meldete, die im selben Jahrgang wie Christina ist. Mein erstes Interview führte ich mit Nora, die ich von unserer gemeinsamen Arbeit bei MSV kannte. Über sie kam der Kontakt zu Aline zustande. Da einige Forschungspartnerinnen nicht in Würzburg wohnen und ich noch weitere Teilnehmerinnen für meine Filmabende suchte, postete ich Mitte November noch einmal einen Aufruf in die MSV-Gruppe des Instant-Messaging-Dienstes *WhatsApp* mit dem Hinweis, dass ich Freund:innen von mir aus der Gruppe nicht in die Forschung einbeziehen möchte. Daraufhin meldeten sich Mireille und Pia als Paar sowie Paula – alle Freundinnen von MSV-Mitgliedern – und Helene, die zu diesem Zeitpunkt selbst erst seit kurzem Teil von MSV war, weshalb wir uns noch nicht kannten. Da ich mich mit meinem eigenen Umfeld bereits ausführlich über das Thema meiner Arbeit ausgetauscht hatte, war es mir von Anfang an wichtig, meine Forschungspartnerinnen nicht zu kennen. Ausnahmen bildeten, neben Nora für mein Testinterview, Christina sowie Solène, eine Freundin aus Frankreich. Aus diesem Grund dokumentierte ich die Gespräche mit den beiden nicht als Interview, sondern als informelles Gespräch. Das Interview mit Lara führte ich virtuell über die Videokonferenz-Software *Zoom*. Außerdem kommunizierte ich mit Josephine nur über *WhatsApp*, da wir leider keinen passenden Termin für ein Interview fanden.

Insgesamt sind meine Forschungspartnerinnen zwischen 20 und 35 Jahre alt, haben überwiegend eine akademische Ausbildung, vereinzelt eine Berufsausbildung, und werden von mir als weiß gelesen. Ich

66 Vgl. Forschungstagebuch, Eintrag vom 16.08.2022.

selbst erfülle ebenfalls alle Beschreibungen. Diese Informationen geben Aufschluss darüber, von welcher Position aus meine Forschungspartnerinnen bzw. wir als Gruppe queere Filme und Serien rezipieren und bewerten. Dies gilt es zu reflektieren und zu fragen: Welche anderen Diskriminierungsformen denkt unsere Kritik mit und welche übersieht sie?

3.2 Forschen mit *reflexive subjects*

„Von ihrer Kompetenz her könnte man jede von ihnen als Expertin für queere Repräsentation in eine Talkshow setzen. Dieses Bild habe ich durch das Gespräch mit Lara bekommen, da mich ihre klare und stringente Artikulation an ein Expert:innen-Interview im Fernsehen oder in einem Podcast erinnert hat. Mein Feld ist sich folglich seiner selbst sehr bewusst, was meine Aufgabe als Forscherin durchaus beeinflusst. Gibt es noch ‚blinde Flecken‘? Was kann ich zu meinem Feld noch beitragen? [...] Wie gehe ich mit dieser hohen Reflexivität um?“⁶⁷

Diese Feldbeobachtung hielt ich in meinem Gedächtnisprotokoll nach meinem dritten Interview fest. Sie veränderte mein Verständnis von Reflexivität und meiner Rolle als Forscherin, denn meine Forschungspartnerinnen sind, was George Marcus *reflexive subjects* nennt. Sie haben die Kompetenz, sich selbst und die Gesellschaft, in der sie leben, reflektiert zu beschreiben.⁶⁸ In den Gesprächen frage ich sie deshalb, wie sie gelernt haben, Filme und Serien in diesem hohen Maße kritisch-analytisch zu sehen und deren Wirkung auf sie selbst zu dekonstruieren. In ihren Antworten wird deutlich: Meine Forschungspartnerinnen und ich schöpfen unser gender- und medientheoretisches Wissen aus demselben „intellectual universe“⁶⁹. Viele verweisen auf ihr Studium oder auf das Studium von Freund:innen.⁷⁰ Eine Sonderstellung nehmen Zoe und Christina ein, die an der Filmhochschule München Drehbuch bzw. Filmproduktion studieren und damit sowohl aus der rezipierenden als auch produzierenden Perspektive erzählen. Zudem heben meine Forschungspartnerinnen auch den Einfluss ihrer „queerfeministischen Bubble“⁷¹ hervor. Damit meinen sie ihr analoges und digitales soziales Umfeld und die dort zirkulierenden Medieninhalte. So

67 Gedächtnisprotokoll vom Interview mit Lara am 6.10.2022, Z. 80-85/88.

68 Vgl. Marcus, George E. (2008): The End(s) of Ethnography. Social/Cultural Anthropology's Signature Form of Producing Knowledge in Transition. In: Cultural Anthropology 23 (1), S. 7.

69 Ebd., S. 7.

70 Vgl. Interviewprotokoll vom Interview mit Lara am 6.10.2022; Interviewprotokoll vom Interview mit Alyssa am 13.10.2022; Interviewprotokoll vom Interview mit Aline am 7.09.2022.

71 Interviewprotokoll vom Interview mit Nora am 17.12.2022, Z. 131, 401.

stellen für viele die Videoplattform *YouTube* und das soziale Netzwerk *Instagram* wichtige Informationsquellen zu Fragen queerer Repräsentation dar. Alyssa nennt in diesem Zusammenhang die YouTuberin Rowan Ellis. Ihre Video-Essays tragen Titel wie *The Evolution of Queerbaiting*⁷² oder *The Tedious Repetition of Coming Out Movies*⁷³. Neben dem persönlichen und intellektuellen Interesse an queeren Inhalten stellt die Rezeption und Auseinandersetzung mit Filmen und Serien aber auch für viele Forschungspartnerinnen generell eine Freizeitbeschäftigung dar.⁷⁴

Mein Vergleich mit einer Expert:innen-Talkshow bezieht sich einerseits auf die hohe Selbstreflexivität und das breite Wissen meiner Forschungspartnerinnen über theoretische Konzepte und popkulturelle Phänomene, aber auch auf ihre Artikulations- und Argumentationsfähigkeiten. In den Gesprächen wird immer wieder deutlich, wie viel Redeerfahrung sie mit dem Thema haben. Vor allem mit ‚Gleichgesinnten‘, aber auch mit Menschen ‚außerhalb der Bubble‘, wie bei Nora und Aline mit Leuten aus ihrem Heimatdorf. Gleichzeitig kann es auch sein, dass im eigenen Umfeld Repräsentation kein Thema mehr ist, da es „einfach Konsens ist“⁷⁵, wie bei Aline.

In Anlehnung an Marcus verändern die genannten Faktoren meine Rolle als Forscherin: Ich werde zu „a scholar who works with ‚counterparts‘⁷⁶ rather than ‚others‘, and who engages in ‚epistemic partnerships‘ constructed around shared concerns.“⁷⁷ Das bereits erwähnte Anliegen, das meine Forschungspartnerinnen und ich teilen, ist die Problematisierung unserer und anderer queerer Repräsentationen und das Entwerfen und Einfordern von uns als glaubwürdig queer empfundener Darstellungen. Wir teilen „the endeavour of problematizing the world“⁷⁸, wie es die spanischen Sozialanthropologen Adolfo Estalella und Tomas Sanchez-Criado beschreiben, in unserem Fall die heteronormative Welt. Dafür bedarf es „spaces of encounter between people and their shared concerns, interests, and questions – so that new and

72 Ellis, Rowan (2019): *The Evolution of Queerbaiting*. From Queercoding to Queer-catching. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=riKVQjZK1z8>, zuletzt geprüft am 01.03.2023.

73 Dies. (2023): *The Tedious Repetition of Coming Out Movies*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6nmebaoOODE>, zuletzt geprüft am 01.03.2023.

74 Vgl. Interviewprotokoll vom Interview mit Anna am 19.10.2022; Interviewprotokoll vom Gruppeninterview am 17.11.2022.

75 Interviewprotokoll vom Interview mit Aline am 7.09.2022, Z. 563.

76 In der Regel kommen *counterparts* aus der gesellschaftlichen Bildungselite (Verweis siehe unten).

77 Dattatreyan, Ethiraj Gabriel; Marrero-Guillamón, Isaac (2019): Introduction. Multimodal Anthropology and the Politics of Invention. In: *American Anthropologist* 121 (1), S. 223.

78 Estalella, Adolfo; Sánchez Criado, Tomás (2018): Introduction Experimental Collaborations. In: dies. (Hg.): *Experimental Collaborations. Ethnography through Fieldwork Devices*. New York; Oxford, S. 7.

unforeseen ones can indeed emerge.⁷⁹ Einen solchen Raum stellten die von mir organisierten Filmabende mit anschließender Gruppendiskussion dar. Nachdem ich mich nach meinen Interviews immer wieder gefragt hatte, was ich meinem Feld mit meiner Forschung mitgeben kann, ermöglichten und förderten die Filmabende eine gemeinsame Reflexion der eigenen, aber auch kollektiven Rezeptionsweisen und Bewertungen. Der Kulturanthropologe Jörg Niewöhner schlägt in Bezug auf ein *studying up or sideways* vor, Reflexivität nicht nur als individuelle, sondern auch als sozial interaktive, kollektive Praxis zu verstehen und damit für die empirische Forschung verfügbar zu machen.⁸⁰ Die hohe Reflexivität und das große Erkenntnisinteresse meines Feldes ermöglicht es mir, meine Forschungspartnerinnen nach Marcus als „para-ethnographers“⁸¹ zu verstehen. Das bedeutet, ihre analytische Schärfe und ihr theoretisches und lebensweltliches Wissen vollständig zu integrieren, um die Themen und Vorgehensweisen meiner Forschung zu definieren.⁸² Ein Beispiel dafür ist die Gruppenbezeichnung *queere Frauen*. Diese hatte ich vorgeschlagen, nachdem die überwiegende Mehrheit im Feld angegeben hatte, sich als queer zu definieren, teils neben anderen, ‚spezifischeren‘ Labels⁸³ wie lesbisch, bi oder trans. Einige gaben an, dass das Label für sie keine Rolle spiele, eine Person wollte ohne Label genannt werden. Die Gruppenbezeichnung wurde von allen durchwegs als positiv und zutreffend beschrieben. Die mit dem Begriff *queer* verbundene Unschärfe, Offenheit, Vielfalt und Inklusion waren wiederkehrende Argumente.⁸⁴

79 Dattatreyan et al. 2019, S. 224.

80 Vgl. Niewöhner, Jörg (2021): Reflexion als gefügte Praxis. In: Berliner Blätter 83, S. 108, 112, 114.

81 Marcus, George E.; Holmes, Douglas R. (2008): Collaboration Today and the Re-Imagination of the Classic Scene of Fieldwork Encounter. In: Collaborative Anthropologies (1), S. 86.

82 Vgl. ebd.

83 Das Wort *Label* (engl. ‚Bezeichnung‘) meint in diesem Fall die Bezeichnung, die Menschen (für sich) bestimmen, um ihre sexuelle/romantische Orientierung und/oder ihre Geschlechtsidentität zu beschreiben. Vgl. Queer Lexikon: Label. In: Queer Lexikon. URL: <https://queer-lexikon.net/2017/06/08/label/>, zuletzt geprüft am 13.01.2023.

84 Vgl. Interviewprotokoll vom Interview mit Alyssa am 13.10.2022; Interviewprotokoll vom Gruppeninterview am 11.12.2022.

3.3 Methoden und Vorgehen zur Datenerhebung und -analyse

3.2.1 Informelle Gespräche und leitfadengestützte Interviews

Die Grundlage der vorliegenden Arbeit bildet das eigens erhobene, empirische Material, welches durch die Interaktion im Feld generiert wurde.⁸⁵ Dabei wurden verschiedene qualitative Forschungsmethoden miteinander kombiniert. Mittels leitfadengestützter Interviews sollte der Zugang zur emischen Perspektive, zur subjektiven Sicht der Akteurinnen, eröffnet werden. Für eine bessere Vergleichbarkeit und aufgrund des begrenzten Zeitrahmens führte ich sieben Interviews. Diese dauerten zwischen 40 bis 90 Minuten. Der zuvor angefertigte Leitfaden beinhaltete alle wichtigen Aspekte, gab jedoch beiden Seiten die Möglichkeit, spontan neue Themen einzubringen, er erlaubte also eine offene und flexible Gesprächsdynamik. Der Erstellung des Leitfadens gingen eine Reihe informeller Gespräche voraus, die unter anderem Aufschluss über Gruppen-interne Codes und Ansichten gaben.⁸⁶ Darüber hinaus verfolgte ich die Rezeption queerer Filme und Serien auf queeren Plattformen⁸⁷ und in Mainstream-Medien sowie Diskussionen zu Fragen der Repräsentation.

Die Interviews nahm ich als Audioaufnahme mit meinem Handy auf. Die Aufnahmen dienten als Vorlage für die anschließende Transkription der Interviewprotokolle. Im Anschluss an jedes Interview sowie informelles Gespräch fertigte ich ein Gedächtnisprotokoll mit einer zusätzlichen Kontextbeschreibung an. Neben den Interviews führte ich noch zwei informelle Gespräche, die ich ebenfalls in einem Gedächtnisprotokoll festhielt. Darüber hinaus schrieb ich über den gesamten Zeitraum von August 2022 bis Januar 2023 ein Forschungstagebuch zur Selbstreflexion, in welchem ich meine Gefühle, Eindrücke sowie vorläufige Interpretationen festhielt.⁸⁸ Denn erst durch die Dokumentation werden aus den im Forschungsprozess sinnlich wahrgenommen Beobachtungen und Tatsachen „[überprüfbare] wissenschaftliche Daten [...]“⁸⁹

85 Siehe 6. These von Utz Jegggle aus: Zehn Thesen der Feldforschung, vom Wintersemester 1996/97.

86 Vgl. Schlehe, Judith (2008): Formen qualitativer ethnographischer Interviews. In: Beer, Bettina (Hg.): Methoden ethnologischer Feldforschung. Berlin, S. 121, 123, 126-127.

87 Beispiele sind das deutschsprachige nicht-heterosexuelle Magazin für Film und Literatur *sissy* (www.sissymag.de) und die US-amerikanische Plattform *them* (www.them.us).

88 Vgl. Schlehe 2008, S. 135.

89 Fischer, Hans; Beer, Bettina (2008): Dokumentation von Feldforschungsdaten. In: Beer, Bettina (Hg.): Methoden ethnologischer Feldforschung. Berlin, S. 261.

3.2.2 Teilnehmende Beobachtung und Gruppeninterviews

Die Einzelgespräche ermöglichten es mir, Einblicke in das Rezeptionsverhalten, in die Aneignungen und Meinungen meiner Forschungspartnerinnen zu gewinnen. Dementsprechend sprachen wir vor allem über die für sie prägenden Darstellungen, die auf ihren Erinnerungen beruhten. Erinnern ist jedoch ein kreativer Akt, bei dem die eigenen Erlebnisse unter dem Einfluss neuen Wissens und aktueller Situationen verändert oder neu geordnet werden.⁹⁰ Um aber die emotionalen, kognitiven und körperlichen Reaktionen unmittelbar während und nach der Rezeption einzufangen, entstand die Idee einer gemeinsamen Rezeptionssituation in Form eines Filmabends.⁹¹ Für deren Gestaltung lieferte die Dissertation *Sonntags 20:15 Uhr – ‚Tatort‘* (2016) der Kulturwissenschaftlerin Christine Hämmerling⁹² zur sozialen Positionierung der Zuschauer:innen der Krimreihe wichtige Anregungen. Durch eine an die Filmrezeption anschließende Gruppendiskussion sollten spontane Fragen, Kommentare und Bewertungen provoziert und festgehalten werden sowie die Reaktionen der Teilnehmerinnen miteinander verglichen werden.⁹³ Die Bildung von Sehgemeinschaften erlaubte mir die Durchführung einer teilnehmenden Beobachtung.⁹⁴ Im Gegensatz zu Ute Bechdolds Musikvideo-Studie ging der vorliegenden Untersuchung keine gesonderte Medientextanalyse der für die Filmabende vorgeschlagenen Filme voraus. Ich informierte mich jedoch vorab umfassend über deren Produktion und Rezeption. In abgeschwächter Form verfuhr ich ebenfalls in Bezug auf die in den Vorgesprächen zu den Interviews genannten Filme und Serien.

Die drei Filmabende veranstaltete ich im Zeitraum von November 2022 bis Januar 2023. Die Teilnehmerinnen setzten sich dabei aus mir bekannten Forschungspartnerinnen zusammen, mit denen ich bereits ein Interview geführt hatte, sowie aus neuen Forschungspartnerinnen, die sich nach einer zweiten Aufruf-Runde bei mir gemeldet hatten. Zur gemeinsamen Kommunikation erstellte ich eine WhatsApp-Gruppe, in welche die Teilnehmerinnen Vorschläge für Filme oder Serienepisoden einbringen konnten. Über die gesammelten Vorschläge

90 Vgl. Meyer, Silke (2014): Was heißt Erzählen? Die Narrationsanalyse als hermeneutische Methode der Europäischen Ethnologie. In: Zeitschrift für Volkskunde 110 (2), S. 246.

91 Vgl. Hämmerling, Christine (2016): *Sonntags 20:15 Uhr – „Tatort“*. Zu sozialen Positionierungen eines Fernsehpublikums. Göttingen, S. 13.

92 Vgl. ebd.

93 Eine weitere Möglichkeit wäre gewesen, wie Hämmerling in ihrer *Tatort*-Rezeptionsstudie vorzugehen und den Forschungspartnerinnen einen teil-standardisierter Fragebogen mitzugeben, welchen sie im Anschluss an die Rezeption eines von ihnen ausgewählten queeren Films ausfüllen können. Vgl. Hämmerling (2016), S. 107/108.

94 Vgl. Hämmerling 2016, S. 46.

konnten sie dann in einer, von mir erstellten, WhatsApp-Umfrage abstimmen. Dabei fiel die Wahl auf drei Filme: die US-amerikanische, romantische Weihnachts-Komödie *Happiest Season* (2020) über den Weihnachtsbesuch eines lesbischen Paares bei der Familie, das französische Historiendrama *Porträt einer jungen Frau in Flammen* (Originaltitel: *Portrait de la jeune fille en feu*, 2019) über die Liebe zwischen einer Malerin und einer Adligen und die US-amerikanische, romantische High-School-Komödie *Crush* (2022) über eine lesbische Teenagerin, die dem Leichtathletik-Team beitrifft, um dem Mädchen näher zu kommen, in das sie verliebt ist. Die vorgeschlagenen Filme, die wir nicht sehen konnten, sowie weitere Film- und Serienempfehlungen finden sich am Ende der Arbeit.



Abb. 2-4: Filmplakate von *Happiest Season*, *Porträt einer jungen Frau in Flammen*, *Crush*.

Der erste Filmabend fand am Mittwoch, den 17. November 2022 im Besprechungsraum des Lehrstuhls für Europäische Ethnologie am Hubland statt. Anwesend waren Alyssa, Aline und ich. Für den zweiten Filmabend am Sonntag, den 11. Dezember 2022, hatte ich die zentralgelegene *Kellerperle*, ein Kulturzentrum im *Studentenhaus*, reserviert. Mit dabei waren Anna sowie Pia und Mireille, die ich dort zum ersten Mal traf. Für den dritten Filmabend verabredeten wir uns am Donnerstag, den 12. Januar 2023 abermals in der *Kellerperle*. Obwohl ich anfangs die Forschungspartnerinnen verschiedenen Filmabenden zugeteilt hatte, kamen Mireille, Pia, Alyssa und Anna, die spontan noch eine Freundin mitbrachte, auch zu diesem Termin. Zum ersten Mal lernte ich an diesem Abend Helene und Paula kennen, sodass wir insgesamt zu acht waren. Die Gesprächsdauer der Gruppeninterviews steigerte sich von 42 Minuten auf 1:01 Stunde auf 1:28 Stunde. Neben dem Interviewpro-

tokoll fertigte ich außerdem ein Gedächtnisprotokoll mit den wichtigsten Eindrücken und Geschehnissen an, die ich im Rahmen meiner teilnehmenden Beobachtung wahrgenommen hatte. Im Gegensatz zur Befragung ermöglicht dieses Zwischentöne und Interaktionen auch außerhalb des verbalen Kontextes zu erfassen.⁹⁵

Neben den „noch frischen“ Eindrücken wurden in den anschließenden Gruppengesprächen im Vergleich zu den Einzelinterviews nicht nur Einzelmeinungen deutlich, sondern es konnten auch gruppenspezifische Meinungsbildungs- und Aushandlungsprozesse beobachtet werden. Im Gruppeninterview sah ich meine Rolle von Anfang an eher in der Moderation des Gesprächs als in der gezielten Befragung.⁹⁶ Doch obwohl ich meine Forschungspartnerinnen dazu ermutigte, sich auch gegenseitig Fragen zu stellen, blieb ich durchweg die einzige fragende Person. In allen Fällen entwickelte sich aber ein lebhaftes Gespräch, wobei die Teilnehmerinnen oft aufeinander Bezug nahmen und von sich aus neue Themen einbrachten. Dabei nutzen sie die Gelegenheit, sich auch persönlich auszutauschen. Insgesamt wurde mein Projekt sehr gut angenommen, was sich auch in der wiederholten Teilnahme an den Filmabenden und der hohen Eigenmotivation meiner Forschungspartnerinnen widerspiegelt. Eine abschließende Reflexion über die Produktivität der Methode für das Forschungsvorhaben erfolgt im letzten Kapitel.

3.3 Grounded Theory und Narrationsanalyse

Erkenntnistheoretisch orientiert sich die Arbeit am Verfahren der Grounded Theory nach Barney Glaser und Anselm Strauss⁹⁷. Dabei handelt es sich um ein Verfahren aus der qualitativen Sozialforschung, mit dem Ziel aus dem eigenen empirischen Material eine Theorie zu erarbeiten. Die Leitlinien aus systematischer Datensammlung, fortlaufendem Vergleich der erhobenen Daten sowie dem Aufbrechen und Neuzusammensetzen der Daten durch das Kodierverfahren verlaufen dabei nicht getrennt voneinander, sondern wechseln sich stetig ab. So dienen etwa die Ergebnisse der letzten Analyse dazu, die nächsten Daten zu erheben, um Zusammenhänge und Differenzierungen erkennen

95 Vgl. Schmidt-Lauber, Brigitta (2007): Feldforschung. Kulturanalyse durch teilnehmende Beobachtung. In: Götsch-Elten, Silke; Lehmann, Albrecht (Hg.): Methoden der Volkskunde. Positionen, Quellen, Arbeitsweisen der Europäischen Ethnologie. 2., überarb. und erw. Aufl. Berlin, S. 229.

96 Vgl. Schlehe 2008, S. 130.

97 Vgl. Glaser, Barney G.; Strauss, Anselm L. (1967): Discovery of Grounded Theory. Strategies for Qualitative Research. Chicago.

und erfassen zu können. Das Verfahren der Grounded Theory wird aufgrund des begrenzten Rahmens der Arbeit abgekürzt, sodass keine eigene Theorie formuliert wird. Um die innere Logik des Forschungsthemas jedoch darstellen zu können, werden die Schritte des offenen (Aufbrechen der Daten und Bilden von Kategorien) und axialen Kodierens (Bestimmen der thematischen Beziehungen zwischen den Kategorien) in der Auswertung des empirischen Materials angewendet. Mit Blick auf die Forschung in der Europäischen Ethnologie können auf diese Weise die untersuchten Phänomene nicht nur abgebildet, sondern auch in ihrer Dynamik verstanden werden.⁹⁸

Ergänzend dazu erwies sich die Narrationsanalyse aus der Narrativen Kulturforschung als wichtiges Instrument. In deren Zentrum stehen Erzählungen als „wiedererkennbare, konstruierte Repräsentation der sozialen Welt, die Ereignisse zeitlich oder kausal miteinander verknüpft.“⁹⁹ Mit Hilfe der Narrationsanalyse können, wie es die Kulturwissenschaftlerin Silke Meyer zusammenfasst, thematische Aussagen und sprachliche Mittel in den Erzählungen gemeinsam interpretiert werden, um „auf inhaltlicher wie auf sprachlicher Ebene Strategien und Mechanismen narrativer Identitätskonstruktionen aufzuzeigen.“¹⁰⁰ Zu diesen Strategien gehören nach Meyer: 1. Die Erzählwürdigkeit und Konstruktion des Handlungsverlaufs, 2. Die Herstellung von narrativer Agency (Handlungsfähigkeit und Wirkmacht), 3. Die soziale Positionierung (Erzählstandpunkt), 4. Die Variationsanalyse (Nicht-Erzähltes), 5. Das Erzählmuster (kulturell etablierte Deutungsvorlagen).¹⁰¹

Bei der Narrationsanalyse geht es nicht darum, die Sprechenden zu ‚entlarven‘ und zwischen vermeintliche Lügen von Wahrheiten zu unterscheiden. Vielmehr soll herausgearbeitet werden, in welche übergeordnete Narrative meine Forschungspartnerinnen ihre Rezeptionserfahrungen, Aneignungen und Bewertungen einordnen. Der Erzählforscher Sebastian Dümling beschreibt Narrative als „grundlegende Stabilisierungsschemata, die die einzelne Erzählung mit großflächigen kulturellen ‚Sinnprovinzen‘“¹⁰² verbinden. Dies verleiht der erzählenden Person Glaubwürdigkeit. Gleichzeitig ermöglicht es ihr, ihre Erlebnisse in einen zeitlichen Zusammenhang zu stellen und so ihrem Leben Kontinuität und Kohärenz zu geben. Dabei ist zu beachten, dass

98 Vgl. Götzö, Monika (2014): Theoriebildung nach Grounded Theory. In: Bischoff, Christine; Bauernschmidt, Stefan; Leimgruber, Walter (Hg.): Methoden der Kulturanthropologie. Bern, S. 445/445, 451, 458.

99 Meyer, Silke (2020): Narrativität. In: Heimerdinger, Timo; Tauschek, Markus (Hg.): Kulturtheoretisch argumentieren. Ein Arbeitsbuch. Stuttgart, S. 324.

100 Ebd., S. 336.

101 Vgl. Meyer 2020, S. 336/337.

102 Dümling, Sebastian (2020): Changing Societies, Changing Narratives. Wie man über gesellschaftlichen Wandel spricht und verstanden wird. In: Zeitschrift für Volkskunde 116 (1), S. 50.

Erfahrungen immer aus der Sicht der Gegenwart bewertet und an das Publikum angepasst werden. Sie enthalten eine moralische Botschaft für die erzählende Person und ihre Zuhörenden. Kurzum: Es braucht eine gute Geschichte, um Sinn und Identität zu stiften. Die Narrativitätstheorie geht davon aus, dass Erzählen nicht nur die Wiedergabe von Erfahrung prägt, sondern dass Menschen Ereignisse und ihre Umwelt in narrativen Strukturen denken und erleben.¹⁰³

Nach der Vorstellung meines Forschungsdesigns werde ich im folgenden Kapitel aufzeigen, wie meine Forschungspartnerinnen mit dem Mangel an eigenen Darstellungen und ihrem Bedürfnis nach Repräsentation umgehen. Im nächsten Kapitel werde ich herausarbeiten, mit welchen Erwartungen und Befürchtungen sie teilweise queere Filme und Serien rezipieren und wie sie sich vor dem Einfluss negativer Darstellungen schützen. Schließlich widme ich mich im letzten inhaltlichen Kapitel ausführlich den Repräsentationswünschen meines Feldes.

4. *Hauptsache queer*: Rezeptionserfahrungen

„[D]a gibt’s manchmal einen queeren Film, von dem ich gehört habe, und dann möchte ich den schauen, und dann kann ich den nicht schauen, und dann denke ich mir so [genervtes Ausatmen], ja okay, es gibt auch viele heterosexuelle Filme, die ich nicht schauen kann, die nicht auf diesen zwei Plattformen [*Netflix* und *Disney+*] sind, aber es gibt einfach so viel mehr heterosexuelle Filme, es ist halt immer noch ein Spezialgebiet [queere Filme], wo’s einfach nicht so viel Inhalt gibt.“¹⁰⁴

Das Zitat von Alyssa gibt einen ersten Einblick: Obwohl Streamingdienste wie *Netflix* und *Amazon Prime* den Zugang erleichtern und das queere Angebot vervielfacht haben, ist die Filmrezeption meiner Forschungspartnerinnen stark durch das Fehlen queerer Darstellungen geprägt. Wie queere Frauen ihre mangelnde Repräsentation erleben und kompensieren und wie sie diese Erfahrungen in ihren Erzählungen zur zentralen Rezeptionserfahrung queerer Menschen machen, wird in den folgenden Feldausschnitten näher beleuchtet. Dass auch ich als queere Forscherin diese Erfahrungen teile, ist oft ein wichtiger Moment der Verbundenheit mit meinem Feld, wie in meinem Gedächtnisprotokoll nach dem Interview mit Zoe deutlich wird:

„Als sie am Ende erzählte, dass sie sich fünf Staffeln einer Serie ansieht, nur um eine queere Figur zu sehen, und ich antwortete ‚wer kennt das nicht‘ und sagte, dass ich mich in dieser Hinsicht manchmal so ‚needy‘ [bedürftig] fühle, sprang sie direkt darauf an. Erst an ihrer Reaktion merkte ich, wie wenig ich bis dato gesprochen hatte. Ich war so gespannt

103 Vgl. Meyer 2020, S. 325, 327/328.

104 Interviewprotokoll vom Interview mit Alyssa am 13.10.2022, Z. 284-289.

davon auf das, was sie erzählte, dass ich keine Redezeit einnehmen wollte. Aber ihre Reaktion hat mir noch einmal gezeigt, wie wichtig es ist, dass auch ich etwas von meinen Erfahrungen weitergebe bzw. dass ich die Momente nicht verpasse, in denen man aufgrund ähnlicher Erfahrungen bonden [sich verbinden] kann.“¹⁰⁵

Im weiteren Verlauf des Gesprächs berichtet Zoe, wie sie während ihrer Corona-Quarantäne, auf einem „Ich-brauch-*queer-representation-Trip*“¹⁰⁶ war. Im Zuge dessen schaut sie sich die Folge *Steh deinen Mann!* (2018) der ARD-Krankenhausserie *In aller Freundschaft* an, da sie im Internet gelesen hatte, dass dort zum ersten Mal ein trans Mann in der Serie vorkommt. Nach der Rezeption ist Zoe jedoch über ihre Serienauswahl entsetzt, wie sie offen ausspricht:

„[D]ann schaut man sich eine Folge *In aller Freundschaft* an, also geht's eigentlich noch, wo man sich so danach denkt, ich fühl mich irgendwie schmutzig, [...] was hab ich gerade getan, nur weil ich, ähm, Repräsentation wollte, das ist ja widerlich.“¹⁰⁷

In ihrer Erzählung gibt Zoe einen Moment wieder, in dem ihr beschämend bewusst wird, wie leicht ihr Bedürfnis nach queeren Darstellungen, ihre sonstigen Formatansprüche untergraben hat. Das Beispiel zeigt, dass der Umgang mit dem eigenen Repräsentationsbedürfnis auch eine Herausforderung für sich selbst sein kann. Ein Umstand, den ich selbst gut nachvollziehen kann und auf den im weiteren Verlauf der Arbeit noch eingegangen wird. Darüber hinaus ist jedoch festzuhalten, dass es für Zoe als cis Frau wichtig ist, überhaupt Menschen aus dem queeren Spektrum auf der Leinwand zu sehen, und nicht nur Charaktere, die die gleiche sexuelle Orientierung und Geschlechtsidentität haben, wie sie selbst. Dies gilt auch für viele andere Forschungspartnerinnen, wenn auch mit Unterschieden. Insbesondere die Identifikation mit schwulen Männern ist nicht für alle möglich.¹⁰⁸ Auch wenn Zoe, in ihrer humoristischen Art, diesen Moment der Bewusstwerdung als reuevoll und peinlich beschreibt, bleibt der Grund für ihr Handeln für sie legitim:

„Zoe: [B]ei queeren Leuten ist es halt so, es gibt halt immer noch nicht so viel, und dann hat man schon so gefühlt alle, alle Blockbuster eh schon, und Serien hat man auch schon die Szenen durchgesehen, oder schaut man vielleicht mal –

Victoria: Alle Zusammenfassungen auf YouTube.

Zoe: Ja, genau, hat schon alle Fanfiction gelesen, und dann schaut man

105 Gedächtnisprotokoll vom Interview mit Zoe am 27.11.2022, Z. 72-78.

106 Ebd., Z. 620.

107 Ebd., Z. 622-625.

108 Vgl. Interviewprotokoll vom Interview mit Lara am 6.10.2022.

mal ja, Thailand hat ein paar queere Serien, aha, schau ma mal dahin, ah Japan, da gibt es einen Film, dann schau ich mir den Film an, natürlich, kann ich japanisch? Nein, die Untertitel sind sehr schlecht übersetzt - super, schau ich mir trotzdem an, das kann man nicht vergleichen, das ist so absurd, weil es ist ja, doof gesagt, keine Kleinigkeit [...]¹⁰⁹

Eine Strategie, mit dem Mangel an Repräsentation umzugehen, ist die Anreicherung vorhandener Repräsentationen mit zusätzlichem Material wie Fanfictions oder Best-of-Videos des Filmpaares auf YouTube. Diese queere Textaneignung ist eine lebendige kulturelle Praxis, die im Internet in einer Vielzahl von queeren Fanfictions und *Slash*¹¹⁰-Fandoms weitergesponnen, umgeschrieben oder neu erzählt wird (im Feld spielen diese vor allem für Lara und Alyssa eine wichtige Rolle¹¹¹).¹¹² Wenn jedoch alle bekannten und zugänglichen Filme und Serien bereits angesehen wurden, ist bei der Suche nach neuen Formaten Kreativität gefragt. In Zoes Fall bedeutet das, Produktionen aus anderen Ländern anzuschauen, und damit in Kauf zu nehmen, Filme und Serien mit teils schlechten Untertiteln zu sehen. Als Studentin der Filmhochschule wird sie darin Übung haben, doch Zoe zieht diese Beispiele bewusst heran, um die Absurdität ihrer eigenen Bereitschaft zu verdeutlichen. Diese liegt weniger in dem Aufwand, den sie betreibt, um neue queere Filme und Serien zu sehen, als in der geringen Auswahl, die ihr als queere Person zur Verfügung steht. Wenn Zoe davon spricht, dass es keine „Kleinigkeit“ sei, bezieht sie sich auf die Existenz queerer Menschen. Im Anschluss daran stellt sie die Behauptung auf, dass es für Menschen, die Boote mögen, mehr filmische Auswahl gäbe als für Menschen, die queer sind. Mit diesem drastischen Vergleich setzt sie die Darstellung eines Hobbys mit der einer Identität gleich und zeigt

109 Interviewprotokoll vom Interview mit Zoe am 27.11.2022, Z. 635-643.

110 In der Fanfiction werden die Darstellungen von romantischen und/oder sexuellen Beziehungen zwischen zwei männlichen Charakteren als *Slash* bezeichnet, das weibliche Pendant heißt *Femslash*. Vgl. Russo, Julie Levin (2014): Textual Orientation. Queer Female Fandom Online. In: Carter, Cynthia; McLaughlin, Lisa; Steiner, Linda (Hg.): The Routledge Companion to Media and Gender. London; New York, S. 453.

111 Lara erzählt, dass sie am liebsten Femslash-Geschichten über queere Frauenpaare aus Filmen und Serien liest, bei denen sie sich mehr gemeinsame Screentime gewünscht hätte. „Zum Beispiel hat man ja die Situation in *The Legend of Korra*, wo die ja erst ganz am Ende zusammengekommen, [...] ich mag die Dynamik zwischen den beiden Charakteren, da ist Fanfiction einfach eine ganz coole Möglichkeit, einfach noch mehr so aus diesem Universum, das man so mag, zu konsumieren.“ (Interviewprotokoll vom Interview mit Lara am 6.10.2022, Z. 651-656) Alyssa erzählt im Einzelinterview: „Fanfiction [...] hat mich grundsätzlich in alles, was LGBTQ ist, reingezogen, und da wusste ich noch nicht, dass ich queer bin [...]“ (Interviewprotokoll vom Interview mit Alyssa am 13.10.2022, Z. 110-112) Ihr inneres Coming-out war auch der Auslöser für eine Fanfiction mit zwei weiblichen Charakteren. Heute liest Alyssa queere Fanfictions, weil sie alle queeren Bücher aus dem Buchladen gelesen hat.

112 Vgl. Tedjasukmana 2021, S. 615.

damit, dass Queer-Sein nicht annähernd in der Dimension erfasst wird, die es eigentlich hat, und eben keine „Kleinigkeit“ ist.¹¹³

Der Umgang mit dem Mangel und das Erzählen darüber finden sich auch im folgenden Gesprächsausschnitt vom dritten Filmabend wieder. Zuvor hatte Alyssa angemerkt, dass hetero Menschen oft nicht nachvollziehen könnten, warum Repräsentation für queere Menschen teils von so großer Bedeutung ist. Pia knüpft daran mit einem Beispiel aus ihrem Alltag an und schildert eine Situation mit ihren Eltern, in der sie ihnen begeistert erzählt, dass eine Lehrerin an ihrer Tanzschule auch lesbisch ist. Daraufhin antworten ihre Eltern, in dem Glauben, das Richtige zu sagen: „,[A]ber ist doch jetzt nichts Besonderes [.]“¹¹⁴ Die gutgemeinte Reaktion verletzt Pia. Von dieser Erfahrung leitet sie wieder zurück zur medialen Repräsentation.

„Pia: [E]s ist ja einfach nur deswegen für uns so bedeutsam, weil es so viel weniger vorkommt, und weil wir so viel weniger gezeigt werden und ja, seit Jahrtausenden weniger Raum eingenommen haben gesellschaftlich, dass jetzt, wo halt immer mehr Queerness irgendwo gezeigt wird, man sich halt jetzt jedes Mal trotzdem freut, weil man es noch nicht so gewohnt ist, dass man es überall sieht, dass man jetzt einfach darauf stößt.“

Anna: Ja, deswegen würgen wir uns ja drei Staffeln von irgendeiner schlechten Serie rein, weil irgendjemand gesagt hat, in Staffel drei in Folge acht küssen sich dann zwei, aber in der nächsten Folge stirbt die eine dann.

Pia: Ja, aber hat sich gelohnt.

Anna: Und dann wird die Serie abgesetzt.

Alyssa [bezieht sich auf Annas vorletzten Redebeitrag]: Ja, das ist einer der Gründe, warum ich angefangen hab, *Supernatural* zu schauen [lacht].“¹¹⁵

Anna greift den von Pia beschriebenen, chronischen Mangel an Repräsentation auf und weist auf die besonderen Rezeptionsweisen hin, auf die queere Menschen deshalb zurückgreifen müssen. Alyssa findet sich in Annas Erzählung direkt wieder. Anna folgt in ihrer Erzählung zunächst dem gleichen Narrativmuster wie Zoe. Beide beschreiben zu Beginn eine immense Rezeptionsanstrengung, wie das Anschauen einer schlechten Serie über drei Staffeln oder in einer Fremdsprache mit schlechten Untertiteln. In ihren Erzählungen verdichten Anna und Zoe ihre Erlebnisse und stellen sie überspitzt dar. Der Witz und die Tragik dieser Geschichte liegen darin, dass sie das, was ,schon übertrieben

113 Vgl. Interviewprotokoll vom Interview mit Zoe am 27.11.2022.

114 Interviewprotokoll vom Gruppeninterview am 12.01.2023, Z. 268/269.

115 Ebd., Z. 297-307.

ist', noch weiter übertreiben. Vielleicht sind es nicht drei Staffeln, die Anna gesehen hat, aber immerhin eine. Diesem deutlich übertriebenen Aufwand stellt Anna dann den scheinbar kleinstmöglichen Gewinn gegenüber, einen Kuss zwischen zwei Frauen auf der Leinwand. Dieser minimale Gewinn wird dann aber durch den Tod einer der beiden Frauen zunichte gemacht. Am Ende von Annas Rezeption(sgeschichte) stehen falsche Versprechungen und das Gefühl, von den Macher:innen der Serie betrogen worden zu sein. Das Verb „sich etwas hineinwürgen“ deutet auf die eigene Abneigung hin und nimmt den schlechten Ausgang dieser Entscheidung von Anfang an vorweg.

Annas Erzählung fügt Pia allerdings eine neue Pointe hinzu, indem sie sagt: „Ja, aber hat sich gelohnt.“ Es ist der gleiche Effekt wie bei Zoes Fazit: „[S]uper, schau ich mir trotzdem an [.]“ Dieses Ende ist von einer großen Selbstironie geprägt, die insgesamt sehr charakteristisch für dieses Narrativ ist, das ich hier als *Hauptsache queer* beschreibe. Indem meine Forschungspartnerinnen ihre individuellen Geschichten in diese Metaerzählung einordnen, machen sie sie kollektiv wirksam.¹¹⁶ Dabei wird in meinem Feld die Erfahrung, Medieninhalte zu konsumieren, die man sich ohne queere Charaktere nicht anschauen würde, oft in Form eines Witzes als spezifisches Element queerer Medienrezeption erzählt. Die ‚bittere Wahrheit‘ dieser Geschichte besteht darin, dass man letztlich keine oder nur eine begrenzte Wahl hat. Die Selbstironie dient der Auflockerung, doch wie der Gesprächsausschnitt zeigt, kann die Pointe dieser Erzählung auch eine andere sein. So entgegnet Anna Pia wiederum: „Und dann wird die Serie abgesetzt.“ Am Ende ihrer Erzählung bleibt bewusst ein bitterer Nachgeschmack.

...

Auch im Interview mit Anna spielen Gefühle wie Ernüchterung oder Verzweiflung in Bezug auf die eigene Darstellung eine Rolle. Im Feld nimmt Anna insofern eine Sonderstellung ein, als dass sie über eine besonders lange Rezeptionserfahrung mit queeren Formaten verfügt. Wann immer sie von einer lesbischen Figur mitbekommt, versucht sie einen Weg zu finden, den Film oder die Serie zu sehen. In ihrer Jugend nutzt sie dafür häufig illegale Streaming-Plattformen.¹¹⁷ Als ich den beachtlichen Rechercheaufwand anmerke, stimmt sie mir zu: „Voll, man muss sich hinsetzen und ne fucking Liste machen, wo man was gucken kann.“¹¹⁸ Auch im Interview erzählt Anna, wie sie sich aufgrund einer queeren Storyline „teilweise durchgequält“¹¹⁹ hat, obwohl sie das For-

116 Vgl. Meyer 2020, S. 325.

117 Vgl. Interviewprotokoll vom Interview mit Anna am 19.10.2022.

118 Ebd., Z. 866.

119 Ebd., Z. 137.

mat „gar nicht so wirklich gut fand [...]“¹²⁰ Sie erklärt: „[E]infach weil man so ist, naja, wenn’s queer ist, dann schau ich’s mir halt mal an.“¹²¹ Mit dem schulterzuckenden „Naja“ scheinen eine Reihe von sonstigen persönlichen Anforderungen an einen Film abzufallen. Für queere Inhalte gelten also andere Bewertungsregeln. Obwohl meine Forschungspartnerinnen, wie ich noch zeigen werde, teils starke Kritik an ihrer eigenen Darstellung üben, besteht eine große Bereitschaft, Formate auszuprobieren. Anna erklärt dies damit, „weil wir halt einfach so verzweifelt sind nach dieser Repräsentation, die halt so im Alltag trotzdem nicht stattfindet, überall wird uns Heteronormativität ins Gesicht gepresst [...]“¹²²

Durch die ständige Konfrontation mit der Norm, der man selbst nicht entspricht, kann ein queerer Film, um Annas Metapher aufzugreifen, wie ein Moment des Durchatmens und Luftholens sein. Allein diese Möglichkeit kann dabei ausreichen, dem Format eine Chance zu geben. Als Grund für das besondere Rezeptionsverhalten queerer Menschen nennt Anna häufig das Gefühl der Verzweiflung (auch auf Englisch „desperate“¹²³). Darin spiegelt sich sowohl die Hoffnungslosigkeit als auch die Ohnmacht in Bezug auf die eigene Repräsentation wider.

Heute schreibt Anna keine Listen mehr. Empfehlungen bekommt sie vor allem über Instagram mit. Als Suchhilfe dient ihr auch die Website *@maybegaybe*. Gründerin ist die 26-jährige Lena, die den Blog über LGBTQIA*-Medien ins Leben gerufen hat. Neben Büchern, Podcasts und YouTube-Kanälen gibt es hier die Möglichkeit, Serien und Filme nach verschiedenen Kriterien wie „Streaming Dienste (u.a. *Netflix*, *ARD/ZDF*, Im Kino)“, „LGBTQIA (u.a. Asexuell, Lesbisch, Questioning)“ oder „Genre“ zu filtern.¹²⁴ Lena schreibt einleitend auf der Website:

„Du willst gute Serien und Filme mit LGBTQIA+ Inhalt sehen? Aber du hast absolut keinen Bock ewig lange danach zu suchen – nur um am Ende festzustellen, dass der Streaming-Anbieter deines Vertrauens diese gar nicht anbietet ... Kein Problem, dann bist du hier genau richtig! Ich kenne dieses Problem nur zu gut und habe dir deshalb hier eine Seite geschaffen, mit der du garantiert etwas Passendes findest.“¹²⁵

Als entscheidenden Wendepunkt in ihrer Rezeptionsgeschichte bezeichnet Anna jedoch ihr Netflix-Abonnement. Sie spricht auch von dem „Beginn der Netflix-Ära“¹²⁶. Die Plattform bietet ihr eine Auswahl,

120 Interviewprotokoll vom Interview mit Anna am 19.10.2022, Z. 138.

121 Ebd., Z. 940.

122 Ebd., Z. 535.

123 Ebd., Z. 89.

124 Vgl. Lena: LGBTQIA+ Serien und Filme. In: *@maybegaybe*. URL: <https://maybegaybe.com/lgbtqia-serien-und-filme/>, zuletzt geprüft am 04.04.2023.

125 Ebd.

126 Interviewprotokoll vom Interview mit Anna am 19.10.2022, Z. 360.

die sie bis dahin nicht kannte und deren Wirkung sie mit der Metapher „wo man dann so fast schon überschwemmt wurde“¹²⁷ beschreibt. Trotz des verbesserten Zugangs müsse man aber auch heute noch wissen, was man suche, bilanziert Anna.

„[W]enn du dir davor noch nie was angeguckt hast, dann wird dir nichts bei Netflix reingespült, und mir werden nach wie vor bei Netflix die neuen hetero Streifen als ‚neu und jetzt beliebt‘ angezeigt, weil’s halt so der Standard ist, was angeguckt wird, und auch wenn ich alles, was bei LGBTQIA+, wenn man das da oben [in die Suchleiste] eingibt, ungefähr alles geguckt habe, oder auf meiner Liste habe, werden einem trotzdem so die Sachen angezeigt, die im Mainstream geguckt werden, ne.“¹²⁸

Über die Suchfunktion lassen sich auf Netflix schnell Genres, wie „LGBTQ-Filme“¹²⁹ finden. Die auf der Startseite empfohlenen Filme und Serien sind laut Anna jedoch weiterhin die „neuen hetero Streifen“. Dass ihr diese trotz ihrer eindeutigen Präferenz immer noch angezeigt werden, ärgert sie. Die Empfehlungen spiegeln den ‚Standard‘ wider und machen damit deutlich, dass LGBTQ-Inhalte nicht dazu gehören. Mit dem ironischen Hinweis auf die Rubrik „neu und jetzt beliebt“ (eigentlich ‚derzeit beliebt‘) betont Anna, dass nicht-queere Filme für sie keineswegs neu sind und dass von ihrer Seite keine Nachfrage besteht. Die Netflix-Suchkategorie „LGBTQ“ ist darüber hinaus auch beim dritten Filmabend Gesprächsthema:

„Alyssa: Aber auch was bei Netflix unter LGBT gelistet wird, ich hab mal einen deutschen Film geschaut, ich weiß nicht, hatte Langweile, da waren vier Männer die Hauptcharaktere und einer davon war schwul, aber es geht gar nicht darum sondern, dass die vier halt Zeit weg von ihren Ehepartner:innen wollen und halt Zeit einfach Brottime [Zeit mit den Kumpels] haben wollen, und das ist ein LGBT-Film?

Anna: Ja genauso wie die Jeffrey Dahmer¹³⁰- Serie als LGBT eingeordnet wurde auf Netflix.

Mireille: Geil, wirklich?

Anna: Ja, Netflix hat mega den Shitstorm bekommen, und es dann rausgenommen.“¹³¹

127 Interviewprotokoll vom Interview mit Anna am 19.10.2022, Z. 125.

128 Ebd. Z. 848-852.

129 Weitere Genres sind: „LGBTQ-Serien“, „Romatische LGBTQ-Filme“, „LGBTQ-Dramen“, „Von der Kritik gelobte LGBTQ-Filme“, „Steamy LGBTQ Movies“, „US-LGBTQ-Serien“, „LGBTQ-Geschichten für Familien“, „LGBTQ-Komödien“, „LGBTQ-Dokumentarfilme“. Vgl. Netflix: Suche LGBTQ-Filme. In: Netflix. URL <https://www.netflix.com/search?q=lgbt> zuletzt geprüft am 04.04.2023.

130 Jeffrey Dahmer ist ein US-amerikanischer Serienmörder, der 17 Morde von 1978 bis 1991 an jungen Männern und Jugendlichen verübt hatte, die überwiegend aus der Homosexuellenszene Milwaukees stammten.

131 Interviewprotokoll vom Gruppeninterview am 12.01.2023, Z. 317-324.

Von der Netflix-Serie *Dahmer – Monster: The Jeffrey Dahmer Story* (USA 2022) berichtet mir auch Aline auf WhatsApp, als wir uns allgemein über Serien austauschen:

„In der Serie geht’s um nen Serienkiller namens Jeffrey Dahmer, der homosexuell ist und in Gay Bars Opfer anlockt. Bis vor kurzem war die Serie noch unter der queeren Kategorie auffindbar, was ich iwie ziemlich kacke fand. Da sind ja sonst sehr empowernde Serien drin. Ist halt wieder dieses Ding, dass die Sexualität eigtl die Nebensache ist, aber dann zum Hauptaspekt gedreht wird. Würde aber mittlerweile geändert.“¹³²

Die Einordnung der Dahmer-Geschichte als LGBTQ-Serie wird von meinen Forschungspartnerinnen kategorisch abgelehnt. Denn die Formate, die Netflix mit dem LGBTQ-Tag kennzeichnet, repräsentieren die LGBTQ-Minderheit. Deshalb ist es meinen Forschungspartnerinnen wichtig, dass sie dort angemessen repräsentiert werden und Homosexualität nicht etwa mit einem Serienmörder in Verbindung gebracht wird. Die Diskussion zeigt auch, dass meine Forschungspartnerinnen mittels der Suchkategorie vor allem positive LGBTQ Darstellungen finden wollen sowie Darstellungen, die denen LGBTQ-Figuren eine wichtige Rolle einnehmen. Die Frage, wann ein Film queer ist, kann in diesem Fall so beantwortet werden, dass die queere Community (Gemeinschaft) entscheidet, ob sie mit der Darstellung assoziiert werden möchte.

...

Mich beschäftigt die Frage, wie meine Forschungspartnerinnen mit dem doppelten Standard umgehen, dass die Präsenz einer queeren Figur scheinbar alle anderen Ansprüche an einen Film in den Hintergrund treten lässt. Diese stellte ich am dritten Filmabend. Wie schon im Interview mit Zoe verwende ich dafür wieder das Wort ‚needy‘. Der englische Ausdruck fühlt sich für mich passender an, da ich ‚needy‘ in diesem Fall als ‚an Mangel leidend‘ verstehe. Der folgende Ausschnitt zeigt, dass meine Forschungspartnerinnen dieses Gefühl kennen. Durch das Vergegenwärtigen und Reflektieren ihrer Benachteiligung durch mangelnde Repräsentation haben sie sich davon jedoch weitgehend emanzipiert.

„Anna: [...] Es [ist] halt immer noch so ein big thing [große Sache], sich mal repräsentiert zu fühlen, und dann halt dazu, sich mal repräsentiert zu fühlen, wo es nicht eine komplette Shit-Show ist, in der Repräsentation oder wie die Story ausgeht.

Victoria.: [M]anchmal feiere ich eine Sache so krass, und dann denke ich

132 Private Nachricht von Aline am 09.10.2022.

mir, oh Gott, ich bin so needy [aufgeregtes Stimmengewirr].

Alyssa: Wie gut ist es eigentlich?

Victoria: Ja, und wie geht ihr damit um? Weil man findet Sachen, die eigentlich mittelmäßig sind, oder ich, dann häufig so übergalaktisch und dann denk ich mir, naja, also ich weiß manchmal selber nicht, wie ich das finde, und –

Alyssa: Ich meine, ich glaube, es wäre schon schön, wenn wir irgendwann an den Punkt kommen, wo wir höhere Erwartungen haben, ja [Lachen im Raum], weil das bedeutet, dass wir mehr Auswahl haben, das wäre schon cool, ja.

Anna: Vielleicht in 20 Jahren.

Alyssa: Ja, aber ich finde es auch nicht so schlimm, wenn man dann die Sachen auch gut findet, auch wenn sie vielleicht nicht so in die Tiefe gehen, oder, ja so filmemacher-technisch nicht so mega, mega sind, oder was auch immer, also ein Film muss ja nicht gut sein, weil er irgendwelche spezifischen objektiven Kriterien erfüllt, ein Film muss ja einfach nur gut sein, wenn er dir gefällt, und egal wieso er einem gefällt, ob das jetzt irgendwie ein bestimmter Charakter ist, oder ob das die Storyline ist, oder ob das die Kameraführung ist, oder ob das eben ist, dass das mal eine queere Story ist und keine heterosexuelle, egal was es ist, das ist ja valide.

Victoria: Also ich wollte das auch nicht invalidieren

Helene: Also ich habe mich nämlich tatsächlich die Frage auch gefragt, nachdem ich die zweite Staffel Young Royals fertig geguckt hab vor zwei Wochen, oder so, ich dachte mir so, ich weiß ganz genau, wenn das jetzt ein straightes Couple [hetero Paar] wäre, wäre ich super genervt und würde wahrscheinlich richtig über die Serie herziehen.

Anna: Da hättest du die zweite Staffel gar nicht geguckt.

Helene: Natürlich nicht, da hätte ich eine Folge geguckt und gesagt, ‚Tschüss‘, aber in dem Moment war ich immer so, ah, und das bedeutet mir so viel, ich hab so viel geweint, und ich höre den Soundtrack, und ich bin so total im Bann dieser Geschichte, und hab zu viel auch rausgefunden, zu viele Schauspieler gegoogelt, egal, anyway, auf jeden Fall, ich hab dann viel drüber nachgedacht und dachte mir eben so, ja, das kann ja nicht sein, dass es nur um dieses Gay-sein geht, aber doch es geht genau um dieses Gay-sein, es geht um das Queer-Sein, und so, ich bin nicht nur queer, aber ich bin eben queer und ich sehe halt mich in der Repräsentation, auch wenn das jetzt ein schwules Pärchen ist, trotzdem irgendwie wieder, und es macht was mit mir, und ich finde das voll okay, das zu akzeptieren und zu sagen, ja, eben, was du gesagt hast, egal warum dir der Film dann letztendlich gefällt, also wenn es das Trope ist, oder die Art und Weise, die dich halt irgendwie caught [fesselt], die irgendwas in dir auslöst, dann sei es eben die Queerness in der Hinsicht und dann ist es einfach zu akzeptieren, ist irgendwie auch okay, ich fand das für mich irgend-wie einen super erleuchtenden Moment, das dann wirklich zu akzeptieren, weil viele Leute jetzt kommen, es kommt ja dann auch oft sowas wie, ja, du bist ja nicht nur queer, warum machst du das zu ei-

nem Thema', ich weiß nicht, ob das bei euch schon mal im Freundeskreis vorgekommen ist so, ja, aber musst du das immer zur Sprache bringen', so nach dem Motto, ja ne muss ich nicht, aber wenn ich es will und wenn es halt ein Thema ist, dann ist es ein Thema, und dann ist es okay, dass es ein Thema ist, weil wir halt in dieser Welt leben, in der Repräsentation fehlt, in der so viel einfach fehlt.'¹³³

Meine Bemerkung, dass ich mich in Bezug auf die Repräsentation ‚needy‘ fühle, findet in der Gruppe große Zustimmung. Als ich meine Forschungspartnerinnen um Rat frage, wie sie mit diesem Gefühl umgehen, erinnert mich Alyssa daran, dass hohe Erwartungen an Filme haben zu können mit dem Privileg verbunden sind, eine Auswahl zu haben. Da dieses Privileg immer noch hetero Menschen vorbehalten ist, erklärt sich für Alyssa mein Doppelstandard bei der Rezeption queerer Inhalte. Dass dieser kein Grund ist, sich schlecht zu fühlen, macht sie deutlich, indem sie eine Reihe von Gründen aufzählt, warum Menschen Filme mögen und Queerness als einen davon nennt. Sie zeigt damit, dass die Gründe vielfältig und sekundär sein können. In diesem Zusammenhang hebt Alyssa Filme als Unterhaltungsform hervor. In ihrer Antwort auf meine Frage betont sie also die „Lust am Text“¹³⁴.

Die Cultural Studies sowie die Ethnographie der Popularkultur begreifen das sinnlich-emotionale Begehren und die sinnlich-emotionale Befriedigung „als selbstverständliche und legitime Komponente jeder ästhetischen Erfahrung [...]“¹³⁵ Dabei sehen sie den hohen Stellenwert des Vergnügens und Genießens nicht als ein Defizit, sondern als Potenzial der Massenkultur. Unterhaltungsmedien bieten dabei nicht nur eine zeitweilige „Befreiung von Fremdkontrolle“¹³⁶ im Sinne beruflicher oder familiärer Verpflichtungen, sondern auch eine „Befreiung von Selbstkontrolle“¹³⁷. Sie lassen Gedankenspiele zu, geben die Erlaubnis zum Blödeln, zum Assoziieren, kurz um: zum Entspannen.¹³⁸ Für Alyssa ist es legitim, dass auch queere Menschen, Repräsentationspolitiken und andere Ansprüche an Filme in den Hintergrund treten lassen, um queere Unterhaltung bzw. überhaupt Queerness in einer Darstellung zu genießen. Wie ich im letzten Kapitel zeigen werde, spielt der Wunsch nach queereren Unterhaltungsangeboten eine entscheidende Rolle, wenn es um die Anforderungen an die eigene Repräsentation geht.

Helene ist großer Fan der schwedischen Dramaserie *Young Royals* (2021-). In Bezug auf diese dachte sie sich kürzlich ebenfalls etwas

133 Interviewprotokoll vom Gruppeninterview am 12.01.2023, Z. 450-493.

134 Vgl. Barthes, Roland (1974): Die Lust am Text. Frankfurt am Main.

135 Warneken 2006, S. 312.

136 Ebd., S. 314.

137 Ebd.

138 Vgl. ebd., S. 312, 314/315.

ungläubig: „[D]as kann ja nicht sein, dass es nur um dieses Gay-sein geht [...]“ In ihrer anschließenden Erzählung rekonstruiert sie ihren innerlichen Prozess von dem Moment, in dem sie ihre Begeisterung für *Young Royals* hinterfragt, bis zu dem Moment, in dem sie akzeptiert, dass die Queerness in der Serie, der einzige Grund sein darf, warum sie diese ansieht. Sich selbst diese Erlaubnis zu geben, beschreibt Helene als „einen super erleuchtenden Moment“ – ein Moment der Erleichterung, aber vor allem auch der Selbstermächtigung. Dazu zu stehen, bedeutet für sie, zu ihren Bedürfnissen als queere Person zu stehen. Dass dies für Helene ein wichtiger Schritt ist, wird aus ihren Erfahrungen deutlich, die sie direkt im Anschluss schildert. Es zeigt sich, dass ihr direktes Umfeld teilweise wenig Verständnis für eben ihre Bedürfnisse als queerer Mensch hat. Von außen wird ihr gespiegelt, dass ihr Queersein zu viel Raum einnehmen würde. In ihrer Antwort erklärt Helene ironisch, dass sie nicht verpflichtet sei, über ihr Queersein zu sprechen („ja ne muss ich nicht“), dass sie aber das Recht habe, sich dafür Raum zu nehmen, wenn sie es wolle („aber wenn ich es will und wenn es ein Thema ist, dann ist es ein Thema und dann ist es okay“). Zum Schluss begründet sie ihren Anspruch mit der mangelnden Repräsentation und weiteren, nicht klar definierten Benachteiligungen queerer Menschen. Ihre Legitimation ergibt sich, wie auch bei Alyssa, aus der Frage der Verantwortung, die sie der Mehrheitsgesellschaft bzw. der kommerziellen Medienindustrie zuschreibt. Durch die Antworten von Alyssa und Helene fühle ich mich als queere Forscherin ermutigt, mir meine eigene Freude an queeren Darstellungen nicht selbst zu nehmen und sie mir auch nicht von außen nehmen zu lassen. Gleichzeitig bleibt mir das Abhängigkeitsgefühl von der Filmindustrie dennoch ein Stück weit erhalten.

Wie die Beispiele in diesem Kapitel zeigen, haben meine Forschungspartnerinnen unterschiedliche Strategien und Kompetenzen entwickelt, um ihre Rezeptionsbedürfnisse (mehr oder weniger) zu befriedigen. Wer immer wieder neue queere Charaktere und Geschichten sehen möchte, muss nicht nur teils eine hohe Bereitschaft mitbringen, viel Zeit sowohl in die Recherche als auch in die Rezeption zu investieren, sondern braucht teils auch eine hohe Toleranz in Bezug auf die technische und inhaltliche Qualität der Formate. Neben dem Internet als Quelle nannten viele meiner Forschungspartnerinnen auch ihren Freund:innenkreis als Möglichkeit zum Austausch von Empfehlungen. Ein gutes Netzwerk ist also sehr hilfreich.¹³⁹ Persönliche Genrevorlieben oder bevorzugte Storylines müssen unter Umständen zurückgestellt werden. Darüber hinaus ist es Teil queerer Filmrezeption, immer

139 Vgl. Interviewprotokoll vom Interview mit Nora am 17.12.2022; Interviewprotokoll vom Interview mit Aline am 7.09.2022; Interviewprotokoll vom Interview mit Anna am 19.10.2022.

wieder auszuhandeln, welche Bedeutung man der eigenen Repräsentation für sich selbst geben möchte. Gerade das eigene Umfeld kann dazu auffordern, eine Antwort auf diese Frage zu finden, aber auch eigene Selbstansprüche. Es geht dabei auch um die Frage, wie wir uns als Minderheit gegenüber der Mehrheitsgesellschaft positionieren wollen. Es geht um das eigene Selbstverständnis, um Selbstermächtigung und Abhängigkeiten.

5. Queer Tropes: Rezeptionserwartungen

Im Hinblick auf die Frage, was den Blick queerer Frauen auf Filme und Serien prägt, erweist sich das Gruppengespräch am zweiten Filmabend als besonders aufschlussreich. Im Austausch über das französische Historiendrama *Porträt einer jungen Frau in Flammen* fragte ich Anna, Pia und Mireille, ob sie den Handlungsverlauf und das Ende der Geschichte so erwartet hätten.



Abb. 5: Marianne und Héloïse.

Auf einer bretonischen Insel im 18. Jahrhundert angesiedelt, erzählt Drehbuchautorin und Regisseurin Céline Sciamma die Geschichte der Malerin Marianne (Noémie Merlant), die den Auftrag erhält, das Hochzeitsporträt der Adeligen Héloïse (Adèle Haenel) zu malen. Diese lehnt die bevorstehende Hochzeit jedoch ab, so dass Marianne gezwungen ist, sie heimlich zu malen. Mit der Zeit verlieben sich die beiden ineinander.

Bevor ich jedoch die Analyse ihrer Antworten vorstelle, möchte ich einen anderen wichtigen Moment des Abends festhalten, den ich in

meinem Gedächtnisprotokoll wie folgt beschreibe:

„Unser gemeinsames Fazit würde ich so zusammenfassen, dass wir den Film sehr gut durchdacht und in sich schlüssig fanden und er in erster Linie ein Periode-Drama und erst an zweiter Stelle ein queerer Film ist. Folglich ließ sich nicht allzu viel über die Queerness sagen, denn die Geschichte ist komplett austauschbar. Es hätte genauso ein Maler und eine zu porträtierende Frau sein können, es hätte an der Handlung nichts geändert. An den Punkt zu kommen, wo man nur noch über den Film redet und es nur im Vergleich zu anderen Filmen etwas zur queeren Darstellung zu sagen gibt, ist ein besonderer Moment gewesen. Kurz hat es sich im Raum angefühlt, als säßen wir umsonst hier, was primär ein irritierendes Gefühl ist, wenn man eigentlich bereit ist, zu diskutieren. Doch später, wenn man über andere Themen des Films sich unterhalten hat, fühlt es sich gut an, dass Queerness keines davon war. Nichts Großes sagen zu können, weil es als so gleichwertig verhandelt wurde, fühlt sich vielleicht wie ein kleiner Sieg an [...]“¹⁴⁰

Diese Schlussfolgerungen sind das Ergebnis eines gemeinsamen Analyse- und Interpretationsprozesses, der zugleich die Produktivität der angewandten Forschungsmethodik unterstreicht. Der Verlauf dieses Prozesses lässt sich gut nachvollziehen, wie im Folgenden gezeigt wird. Vorab sind jedoch einige Faktoren zu nennen, die die Rezeption und das Gespräch prägten. Während ich mit Anna bereits ein Interview geführt hatte, traf ich Pia und Mireille zum ersten Mal. Die Besonderheit der Forschungssituation greift Pia zu Beginn des Gruppengesprächs auf und hinterfragt vor diesem Hintergrund die Aussagekraft ihrer eigenen Wahrnehmungen:

„[Ich hab] dann immer schon so ein bisschen auf so ner Meta-Ebene versucht nachzudenken, was ich dir sagen kann, wodurch vielleicht des auch ein bisschen fast schon verfälscht wurde, wie ich es jetzt angeguckt habe, da dachte ich mir schon die ganze Zeit, dass irgendwie vielleicht insgesamt der Film, dazu was zu sagen, wie ich mich als queere Frau darin repräsentiert fühl, also das hat ja sehr wenig zu tun mit dem, wie wir jetzt aktuell leben, sonst finde ich bei Filmen spannend zu sehen, wie werden queere Frauen angezogen, also schon allein so äußeres Erscheinungsbild, und das waren jetzt halt so historische Kostüme, und dadurch fällt das ja ganz weg, und generell gab es auch einfach sehr wenig Dialoge, auch vielleicht ein bisschen komische Dialoge [Zustimmung im Raum], dass es dann auch schwierig war, hm, hängt das jetzt damit zusammen wie queere Frauen repräsentiert werden, oder einfach nur wie man sich vorstellt, wie Leute damals miteinander gesprochen haben, da wusste ich manchmal nicht so, was ist jetzt der queere und was der historische Aspekt.“¹⁴¹

Auf methodologischer Ebene begegne ich Pias Befürchtung, dass ihre Aussagen durch die Forschungssituation verzerrt sein könnten, mit ei-

140 Gedächtnisprotokoll vom Filmabend am 11.12.2022, Z. 256-267.

141 Interviewprotokoll vom Gruppeninterview am 11.12.2022, Z. 25-28.

nem, wie Ien Ang es nennt, „methodological situationalism“, underscoring the thoroughly situated, always context-bound ways in which people encounter, use, interpret, enjoy, think and talk about television and other media in everyday life.“¹⁴² In der Forschungssituation selbst erkundigte ich mich nach den Eindrücken von Anna und Mireille und hielt mich mit Kommentaren zurück. Als jedoch, wie das später noch folgende Zitat zeigt, erste positive Beobachtungen geäußert wurden, nahm ich aktiv am Gespräch teil.

Das Rezeptionserlebnis war für Pia von der Frage geprägt, inwiefern sie sich als queere Frau in der Darstellung wiederfindet. Da der Film im Frankreich des Jahres 1770 spielt, empfindet sie ihn nicht als geeignetes Beispiel für eine solche Diskussion. Mireille und Anna schließen sich ihr an und betonen, dass die Darstellung fernab ihrer Lebensrealität sei.¹⁴³ Ich bin überrascht, dass meine Forschungspartnerinnen so konkret nach direkten Parallelen suchen und sich aufgrund der unterschiedlichen Lebenswelten nicht mit den Charakteren identifizieren können. Möglicherweise hatte ich sie in der Kommunikation über mein Projekt teilweise dazu aufgefordert, im Interview selbst hatte ich zunächst nach ihrem ersten Eindruck gefragt. Aus Pias Beitrag geht hervor, dass sie vor allem Übung in der Rezeption zeitgenössischer queerer Darstellungen hat. Ihr Blick, der sich sonst etwa auf das Äußere von queeren Figuren richtet, wird jedoch in einem historischen Film nicht fündig. Die Geschichtlichkeit stört die Suche nach den ihr bekannten queeren Codes und Verhaltensweisen, so dass es verständlich ist, wenn Pia fragt: Was ist hier queer und was ist historisch? Vor diesem Hintergrund scheinen die Figuren für meine Forschungspartnerinnen weit weg zu sein. Im Laufe des Gesprächs entwickeln sie aber ein Interesse für deren Gefühlswelt und Biografie, worauf ich noch zurückkommen werde.

Darüber hinaus ist zu erwähnen, dass es sich um einen Arthouse-Film handelt, der im Vergleich zu Mainstream-Produktionen in zwei Stunden nur wenig Handlung und Dialoge enthält. Die Erzählweise und das Tempo waren beispielsweise für Anna sehr ungewohnt und teilweise nicht nachvollziehbar.¹⁴⁴ Es gab also bereits eine Reihe von Gründen, die das Sprechen über das Gesehene erschwerten. Doch vor allem die Annahme, anhand des ausgewählten Films gleich über die Darstellung queerer Frauen sprechen zu können, löste bei meinen Forschungspartnerinnen nach der Rezeption eine gewisse Irritation darüber aus, worüber wir eigentlich sprechen sollten. Der folgende Gesprächsausschnitt zeigt jedoch, wie wir uns gemeinsam in der Gruppe

142 Ang, Ien (1996): *Living Room Wars. Rethinking Media Audiences for a Postmodern World*. London; New York. S. 70/71.

143 Vgl. Interviewprotokoll vom Gruppeninterview am 11.12.2022.

144 Vgl. ebd.

dem Material genähert haben und wie sich unsere Bewertung des Gesehenen verändert hat:

„Anna: [A]lso auch wenn mich jemand fragen würde, welches Genre hat der Film, würde ich nicht sofort sagen, dass es ein queerer Film ist, sondern, dass es halt ein historischer Film ist, und wenn Leute fragen, um was es geht, würde ich sagen, das ist eine Liebesgeschichte zwischen zwei Frauen, und die können halt nicht zusammen sein, weil's halt damals so war.

[...]

Pia: Aber ich hab da währenddessen schon drüber nachgedacht, weil du jetzt meinstest, dass es dir als Genre jetzt nicht als queerer Film eingefallen wäre, und, also mir auch nicht, aber was ich jetzt auch so an der Geschichte, dass sie jetzt so nicht zusammen sein können, und dass das von Anfang an klar war, spannend fand, war, dass das jetzt so gar nichts damit zu tun hatte, dass es eine gleichgeschlechtliche Liebesbeziehung war, sondern das war so dieses klassische, Periode-Drama-Ding, eine von beiden Personen ist schon jemand anderen versprochen, also es kam ja auch niemand rein und hat gesagt, oh mein Gott, ihr seid zwei Frauen, ihr könnt nichts miteinander haben, das war gar nicht so das Setting, und das fand ich mal ganz schön, so keine Ahnung wo's halt dann bei anderen queeren Filmen sehr viel immer darum geht, ja.“

Anna: Hätte auch ein männlicher Maler sein können.

Pia: Ja, ja, genau.

Victoria: Aber ich finde das eigentlich auch richtig cool, dass sie das Thema, also Maler, Malerin und Muse hergenommen haben, weil das find ich, das wird im Film schon auch oft thematisiert, dass eigentlich immer nur Männer Frauen malen, und das da jetzt auch Malerinnen in der Zeit sichtbar gemacht werden, dass es die geschichtlich gab, und wie das so für die war, [...].

Anna: Ja zu dem, das mit Malerin und Muse, dann find ich es ehrlich gesagt sogar ganz cool, weil ich find das ist sonst immer so ein Machtgefälle auf jeden Fall, dann denkt man immer so an einen älteren Typen [Zustimmung von Victoria], und so ne junge Frau, und das ist immer so ein krasses Machtgefälle dann, und da war ja entweder gar kein Machtgefälle oder eher in die andere Richtung, die Muse, also die, die gemalt wurde, war eher in so ner höher gestellten Position, weil sie ja am Anfang das nicht erfahren durfte, und dann hat sie ja ein bisschen, ja sie war ja dann ein bisschen offensiver, mit flirten und so, würde ich sagen ähm –

[...]

Anna: Aber nochmal zu der Genre-Sache, es ist ja eigentlich cool, also, dass es Genres von Filmen gibt, die auf den ersten Blick, keine Ahnung, ein Periode-Drama sind, und wenn man's dann anguckt, merkt man dann, ah okay, da sind queere Charaktere drin, sodass das nicht so dieses, also ich guck auch gerne Sachen, wo's dann auch auf den ersten Blick gemarkted [gekennzeichnet] wird, aber das ist ja eigentlich gut, wenn Leute erwarten ein Periode-Drama zu sehen, und sie gehen da rein und, und das sind jetzt straight people [hetero Menschen], und das dann se-

hen, und es halt nicht so exotisiert wird, als Alleinstellungsmerkmal erworben wird, sozusagen.“¹⁴⁵

Der entscheidende Punkt unserer Interpretation ist, dass der Film die Tatsache, dass Marianne und Héloïse nicht zusammen sein können und Héloïse wie geplant nach Mailand verheiratet wird, nicht damit begründet, dass sie beide Frauen sind, sondern damit, dass sie zwei unterschiedlichen Klassen angehören. Dass es kein *Happy End* gibt, liegt nicht an der queeren Liebesgeschichte, sondern am Genre, wie Pia argumentiert:

„Ich find das ist so ein Ende, wie halt Historienfilme enden, so dieses, jeder geht wieder zurück in seinen Stand und wir nehmen die soziale Bürde an, die auf uns alle gelegt wird, so, und sind darüber unglücklich.“¹⁴⁶

Ihre eingangs gestellte Frage, was an der Darstellung queer und was historisch ist, beantwortet sich Pia durch ihre Analyse und im Austausch mit Anna selbst. Sie kombiniert ihr Wissen über klassische Handlungsstränge des Genres *Period-Drama* auf der einen und queerer Geschichten auf der anderen Seite und kommt zu dem Schluss: Der einzig queere Aspekt ist, dass es zwei Frauen sind. Während Pia, Anna und Mireille anfangs noch die Queerness in der Darstellung vermisst haben, entwickelt sich dieser Umstand für sie schließlich zum großen Plus des Films. Für Anna ist es gerade diese normalisierende Wirkung, die den Film auch für ein nicht-queeres Publikum attraktiv macht. Für queere Menschen, so Pia, ist die Darstellung insofern eine Abwechslung, als die Dramatik der Geschichte nicht aus der Tatsache resultiert, dass es um zwei Frauen geht. Am Ende des Gesprächs kommt sie darauf nochmal zurück und bringt dabei ihre Freude darüber zum Ausdruck:

„Pia: Also ich fand halt wirklich schön, dass die Story wirklich austauschbar gewesen wäre, [...] da hatten wir ja auch vor dem Film drüber geredet, dass zum Beispiel bei *Happiest Season*, es oft dann in der queeren Storyline darum geht, oh kann ich mich outen.

Anna: Irgendjemand ist homophob.

Pia: Ja, oder, dass halt viel Probleme dargestellt werden, und klar, war das jetzt auch eine Geschichte, wo die ein Problem hatten, was jetzt aber nichts damit zu tun hatte, dass sie queer sind, so.

Anna: Ja es war halt nicht so, oh wir sind zwei Frauen, die sich lieben, sondern, ich werd halt bald verheiratet, und dann sehen wir uns nie mehr wieder.

145 Interviewprotokoll vom Gruppeninterview am 11.12.2022, Z. 67-70, 82-106, 109-115.

146 Ebd., Z. 196-198.

Pia: Plus wir sind unterschiedliche soziale Schichten.

Anna: Also ich find, dass es nichts Neues war, ich finde es wurde viel weggelassen, was sonst in Filmen ist, wie eben dieses, ah, irgendjemand findet's raus, die werden erwischt, dann wird irgendjemand körperlich oder verbal angegriffen, von einer anderen Person abgeschirmt, denen geht's dann ganz, ganz schlecht, und halt so explizite Sex-Szenen.¹⁴⁷

Entscheidend für Pia und Anna ist, wie der Film die Geschichte *nicht* erzählt. Sie haben konkrete Vorstellungen davon, wie diese in der Mehrheit der Fälle *eigentlich* erzählt worden wäre. In ihren Erzählungen wird deutlich, mit welchen Erwartungen sie den Film teils gesehen haben, aber auch von welcher Erwartbarkeit sie ausgehen. Auch während des Gesprächs fragte ich meine Forschungspartnerinnen, ob sie die Entwicklung der Geschichte so haben kommen sehen. Anna antwortet darauf:

„Also es hätte schon sein können, dass es natürlich eine Szene gibt, wo die Mutter sie dann erwischt, sowas passiert ja voll oft, dann gibt's Geschrei und was weiß ich, und dann wird sie sofort weggeschickt oder [...] irgendeine Gewaltdarstellung hätte noch passieren können, ähm, find ich aber eigentlich ganz gut, dass das nicht passiert ist, weil das leider mega oft so ist, also ich versteh, dass so Queerfeindlichkeit oder so queerfeindliche Angriffe, dass das nach wie vor wichtig ist sowas darzustellen, aber es ist auch mal gut, das nicht zu sehen, würde ich sagen, also man ist dann schon finde ich, ah kommt die Mutter jetzt jeden Moment rein, also war so mein Feeling auf jeden Fall, oder, dass die Magd es dann doch sieht, und dann doch so swicht [ihre Meinung ändert] so, ‚ah ne sorry, also dass kann ich nicht für mich behalten, das geht nicht‘.¹⁴⁸

Ihre Befürchtungen entsprechen einer Reihe von wiederkehrenden Elementen in queeren Geschichten, wie etwa das ‚Erwischtwerden‘, das ‚Verratenwerden‘, gewaltsamen Sanktionierungen und ‚Queer als Verbot‘, die ihre Erwartungen bestimmen. Durch die Aufzählung wird deutlich, wie oft sie bereits diese Elemente in Darstellungen gesehen hat und wie geübt sie in der Wiedergabe dieser sind. Dies zeigt sich auch im Einzelinterview als Anna über die US-amerikanische Serie *The 100* (2014-2020) spricht:

„[D]as hab ich auch nur geguckt wegen dieser lesbischen Storyline zwischen Clarke and Lexa, das wurde ja auch so krass gehyped, und das ging dann nur so basically ein oder zwei Staffeln, also es wurden so am Anfang so Sex-Szenen angedeutet, und dann waren die halt zusammen, und dann wurde natürlich Lexa getötet [...], also dieses typische halt, kill-your-lesbians, kill-your-queers-trope, und danach war sie auch wieder straight [hetero] so, oder hatte nur so männliche Love-Interest glaub ich, auch was, was ich nur deswegen [weil es queer ist] konsumiert habe, es war halt immer dieses, keine Ahnung, verbotene Liebe, irgendjemand

147 Interviewprotokoll vom Gruppeninterview am 11.12.2022, Z. 448-461.

148 Ebd., Z. 142-151.

kämpft damit, dass es so ist, und kann sich nicht outen, oder es geht dann tragisch aus, weil eine der beiden stirbt, oder zu ihrem Exfreund geht, oder die Eltern mit ihr wegziehen, also es gab nie so einfach mal ne happy Storyline [...]“¹⁴⁹

Der englische Begriff *trope* bedeutet in diesem Fall „a common or over-used theme or device: cliché“¹⁵⁰. Die Darstellungen und Handlungsabläufe queerer Geschichten werden von Anna vor allem anhand von Klischees erzählt. Diese sind Teil eines erlernten Katalogs stereotyper Darstellungs- und Erzählweisen, mit dem auch meine anderen Forschungspartnerinnen in ihren Beschreibungen und Argumentationen arbeiten. Vor allem das von Pia erwähnte Coming-out-Narrativ wird noch eine wichtige Rolle spielen. In der Forschung wurden diese Tropes bereits hinreichend herausgearbeitet, wie etwa von der britischen Soziologin und Geschlechterforscherin Kate McNicholas Smith in ihrer Studie *Lesbians on TV*. Die Geschichte der Darstellung von lesbischen, bi und queeren Frauen wird nach McNicholas Smith, von „long-standing tropes of deviance and danger, sexiness and impermanence“¹⁵¹ bestimmt. Ihre Analyse von fünf beliebten britischen und US-amerikanischen Fernsehsendungen¹⁵², in denen queere Frauenfiguren vorkommen, zeigt: „[E]ven in the era of new queer visibility, the dead lesbian trope remains the most persistent of all these conventions.“¹⁵³ Auch in der Pop- und Netzkultur findet sich eine intensive Beschäftigung mit Tropes. Ein Beispiel ist die englischsprachige Website *TV Tropes*, die unter anderem eine Vielzahl an queeren Tropes¹⁵⁴ gesammelt hat.¹⁵⁵

Diese Tropes sind nicht nur ein wesentlicher Teil des Sprechens über die Darstellung queerer Menschen in meinem Feld, sie machen es ein Stück weit überhaupt erst möglich. Dass Tropes immer auch Teil dessen sind, was Zuschauer:innen zu sehen erwarten, liegt in der Natur der Sache, denn auch wenn Tropes Klischees sein können, sind sie im Allgemeinen „a storytelling shorthand for a concept that the audience will recognize and understand instantly.“¹⁵⁶ Es ist also fast unmöglich,

149 Interviewprotokoll vom Interview mit Anna am 19.10.2022, Z. 335-340.

150 Dictionary, Merriam-Webster: Trope. Merriam Webster. URL: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/trope>, zuletzt geprüft am 27.03.2023.

151 McNicholas Smith, Kate (2020): *Lesbians on Television*. *New Queer Visibility & The Lesbian Normal*. Bristol; Chicago, S. 32.

152 Dabei handelt es sich um die Serien *The L Word*, *Skins*, *Coronation Street*, *Glee* und *The Fosters*.

153 McNicholas Smith 2020, S. 23.

154 Hierzu zählen: „All Lesbians Want Kids“, „Bisexual Love Triangle“, „Coming-Out Story“, „Family of Choice“, „Girl on Girl Is Hot“, „Lesbian Vampire“, „Psycho Lesbian“, „Hide Your Lesbians“ (Verweis siehe unten).

155 TVTropes: Queer as Tropes. In: TVTropes. URL: <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/QueerAsTropes>, zuletzt geprüft am 16.04.2023.

156 TVTropes: Trope. In: TVTropes. URL: <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/Trope>, zuletzt geprüft am 27.03.2023.

eine Geschichte ohne Tropes zu erzählen. Vor dem Hintergrund der Rezeptionserfahrungen, die mein Feld teilweise mit queeren Darstellungen gemacht hat, dient das Wissen und Erkennen von als negativ bewerteten queeren Tropes auch dazu, sich emotional auf die Darstellung vorzubereiten. Die queere Webserie *Hetero* (USA 2022) greift diese Befürchtungen konkret auf, wenn sie im Untertitel versichert: „Everyone’s Gay & No One Dies“¹⁵⁷.

Dass dieser reflektierte, kritisch-analytische Blick auf Filme und Serien oft erst in den letzten Jahren erlernt wurde, spiegelt sich vor allem in den Erzählungen über die eigene veränderte Wahrnehmung früherer Darstellungen wider. Dabei handelt es sich um Darstellungen, die einen großen Einfluss auf die eigenen Vorstellungen von Queersein hatten. Ein Beispiel ist Aline und ihre Bewertung der US-amerikanischen Horrorkomödie *Jennifer’s Body* (2009), die sie nachträglich als ein Paradebeispiel für den *male gaze* identifiziert:

„Das finde ich ganz schwierig, weil ich glaube es ist Meghan Fox und Amanda Seyfried in den Hauptrollen, und ist halt so eine super sexualisierte lesbische Darstellung so, das ist für mich ganz schwierig in Erinnerung geblieben, weil den hab ich so im Jugendalter geguckt, und hab das gedacht, ah okay, so ist man, wenn man lesbisch ist, das fand ich ganz schwierig, und im Nachhinein kommt man dann erst drauf, das war ganz schön patriarchale Scheiße, die da fabriziert wurde.“¹⁵⁸

Durch die Darstellung verband Aline Lesbisch-sein lange „mit dem Küssen für Männer“¹⁵⁹. Schließlich stellt sie für sich jedoch fest; „[I]ch würde das ja auch machen, wenn keiner zuguckt, sondern weil ich die Person halt mag, und das war dann so dieser Wendepunkt [...]“¹⁶⁰

In ihrer Erzählung nimmt Aline zu Beginn die Bewertung als „ganz schwierig“ und „super sexualisiert“ vorweg, und zeigt damit, dass sie sich dessen inzwischen bewusst ist. Im nächsten Schritt erzählt sie, was die Darstellung bei ihr als Jugendliche ausgelöst hat. Indem sie ihren Gedanken („ah okay, so ist man, wenn man lesbisch ist“) konkret wiedergibt, wird deutlich, wie einschneidend dieser Moment für sie gewesen sein muss. Das „ah okay“ am Anfang drückt eine jugendliche Naivität aus. Die Aussage „so ist das, wenn man lesbisch ist“ ist eine offensichtlich generalisierende Schlussfolgerung von einer Darstellung auf das Bild einer ganzen Gruppe. Das Gesehene wurde also unhinterfragt für wahr und allgemeingültig befunden. Dem gegenüber stellt Aline schließlich ihre Erkenntnis: „das war ganz schön patriarchale

157 Third Charm Films: Hetero (Everyone’s Gay & No One Dies) Episode 1 | LGBTQ Web-Series. In: YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=0znqV16qja8>, zuletzt geprüft am 16.04.2023.

158 Interviewprotokoll vom Interview mit Aline am 7.09.2022, Z. 164-168.

159 Ebd., Z. 179/180.

160 Ebd., Z. 180/181.

Scheiße“. Ihre Wortwahl lässt keinen Zweifel an ihrem vernichtenden Urteil über den Film. Mit dem Patriarchat liefert sie ihre Erklärung und unterstreicht ihre Ablehnung mit einem Schimpfwort.

Ihre *moralische Botschaft* vermittelt Aline, indem sie drei Stationen ihres Lebens zu einer narrativen Sinneinheit verbindet:¹⁶¹ Die erste Station ist der Moment, in dem die sexualisierte Darstellung der Protagonistin Jennifer mit ihrer besten Freundin Anita in *Jennifer's Body* zu ihrem Bild von Lesben wird. Ihre frühere Wahrnehmung verwendet sie als Beleg dafür, welche negativen Auswirkungen eine stereotype, an Männern orientierte Darstellung von (lesbischen) Frauen haben kann. Als zweite Station hebt sie den Moment hervor, indem sie sich von dieser Vorstellung distanziert und sie durch ihr eigenes Gefühl ersetzt, Frauen auch dann küssen zu wollen, wenn kein Mann anwesend ist. Die Bedeutung dieser Erkenntnis für den weiteren Verlauf ihrer queeren Geschichte spiegelt sich in dem Wort „Wendepunkt“ wider. Die letzte Station ist die Gegenwart: Aline hat gelernt, mediale Bilder kritisch zu hinterfragen und sie zu dekonstruieren. Sie ist nun in der Lage, den Einfluss, den Filme und Serien auf ihr queeres Selbst- und Gruppenbild haben können, zumindest teilweise selbstbestimmt zu kontrollieren. Die Notwendigkeit dieser Fähigkeit hat sie anhand ihrer eigenen Erfahrungen aufgezeigt. Aline muss dies nicht selbst formulieren, es liegt in der ‚Moral von der Geschichte‘.¹⁶²

Diese betont *erlernte* Fähigkeit kann als Selbstermächtigung, als Akt der Emanzipation verstanden werden. Dies zeugt von einem enormen Misstrauen vieler Forschungspartnerinnen gegenüber der Darstellung queerer Menschen. Vor dem Hintergrund ihrer Erfahrungen nutzen sie das Wissen um stereotype Darstellungen auch als Schutz für ihr eigenes Selbst. *Desidentifizierung (disidentification)* nennt José Esteban Muñoz auch solche Strategien, die auf der Dekodierung von Texten und Bildern der Massenmedien und der Hochkultur aus der Perspektive minorisierter Gruppen beruhen. Sie ermöglichen eine Distanzierung von u.a. abwertenden, erotisierenden, kriminalisierenden, pathologisierenden und queerfeindlichen Darstellungen queerer Menschen, aber auch die Produktion neuer Bedeutungen (wie etwa durch *queer reading*), was allerdings nicht Gegenstand des Gesprächs mit Aline war.¹⁶³

...

161 Vgl. Meyer 2020, S. 327/328.

162 Vgl. ebd., S. 327.

163 Vgl. Bayramoğlu, Yener (2018): Queere (Un-)Sichtbarkeiten. Die Geschichte der queeren Repräsentationen in der türkischen und deutschen Boulevardpresse. Bielefeld; Berlin, S. 56.

Noch einmal zurück zum Filmabend und dem Gespräch über Erwartungen. Im Anschluss an Annas Beitrag, diskutierten wir in der Runde die Frage, inwieweit die Magd die Liebe von Marianne und Héloïse bemerkt hat. Pia und ich sind uns dem sicher, Mireille glaubt ebenfalls, dass sie es nicht gestört habe. Als Anna anmerkt, dass sie es vielleicht auch übersehen haben könnte, weil es außerhalb ihrer Vorstellungskraft lag, dass zwei Frauen Gefühle füreinander haben, antwortet Mireille: „Frauen haben sich ja schon immer geliebt, das ist ja schon immer eine Möglichkeit gewesen.“¹⁶⁴ Anna und Mireille sind sich einig. Dies macht deutlich, dass die zuvor getroffene Unterscheidung zwischen queeren und historischen Filmen in dieser Hinsicht nicht immer möglich ist. Anschließend greife ich noch einmal Mireilles Punkt auf und fasse zusammen, dass der Film durch seine Geschichtlichkeit zeige: Liebe zwischen Frauen, „das gibt’s über die ganze Zeit hinweg [.]“¹⁶⁵ Daraufhin sagt Mireille:

„Ich fand’s aber auch irgendwie schön, dass das nur zwischen den beiden Frauen geblieben ist, dass es nicht noch zu ner Eskalation mit einer dritten Person gekommen ist, man hat ja in der letzten Szene gesehen, dass sie, die blonde Frau [Héloïse], sich noch erinnert hat, dass es ihr als positive Erinnerung geblieben ist und das fand ich irgendwie schön.“¹⁶⁶

In der letzten Szene der beiden sieht Marianne Héloïse allein bei einem Konzert im Rang gegenüber. Es erklingt Vivaldis *Sommer*, ein Stück, das Marianne ihr während ihrer gemeinsamen Zeit auf dem Cembalo vorgespielt hat. Héloïse beginnt wegen der Musik zu weinen, ohne aber Marianne zu bemerken. Den Verlauf hatten Anna und Mireille jedoch anders erwartet:

„Anna: Héloïse [...] kommt dann ja von der anderen Seite von der Oper so rein, und sucht so den Weg zu ihrem Platz, und ich hab dann schon erwartet, dass sie sich dann hinsetzt, und dann sieht sie sie [Marianne] so, und dann kommt halt ihr Macker [Mireille: Das dachte ich auch.], weil das ist ja oft so am Ende, dass so die eine ist einsam und alleine, und die andere ist dann in dieser unglücklichen hetero Beziehung, aber ich fand’s eigentlich gut, dass es dann trotzdem nur die beiden sozusagen waren.“¹⁶⁷

Obwohl Marianne und Héloïse getrennte Wege gehen, finden sowohl Mireille als auch Anna das Ende positiv und zeigen sich darüber überrascht. Ihnen gefällt, dass der Film ganz bei seinen Protagonistinnen und ihren Gefühlen füreinander bleibt und andere Komponenten, wie die Ehe von Héloïse, nicht thematisiert werden. Während meine For-

164 Interviewprotokoll vom Gruppeninterview am 11.12.2022, Z. 163.

165 Ebd., Z. 178.

166 Ebd., Z. 179-182.

167 Ebd., Z. 186-190.

schungspartnerinnen zunächst nichts mit den Figuren anfangen konnten, steigt ihr Interesse im Laufe des Gesprächs und sie überlegten von sich aus, was zwischen dem Ende der gemeinsamen Zeit von Marianne und Héloïse und dem Moment in der Oper passiert sein könnte.

„Anna: [A]lso ich kann eher mit Marianne relaten [mit ihr identifizieren], mich würde das jetzt nicht so interessieren, wie Héloïse dann da mit ihrem Mann, und wie es dazu kam, dass sie die Kinder bekommen haben und was weiß ich, weil das ist halt eine Storyline, die man halt schon ganz, ganz oft gesehen hat, aber so ne unabhängige Frau, die bestimmt oft gefragt wird, „wann heiratest du denn einen Mann?“, und die dann auch als Malerin aktiv ist, und noch auf soziale Events geht, auf denen eigentlich kein Platz für Frauen ist, das glaube ich, also für mich auf jeden Fall die interessanter Story.“

Victoria: Ja, ja, ich merk, dass ich Marianne immer cooler finde, noch mehr als davor, aber ja [lacht auf].

Mireille: Es wäre schon auch spannend gewesen zu sehen, ob Héloïse trotz ihrer heterosexuellen Ehe, versucht noch bei Frauen oder weiblich gelesenen Personen sich auszuleben, ich weiß nicht wie –

Anna: Ja, ob sie was mit ihrer Magd hatte oder so [Lachen im Raum].

Mireille: Oder ob sie sich jetzt dieser Rolle beugt, oder weiterhin versucht, feministische Grundwerte aufrechtzuhalten in ihrer Ehe, was wahrscheinlich unwahrscheinlich ist...

[...]

Pia: Also, da finde ich, dass die Geschichte schon zu Ende erzählt ist, ja sie hat halt in den letzten Jahren diesen Mann geheiratet und sie hat halt ein Kind gekriegt, aber sie findet Trost in der Musik, und vielleicht passiert auch nicht mehr im 18. Jahrhundert als unglücklich verheiratete Frau.¹⁶⁸

...

Der Austausch über das Historiendrama offenbart die Erwartungen, mit denen meine Forschungspartnerinnen teilweise Filme sehen, deshalb so deutlich, weil er mit ihrer Erwartung bricht, das Drama über die Liebe zwischen zwei Frauen ergebe sich aus der Tatsache, dass es sich um zwei Frauen handelt. Die Gesprächsausschnitte zeigen, wie Pia, Anna und Mireille davon ausgehen, dass das Zusammensein der beiden Protagonistinnen Chaos, Zerstörung und Sanktionen durch Außenstehende oder ein forciertes Coming-out mit sich bringt. Sie vermuten ein trauriges Ende in der Einsamkeit für Marianne und in einer unglücklichen Ehe für Héloïse. Diese zahlreichen Annahmen sind sicherlich Teil genretypischer Erwartungen, aber auch, wie sie selbst

168 Interviewprotokoll vom Gruppeninterview am 11.12.2022, Z. 523-534, 540-543.

sagen, Teil ihrer Rezeptionserfahrungen und ihres theoretischen Wissens über Genre und queere Repräsentation. Gerade das Wissen um queere Tropes spielt in der Rezeption meiner Forschungspartnerinnen und ihren Erzählungen darüber eine wichtige Rolle.¹⁶⁹ Es dient ihnen vor allem zur Distanzierung von queernegativen bzw. sexualisierten/fetischisierten gleichgeschlechtlichen Darstellungen. Am Ende des Gruppeninterviews betonten Anna, Mireille und Pia, wie sehr sich ihre Wahrnehmung des Films durch das Gespräch verändert hat und dass sie ohne den gemeinsamen Austausch auf viele Punkte nicht gekommen wären.¹⁷⁰ Ein guter Austausch eröffnet oft neue Sichtweisen und gibt Denkanstöße, aber gerade für den Zugang zu einem so unkonventionellen Film ist er neben einer Internetrecherche sicherlich besonders hilfreich, stellte doch die Machart des Films eine Herausforderung dar. Ich frage mich jedoch, inwiefern ihre Erwartungen meinen Forschungspartnerinnen zu Beginn auch ein Stückweit die Sicht versperren. Gerade die Gegenüberstellung von Gesehenem und Erwartetem erwies sich als besonders produktiv und ermöglichte den Blick hinter die eigenen Vorstellungen. Folglich könnte man sagen, dass ihrem Blick die Offenheit fehlt. Doch vor dem Hintergrund dessen, was meine Forschungspartnerinnen teils befürchteten zu sehen, ist es nur verständlich, dass ihr Blick nur begrenzt offen sein kann. Ihr Misstrauen ist nachvollziehbar, und gleichzeitig hoffe ich, dass sie weiterhin ihre analytischen Fähigkeiten, wie im Gruppengespräch, nutzen, um zu erkennen, wann ihre Erwartungen sie schützen und wann sie ihnen den Zugang zu einer neuen, positiven Darstellung, und damit zu weiteren Identifikationsmöglichkeiten, erschweren.

6. Queer Futurity: Repräsentationswünsche

Das letzte Kapitel soll einen Blick in queere Zukünfte werfen und der Frage nachgehen, welche Wünsche meine Forschungspartnerinnen in Bezug auf ihre Darstellung und Repräsentation in Filmen und Serien haben. Die Imagination dessen, was sie gerne sehen würden und wovon es ihrer Meinung nach mehr geben sollte, war ein wesentlicher Bestandteil der Gespräche, die ich im Feld führte. „Imagining a Queer Tomorrow“¹⁷¹ hat eine lange Tradition in den Queer Studies. Das Kon-

169 Vgl. Interviewprotokoll vom Interview mit Lara am 6.10.2022; Interviewprotokoll vom Interview mit Nora am 17.12.2022; Interviewprotokoll vom Interview mit Alyssa am 13.10.2022.

170 Vgl. Interviewprotokoll vom Gruppeninterview am 11.12.2022.

171 Helmsing, Mark E. (2022): Queer Futurity. In: Strunk, Kamden K.; Shelton, Stephanie Anne (Hg.): *Encyclopedia of Queer Studies in Education* (4). Leiden; Boston, S. 518.

zept der *queer futurity* ermöglicht es queeren Menschen, sich Lebensweisen vorzustellen, die in der Gegenwart nicht möglich sind, sich eine queerfreundliche(re) Welt auszumalen, die noch nicht existiert. Einer der zentralen Denker der *queer futurity* José Esteban Muñoz versteht dabei Queerness als ein Ideal, das, wie alle Ideale, nie erreicht werden kann.¹⁷²

„We may never touch queerness, but we can feel it as the warm illumination of a horizon imbued with potentiality. We have never been queer, yet queerness exists for us as an ideality that can be distilled from the past and used to imagine a future. The future is queerness’s domain.“¹⁷³

Die Literaturwissenschaftlerin Birgit Spengler beschreibt Imagination als die menschliche Fähigkeit, neue Bilder oder Ideen zu erschaffen, die nicht mit den menschlichen Sinnen wahrnehmbar sind. Dabei schreibt Spengler der Imagination eine tragende Rolle bei der Förderung gesellschaftlicher Veränderungen zu, die sich gerade in ihrer kollektiven Ausprägung zeigt. Das Imaginäre ist somit hochpolitisch und die Zukunft hängt wesentlich von der Imagination alternativer Ideen ab.¹⁷⁴ Welche zukünftigen Darstellungen von Queerness und welche Zukünfte queerer Darstellungen entwerfen meine Forschungspartnerinnen? Da die Analyse von Zukünften immer auch eine Analyse von Gegenwarten ist, gilt es auch zu fragen, welche Aussagen mein Feld über den Ist-Zustand queerer Rezeption und Repräsentation trifft.¹⁷⁵

6.1 Genre und Gefühl

Der häufigste Wunsch ist in erster Linie ein Genrewunsch: mehr queere Rom-Coms (*romantic comedy*). Dabei kommt dieser Wunsch sowohl von Forschungspartnerinnen wie Alyssa und Lara, die eine generelle Vorliebe für dieses Genre haben, als auch von Forschungspartnerinnen wie Anna, die kaum Komödien und romantische Filme ansieht.¹⁷⁶ Der Genrewunsch zog sich bereits durch die Interviews und

172 Vgl. Helmsing 2022, S. 518.

173 Muñoz, José Esteban (2009): *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*. New York, S. 1.

174 Spengler, Birgit (2019): *Imagination*. In: Paul, Heike (Hg.): *Critical Terms in Futures Studies*. Cham, S. 165-168.

175 Vgl. Krämer, Hannes (2019): *Zukunftspraktiken. Praxeologische Formanalysen des Kommenden*. In: Alkemeyer, Thomas; Buschmann, Nikolaus; Etmüller, Thomas (Hg.): *Gegenwartsdiagnosen. Kulturelle Formen gesellschaftlicher Selbstproblematisierung in der Moderne*. Bielefeld, S. 83.

176 Vgl. Interviewprotokoll vom Interview mit Alyssa am 13.10.2022; Interviewprotokoll vom Interview mit Lara am 6.10.2022; Interviewprotokoll vom Interview mit Anna am 19.10.2022.

kam während der Filmabende immer wieder auf, was sicher auch daran lag, dass zwei der drei gemeinsam rezipierten Filme Rom-Coms waren – *Happiest Season* als Weihnachts-Rom-Com und *Crush* als Coming-of-Age-Rom-Com. Alle Filme wurden von meinen Forschungspartnerinnen selbst vorgeschlagen und ausgewählt. In beiden Fällen war ausschlaggebend, dass sie den Film bereits kannten und die queere Darstellung gut fanden oder Positives über den Film gehört hatten. Auch die Tatsache, dass unterhaltsame Filme oft als passender für einen Filmabend empfunden werden, mag eine Rolle gespielt haben.



Abb. 6: Harper und Abby.



Abb. 7: Paige und AJ.

Regisseurin und Drehbuchautorin Clea DuVall erzählt die teilweise autobiografische Geschichte von Harper (Mackenzie Davis) und Abby (Kristen Stewart), die die Weihnachtsfeiertage bei Harpers Familie verbringen. Unterwegs gesteht Harper, dass sie sich aus Angst vor der Reaktion ihrer Eltern noch nicht geoutet hat. Daraufhin bittet sie Abby sich als ihre Mitbewohnerin auszugeben und verspricht, nach dem Ende der Feierlichkeiten, ihrer Familie die Wahrheit zu sagen, woraufhin Abby schließlich einwilligt.

Geschrieben von Kirsten King und Casey Rackham und inszeniert von Sammi Cohen erzählt *Crush* die Geschichte von Paige (Rowan Blanchard), die Kunst liebt und in Gabby (Isabella Ferreira), das beliebteste Mädchen der High School, verliebt ist. An ihrer Schule sprüht eine anonyme Person namens *KingPun* Graffiti. Paige wird von der Schulleitung verdächtigt, die Täterin zu sein. Um einen Verweis zu vermeiden, tritt sie dem Leichtathletik-Team bei und muss herausfinden, wer hinter KingPun steckt. Da Gabby auch im Team ist, hofft Paige, ihr auf diese Weise näher zu kommen. Doch dann wird ihr Gabbys Schwester AJ (Au-lí'i Cravalho) als Trainerin zugeteilt und Paiges Gefühle beginnen verrückt zu spielen.

Über das Potenzial des Rom-Com-Genres für queere Repräsentation sprachen Alyssa, Aline und ich am ersten Filmabend zu *Happiest Season*. Obwohl uns die multiperspektivische Darstellung von Harpers Coming-out bei ihrer Familie gefiel, kritisierten wir, dass die obligatorischen Verwicklungen einmal mehr aus dem Queer-Sein der Figuren resultierten.

„Alyssa: [E]s wär schön, wenn’s noch mehr queere Filme, also gerade lesbische Filme im Rom-Com-Bereich gäbe, wo das tatsächliche Lesbisch-Sein oder Queer-Sein, in dem Sinne gar kein Thema ist, [...] so ne Rom-Com wo das Drama nicht ist, dass es ein Coming-Out-Prozess ist, ob jetzt vor sich selber, oder der Familie, sondern das Drama ist, dass es ne Long-Distance-Beziehung [Fernbeziehung] ist, oder was auch immer, es gibt ja so die klassischen Rom-Com-Tropes, und natürlich sind Rom-Coms auch jetzt kein elaboriertes Filmemachen, das sind Filme, bei denen man sich irgendwie denken kann wie sie enden, es geht immer gut aus, die kommen am Ende immer zusammen.“¹⁷⁷

Da queere Filme oft kein Happy End haben, haben wir im Gruppengespräch die Rom-Com als „ein wichtiges Genre“¹⁷⁸, wie Alyssa sagt, hervorgehoben, da ihre klassischen Tropes eine ganze Reihe von queeren Repräsentationsbedürfnissen erfüllen.

„Aline: Allein wenn man sich anguckt so, wie oft es in so heteronormativen Filmen um so Freundschaftplus geht, und auf einmal entwickelt eine Person Gefühle oder so, es gibt so viele banale Themen, die in diesen Rom-Coms behandelt werden, das wäre echt schön, auch mal sowas zu

177 Interviewprotokoll vom Gruppeninterview am 17.11.2022, Z. 210-212, 220-225.

178 Ebd., Z. 231.

haben.“¹⁷⁹

Wie viele andere Forschungspartnerinnen wünscht sich auch Aline mehr Alltäglichkeit in der Darstellung queerer Lebenswelten, da so vermittelt werden könne, dass Queerness auch etwas Alltägliches und damit Normales sei. Den Wunsch nach mehr Banalität formuliert auch Anna. Im Einzelinterview erzählt sie mir begeistert von der Teenie-Komödie *Crush*, die sie kürzlich entdeckt hatte und die wir auf ihren Vorschlag hin am dritten Filmabend angesehen haben: „[D]as ist das, was wir jahrelang verdient haben, und zwar ist es einfach ein richtig trashiger High School Film [...]“¹⁸⁰ Der Duden definiert *Trash* als eine „Richtung in Musik, Literatur und Film, für die bewusst banal, trivial oder primitiv wirkende Inhalte und eine billige Machart typisch sind“¹⁸¹. Dies bewertet Anna positiv, denn der Film *soll* anspruchslos sein.

„[E]r ist schon auch cringe, aber halt genauso cringe wie, keine Ahnung, Girls Club oder sowas, Leute kommen dann und sagen, ja, der ist so anspruchslos, ja, aber warum können wir nicht auch einfach anspruchslose queere High-School-Komödien haben?“¹⁸²

Cringe bedeutet in der Jugendsprache ‚sich fremschämen‘. Ein Gefühl, das für Anna zur Rezeption von Teenie-Komödien wie *Girls Club* (Originaltitel: *Mean Girls*, USA 2004) gehört. In ihrer Argumentation geht es ihr um das Recht auf eine gleichwertige Filmauswahl, wie es sie für hetero Menschen gibt. Dazu gehören auch trashige und seichte Komödien, die zudem eine Teilhabe an Populär- und Unterhaltungskultur ermöglichen. In Bezug auf den Genrewunsch meines Feldes ist zu erwähnen, dass die Rom-Com eines der „traditionell populärsten (Sub-)Genres“¹⁸³ ist und damit Teil des Mainstreams, in dem sich meine Forschungspartnerinnen repräsentiert sehen wollen. Doch eigentlich interessiert sich Anna mehr für Thriller als für Komödien. Ein Genre, für das ihre Freundin nicht immer in Stimmung ist, wie Anna erzählt:

„[M]eine Freundin ist dann immer so, ‚können wir nicht mal was Schönes gucken?‘, [...] ja, aber was willst du denn Schönes gucken, gibt ja nichts‘, und damit mein ich halt, ich will nicht *The Kissing Booth* Teil 2 gucken, wenn’s das mit queeren Charakteren geben würde, ja, würde ich mir angucken, einfach um mal was entspannt so zu gucken [...]“¹⁸⁴

179 Interviewprotokoll vom Gruppeninterview am 17.11.2022, Z. 234-236.

180 Interviewprotokoll vom Interview mit Anna am 19.10.2022, Z. 282/283.

181 Duden Online: *Trash*, der. Duden.de. URL: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Trash>, zuletzt geprüft am 29.03.2023.

182 Interviewprotokoll vom Interview mit Anna am 19.10.2022, Z. 293-296.

183 Jahn-Sudmann, Andreas: Romantische Komödie. In: *Lexikon der Filmbegriffe*. URL: https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/r:romantischekomodie-6340#romantische_komoedie, zuletzt geprüft am 31.03.2023.

184 Interviewprotokoll vom Interview mit Anna am 19.10.2022, Z. 728-733.

Mit *Crush* findet Anna ihr Äquivalent zu hetero Rom-Coms wie *The Kissing Booth* (USA 2018). Beim zweiten Mal schaut sie den Film mit einer Freundin und beschreibt dieses Rezeptionserlebnis mit dem Satz: „[W]ir hatten so viel Fun einfach, weil er nicht problematic [problematisch] war [...]“¹⁸⁵ Die durchgehend positive und normalisierende Darstellung von Queerness ermöglicht es Anna, das Unterhaltungsangebot als solches voll wahrzunehmen. Damit geht auch ein besonderes emotionales und körperliches Empfinden einher, wie sie weiter ausführt:

„[I]ch hab den jetzt zwei Mal geguckt, ich würde mir den auch ein drittes, viertes, oder fünftes Mal angucken, weil das einfach so ein wohlig, warmes Gefühl ist, dass man sich einfach etwas angucken kann, bei dem man alle queeren references [Verweise] versteht, also es sind sehr viele References in dem Film einfach, es ist einfach so ein Comfort-Film, das gibt's für viele Heteros, wahrscheinlich, die schauen dann, keine Ahnung, was schaut man da, *Tatsächlich Liebe* [Originaltitel: *Love Actually*, GB/UK 2003] oder sowas [Anna und Victoria lachen] [...]“¹⁸⁶

Annas Motivation, sich den Film immer wieder anzusehen, zeigt: Ästhetisches Erleben ist auch Selbstzweck. Dieser tritt, wie es Maase beschreibt „besonders im sinnlich-mental Wohlgefühl zutage, das positives ästhetisches Erleben auszeichnet. Wer danach strebt, folgt immer auch einer hedonischen Motivation und sucht emotional positiv bewertete Empfindungen und Gestimmtheiten.“¹⁸⁷ Diese Motivation findet sich auch in meinem Feld wieder. Dass die Suche nach queeren Inhalten, die ein positives Gefühl vermitteln, für meine Forschungspartnerinnen jedoch oft ins Leere verläuft oder nur zu einem überschaubaren Angebot führt, wurde bereits vielfach dargestellt. Das „wohlig, warme Gefühl“ führt Anna auch auf die queeren Referenzen des Films zurück, auf deren Bedeutung ich später noch eingehen werde. Was Anna hier mit „Comfort-Film“ meint, beschreibt Helene beim dritten Filmabend als „safe space“¹⁸⁸ im Sinne eines Rückzugsortes. Nach der gemeinsamen Filmrezeption schlug ich vor, dass wir uns zunächst zu zweit kurz über unseren ersten Eindruck von *Crush* austauschen. Anschließend berichtet Helene über ihren Austausch mit Anna in der Gruppe:

„[W]ir meinten halt, dass es zwar immer noch ja ein Drama ist, queer zu sein in dieser Welt, aber manchmal eben auch queere Menschen schöne Sachen brauchen, und einfach mal nicht darüber nachdenken wollen, was für schlimme Dinge auf einen zukommen können in manchen Kreisen, und das es halt so ein safe space irgendwie erschafft, den sehr viele straighte [hetero] Menschen einfach haben mit diesen Filmen und mit romantischen Szenen und so weiter, und es ist einfach mal schön kein

185 Interviewprotokoll vom Interview mit Anna am 19.10.2022, Z. 291.

186 Ebd., Z. 577-582.

187 Maase, Kaspar (2022): *Schönes alltäglich erleben. Über die Ästhetisierung der Kultur*. Bielefeld, S. 123.

188 Interviewprotokoll vom Gruppeninterview am 12.01.2023, Z. 24.

Drama in der Hinsicht zu haben, dass es nur um Outing geht oder was auch immer, genau ja, und das halt eben auch mal eine ja, dass Frauen einfach mal auch Thema sind und nicht nur schwule Männer.“¹⁸⁹

In Helenes Beitrag geht deutlich hervor, dass nicht immer eine realistische Darstellung erwünscht ist - womit sie meint, dass die Realität als queere Person oft hart ist - sondern, dass queere Menschen ebenso wie nicht-queere Menschen Filme brauchen, in denen das Leben leicht und die Welt heil ist. Der Grund dafür ist nicht nur, dass Filme einen Ausgleich zum eigenen Leben schaffen sollen, sondern auch, dass das Anschauen eines queeren Films nicht immer bedeuten soll, ein Drama anschauen zu müssen, wie Alyssa im Einzelinterview erklärt:

„[W]enn ich nach queeren Filmen schaue, dann denke ich mir manchmal, nein, ich hab jetzt keine Lust, dass das jetzt zwei Stunden von einfach richtig depressiver Stimmung werden, weil manchmal kann, manchmal möchte ich das nicht handeln [damit umgehen], das ist halt einfach ein bisschen schade, deswegen finde ich es gut, dass es mittlerweile immer mehr positivere Sachen, und so lighthearted Sachen gibt, weil ich finde, man sollte queere Inhalte schauen können, in egal in was für ner Stimmung man ist [...]“¹⁹⁰

Als Positivbeispiel nennt Alyssa die britische Coming-of-Age-Serie *Heartstopper* (2022-).¹⁹¹ Die Serie schaute Alyssa in nur einem Tag durch und beschreibt dieses Rezeptionserlebnis als eine „emotionale Massage“¹⁹². Immer wieder merkt sie an, wie „lighthearted“¹⁹³, also unbeschwert, die Inszenierung sei. Die Wünsche beziehen sich nicht nur auf die Inszenierung selbst, sondern in hohem Maße auch auf die Gefühle und Stimmungen, die untrennbar mit der sinnlichen Wahrnehmung des Dargestellten verbunden sind. Meine Forschungspartnerinnen wollen queer unterhalten werden, sie erstreben angenehme, lustvolle Empfindungen bei der Rezeption queerer Inhalte und fordern ein dementsprechendes Angebot.

Eine wesentliche Voraussetzung für Unterhaltung bildet nach dem Populär-Kulturforscher Hans-Otto Hügel *Kennerschaft*. Denn was wir verstehen, was wir erkennen, kann uns unterhalten.¹⁹⁴ Wenn ich davon spreche, dass meine Forschungspartnerinnen queer unterhalten werden wollen, dann meine ich damit, dass sie von ihrer *Kennerschaft*, d.h. ihrem lebensweltlichen Wissen als queere Person bei der Rezeption

189 Interviewprotokoll vom Gruppeninterview am 12.01.2023, Z. 20-27.

190 Interviewprotokoll vom Interview mit Alyssa am 13.10.2022, Z. 276-281.

191 Die Serie erzählt die Geschichte von Charlie, der in der Schule gemobbt wird, weil er schwul ist. Er verliebt sich in Nick, den beliebten Rugbyspieler der Schule, und Nick verliebt sich schließlich auch in Charlie.

192 Interviewprotokoll vom Interview mit Alyssa am 13.10.2022, Z. 28.

193 Ebd., Z. 81, 280.

194 Vgl. Maase 2019, S. 123.

on Gebrauch machen wollen. Wie es in der Unterhaltungskultur der Fall ist, wollen sie etwas erfahren, dessen sie sich schon halb bewusst sind oder dessen Gewissheit sie noch einmal erleben wollen. Das Erleben von Unterhaltung ist immer mit einem Moment der Bestätigung verbunden. Auch tendiert Unterhaltung zur Serialität und damit zur Genrehaftigkeit. Indem wir uns in der Rezeption immer wieder auf das Genrespezifische beziehen, distanzieren wir uns immer wieder und die Inhalte erscheinen uns als weniger schwer bzw. belastend. Dieses Schweben der Unterhaltung zwischen Ernst und Unernst, Offenbarung und Leere, Genre- und Weltbezug fasst Hügel als deren *Zweideutigkeit* auf.¹⁹⁵

Wie queere Unterhaltung aussehen kann, wird unter anderem im Gespräch über *Crush* deutlich, als Pia zwei Witze aus der Darstellung hervorhebt. Dabei bezieht sie sich auf das Coming-out der Protagonistin Paige bei ihrer Mutter und auf einen Wortwechsel zwischen Paige und AJ, eine Mitschülerin, von der Paige für das Leichtathletik-Team trainiert wird.

„[E]s gab an ein, zwei Stellen so kurze Witze, die ich richtig gut finde, weil die nicht mit Stereotypen von queeren Personen, aber mit Stereotypen aus dem Leben queerer Personen waren, zum Beispiel, als sie [Paige] sich bei ihrer Mutter geoutet hat, in diesen drei Sekunden, und dann die Mutter einfach den Namen von irgendeiner anderen queeren Person gesagt hat, und dann meinte, ‚oh nein, entschuldige, das war mein innerer Drang, das zu tun,‘ was ja offensichtlich ein Witz darüber war, dass nicht-queere Person, das gerne mal machen, oder auch als AJ ihr [Paige] sagt, dass sie’s toll findet, dass ihre Mutter so supportive [unterstützend] ist, und dann meinte, Paige ‚weil ich gay bin‘, und AJ so, ‚ne, ne, weil du Kunst machst‘ [Lachen im Raum] [...]“¹⁹⁶

Die gleiche Art von Witz kommt in der Gruppe auch bei der Weihnachts-Rom-Com *Happiest Season* am ersten Filmabend gut an. In meinem Gedächtnisprotokoll halte ich fest:

„Der queerspezifischste Witz des Films – wenn Abby sich in der Rumpelkammer versteckt und Harper’s Mutter sie findet und fragt: ‚What are you doing in the closet, Abby?‘ – sorgte bei uns allen für besonders viel Heiterkeit.“¹⁹⁷

Harpers Familie weiß nicht, dass Harper und Abby ein Paar sind, geschweige denn, dass Abby lesbisch ist. Abby ist ‚in the closet‘, also ‚im Schrank‘, was bedeutet, dass sie ihre sexuelle Orientierung geheim hält (der damit verwandte Begriff Coming Out steht kurz für ‚coming out of

195 Vgl. Hügel 2007, S. 22, 24-28.

196 Interviewprotokoll vom Gruppeninterview am 12.01.2023, Z. 171-178.

197 Gedächtnisprotokoll vom Filmabend am 17.11.2022, Z. 101-103.

the closet', also ‚aus dem Schrank kommen‘).¹⁹⁸ Der Witz der Szene besteht darin, dass Abby in der Szene tatsächlich in einem Schrank steht.

Meine Forschungspartnerinnen wünschen sich also in den Darstellungen Referenzen zu typischen Alltagssituationen und gängigen Vokabularien, die für sie Teil ihres Lebens als queere Person sind. Dabei spielen *Crush* und *Happiest Season* aber auch mit Stereotypen von queeren Menschen. In *Crush* gibt es beispielsweise eine Szene, in der Paiges bester Freund Dillon versucht, sie auf die vielen potenziellen Dating-Partnerinnen an der Schule aufmerksam zu machen. Dabei werden verschiedene Typen von queeren Frauen aufgezählt bzw. entworfen (diejenige, die schon mit allen Mädchen Sex hatte; diejenige, die etwas mit Hexerei am Hut hat usw.). Im Gespräch äußert sich Paula kritisch dazu, woraufhin eine Diskussion entsteht:

„Paula: [D]as war schon witzig, aber im Nachhinein weiß ich nicht, also vielleicht auch ein bisschen schwierig mit so Vorurteilen und so [.]

Anna: Ich find schon, man darf da ein bisschen mit Stereotypen auch spielen, weil ich finde, da gibt's halt auch wenig Repräsentation, klar gibt's irgendwelche TikTok-Videos oder Memes darüber, aber ich finde das kann man auch schon in einem Film machen, also für mich war jetzt auf jeden Fall klar, dass es mega jokely [scherzhaft] gemeint ist.

[...]

Alyssa: Ich finde grundsätzlich muss man immer aufpassen, aber ich finde in dem Film hatte man so viele queere Frauen, oder so viele queere Personen, dass es dann wieder nicht so schlimm ist, weil man auch Leute hat, die halt nicht stereotypisiert sind.

[...]

Helene: Ich finde bei sowas auch immer spannend, aus welcher Perspektive das gemacht wurde, also wo das Produktionsteam steht, sind das auch Leute, die aus der queeren Community sind [?]“¹⁹⁹

Daraufhin antworte ich Helene, dass laut der freien Enzyklopädie *Wikipedia* die Schauspielerinnen Rowan Blanchard (Paige) und Auli'i Cravalho (AJ) beide offen queer sind. Auch Anna erinnert sich an eine Verbindung zwischen dem Filmteam und der queeren Community. Alyssa fasst wenig später zusammen, dass es auf jeden Fall einige Leute hinter der Kamera gäbe, die „genug mit der queeren Community zu tun haben [.]“²⁰⁰ Die Frage, inwiefern queere Menschen an der Realisierung queerer Filme beteiligt sind, ist fester Bestandteil der Gespräche im

198 Vgl. Queer Lexikon: Schrank. In: Queer Lexikon. URL: <https://queer-lexikon.net/2017/06/08/schrank/>, zuletzt geprüft am 09.04.2023.

199 Interviewprotokoll vom Gruppeninterview am 12.01.2023, 107-112, 121-123, 129-130.

200 Ebd., Z. 150.

Feld. Die allgemeine Überzeugung bringt Nora im Einzelinterview auf den Punkt: „Queere Perspektiven können nur authentisch von queeren Personen repräsentiert werden.“²⁰¹

Der Begriff der Authentizität ist mit Blick auf die Fachgeschichte hier kurz kritisch zu beleuchten. Die Europäische Ethnologin Regina Bendix legt dar, wie die deutschsprachige Volkskunde etwa im Zuge der Nationalstaatsbildung der Suche nach dem „Authentischen“ in „der Volkskultur“ diene und diese damit erst erfand. Darüber hinaus zeigt Bendix, wie die Vorstellung von Authentizität die Grundlage für Kategorien der Dokumentation und Analyse im Fach selbst bildete. Im Zentrum dessen, was Authentizität problematisch macht, steht die Dichotomie von Original und Fälschung. Denn die Zuschreibung bestimmter kultureller Ausdrucksformen oder Artefakte als authentisch, echt, vertrauenswürdig oder legitim impliziert immer zugleich die Annahme, dass andere Ausdrucksformen falsch, unecht oder illegitim sind.²⁰² Aus diesem Grund verwende ich hier den Begriff der Glaubwürdigkeit, wenn ich den Wunsch meiner Forschungspartnerinnen nach „authentischen“, d.h. für sie glaubwürdigen Darstellungen, die von den Macher:innen selbst geteilt werden sollen, wiedergebe.²⁰³ So wird ein queerer Film für meine Forschungspartnerinnen ‚noch queerer‘, wenn sie wissen, dass queere Menschen an seiner Entstehung beteiligt waren.

Der Umgang mit Stereotypen ist auch beim ersten Filmabend in Bezug auf Happiest Season Thema. In der Szene, auf die sich Aline bezieht, telefoniert Abby mit ihrem besten Freund John. Als sie ihm erzählt, dass sie vor Harpers Familie so tut, als sei sie hetero, antwortet er:

„[H]aben sie dich überhaupt angeguckt‘, so nach dem Motto, ‚du bist eine Lesbe, haben sie dich überhaupt angeschaut‘, und auch John als klassischer, schwuler bester Freund ist ein bisschen stereotyp, aber es ist einfach so liebevoll charakterisiert, dass es gar nicht so doll auffällt, das ist nicht so oberflächlich, sondern mit sehr viel Tiefe, das mag ich [...]“²⁰⁴

201 Interviewprotokoll vom Interview mit Nora am 17.12.2022, Z. 292/293.

202 Vgl. Bendix, Regina (1997): In Search of Authenticity. The Formation of Folklore Studies. Madison, S. 8/9, 13.

203 Eine besondere Rolle spielt dabei die Frage, inwiefern queere Figuren nur von offenen queeren Schauspieler:innen verkörpert werden dürfen. Die Argumentation ist: Zwar geht es beim Schauspiel um das Spielen einer Figur, aber wenn eine queere Figur von einer cis-hetero Person verkörpert wird, passiert das, was queeren Menschen oft unterstellt wird. Nämlich, dass sie nur spielen, dass es ‚nur eine Phase‘ sei. Im Feld findet darüber jedoch kaum noch Diskussion mehr statt. Viele Forschungspartnerinnen stehen dem Thema ambivalent gegenüber. Dass es für einen selbst einen Unterschied macht, wenn die Schauspieler:in auch queer ist, darüber sind sich alle einig. Vgl. Interviewprotokoll vom Interview mit Nora am 17.12.2022; Interviewprotokoll vom Interview mit Aline am 7.09.2022; Interviewprotokoll vom Gruppeninterview am 12.01.2023.

204 Interviewprotokoll vom Gruppeninterview am 17.11.2022, Z. 14-18.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass meine Forschungspartnerinnen einer expliziten Thematisierung von Queer-Sein grundsätzlich skeptisch gegenüberstehen, da sie eine Reproduktion von Stereotypen und damit negative Auswirkungen auf ihr Fremdbild befürchten. Die Verwendung von überzeichnetem Aussehen und Verhalten überzeugt sie jedoch in beiden Filmen, da die Figuren nicht auf diese reduziert werden und es mehrere queere Figuren gibt, wodurch ein vielfältiges Bild entsteht. Entscheidend ist dabei außerdem, dass beide Darstellungen von/mit queeren Menschen entstanden sind, es sind also Geschichten, die aus der Community heraus erzählt werden. Vor diesem Hintergrund genießen sie diese seltene Form von Unterhaltung, die eine Kennerschaft queerer (Pop)Kultur, die Teil ihrer Lebenswelt ist, voraussetzt.

...

Neben der Rom-Com findet sich noch ein weiterer Genrewunsch: Die Liebesgeschichte. Im Interview erzählt mir Zoe, dass sie als Jugendliche Queer-Sein als etwas Sexuelles verstanden hat, schließlich heiße es ja auch „Homosexualität“²⁰⁵ Das Musikvideo zu Avicii's Song *Addicted To You* (2013), in dem zwei Frauen als Bonnie-und-Bonnie-Gangsterpaar auftreten und das damit endet, dass eine der beiden erschossen wird, hat für sie eine große Bedeutung:

„[W]as ich halt da das erste Mal gesehen hab war halt eine einfach eine Liebe zwischen zwei Frauen, ja nicht nur dieses, oh Lust [...] sondern ich finde diese Person einfach ganz toll, genau, und das fehlt mir halt, was man zum Beispiel mit *Heartstopper* oder sowas für Jungs hat, ja, das fehlt es mir halt für Frauen noch total [...]“²⁰⁶

Diesen romantischen Aspekt sieht Zoe vor allem in dem schwulen Liebesfilm *Call Me By Your Name* (Italien, Frankreich, USA, Brasilien 2017) repräsentiert. Daher fordert sie „die Call-Me-By-Your-Names für Frauen“²⁰⁷. In ihrer Argumentation nimmt Zoe das Coming-of-Age-Drama als Beispiel dafür, wie erfolgreich queere Filme sein können. Denn die Geschichte über die Affäre zwischen zwei jungen Männern wurde mehrfach für den Oscar nominiert und international gefeiert.²⁰⁸ Dennoch höre sie als Drehbuchautorin immer wieder, dass sich niemand queere Stoffe anschau. Zoes Ausführungen zeigen, dass das Sprechen über die eigene Repräsentation in meinem Feld immer auch bedeutet, diese mit der höheren und vielfältigeren Repräsentation von queeren

205 Interviewprotokoll vom Interview mit Zoe am 27.11.2022, Z. 256.

206 Ebd., Z. 271-278.

207 Ebd., Z. 287.

208 Vgl. IMDb: *Call Me by Your Name*. Auszeichnungen. In: IMDb. URL: <https://www.imdb.com/title/tt5726616/awards>, zuletzt geprüft am 12.04.2023.

Männern zu vergleichen.²⁰⁹ Dieser Vergleich dient einerseits dazu, wie im Fall von Zoe, die Umsetzbarkeit der eigenen Forderungen zu unterstreichen, denn was für die Repräsentation queerer Männer gilt, kann (theoretisch) auch in Zukunft für die queerer Frauen gelten. Andererseits wird der Vergleich jedoch auch gemacht, um gerade auf die Mehrfachdiskriminierung von queeren Frauen und ihre eingeschränkte Sichtbarkeit aufmerksam zu machen.

An die beiden Genrewünsche knüpft Laras Wunsch nach mehr Darstellungen von intakten Beziehungen zwischen Frauen an: „[E]infach eine kitschige, blöde, normale Beziehung, ohne große On-Off-Dramen [...]“²¹⁰ Als Negativbeispiel führt sie die Serie *The L Word*²¹¹ an, in der viele Charaktere aufgrund schlechter Kommunikation und impulsiven Handelns keine gesunden und dauerhaften Beziehungen führen könnten. Darin sieht Lara ein Muster.

„Du wirst zum Beispiel keine romantische Komödie finden, die einfach dieses Schema F hat, von Frau lernt Mann kennen, sie gehen durch ein bisschen Drama, dann finden sie sich, was du halt bei heteronormativen Beziehungen zuhauf hast, so ganz wholesome Filme, wo man sich einfach hinziehen und ein bisschen genießen kann, in dem Kitsch baden kann, solche Sachen, die wirst du nicht finden.“²¹²

Laras Beschreibung eines „wholesome“, eines wohltuenden Films schließt sich an die bereits zitierten Beschreibungen von Alyssas „light-hearted“-Gefühl und Annas „wohlig, warme[m] Gefühl“ an. Anschließend fügt Lara hinzu, dass es sicher diese Rom-Coms gäbe, ihr aber

209 Vgl. Helenes Kommentar auf Seite 60 / Fußnote 189; Interviewprotokoll vom Gruppeninterview am 17.11.2022.

210 Interviewprotokoll vom Interview mit Lara am 6.10.2022, Z. 192/193.

211 Die Serie wurde bereits 2004 erstmals im US-amerikanischen Fernsehen und 2006 im deutschen Fernsehen ausgestrahlt. Bis 2009 wurden insgesamt sechs Staffeln veröffentlicht. Das Besondere an *The L Word* ist, dass bis auf eine bisexuelle und eine hetero Frau alle Protagonistinnen lesbisch sind. Gemeinsam bilden sie eine Clique von Freundinnen, die in Los Angeles leben. In den Interviews wurde das Format mit der ebenfalls US-amerikanischen Fernsehserie *Sex and the City* (1998-2004) verglichen. Die Rezeption der Serie wurde von vielen Forschungspartnerinnen als eine für sie wichtige Erfahrung in Bezug auf ihr Queer-Sein erzählt. Hervorgehoben wurde vor allem die außergewöhnliche Bandbreite an Identifikationsfiguren, die sich sowohl in ihrem Aussehen als auch in ihren Lebens- und Beziehungsmodellen zum Teil stark voneinander unterscheiden würden. Gleich zu Beginn meines Forschungsprozesses stellt sich die Serie als ‚must see‘ heraus. Als ich im Vorgespräch mit Anna erwähne, dass ich *The L Word* noch nicht gesehen habe, bietet sie mir sofort an, mir die erste Staffel auszuleihen, was ich auch annehme. Die Serie genießt im Feld Kultstatus, auch wenn die Darstellungen mittlerweile in vielerlei Hinsicht kritisiert werden (z.B. die Darstellung von Trans und Bisexualität). Vgl. Forschungstagebuch, Eintrag vom 16.08.2022; Interviewprotokoll vom Interview mit Anna am 19.10.2022; Interviewprotokoll vom Interview mit Silvia am 15.09.2022, Z. 480-483; Interviewprotokoll vom Interview mit Lara am 6.10.2022.

212 Interviewprotokoll vom Interview mit Lara am 6.10.2022, Z. 207-210.

spontan nur queere Kinder- und Jugendserien-Fantasy-Zeichentrickserien aus den USA einfallen würden. In ihrer Jugend entdeckte sie *Legend of Korra* (2012-2014). Zu dieser Zeit hatte sich Lara bereits als bi geoutet. Zu ihrer Überraschung stellte sie fest, dass die Heldin Korra ebenfalls bi ist und am Ende der Serie mit ihrer Weggefährtin Asami zusammenkommt. In den weiterführenden Comics erleben die beiden gemeinsam Abenteuer und bleiben ein Paar. Mittlerweile hat Lara zwei weitere Formate gefunden, die ihre genannten Ansprüche erfüllen. In *She-Ra and the Princesses of Power* (2018-2020) finden nach fünf Staffeln auch Adora und Catra als Paar zusammen. Die Zeichentrickserie *The Owl House* (2020-) ist noch nicht beendet, doch Protagonistin Luz hat Amity ihre Liebe bereits gestanden und ist mit ihr in einer Beziehung. Mit Luz ist zum ersten Mal eine bi Figur in einer Hauptrolle in einer *Disney*-Kinderserie.²¹³



Abb. 8: Asami und Korra.



Abb. 9: Amity und Luz.

In Kinderserien stünde nicht die Liebesbeziehung, sondern das Abenteuer im Vordergrund. Daher bräuchte es kein Drama zwischen den Liebenden, um die Geschichte spannend zu halten. Mit der Wahl dieses Formats hat Lara einen kreativen Weg gefunden, ihre Wünsche dargestellt zu sehen. Dennoch möchte sie diese auch in Filmen für Erwachsene sehen:

213 Vgl. Gillespie, Daniel (2020): Disney Confirms First Bisexual Lead Character In Owl House TV Show. In: Screenrant, 18.08.2020. URL: <https://screenrant.com/disney-owl-house-show-luz-noceda-bisexual-confirmed/>, zuletzt geprüft am 11.03.2023.

„Wenn man es halt schaffen würde, spannende Geschichten zu erzählen, und dann ist halt der Hauptcharakter zusammen mit einer anderen Frau, die sind knuffig miteinander, die haben eine tolle Beziehung, das funktioniert mit denen, das ist nicht der Hauptpunkt der Story, man sieht es hin und wieder mal, solche Geschichten, wo man halt eine lesbische oder bisexuelle Beziehung miteinfließen lässt, aber nicht zum Hauptdreh- und Angelpunkt des Films macht.“²¹⁴

Zum Schluss bringt Lara einen der häufigsten Repräsentationswünsche im Feld an: Dass es in queeren Filmen nicht vorrangig um die Queerness der Figuren gehen soll, um einen normalisierenden Effekt zu erzielen. Nachdem deutlichen Genrewunsch meiner Forschungspartnerinnen frage ich am Ende des Gruppengesprächs am dritten Filmabend in die Runde, inwiefern queere Darstellungen Genres auch neu denken sollten.

„Alyssa: [M]omentan ist es halt eine schwierige Situation, weil es noch so wenige Filme gibt, und das heißt von jeder Art von Film gibt es einfach noch zu wenig, [...] es gibt so viele heterosexuelle Filme, die eben genau diese Tropes haben, dass es schon noch wichtig ist, dass wir diese Art von Geschichte auch in queer haben, [...]“

Helene: Ich glaube, der springende Punkt ist einfach, dass so wenige Repräsentation da ist, dass ein Film dann immer gleich irgendwie alles abdecken muss, das denke ich mir oft so, dass ich dann enttäuscht bin, weil das und das und das nicht thematisiert wurde, ja, aber es ist nur ein Film, also wir können ja nicht erwarten, dass alle Themen abgedeckt werden, aber dadurch, dass so wenig ist, erwarten wir es doch irgendwie.“²¹⁵

Als Anna die polyamore Darstellung in *The L Word* kritisiert, hake ich nochmal ein.

„Victoria: Aber das meinte ich, ob man nicht auch das Genre neu hinterfragt, es sind ja immer die gleichen Normen, die reproduziert werden, also wenn man es schon neu macht, [...] ich habe das Gefühl, so nach dem Motto, jetzt haben wir uns schon etwas gewagt, indem wir es queer gemacht haben, jetzt können wir nicht noch mehr machen.“

Anna: Muss man nicht gleich nach den Sternen greifen.

Victoria: Ja, ja.

Alyssa: Ja, nee, also ich finde es schon wichtig und ich hoffe, dass es kommt, ich denke schon, dass es irgendwann kommt, es kann halt sein, dass es lange dauert, oder auch ja Filme, wo einfach nur Freundschaften behandelt werden und nicht Liebesgeschichten, wo nicht das Lebensziel von jeder Person ist, in einer romantischen Beziehung zu sein [.]“²¹⁶

214 Interviewprotokoll vom Interview mit Lara am 6.10.2022, Z. 252-256.

215 Interviewprotokoll vom Gruppeninterview am 12.01.2023, Z. 925-927, 931-935.

216 Ebd., Z. 974-985.

Die Antworten meiner Forschungspartnerinnen lassen sich mit dem Sprichwort ‚Alles zu seiner Zeit‘ zusammenfassen. Die bestehenden Forderungen scheinen schon schwer genug umzusetzen zu sein. Zunächst geht es darum, eine größere Auswahl zu schaffen, und damit auch die Repräsentationslast auf die wenigen Darstellungen zu reduzieren. Bevor man etwas grundsätzlich anders macht, will man es erst einmal gleich machen. Ob und welche Rolle die Genrefrage in zukünftigen Debatten um queere Darstellungen spielen wird, bleibt abzuwarten.

6.2 Vergangenes und zukünftiges queeres Selbst

Bei den Wünschen meiner Forschungspartnerinnen ist ein Unterschied zu beobachten, für wen ihre Vorschläge sind: Für ihr vergangenes, gegenwärtiges oder zukünftiges queeres Selbst. Es ist also ein Unterschied in der Zeitlichkeit. Auf die eigenen möglichen Zukünfte beziehen sich vor allem Lara und Solène in ihren Repräsentationswünschen. Als ich Lara nach ihrem perfekten queeren Film frage, antwortet sie, dass sie gerne einen sehen würde, in dem ein lesbisches Paar eine eigene Familie gründet. Eine mögliche Handlung beschreibt sie wie folgt:

„Das fände ich spannend, wenn du da vielleicht schon zwei Charaktere hast, die vielleicht auch schon von Anfang an ein Paar sind, dann skipst du dieses klassische, die kommen zusammen, und da erstmal Drama und so, und dann geht’s zum Beispiel darum, wie macht man das am besten, wie gründen sie zum Beispiel als zwei weibliche Charaktere eine Familie, ein bisschen Kitsch, ein bisschen Drama, ganz klassisch, das kannst du meinetwegen als Rom-Com verpacken, aber ich finde die Thematik einfach irre spannend, und mir fällt auf den ersten Blick nichts in die Richtung ein, wo es das einfach gibt, und am Ende dann Happy Ending, bei dem keiner von beiden stirbt, oder dass sie sich trennen, und dann haben sie einfach am Ende diese Familie, und es hat einfach funktioniert, nach ein paar Irrungen und Wirrungen, die sie halt im Film so durchlebt haben auf dem Weg dorthin, das fände ich nett, das ist süß.“²¹⁷

Dass ein Kind zu bekommen für zwei Frauen oft mit viel Aufwand und Hindernissen verbunden ist, steht für Lara fest. Der Weg dorthin ließe sich jedoch filmisch gut umsetzen. Entscheidend ist, dass das Paar alle Schwierigkeiten meistert und am Ende das Familienglück steht. Das starke Bedürfnis nach einem Happy End, das mir im Feld immer wieder begegnet²¹⁸, kann als Vergewisserung gesehen werden,

217 Gedächtnisprotokoll vom Interview mit Lara am 6.10.2022, Z. 677-686.

218 Vgl. Interviewprotokoll vom Interview mit Anna am 19.10.2022; Interviewprotokoll vom Interview mit Aline am 7.09.2022; Interviewprotokoll vom Gruppeninterview am 17.11.2022.

dass auch die eigene queere Geschichte gut ausgehen wird. Was meine Forschungspartnerinnen sehen wollen, sind queere „Darstellung des gelingenden Lebens“²¹⁹, was nach Hügel auch den Reiz von Populärkultur ausmacht.²²⁰

Wie Lara wünscht sich auch Solène mehr Darstellungen zum Thema Kinder. Die gängige Vorstellung, dass die Familiengründung für gleichgeschlechtliche Paare sehr kompliziert sei, sieht Solène als eine Gefahr dafür, dass queere Menschen, die eigentlich Kinder wollen, ihren Wunsch zu früh aufgeben. Obwohl Solène selbst noch nicht weiß, ob sie später einmal Kinder haben möchte, möchte sie sich offen mit dem Thema auseinandersetzen, und wünscht sich dazu themenbezogenes Filmmaterial. Dieses soll vor allem einen Einblick in die Realität und Herausforderungen geben. Daneben würde Solène aber auch gerne ein Paar sehen, „dealing with the fact, that they don't have or don't want a child“²²¹, und wie ihr Umfeld darauf reagiert. Bei der Frage nach dem Kinderkriegen wünscht sie sich mehrere mögliche Szenarien. Zudem vermisst Solène Geschichten von älteren queeren Menschen. Sie bezieht sich dabei auf ein Gespräch, das wir einige Tage zuvor hatten und in dem es um die Lebenssituation queerer Menschen im Alter ging. Solène erinnert sich in diesem Zusammenhang an einen französischen Film, der das Leben im Pflegeheim thematisiert (im Gespräch fällt ihr der Titel nicht mehr ein und auch später nicht). Nachdem dort nur hetero Menschen gezeigt wurden, fragt sie: „What happens to the queer people?“²²² Auch Christina fordert eine stärkere Repräsentation älterer queerer Frauen, erinnert aber daran, dass auch hetero Frauen ab 50 kaum noch in Filmen zu sehen sind und weist damit auf die doppelte Unsichtbarkeit queerer Frauen hin.²²³ Weitere mögliche relevante Zukunftsszenarien, wie ein Coming-out am Arbeitsplatz oder eine offene Beziehung, werden von meinen Forschungspartnerinnen jedoch nur im Zusammenhang mit dem Wunsch nach mehr Vielfalt in der Darstellung erwähnt.²²⁴ Dies kann mit dem Alter, der Lebensphase und anderen individuellen Faktoren zusammenhängen. Doch was auch immer sie sich für ihre Zukunft vorstellen, es wird in den Gesprächen über queere Repräsentation kaum thematisiert. Auf der persönlichen Ebene sind die Wünsche meiner Forschungspartnerinnen vor allem Wünsche für ihr gegenwärtiges, aber auch zu großen Teilen für ihr junges queeres Selbst.

219 Hügel, Hans-Otto (2008): Nachrichten aus dem gelingenden Leben. Die Schönheit des Populären. In: Maase, Kaspar (Hg.): Die Schönheiten des Populären. Ästhetische Erfahrung der Gegenwart. Frankfurt am Main, S. 93.

220 Vgl. Maase 2019, S. 123/124.

221 Gedächtnisprotokoll vom informellen Gespräch mit Solène am 7.11.2022, Z. 43/44.

222 Ebd., Z. 41.

223 Vgl. Gedächtnisprotokoll vom informellen Gespräch mit Christina am 26.11.2022.

224 Vgl. Interviewprotokoll vom Gruppeninterview am 12.01.2023.

Dies lässt sich beispielhaft an einem von Noras Repräsentationswünschen zeigen. Im Einzelinterview erzählt sie, dass sie während ihres Coming-out-Prozesses die Frage beschäftigte, wie Frauen, die auf Frauen stehen, aussehen. Mit Piper aus der Serie *Orange Is The New Black* (USA 2013-2019) sieht sie zum ersten Mal eine klassisch weiblich performende²²⁵ queere Frau (auch *Femme* - französisch für ‚Frau‘- genannt). Damit bricht Pipers Aussehen mit ihrer damaligen Vorstellung, queere Frauen hätten „kurze Haar, Augenbrauenpiercing, [und einen] sehr maskuline[n] Geschlechtsausdruck [...]“²²⁶ Dieses selbst als „stereotyp“²²⁷ bezeichnetes Bild erklärt Nora mit ihrem Aufwachsen auf einem Dorf, und dem damit verbundenen Mangel an offen queeren Menschen in ihrem Umfeld. Auf dem Schulhof lernt sie etwa auch die abwertende Bezeichnung „Kampfliebe“²²⁸ kennen.

„Also ich wusste schon immer, dass es das gibt, aber ich dachte nicht, dass das für mich gilt, und dadurch, dass ich dann so Femme-Frauen gesehen habe, ‚oh wow, die sehen ja irgendwie aus wie ich, okay, vielleicht kann das dann doch für mich gelten, und ich muss nicht auf eine bestimmte Art und Weise aussehen, um queer zu sein.“²²⁹

Die Identifikation mit Femme-Frauen auf der Leinwand zeigt Nora, dass ihr inneres Gefühl und ihr Aussehen kein Widerspruch sind. Dass die Kombination ihres biologischen Geschlechts, ihres Genders, und vor allem ihres Geschlechtsausdrucks, mit ihrem sexuellen Begehren einher gehen können. Indem sie sich in einer queeren Filmfigur wiedererkennt, bestätigt sich ihr eigenes Selbst. Dabei ist Noras Fall ein klassisches Beispiel dafür, was viele Rezeptionsstudien betonten, nämlich, dass die Rezipierenden aus den Medientexten herausfiltern, und diese für sich nutzbar machen.²³⁰ Darüber hinaus verunsichert Nora die Tatsache, dass sie ihr Coming-out ‚erst‘ mit Anfang zwanzig hat. Auf meine Frage, was sie sich in Bezug auf die Darstellung von queeren Frauen wünscht, bezieht Nora beide Punkte auf ihre eigene Biografie:

„Was für mich ja ein ganz großes Ding war, war, okay, wie sehen Frauen aus, die auf Frauen stehen, für mich wäre es hilfreich gewesen zu sehen, okay, die können auch lange Haare haben, jetzt mal ganz banal gesagt, aber es gibt auch Frauen, die auf Frauen stehen, und die kurze Haare haben, deshalb fände ich es wichtig, das einfach in dieser Breite zu zeigen, okay, die können so aussehen, die können aber auch so aussehen, die können alleine sein, die können in einer Beziehung sein, die können jung

225 Die Verben performen, präsentieren, inszenieren sollen darauf hinweisen, dass es sich bei *Gender* eben um einen performativen Akt handelt, Gender muss *getan* werden (*doing gender* nach Butler).

226 Interviewprotokoll vom Interview mit Nora am 17.12.2022, Z. 48/49.

227 Ebd., Z. 48.

228 Ebd., Z. 205.

229 Ebd., Z. 197-200.

230 Vgl. Warneken 2006, S. 300.

sein, die können alt sein, die können sich schon mit 14 geoutet haben, aber auch erst mit 50, die können eine Familie haben, oder Kinder haben, können sie aber genauso gut nicht.“²³¹

Nora wünscht sich, neben noch weiteren Repräsentationswünschen, in zukünftigen Darstellungen zu sehen, was sie nicht gesehen hat, in einem Moment, wo sie es gebraucht hätte. Gleichzeitig möchte sie, dass das, was ihr geholfen hat, weitergeführt und ausgebaut wird, auch im Hinblick auf queere Jugendliche heute. Die Präsenz des jungen queeren Selbst in der Filmrezeption wird auch im Gruppengespräch über die Teenie-Komödie *Crush* deutlich, in der Queerness Normalität ist. Die Antworten meiner Forschungspartner:innen beziehen sich auf meine Frage, welche Gefühle der Film in ihnen ausgelöst hat.

„Pia: [...] [M]ir hat der Film als Gefühl wirklich so eine richtige Teenager-Aufgeregtheit, Teenager-Verliebtheit gegeben und mich fühlen lassen, wie sonst noch nie ein High-School-Liebesfilm, obwohl ich das Genre schon immer geliebt habe, vor allem als Teenagerin, da hat man schon gemerkt, dass es halt ein Unterschied ist, das ist jetzt ne queere Story, mit Charakteren, mit denen ich mich identifizieren kann, oder mein inneres Teenager-Selbst, das ja hier noch irgendwo in mir schlummert, sich mit denen identifizieren kann, und was auch Emily aus *Pretty Little Liars* [USA 2010-2017] mir nicht geben konnte, weil ihre Story nicht präsent genug war.

Anna: Uuuuh, da haben wir uns auch durchgequält ne [Lachen im Raum].

Helene: [...] [M]ich hat das auch ein bisschen wehmütig gemacht, weil ich mir dachte, ah ja, aber es war nicht so einfach und ah, es war halt nicht so bei mir irgendwie in meiner Outing-Zeit oder auch in der Anfangs-, ich nenne es jetzt mal baby-gay-Phase, also ich fand es voll schön, aber es hat mich eben wehmütig gemacht, weil ich gemerkt habe, okay, so war es bei mir nicht, bei mir lief auch im Hintergrund *Girl in Red* [norwegische, offen queere Sängerin] und ich habe auch viel geweint, aber ich habe aus anderen Gründen geweint und war sehr einsam dabei, ich war halt nicht von so vielen queeren Leuten umgeben und all das.

„Anna: [I]ch war so richtig geflasht [sehr erstaunt], als ich den Film das allererste Mal gesehen hab, weil ich so war, ‚wow, so haben sich meine ganzen straigten [hetero] Friends gefühlt, als wir damals in der Schule die 100. High-School-Teenie-Dramedy-Komödie angeguckt haben, so haben die sich gefühlt, als wir die drei Teile *High School Musical* [USA 2006/2007/2008] geguckt haben,‘ klar fand ich die Filme dann unterhaltsam, aber den Part, wo es dann immer um diese Boy-Girl-Sache ging, den fand ich immer langweilig, [...] und jetzt bin ich so, ‚ah okay, so ist das also für Leute, die sich ständig repräsentiert fühlen, in allem was sie gucken‘, und das ist ja eben genau das, warum’s trotzdem sowas Besonderes ist [...]“²³²

231 Interviewprotokoll vom Interview mit Nora am 17.12.2022, Z. 242-249.

232 Interviewprotokoll vom Gruppeninterview am 12.01.2023, Z. 421-447.

Während Helene die Darstellung mit ihren eigenen Erfahrungen vergleicht und diese Diskrepanz teilweise als schmerzlich empfindet, vergleichen Pia und Anna das Rezeptionserlebnis mit ihren früheren Rezeptionen von hetero Teenie-Filmen. Pia schreibt ihre starken positiven Gefühle ihrem „inneren Teenager-Selbst“ zu, das sich in ihrer Erzählung zum ersten Mal mit dem Dargestellten identifizieren kann. *Crush* ermöglicht Anna erstmals, die Gefühle ihrer hetero Freund:innen beim Ansehen von High-School-Filmen in der Jugend nachzuempfinden. Die Rezeption dieses Genres beschreibt Anna als sinnlich-emotionales Erlebnis, das sie als wichtigen Bestandteil der Adoleszenz sieht. Nach *Crush* verfügt auch sie nun über ein solches Erlebnis.

Das Konzept der *queer temporality* argumentiert, dass sich Vorstellungen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft für queere Menschen anders anfühlen können, da queere Leben oft nicht den heteronormativen ‚zeitlichen Logiken‘ folgen. Beispielsweise haben queere Jugendliche nicht die gleichen Möglichkeiten, sich zu verabreden und romantische Beziehungen einzugehen, wie ihre hetero Altersgenossen. In Bezug auf sexuelle/romantische Erfahrungen kann sich dadurch die Markierung der Adoleszenz als Lebensabschnitt in das Erwachsenenalter verschieben.²³³ Die Rezeption einer Teenie-Komödie geht sicherlich ein Stück weit automatisch mit einem Abgleich mit früheren Erfahrungen als Jugendliche einher. Im Falle meiner Forschungspartnerinnen spielt dies jedoch insofern eine besondere Rolle, als dass sie über keinerlei Rezeptionserfahrungen mit queeren High-School-Filmen verfügen. Das Fehlen dieses Rezeptionserlebnisses sehe ich auch als einen Grund, weshalb wir uns als Gruppe *Crush* überhaupt angesehen haben. Ein Teil der Rezeption queerer Inhalte kann also möglicherweise auch ein Stück weit ein Nachholen von Erlebnissen und Bildern für das jüngere queere Selbst sein.

Die ausgewählten Beispiele zeigen auch, wie meine Forschungspartnerinnen nach dem Soziologe Alexander Geimers *Filme als Resource zur Welterfahrung* und damit zur Selbsterfahrung nutzen.²³⁴ Dies geschieht in Form einer reproduktiven Aneignung: Bei der Rezeption finden die Rezipient:innen Übereinstimmungen zwischen ihren eigenen und den dargestellten Praktiken und ziehen daraus Bestätigung. Durch die Spiegelung der eigenen Erfahrungs- und Wissensstrukturen

233 Vgl. Helmsing 2022, S. 518/519.

234 Ein weiteres Beispiel dafür ist Josephines Nachricht: „Als mir dann endlich klar war, dass ich eine Frau und trans bin, war ein Film wie *The Danish Girl* [USA, UK 2015] oder die Folgen der *Lindenstraße* [DL 2018] wie pures Gold für mich, weil ich beschreiben konnte, was in mir vorgeht und ich damit offensichtlich nicht alleine war/bin.“ Private Nachricht von Josephine am 12.02.2023.

im Film werden diese verdichtet und gefestigt.²³⁵

6.3 Performanz und Filmkonventionen

Während es für Nora wichtig war, queere Frauen in den Medien zu sehen, die sich im klassischen Sinne weiblich inszenieren, habe ich den Eindruck, dass in den Darstellungen fast ausschließlich betont weiblich präsentierende Frauen bzw. Femmes zu sehen sind. Die erste, die meine Beobachtung teilt und als Kritik formuliert, ist Christina. In meinem Gedächtnisprotokoll fasse ich aus unserem informellen Gespräch ihre Argumentation wie folgt zusammen:

„Auch hinterfragte Christina die häufige normschöne Darstellung queerer Frauen in Filmen und Serien. Im Mainstream würde man immer nur den Typ Femme sehen. Hier würden sich viele unterrepräsentiert fühlen, denn androgyne Typen kämen kaum vor. Nach Christina würde dadurch vermittelt werden, dass es akzeptierter sei, queer zu sein, wenn man hübsch ist. Einer hübschen Frau würde man das ‚weniger übel nehmen‘, dass sie lesbisch ist (Stichwort: ‚Männerfantasie‘). In diesem Zusammenhang würde Lesbisch-sein als ‚add-on‘ dargestellt werden, als etwas, das die junge, hübsche, erfolgreiche Frau noch ‚flippiger‘ macht.“²³⁶

Die Dominanz von Femmes in der Darstellung bzw. das Fehlen von Butches, maskulin auftretenden Frauen, und von androgyn auftretenden Frauen, wird lediglich im Gruppengespräch am dritten Filmabend noch einmal thematisiert.²³⁷ Meine ‚Erleichterung‘ darüber spiegelt sich in meinem Gedächtnisprotokoll wider:

„Sehr hängen geblieben ist mir die Diskussion zur Butch-Repräsentation gegen Ende, die Anna angestoßen hat. Ein Kritikpunkt, der sich auf so viele Filme übertragen lässt, und den ich persönlich bisher sehr vermisst habe, und ein bisschen als ‚blinden Fleck‘ ausfindig gemacht hatte. Was ich aber auch darauf zurückschloss, dass die überwiegende Mehrheit meiner Forschungspartnerinnen eher weiblich performend war. So war ich bereits sehr erfreut, als Christina bei unserem Gespräch in Mün-

235 Vgl. Geimer, Alexander (2010): Filmrezeption und Filmaneignung. Eine qualitativ-rekonstruktive Studie über Praktiken der Rezeption bei Jugendlichen. Wiesbaden, S. 30; Maase 2019, S. 126/127.

236 Gedächtnisprotokoll vom informellen Gespräch mit Christina am 26.11.2022, Z. 193-199.

237 Die Begriffe *Femmes* und *Butch* werden oft einander gegenübergestellt, aber wie immer gibt es eine Vielzahl von Geschlechterpräsentationen dazwischen. Sie bezeichnen tendenziell eine feminine oder maskuline Geschlechtsrepräsentation oder -identität, insbesondere bei lesbischen oder queeren Frauen, können aber auch eine nicht-binäre oder maskuline trans Identität bezeichnen. Vgl. Queer Lexikon: Butch: In: Queer Lexikon. URL: <https://queer-lexikon.net/2017/06/15/butch/>, zuletzt geprüft am 11.04.2023.

chen das Thema ansprach und kritisierte, dass zu wenig androgyn oder männlich performende Frauen abgebildet werden. Anna, die selbst von sich sagt, dass sie sich nicht als Butch bezeichnen würde, aber gelegentlich als männlich gelesen wird, hat den Mangel an Butch-Repräsentation, wie ich finde, sehr schön zusammengefasst.²³⁸

Im Gruppengespräch erzählte Anna gerade, wie unterschiedlich queere Frauen von der Außenwelt wahrgenommen werden, je nachdem, ob sie eher weiblich oder männlich auftreten, als sie bemerkt, dass sie keinen Film mit einer Butch als Nebencharakter kennt. Die einzige Ausnahme bildet für sie Big Boo aus der Serie *Orange is the New Black*.

„Anna: [D]iese krasse, krasse Butch-Lesbe, die wie ich finde, schon sehr dieses Klischee ist, die ist so hammerhart, und klar sitzt die Butch-Lesbe im Knast, und will immer mit allen bumsen, und ist vielleicht auch so minimal übergriffig, und keiner hat Bock auf die.

Alyssa: In *Pitch Perfect* ist sie auch so leicht aggressiv, will die ganze Zeit mit allen Sex haben, vor allem mit der mit den größten Brüsten aus der Gruppe so, also sie hat keinen anderen Charakter außer, dass sie wütend und lesbisch ist.

Victoria: Das ist auch ein guter Kritikpunkt für den Film [auf *Crush* bezogen].

Anna: Ja, und ich meine also, wir sind jetzt mittlerweile im fucking Reboot 3. Staffel von *The L Word*, wir haben sechs original Staffeln hinter uns und jetzt drei Staffeln vom Reboot, wir haben jetzt einen Butch-Charakter, wo sie in der 3. Staffel mal anfangen, den Charakter sympathisch zu machen, vorher war die auch super nervig, unsympathisch, man mochte sie nicht so, und in der original Staffel hatte man einen Butch-Charakter, der sich dann als trans Mann geoutet hat, und das ist wieder eine andere Geschichte und das war ganz problematisch, aber so butch-represenation isn't happening.

Alyssa: Oder wenn dann nur halt sehr stereotypisiert und das ist halt dann auch nicht gut.

Anna: Und ich hab's halt erst auch nicht gecheckt, also ich würde mich jetzt nicht unbedingt selbst als Butch bezeichnen, aber ich denke mal, dass ich auf jeden Fall so gelesen werde, ich mochte auch diesen einen L-Word-Charakter halt nicht, und dann habe ich in Kommentaren gelesen, ‚she deserves better‘ [sie verdient es besser], und ich dachte mir, was haben denn die Leute, die ist einfach nur mega, mega nervig, bis ich dann mal drüber nachgedacht, dass ich das auch vielleicht so ein bisschen so internalisiert hab und dann nachgedacht hab, achso so, vielleicht ist es den Leuten actually mal wichtig, sich in der Sache halt auch repräsentiert zu sehen, warum muss dieser Charakter jetzt wieder kacke sein?²³⁹

238 Gedächtnisprotokoll vom Filmabend am 12.01.2023, Z. 155-165.

239 Interviewprotokoll vom Gruppeninterview am 12.01.2023, Z. 720-743.

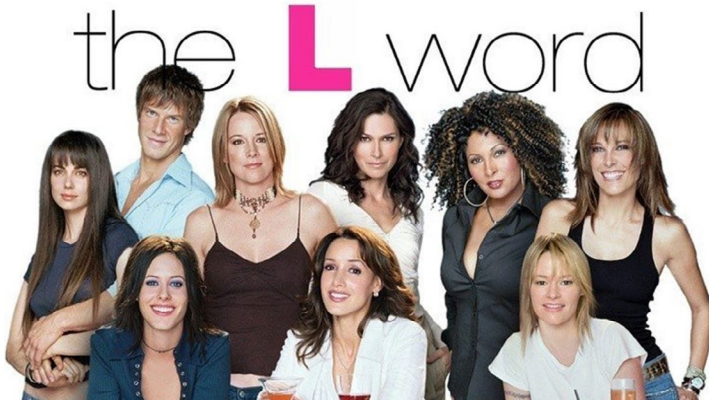


Abb. 10: *The L Word*, Staffel 1 (2004).



Abb. 11: *Orange is the New Black*, Staffel 1 (2013).

Die Kritik an der homogenen Darstellung der Charaktere in *The L Word* unterstreicht auch die Kulturwissenschaftlerin Dana Frei in ihrer Analyse. Zwar gibt es zwei BPoC²⁴⁰-Frauen, jedoch sind die überwiegende Mehrheit der Charaktere Femmes. Lediglich Shane tritt androgyn auf, keinesfalls aber butch. Frei geht davon aus, dass durch die Darstellung von der Norm folgend, schönen und attraktiven Frauen, ein breiteres Publikum, also auch hetero Männer²⁴¹ angesprochen werden sollen.

240 *Black and People of Color* ist eine Selbstbezeichnung von Menschen mit Rassismuserfahrungen.

241 Auch McNicholas Smith kommt zu dem Schluss: „[T]hese new representations continue to reframe the lesbian figure as available both to a lesbian public and a male gaze.“ McNicholas Smith (2020), S. 166.

Darüber hinaus müsse die Serie den Menschen eine Art Fantasiewelt bieten, durch die sie der Realität entfliehen können. Auch deshalb seien die Figuren in ihren Berufen erfolgreich und normschön.²⁴² „The fictional characters have to be realistic, for sure, but nevertheless better than real life.“²⁴³

Auf diesen Umstand weist auch Christina in unserem Gespräch explizit hin. In meinem Gedächtnisprotokoll schreibe ich dazu:

„Dass das gängige Schönheitsideal aufgehoben wird, ist Christina ein Anliegen. Dabei merkte sie an (wo man wieder ihr Film-Studium merkt), dass Filme nie das reale Leben zeigen würde. Alles habe stets einen ‚magic touch‘, weshalb alle im Film immer gut aussehen würden. Schließlich gucke jeder gerne schöne Menschen an.“²⁴⁴

Das Beispiel von *The L Word* und die angeführten Argumente zeigen, wie auch Film- und Unterhaltungskonventionen queere Darstellungen beeinflussen. Die Repräsentation androgyn- oder männlich-performender Frauen wird auch durch diese ästhetischen Konventionen erschwert, da sie diesen (oft bewusst) nicht entsprechen. In Bezug auf *Orange is the New Black* bestätigen die beiden US-amerikanischen Medienwissenschaftlerinnen Lauren Decarvalho und Nicole B. Cox in ihrer Analyse, Annas Beobachtung des Charakters Big Boo: „[G]ender performances remain at work in the manner that only thin characters whose performances reaffirm white, heterosexist, patriarchal patrolling of women’s bodies are desired.“²⁴⁵

Nach Annas Ausführungen stellt Pia im Gruppengespräch fest, dass auch in den beiden Staffeln der Dating-Show *Princess Charming* (Deutschland, 2021-) überwiegend weiblich-performende Frauen zu sehen waren. Alyssa gibt eine erste Erklärung.

„Ayssa: Das ist so ein bisschen das Problem, was wahrscheinlich nicht nur die Filmindustrie, aber unter anderem auch die Filmindustrie hat, so es gibt zwei Arten von Lesben, die wir uns vorstellen können, es gibt die, die so ist, wie jede andere Frau, nur, dass sie Frauen mag, also, die sehr weiblich ist, und dann gibt es die, die eigentlichen ein Mann ist, und natürlich verhalten sich die masc lesbians [maskuline Lesben] dann auch so wie Männer, so.

Anna: Das wird dann aber auch von denen erwartet, auch innerhalb der

242 Vgl. Frei, Dana (2007): Challenging Heterosexism from the Other Point of View. Representations of Homosexuality in Present-Day Television Series. In: Schweizerisches Archiv für Volkskunde 103, S. 88/89.

243 Ebd., S. 89.

244 Gedächtnisprotokoll vom informellen Gespräch mit Christina am 26.11.2022, Z. 160-164.

245 Decarvalho, Lauren; B. Cox, Nicole (2015): Queerness (Un)shackled. Theorizing Orange Is the New Black. In: Trier-Bieniek, Adrienne (Hg.): Feminist Theory and Pop Culture. Leiden; Boston, S. 74.

Community.²⁴⁶

In diesem Zusammenhang berichtet Anna von einer persönlichen Erfahrung, wie sie aufgrund ihrer männlichen Performanz teilweise mit der Erwartung anderer queerer Frauen konfrontiert wird, in ihrem Auftreten und Verhalten dominant zu sein. Diese Haltung würde „von so fehlender oder von falscher Butch-Repräsentation halt nochmal befeuert [werden]“²⁴⁷, so Anna. Pia vermutet, dass im Fall von *Crush* sowohl die Protagonistin als auch ihre beiden Love-Interest eher weiblich-präsentierend waren, da dadurch „vermieden werden soll, dass man gleich in so ein binäres Denken irgendwie reinrutscht [.]“²⁴⁸ Das heißt, um nicht die Vorstellung zu reproduzieren, auch in einer Beziehung zwischen Frauen gäbe es immer eine, die eher männlich und eine, die eher weiblich performt. Anna gegenüber räumt Pia jedoch ein:

„[I]ch seh halt deinen Punkt, dass es vielleicht halt zumindest bei all den lesbischen Frauen im Hintergrund schön gewesen wäre, wenn es da eine Butch gegeben hätte, wobei es gab eine, die alle weg gefingert hat, das war die eine Butch, womit wir eigentlich schon dein Klischee wieder bestätigt haben.“²⁴⁹

Als sich das Thema dem Ende nähert, habe ich das Bedürfnis, die Kritik zu bündeln und noch einmal konkreter zu formulieren.

„Victoria: Aber ich habe das Gefühl, dass man sich also von der Filmindustrie her nicht traut, eine Butch in eine Leading Role [führende Rolle] zu nehmen, und das finde ich so schade, wahrscheinlich hat man dann Angst, dass Zuschauer:innen abspringen oder dass man ein Stereotyp bedient, aber ich finde das eigentlich so cool zu zeigen, dass Weiblichkeit auch ein Spektrum ist, und da muss ich an ein Zitat von meiner Mama denken, dass sie so war, „ja, also wenn man doch auf Frauen steht, dann auf richtige Frauen [Anna: Ja, das sagen mir auch viele.], also richtige Frauen, in Anführungszeichen.“

Anna: Dann kannst ja auch einen Typen nehmen genauso.

Victoria: Ja genau und ich glaub, das ist richtig tief verankert und das fand ich so krass, wir haben so viel diskutiert darüber [meine Mutter und ich], und ich glaube, das wäre richtig cool so einen Film [wie *Crush*] zu haben, in dem eine Butch mit drin ist.

Anna: Ja, weil das natürlich abschreckend ist, weil das schauen sich natürlich keine hetero Männer an, und unter den queeren Frauen, sind dann auch viele so, boah, nee, also die ist mir jetzt zu butch, das gucke ich mir nicht an, also das ist so ein kleiner marginalisierter Teil, der das vielleicht guckt, und viele gucken ja den Film an, weil sie die Person

246 Interviewprotokoll vom Gruppeninterview am 12.01.2023, Z. 824-829.

247 Ebd., Z. 846/847.

248 Interviewprotokoll vom Gruppeninterview am 12.01.2023, Z. 860/861.

249 Ebd., Z. 869-871.

sympathisch, gutaussehend, heiß finden.“²⁵⁰

Anschließend stelle ich der Gruppe die Frage, inwiefern queere Filme auch Genrekonventionen neudenken sollten. Die Antworten darauf habe ich bereits im vorherigen Kapitel vorgestellt. Mit dem Hinweis von Helene, dass aufgrund des Mangels an queeren Darstellungen die Erwartungen an diese sehr hoch seien, aber kein Film sie alle erfüllen könne, kommt Pia noch einmal auf die Diskussion um Butch-Darstellungen zurück:

„[D]as heißt eigentlich sollten wir nicht diesen Film [*Crush*] kritisieren, sondern nochmal einen High-School-Film mit einer Butch machen, das wäre ja eigentlich die Lösung, damit beide für sich stehen können.“²⁵¹

Letztlich haben wir die geringe Butch-Repräsentation zunächst einmal anerkannt und problematisiert. Mit der Butch als kleinen Teil innerhalb einer sexuellen Minderheit scheinen meine Forschungspartnerinnen insgesamt nicht viel Hoffnung für deren Repräsentation zu haben. Die Diskussion über die Repräsentation von Butch-Frauen zeigt, wie sehr queere Darstellungen davon abhängig sind, für ein möglichst breites Publikum verwertbar zu sein, und wie stark dies im Bewusstsein meiner Forschungspartnerinnen ist. Das Beispiel zeigt aber auch community-interne Vorbehalte gegenüber Butches, wie die Erfahrungen von Anna verdeutlichen. Die Sorge, ein bereits existierendes stereotypes Bild zu reproduzieren, nach dem es in einer Beziehung zwischen zwei Frauen einen ‚männlichen und einen weiblichen‘ Part geben müsse, steht der Darstellung von Butch-Femme- oder gar Butch-Butch-Paaren im Wege. Forderungen an die eigene Repräsentation zu stellen, bedeutet also auch, mit der Überschneidung der im Diskurs zirkulierenden Stereotype umzugehen und zu entscheiden, welches Stereotyp man bewusst nicht bedienen möchte und zu welchem Preis. Dabei stellt sich für mich die Frage, wie viel Realismus in der Orientierung am Mainstream bei den eigenen Repräsentationswünschen notwendig ist, um diese auch umgesetzt zu sehen, und wann es wichtig ist, den Mainstream auszublenden, um die eigenen Bedürfnisse bzw. die Bedürfnisse anderer zu (er)kennen.

...

250 Interviewprotokoll vom Gruppeninterview am 12.01.2023, Z. 890-904.

251 Ebd., Z. 936-938.

Das Thema des Aussehens wird auch von Aline im Einzelinterview angesprochen, allerdings nicht in Bezug auf den Geschlechtsausdruck queerer Frauen in der Darstellung, sondern in Bezug auf die Rolle des Aussehens bei sexueller und/oder romantischer Anziehung. Dabei kritisiert sie vor allem die immer noch starke Fokussierung auf Äußerlichkeiten beim Verlieben. Diese führt sie auf das romantische Bild US-amerikanischer Filme zurück, in denen sich ‚wahre Liebe‘ darin manifestiert, dass sich zwei Menschen auf den ersten Blick ineinander verlieben und eine wirkliche Kennenlernphase gänzlich ausbleibt. Als Positivbeispiel nennt Aline die britische Serie *Fleabag* (2016-2019), die für ihre eigene Entwicklung auch eine wichtige Rolle gespielt hat. Aus der Serie ist ihr vor allem eine Szene in Erinnerung geblieben: Die Protagonistin Fleabag, eine Frau Anfang 30 mit kinnlangen braunen Locken, sitzt mit einer anderen Frau Mitte 50 mit grau-weißem Haar in einer Bar. Sie haben sich gerade kennen gelernt und unterhalten sich angeregt, als Fleabag sie scheinbar aus dem Nichts heraus fragt, ob sie sie küssen darf. Fleabags eigene sexuelle Orientierung wird in der Serie an keiner Stelle thematisiert. Als Zuschauerin hat man sie jedoch bis zu dieser Szene nur mit Männern in romantischen/sexuellen Kontexten gesehen.²⁵²

„[F]ür mich war das sehr bedeutend, weil ich mir dachte, ach krass, so geht’s mir ja auch, dass ich mich nicht in das Äußere eines Menschen verliebe, sondern, dass ich Menschen attraktiv finde, wenn ich sie kennen lerne, das hat irgendwie einen Schalter umgelegt, dass ich mir dachte, ah cool, das geht anderen Menschen auch so, dass man nicht so einen speziellen Typ hat, vom Äußeren her, sondern, dass das einfach so passieren kann, in den weirdesten [verrücktesten] Situationen.“²⁵³

Aline wünscht sich, dass bei queeren Darstellungen die pansexuelle Perspektive stärker repräsentiert wird. Pansexualität definiert Aline als, „dass man sich nicht mit einem Geschlecht einlässt, sondern mit eben der Person, die vor einem steht [.]“²⁵⁴ Sie möchte sich selbst nicht „in eine spezielle Schublade packen“²⁵⁵, aber Pansexualität kommt dem, was sie fühlt, am nächsten. Eine emotionale Anziehung filmisch darzustellen, sieht sie als Herausforderung. In Anlehnung an *Fleabag* schlägt Aline jedoch vor, zwei Personen mit vermeintlich gegensätzlichem Aussehen zu zeigen. Damit soll verdeutlicht werden, dass diese äußeren Merkmale keine Rolle spielen. Aline zufolge soll eine solche Darstellung zeigen, „dass es selbstverständlich ist, dass man alle Menschen lieben kann, dass es nicht so ein Ding der Unmöglichkeit ist [.]“²⁵⁶

252 Vgl. Interviewprotokoll vom Interview mit Aline am 7.09.2022.

253 Ebd., Z. 129-133.

254 Ebd., Z. 455/456.

255 Ebd., Z. 12.

256 Ebd., Z. 323/324.

Dabei ist es ihr auch wichtig, dass Figuren, die nicht der Schönheitsnorm entsprechen, ein Happy End bekommen. Als Negativbeispiel nennt sie den Musicalfilm *The Greatest Showman* (USA 2017), in dem die bärtige, dicke Lettie Lutz als nicht begehrenswert dargestellt wird und am Ende leer ausgeht, während die von der normschönen, dünnen Schauspielerin Zendaya verkörperte Anne Wheeler die Liebe findet. Mit ihrem Vorschlag zur filmischen Umsetzung von Pansexualität entwirft Aline eine alternative Erzählweise und Ästhetik. Diese denkt die Queerness von Sexualität, Begehren und Geschlecht mit, indem sie Identitätsfixierungen und binäre Logiken unterwandert. In diesem Sinne kann von einem *queering*, einem queer machen, der Darstellung gesprochen werden kann.²⁵⁷

6.4 Umfeld und hetero Publikum

Während die überwiegende Mehrheit der Forschungspartnerinnen Filme und Serien über Streamingdienste konsumieren, kommt vor allem in Silvias Erzählungen die Bedeutung des Fernsehens heraus. Am Beispiel ihres eigenen Aufwachsens veranschaulicht sie: Wenn es um queere Repräsentation im Mainstream geht, muss lineares Fernsehen mitgedacht werden.

Silvia ist auf dem Land aufgewachsen und kannte bis zu ihrem Studium keine offen queeren Menschen in ihrem Umfeld. In ihrer Lieblingsserie *Gute Zeiten Schlechte Zeiten* (GZSZ, 1992-) sah sie als Jugendliche zum ersten Mal ein lesbisches Paar²⁵⁸, was für sie in ihrer Erinnerung von großem Interesse war, ohne dass sie dieses zu diesem Zeitpunkt hätte zuordnen können. Das gemeinsame Anschauen der RTL-Vorabendserie ist bis heute ein Ritual in ihrer Familie. Da sie in ihrer Kindheit mehr Fernsehen, als DVDs konsumiert hat, war Silvia auf das angewiesen, was das Programm hergab. Ein Programm, das sich an eine deutlich ältere Zielgruppe mit eher konservativen Werten richtet. Dass man im Fernsehen gezwungen sei, zu sehen, was kommt, sieht Silvia aber auch als Chance - nicht nur für queere Menschen. Eine queere Figur in einer Serie wie GZSZ erreiche auch ein Publikum, dem queere Themen fremd oder gleichgültig seien. So würden auch ihre El-

257 Vgl. Laufenberg 2019, S. 334.

258 Das besagte lesbische Paar ist auch für Anna der Grund, warum sie als Jugendliche plötzlich mit bei ihrer Mama auf dem Coach saß, um GZSZ zu schauen. Als sie älter wurde, fing sie an, queere Filme übers Internet zu streamen. Dennoch schreibt Anna dem Fernsehen nach wie vor eine wichtige Rolle zu. Heutzutage kann man zwar alles googeln, aber wenn man sich nicht traut, bei der Suche einzugeben, dass man in ein Mädchen verliebt ist, dann können queere Darstellungen im Fernsehen eine wichtige Orientierungshilfe sein. Vgl. Interviewprotokoll vom Interview mit Anna am 19.10.2022.

tern, die das Internet kaum nutzen, auf diese Weise mit queeren Themen konfrontiert, ohne aktiv danach gesucht zu haben.

„Auch die Eltern, ich mein die schauen das [GZSZ] ja trotzdem, die sagen jetzt nicht, das ist mir jetzt zu schwul, das schau ich jetzt nicht mehr an, sondern schauen das dann trotzdem weiter, weil es auch die ganzen anderen Charaktere gibt.“²⁵⁹

Als Positivbeispiel nennt sie *Princess Charming* als erste lesbische Dating-Show im deutschen Fernsehen (wobei sie sich sehr über die Sendezeit in der Nacht ärgert). Der von Silvia als divers empfundene Cast biete dabei nicht nur eine ganze Bandbreite an Identifikationsmöglichkeiten für queere Frauen, sondern auch für deren Familien. So können Eltern, wie Silvia sagt, beispielweise vor dem Fernseher die Erfahrung machen: „Die ist ja voll wie meine Tochter.“²⁶⁰ Nach Silvia hat queere Repräsentation auch die Aufgabe, Eltern für die Lebens- und Gefühlswelt ihrer queeren Kinder zu sensibilisieren. Die Repräsentation soll sie aber auch in die Verantwortung nehmen, wie Silvia sagt, und zeigen, wie „schlecht es den Kindern wegen ihren Eltern geht oder wegen dem Umfeld.“²⁶¹ Queere Darstellungen werden zu einem Kommunikationsmittel mit den Menschen, die einem das Leben als queere Person erschwert haben.

Auch Christina denkt queere Repräsentation mit Blick auf ihre Familie. Im Gespräch macht sie die positive Entwicklung dieser an den Reaktionen ihrer Eltern fest. Als sie mit ihnen zu Hause die ARD-Serie *Eldorado KaDeWe* (2021) anschaut, fällt ihr positiv auf, dass ihre Eltern das lesbische Paar in der Serie nicht weiter kommentieren. Im weiteren Gespräch wird deutlich, dass ihr Vater dies in der Vergangenheit durchaus getan hat. So wiederholt sie ihn: „„Jetzt ist da noch a Lesbe drin.““²⁶² Die vermehrte Darstellung von nicht-weißen oder queeren Figuren muss ihren Eltern missfallen haben, wie die Bezeichnungen „„Quoten-Schwarzer““²⁶³ oder „„Quoten-Lesbe““²⁶⁴ zeigen, die Christina zitiert. Doch dies habe sich durch die stärkere Repräsentation mittlerweile geändert. In meinem Gedächtnisprotokoll halte ich weiter fest:

„Auf jeden Fall wünscht sich Christina, dass queere Formate auch in der Primetime gezeigt werden. Bei *Eldorado* ging es primär um das Kaufhaus KaDeWe, weshalb es nach Christina auch zur Primetime lief. Weiter wünscht sie sich, dass etwa die Casting-Show *Princess Charming* genauso wie *Der Bachelor* um 20:15 bei RTL läuft und Christina will Queernes

259 Interviewprotokoll vom Interview mit Silvia am 15.09.2022, Z. 480-483.

260 Interviewprotokoll vom Interview mit Silvia am 15.09.2022, Z. 449/450.

261 Ebd., Z. 454.

262 Gedächtnisprotokoll vom informellen Gespräch mit Christina am 26.11.2022, Z. 89/90.

263 Ebd., Z. 91.

264 Ebd.

„random mit drin haben.“ Ihr Vorschlag: Eine Familie mit zwei Müttern oder Vätern beim *Tatort*, ohne, dass die Gleichgeschlechtlichkeit der beiden Elternteile für die Geschichte wichtig wäre.“²⁶⁵

Sowohl Christina als auch Silvia betonen die Wichtigkeit der Sendezeit und wünschen sich vor allem mehr Queerness in der Primetime. Diese ist in Deutschland zwischen 20 und 23 Uhr, wenn die Einschaltquoten und damit die Werbeeinnahmen am höchsten sind. Vor diesem Hintergrund geht es bei der Auswahl von Stoffen und Formaten für die meisten Publikumssender in der Regel darum, „Special-Interest-Programme zu vermeiden, den Akzent auf Unterhaltungsangebote zu legen und darauf zu achten, dass massenwirksame Angebote ausgestrahlt werden.“²⁶⁶ Queere Formate kämen demnach nicht in Frage, weshalb meine Forschungspartnerinnen vorschlugen, nur einzelne queere Figuren einzubringen. Der Sendeplatz um 20:15 Uhr wird zum Zeichen der Gleichstellung. In diesem Zusammenhang betont Christina die Rolle der öffentlich-rechtlichen Sender mit ihrem Bildungsauftrag, gerade sie sollten mehr Queerness zeigen. Ihre Mediatheken böten zudem einen wichtigen Gegenpol zu kostenpflichtigen Streamingdiensten. Queere Inhalte sollten für alle zugänglich sein.²⁶⁷

Um erfolgreich zu sein, müsse queere Repräsentation eine Gratwanderung vollziehen, so Silvia: Einerseits soll sie hetero Menschen zeigen, dass das eigene Leben gar nicht so anders ist als das queerer Menschen. Andererseits soll sie hetero Menschen „viel bewusster dafür machen, was alles anders ist“²⁶⁸, wenn man queer ist. In jedem Fall würde Sympathie für die queere Figur eine große Rolle spielen. Die Persönlichkeit solle im Vordergrund stehen und das Fühlen und Handeln der queeren Figur nachvollziehbar gemacht werden. Damit dies gelingt, dürfe die Darstellung nicht nur auf ein queeres Publikum zugeschnitten sein, sondern müsse das Vorwissen und die Vorstellungen von hetero Menschen mitdenken. Doch nicht nur aus aufklärerischer, sondern auch aus wirtschaftlicher Sicht müssten queere Inhalte ein hetero Publikum bedienen.²⁶⁹ Die Abhängigkeit von der Zustimmung der Mehrheitsgesellschaft spiegelt sich auch in der Sorge einiger Forschungspartnerinnen wie Nora wider, wenn sie beobachten, wie die verstärkte queere Repräsentation in den Medien auch auf viel Ablehnung stößt. Nora sagt dazu:

265 Gedächtnisprotokoll vom informellen Gespräch mit Christina am 26.11.2022, Z. 107-112.

266 Meyer, Heinz-Hermann: Primetime. In: Lexikon der Filmbegriffe. URL: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/p:primetime-5437>, zuletzt geprüft am 06.04.2023.

267 Vgl. Gedächtnisprotokoll vom informellen Gespräch mit Christina am 26.11.2022.

268 Interviewprotokoll vom Interview mit Silvia am 15.09.2022, Z. 413.

269 Vgl. ebd.

„Ich bin da schon auf der Seite für mehr und authentischere Repräsentation, aber, und ich finde es auch gut, dass es radikal eingefordert werden sollte, aber es geht auch darum, dass diese beiden Lager nicht mehr weiter auseinanderdriften, man muss glaub ich mehr Verständnis haben.“²⁷⁰

Dies würde demnach bedeuten, der Gesellschaft die Möglichkeit zu geben, zu lernen und zu verstehen, um so letztlich von ihr anerkannt zu werden. Ein wichtiger Teil des Nachdenkens über Repräsentation ist also auch das Überlegen und Abwägen der besten Strategie, um die eigenen Ziele und Forderungen nachhaltig umzusetzen. Im Gegensatz zu Nora setzt Lara bei der Umsetzung auf mehr Konfrontation und weniger Rücksichtnahme auf nicht-queere Menschen. Im Einzelinterview erzählt sie wie Netflix wegen seiner inklusiven Formate „zu große Wokeness“²⁷¹ vorgeworfen wird, was sie wütend macht. *Wokeness* definiert der Duden als „hohe (gelegentlich engstirnige oder mit militantem Aktivismus verbundene) Sensibilität für insbesondere rassistische, sexistische Diskriminierung, soziale Ungleichheit u. Ä.“²⁷² Trotz der negativen Reaktionen solle man in Filme und Serien, so auch Lara, „mehr Queerness quasi einstreuen“²⁷³, um die Menschen weiterhin damit zu konfrontieren.

„[I]ch glaube, wenn man das weiter und weiter und weiter macht, dass die Leute das irgendwann akzeptieren müssen, weil man lässt ihnen ja keine Wahl, die Alternative wäre keine Filme und Serien zu gucken, aber das wird nicht passieren, [...] und ich glaube halt einfach, dass wenn man halt auch die Gesellschaft in Filmen und Serien abbildet, wie sie eben ist, mit all ihrer Diversität, die sie eben hat, dass man dann immer weiter und weiter, Stück für Stück zur Akzeptanz beitragen wird.“²⁷⁴

In ihrem Plädoyer beschreibt Lara, wie auch Silvia und Christina, queere Repräsentation als Offensive, der sich das Publikum dieser nicht mehr entziehen kann. Damit begreift mein Feld Filme und Serien als einen Ort, von dem aus es Einfluss auf die Mehrheitsgesellschaft nehmen kann. Darüber hinaus findet sich in Laras Argumentation die meinem Feld innewohnende Auffassung, dass Medien die Aufgabe haben, ein Abbild der Gesellschaft zu sein. Die größte und wichtigste Forderung, die sich daraus ergibt, ist die nach mehr Vielfalt in der Darstellung und Repräsentation. Mehr Vielfalt soll einerseits zur gesellschaftlichen, andererseits zur persönlichen Akzeptanz beitragen. Letzteres beschreibt Aline im Einzelinterview: Es ginge darum Menschen zu zeigen, „dass

270 Interviewprotokoll vom Interview mit Nora am 17.12.2022, Z. 395-398.

271 Interviewprotokoll vom Interview mit Lara am 6.10.2022, Z. 348.

272 Duden Online: Wokeness, die. Duden.de. URL: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Wokeness>, zuletzt geprüft am 04.04.2023.

273 Interviewprotokoll vom Interview mit Lara am 6.10.2022, Z. 354

274 Ebd., Z. 356-363.

es okay ist, so zu sein, wie man ist [...]“²⁷⁵ Das Ziel der Repräsentation ist es also auch, jeder Person ein Gegenüber zu geben, damit sie sich selbst wiederfinden und annehmen kann. Auch Nora fasst die genannten Punkte noch einmal zusammen: „[I]ch glaube, wenn halt alles, Repräsentation in Filmen, in Serien, in Büchern, wo auch immer, wirklich ein Abbild der Gesellschaft wäre, dann würde das glaube ich dazu führen, dass viele Menschen, sich besser mit sich selbst fühlen [...]“²⁷⁶ Absolute Vielfalt in der Darstellung ist nach meinem Feld dabei sowohl die Vision als auch der Weg. Differenz wird also als Kapital betrachtet, wie es die Philosophin Antke Engel²⁷⁷ beschreibt. In diesem Sinne wird Differenz als etwas Besonderes und nicht mehr als das Andere dargestellt. Es ist Teil dieses Normalisierungsprozesses, dass die Differenz in die Norm integriert werden soll, während die Norm selbst nicht in Frage gestellt wird und somit unverändert bleibt.²⁷⁸

Des Weiteren liegt Laras Argumentation ein Narrativ zugrunde, dass sich durch fast alle Gespräche in meinem Feld zieht, nämlich, dass eine steigende Repräsentation mit einer steigenden gesellschaftlichen Akzeptanz einhergeht.²⁷⁹ Damit folgen meine Forschungspartnerinnen einer langen Tradition: Gerade feministische, queere und antirassistische/postkoloniale politische Kontexte haben mit der positiven Bewertung von Sichtbarkeit, diese Sichtbarkeit als politische Kategorie hervorgebracht.²⁸⁰ Die Annahmen, „mehr Sichtbarkeit bedeute mehr politische Präsenz oder Durchsetzungsvermögen (und damit mehr Zugang zu den Strukturen der Privilegienvergabe)“²⁸¹, wird in meinem Feld jedoch insofern differenziert, als dass sehr genau zwischen positiven und negativen Darstellungen unterschieden wird. Eine Sichtbarmachung durch eindimensionale, stereotype Darstellungen aus dem male gaze sehen meine Forschungspartnerinnen sehr kritisch. Sie fordern eine glaubwürdige, mehrdimensionale und vielfältige Darstellung unter Beteiligung queerer Menschen, d.h. keineswegs immer Sichtbarkeit um jeden Preis, auch wenn Sichtbarkeit tendenziell zunächst oft positiv bewertet wird. Die Annahme, dass positive Repräsentation sich nur positiv auf die gesellschaftliche Stellung queerer Menschen auswirkt, bleibt im Feld jedoch unhinterfragt. Die Theoretikerin Johanna Schaffer weist in ihrer Dissertation in der Visuellen Kommunikation auf die

275 Interviewprotokoll vom Interview mit Aline am 7.09.2022, Z. 342/343.

276 Interviewprotokoll vom Interview mit Nora am 17.12.2022., Z. 421-423.

277 Vgl. Engel, Antke (2009): Bilder von Sexualität und Ökonomie. Queere kulturelle Politiken im Neoliberalismus. Bielefeld.

278 Vgl. Bayramoğlu 2018, S. 61/62.

279 Vgl. Interviewprotokoll vom Interview mit Aline am 7.09.2022; Interviewprotokoll vom Interview mit Silvia am 15.09.2022; Interviewprotokoll vom Interview mit Alyssa am 13.10.2022.

280 Vgl. Schaffer, Johanna (2008): Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Über die visuellen Strukturen der Anerkennung. Bielefeld, S. 12.

281 Ebd., S. 51.

Ambivalenz der Sichtbarkeit hin:

„Obgleich diese Annahme [Sichtbarkeit = politische Macht] in oppositionellen politischen Debatten einen prominenten Ort einnimmt, übersieht sie dennoch, dass mehr Sichtbarkeit auch eine höhere Einbindung in normative Identitätsvorgaben und Parameter der Kontrolle und Disziplinierung bedeutet.“²⁸²

Weiter zitiert Schaffer Peggy Phelan, US-amerikanische Feministin und Wissenschaftlerin im Performance Studies, die die verschiedenen Effekte des Sichtbarseins ebenfalls beschreibt:

„There is real power in remaining unmarked; and there are serious limitations to visual representation as a political goal. Visibility is trap [...]; it summons surveillance and the law; it provokes voyeurism, fetishism, the colonial/imperial appetite for possession.“²⁸³

Angesichts von Gewalterfahrungen kann Unsichtbarkeit auch „eine sichere Überlebensnotwendigkeit“²⁸⁴ sein. Die starke positive Konnotation von Sichtbarkeit im Gegensatz zur negativ konnotierten Unsichtbarkeit wird von queer-theoretischer Seite seit langem kritisiert. In queer-identitätspolitischen Diskursen ist sie jedoch nach wie vor dominant. Die Kulturwissenschaftlerin Sabine Fuchs sieht hier ein Transferdefizit zwischen Theorie und Praxis. Für das Verhältnis von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit schlägt sie ein wechselseitiges Verständnis vor.²⁸⁵

„Weder geht es darum, das Unsichtbare sichtbar zu machen, noch Sichtbarkeit als solche abzulehnen, sondern darum, visuelle Normen zu hinterfragen und nicht aufzuhören, die Bedingungen von Wahrnehmung und Anerkennung zu reflektieren.“²⁸⁶

Gerade die Diskussion rund um die visuelle Dominanz von Femmes in der Repräsentation kann als reflexives Moment im Feld gesehen werden, in dem die Bedingungen, unter denen Queer-Sein (eher) anerkannt wird, kritisch hinterfragt wurden. Wie bereits erwähnt, haben meine Forschungspartnerinnen ein ausgeprägtes Bewusstsein dafür, welche Folgen eine negative Darstellung für sie selbst, aber auch für ihre Wahrnehmung in der Gesellschaft haben kann (wobei sie aufgrund der geringen Auswahl auch Darstellungen konsumieren, die ihnen nur

282 Schaffer 2008, S. 51.

283 Phelan, Peggy (1993): *Unmarked. The Politics of Performance*. London; New York, S. 6.

284 Schaffer 2008, S. 54.

285 Vgl. Fuchs, Sabine (2014): *Das Paradox der sichtbaren Unsichtbarkeit. ‚Femme‘ im Feld des Visuellen*. In: Fuchs, Sabine (Hg.): *Femme! radikal - queer - feminin*. 2. Aufl. Berlin, S. 150, 153.

286 Ebd., S. 153.

mäßig gefallen). Insofern sehen sie Sichtbarkeit ambivalent, lassen aber zwei Möglichkeiten außer Acht: dass die durch eine positive Darstellung erreichte Sichtbarkeit auch Einschränkungen mit sich bringen kann und umgekehrt, dass ein aktives Unsichtbarbleiben ein wichtiger „Schutz vor dem kontrollierenden Blick heteronormativer und anderer normierender und normalisierender Instanzen sein“²⁸⁷ kann. Die Frage, welche Vorteile durch eine erhöhte Sichtbarkeit, wenn auch durch eine positive Darstellung, möglicherweise verloren gehen könnten, wird nicht gestellt. Ein Diskurs über die Potenziale der Unsichtbarkeit findet im Feld nicht statt. Hier lässt sich ein Bogen zu Noras Wunsch spannen, mehr das Positive am Queer-Sein zu zeigen, schließlich gäbe es nicht nur gesellschaftliche Benachteiligung, sondern auch viel Freiheit, gerade in Bezug auf sexuelle Praktiken.

„[I]ch finde, dass das so eine coole Sache ist, dass das so unterschiedlich ist, und dass alles irgendwie okay ist, und dass es so okay ist, aber, dass es auch anders okay ist, deswegen fände ich es auch schön, wenn man nicht nur eine Art zeigt [.]“²⁸⁸

Die vielen Möglichkeiten, wie Sex zwischen Frauen aussehen kann, empfindet Nora als große Freiheit. Damit ist nicht gemeint, dass hetero Sex prinzipiell weniger Möglichkeiten hat, sondern dass hetero Sex eher nach einem klareren Skript, eher nach einem Protokoll verläuft. Im Gegensatz zu queerem Sex, gibt es konkrete Vorstellungen von Praktiken, Positionen und Abläufen. Daraus ergibt sich Noras Wunsch, queeren Sex in seiner Vielfalt zu zeigen, nicht nur um Klischees wie ‚Männer haben immer analsex miteinander‘ aufzubrechen, sondern um diese Freiheit als etwas queer-spezifisch Positives darzustellen.

Zunächst ist hier zu erwähnen, dass das Gespräch mit Nora das einzige ist, in dem die Vorzüge des Queer-Seins konkret Thema sind. Dementsprechend ist Nora auch die Einzige, die diese in ihre Repräsentationswünsche einbezieht. Eine sehr selbstbewusste Haltung, wie ich finde, doch hier zeigt sich die Verbindung zu der Frage welche Vorteile durch eine erhöhte Sichtbarkeit verloren gehen könnten. Denn wenn Nora davon spricht, dass queerer Sex keinem oder weniger einem Skript folgt, würden dann nicht mehr und vielfältigere Darstellungen über kurz oder lang durch ihr Darstellen ein Skript schaffen? Bei der Darstellung von Sexszenen stellt sich zudem die Frage, wie einer weiteren Fetischisierung vorgebeugt werden kann. Es kann sich lohnen, solchen Fragen nachzugehen, ohne die Privilegien zu relativieren, die eine erhöhte Sichtbarkeit auch mit sich bringt.

...

287 Fuchs 2014., S. 152.

288 Interviewprotokoll vom Interview mit Nora am 17.12.2022, Z. 613-616.

Nach diesem Streifzug durch die wichtigsten Beiträge und Diskussionen zu den Repräsentationswünschen meiner Forschungspartnerinnen möchte ich noch einmal zum Anfang zurückkehren. Mein Forschungsinteresse, das mich zu dieser Arbeit bewegt hat, war die Frage: Wie wollen queere Frauen in Filmen und Serien dargestellt werden? Diese Frage habe ich in jedem Gespräch gestellt: Was willst du sehen? Wie sieht dein perfekter queerer Film aus? Wie die Felddausschnitte zeigen, waren die Antworten darauf vielfältig und vielschichtig. Doch nicht immer waren sie so individuell, wie ich es mir erhofft hatte. Denn das war es, was mich eigentlich interessierte: Was willst du sehen? Für viele meiner Forschungspartnerinnen, die es gewohnt sind, für eine ganze Community zu denken und dabei auch die Mehrheitsgesellschaft und die Konventionen der Filmindustrie zu berücksichtigen, eine nicht ganz einfache Frage. Gerade vor diesem Hintergrund bedauere ich, dass ich die Filmabende aufgrund der vorgegebenen Bearbeitungszeit meiner Masterarbeit auf drei beschränken musste. Die gemeinsame Filmrezeption und anschließende Gesprächsrunde erwies sich zwar als sehr produktiv, doch hätte es noch des einen oder anderen weiteren Filmabends bedurft, um all die Ansprüche, die Repräsentation erfüllen muss, zu reflektieren und zu diskutieren, um dann vielleicht freier darüber nachdenken zu können, was wir uns als Individuen auf einer ganz persönlichen Ebene, wünschen zu sehen. In ihrem Buch *New Queer Cinema. The Director's Cut* (2013) lädt die US-amerikanische Filmtheoretikerin B. Ruby Rich zu genau diesem Gedankenspiel ein:

„Here's a game to play: try to imagine what movies with gay and lesbian characters and plots would look like if someone pulled out all the stops and then financed the vision. What if, just for one glorious minute, we tried to imagine the absolutely fabulous film we could see if 'they' let us. What would it be?“²⁸⁹

Die Wünsche meines Feldes zeigen außerdem noch einmal dessen und auch meine Situiertheit (*situated knowledge*). Zwar forderten meine Forschungspartnerinnen z.B. mehr queere BPoC-Frauen in der Darstellung, da aber keine auf persönliche Erfahrungen in dieser Hinsicht zurückgreifen konnte, fand keine detaillierte Problematisierung der Darstellung von BPoC-Frauen in Vergangenheit und Gegenwart statt, so dass es bei dieser allgemeinen Forderung blieb. Dass Repräsentationswünsche in hohem Maße auch eine Generationenfrage sind, zeigt eine Beobachtung von Rich, die 1992 mit ihrem Artikel *New Queer Cinema* eine neue Perspektive auf queere Filmschaffende begründete. Dieser neuen Generation ging es mit ihren Filmen weniger um Akzeptanz als um die Verdeutlichung festgefahrener Identitätsvorstellungen. In

289 Rich, B. Ruby (2013): *New Queer Cinema. The Director's Cut*. Durham; London, S. 44.

ihrem bereits erwähnten Buch von 2013 beschreibt Rich die neue queere Öffentlichkeit wie folgt:²⁹⁰

„These queer publics want films of validation and a culture of affirmation: work that can reinforce identity, visualize respectability, combat injustice, and bolster social status. They want a little something new, but not too new; sexy, sure, but with the emphasis on romance; stylish, but reliably realistic and not too demanding; nothing downbeat or too revelatory; and happy endings, of course. It’s an audience that wants, not difference or challenge, but rather a reflection up there on the screen of its collective best foot forward. Part of the audience also wants higher production values than the independents can deliver: a queer Hollywood, popcorn movies for a fun Saturday night out. But I’m an old-time outlaw girl. I love the films that push the edge, upset convention, defy expectation, speak the unspeakable, grab me by the throat and surprise me with something I’ve never seen before.“²⁹¹

Diese Einschätzung von Rich ziehe ich als Hinweis darauf heran, dass sich die Wünsche meiner Forschungspartnerinnen in Teilen einer breiteren queeren Öffentlichkeit einordnen lassen. Zu guter Letzt bleibt in meinem Feld vor allem der Wunsch nach mehr Meinungs- und Erfahrungsaustausch zu queeren Themen und mehr Erfahrungsaustausch über das Leben als queere Person. Da sich die Filmabende als geeigneter Raum dafür erwiesen, ist eine Fortsetzung auch über das Forschungsprojekt hinaus geplant. Voller Euphorie über diesen Erfolg spreche ich im Anschluss an den letzten Filmabend als Feldnotiz in mein Handy:

„[M]ich hat’s jetzt voll gefreut, weil alle nochmal gesagt haben, wie cool es ist sich so als Gruppe, oder sich so zu treffen und über den Film zu reden, und dass man ja den Film nochmal anders sieht, ja, aber auch andere queere Leute kennenzulernen [...]“²⁹²

Dabei hat die gemeinsame Rezeption von queeren Filmen in der queeren Gemeinschaft Tradition: auf LGBTQIA*-Filmfestivals. Rich schwärmt rückblickend davon, wie diese in den 1990er Jahren der Ort waren, „an dem man neue Filme und Videos sah, sich beim Schlangestehen verliebte und neue Communities bildete.“²⁹³ Heute würden durch Netflix und Co. Filme immer mehr individuell und zu Hause geschaut, wodurch die gemeinsame Auseinandersetzung fehle. Nun ermöglicht das Internet in der Tat eine sehr breite Auseinandersetzung, aber worum es Rich und letztlich auch mir geht, ist, während der gemeinsamen Rezeption die Stimmung im Raum zu spüren, die Reaktionen der anderen

290 Vgl. Brunow, Dagmar; Dickel, Simon (2018): Vorwort. In: Brunow, Dagmar; Dickel, Simon (Hg.): Queer Cinema. Mainz, S. 7.

291 Rich 2013, S. 41.

292 Gedächtnisprotokoll vom Filmabend am 12.01.2023, Z. 182-185.

293 Rich, B. Ruby (2014): Einsam durch Netflix? In: Der Spiegel Kultur, 15.10.2014. URL: <https://www.spiegel.de/kultur/kino/b-ruby-rich-ueber-25-jahre-new-queer-cinema-lesbisch-schwule-filmtage-a-996488.html>, zuletzt geprüft am 13.04.2023.

zu hören und die eigenen Eindrücke unmittelbar danach oder schon währenddessen zu teilen. Deshalb wären mehr Orte, an denen queere Menschen zusammenkommen, um gemeinsam queere Filme zu sehen und darüber zu diskutieren, absolut wünschenswert.

7. *Imagining Utopia: Abschluss*

In der vorliegenden Arbeit habe ich mich im Rahmen einer qualitativen Publikumsstudie auf die Suche nach dem *queer female gaze* gemacht, also nach der Art wie meine Forschungspartnerinnen queere Filme und Serien rezipieren. Verortet in den Gender- und Queer Studies sowie in der kulturwissenschaftlichen Medienforschung erwiesen sich dabei vor allem die Konzepte der Populärkulturforschung als wichtige Interpretationsinstrumente. Durch die Vielzahl an medientextanalytischen Arbeiten zu LGBTQIA*-Formaten konnten die Beobachtungen und Bewertungen meiner Forschungspartnerinnen in Bezug auf ihre eigene Repräsentation angemessen kontextualisiert werden. Die vorliegende empirische Rezeptionsstudie ermöglichte darüber hinaus jedoch auch den Abgleich mit den Ansätzen der feministischen Filmtheorie bzw. der Queer Theorie. Die Ergebnisse aus der Praxis zeigen, wie die Forderungen meiner Forschungspartnerinnen nach Normalisierung, Sichtbarkeit, Integration und sozialer Akzeptanz teilweise im Gegensatz zur Theorie stehen, die die damit einhergehenden Normierungen kritisch sieht.

...

Was ist das nun für ein Blick, der *queer female gaze*, mit dem meine Forschungspartnerinnen Filme und Serien schauen? In den ersten Interviews stellte ich fest, dass es zunächst einmal ein sich selbst angeeigneter, kritisch-analytischer Blick ist, der es mir erlaubte, meine Forschungspartnerinnen als *para-ethnographers* (Marcus) zu verstehen. Vor diesem Hintergrund war es mir möglich, ihr beachtliches theoretisches Wissen und ihr hohes Maß an Selbstreflexion in mein Forschungsvorhaben einzubeziehen.

Weiter ist der Blick, aufgrund des Mangels an queeren Darstellungen und dem Bedürfnis sich selbst in Filmen repräsentiert zu sehen, vor allem ein suchender Blick. Um immer wieder neue queere Geschichten konsumieren zu können, haben meine Forschungspartnerinnen eine Reihe von Strategien und Kompetenzen entwickelt, um das bestehende Angebot voll auszuschöpfen. Dazu gehören etwa sehr gute Recherchefähigkeiten, Durchhaltevermögen, Vernetzung, eine hohe Bereitschaft, Filme teils in schlechter Qualität oder in Fremdsprachen zu sehen, sowie eine Offenheit gegenüber Genres und Formaten. Um das Rezepti-

onserlebnis zu verlängern, ziehen sie außerdem Zusatzmaterialien wie Fanfictions heran. Queere Inhalte zu konsumieren, obwohl sie in vielerlei Hinsicht nicht den eigenen Präferenzen entsprechen, wird dabei im Feld als zentrale Rezeptionserfahrung queerer Menschen erzählt. Für mich als queere Forscherin, die viele der Rezeptionserfahrungen meiner Forschungspartnerinnen teilt, war das Aufgreifen dieses Narrativs immer wieder ein wichtiger Moment der Verbindung im Feld und damit der Zugehörigkeit zu ihm.

Im Feld zeigt sich außerdem, dass der Blick meiner Forschungspartnerinnen zum Teil stark von früheren negativen Rezeptionserfahrungen mit stereotyp-queeren bzw. fetischisiert-gleichgeschlechtlichen Inszenierungen geprägt ist. Aus den Gesprächsauschnitten wurde deutlich, welche Befürchtungen und welches Misstrauen die Rezeption begleiten und wie sie sich aufgrund jener Rezeptionserfahrungen teilweise innerlich wappnen. Vor dem Hintergrund nutzen sie ihre analytischen Fähigkeiten und ihr Wissen über negative queere Tropes, um sich vor solchen Darstellungen zu schützen bzw. sich mit ihnen zu *desidentifizieren* (Muñoz). Die gemeinsame Filmanalyse am zweiten Filmabend machte jedoch deutlich, dass mit diesem Blick auch eine gewisse Voreingenommenheit einhergeht. Es kann sich lohnen diese zu reflektieren, um mögliche Identifikationsangebote in der Darstellung nicht zu übersehen.

Schließlich ist der *queer female gaze* ein Blick voller Wünschen und Ideen, wie die Zukünfte queerer Darstellungen aussehen können bzw. wie die gegenwärtige Darstellung von Queerness weiterentwickelt werden könnte. Meine Forschungspartnerinnen wünschen sich vor allem vor allem leichte queere Unterhaltung, bei der sie von ihrer queerweltlichen *Kennerschaft* (Hügel) Gebrauch machen wollen. Die Rezeption queerer Filme und Serien soll dabei mit positiven Gefühlen verbunden sein. Inhaltlich wünschen sie sich kurz gesagt: Kein Drama in Verbindung mit Queer-Sein. Anstelle von tragischen Coming-out-Geschichten wollen sie queere Charaktere, die bei sich selbst angekommen sind, und deren zu lösender Konflikt in der Handlung nichts mit ihrer sexuellen/geschlechtlichen Identität zu tun hat. Sie wollen mehr romantische Gefühle und nicht nur sexuelle Anziehung sehen, harmonische Beziehungen und keine On-Off-Dramen. Vor diesem Hintergrund ist es nicht verwunderlich, dass sich die Rom-Com als Genrewunsch durch das Feld zieht, finden sich doch viele der Forderungen bereits in ihrer Charakteristik wieder, allen voran das Happy End.

Des Weiteren konnte ein Unterschied ausgemacht werden, wenn meine Forschungspartnerinnen in ihren Forderungen mitdenken. In den Wünschen und der Rezeption zeigte sich die Präsenz des jüngeren queeren Selbst meiner Forschungspartnerinnen, die mit dem Konzept der *queer temporality* und dessen Argument, dass queere Leben anderen Zeitlogiken folgen, eingeordnet werden konnte. Mögliche Zukunftss-

zenarien für das zukünftige queere Selbst sind nur bei wenigen Forschungspartnerinnen Teil ihrer Repräsentationswünsche.

Außerdem konnte dargelegt werden, wie das Nachdenken über die eigene Repräsentation für meine Forschungspartnerinnen immer auch bedeutet, darüber nachzudenken, wie queere Inhalte für ein nicht-queeres Publikum produktiv gemacht werden können. In diesem Sinne dienen queere Darstellungen als Kommunikations- und Aufklärungsmedium gegenüber der Mehrheitsgesellschaft im Allgemeinen und dem eigenen Umfeld im Besonderen, allen voran der eigenen Familie. Generell verbindet mein Feld eine erhöhte Repräsentation mit einer erhöhten Akzeptanz. Die damit einhergehenden Normierungen haben sie wenig präsent bzw. problematisieren sie diese kaum. Die Diskussion um die Repräsentation von queeren Frauen, die nicht klassisch weiblich präsentieren, zeigte, dass die Umsetzung eigener Wünsche auch entlang bestehender Konventionen erfolgt und eigene Zukunftsvorstellungen immer auch innerhalb von Machtdynamiken ausgehandelt werden.²⁹⁴

Was macht die von mir hervorgehobene Besonderheit des *queer female gaze* aus, die ich in meinem Titel ankündige? Seine Besonderheit liegt in der Zugehörigkeit meiner Forschungspartnerinnen zu einer queeren Minderheit in einer heteronormativen Gesellschaft und den davon geprägten Rezeptions- und Aneignungspraktiken. Mit der Hervorhebung der ‚Besonderheit‘ des Blicks ging es mir nicht um eine Hierarchisierung und Bewertung unterschiedlicher Rezeptionsweisen verschiedener Gruppen, sondern um die Sichtbarmachung einer Perspektive innerhalb der empirischen Rezeptionsforschung, der bisher wenig Aufmerksamkeit geschenkt wurde - nämlich der Perspektive queerer Frauen. Dass es sich dabei auch um eine politische Perspektive handelt, hebt Alyssa hervor, nachdem ich sie im Einzelinterview gefragt hatte, wie sie meine Annahme, dass queere Frauen Filme und Serien anders schauen, einschätzt.

„[W]ir schauen Filme und Serien politischer, weil unsere Leben automatisch durch unsere Identität politischer sind, weil wir eine marginalisierte Gruppe sind, weil, weil wir eher dafür kämpfen müssen, akzeptiert zu werden, und ich mein, mir ist bewusst, ich bin eine weiße Frau in Deutschland, ich hab’s auch sehr gut, aber trotzdem so, es gibt immer noch Aspekte, wo es besser sein könnte [.]“²⁹⁵

An der Frage, was in der Zukunft noch besser sein könnte, würde ich theoretisch gerne im nächsten Schritt ansetzen. Bei einer längeren Laufzeit des Forschungsprojektes wäre mein nächstes Vorhaben (ne-

294 Vgl. Bächle, Sabrina (2023): FEMINIST FUTURES. In: Tauschek, Markus (Hg.): Zukunftsentwürfe. Ein kulturwissenschaftliches Panorama. Münster, S. 38.

295 Interviewprotokoll vom Interview mit Alyssa am 13.10.2022, Z. 534-538.

ben weiteren Filmabenden), meine Forschungspartnerinnen zu bitten aufzuschreiben, wie sie sich ihren perfekten queeren Film vorstellen.²⁹⁶ Oder alternativ welche queeren Utopien sie sich vorstellen, und wie diese Imaginationen filmisch umgesetzt werden könnten. Darüber hinaus wäre es sicherlich fruchtbar, die bereits vorhandenen Ideen weiterzuentwickeln und auch Wünsche aufzugreifen, die in der Arbeit leider nicht berücksichtigt werden konnten, wie Noras Wunsch, auch sexualisierte Gewalt in queeren Beziehungen im Film zu thematisieren.²⁹⁷ Da meine Forschungspartnerinnen Queerness im Film überwiegend in Bezug auf Figuren und Handlungen gedacht haben, wäre es auch interessant, stärker darüber nachzudenken, wie ein Film selbst, seine Machart, *queer* werden kann.²⁹⁸

Ich möchte meine Masterarbeit mit einer Einladung an meine Forschungspartnerinnen und andere queere Menschen abschließen, das Konzept der queer futurity noch stärker zu nutzen, um sich mögliche Leben für ihr zukünftiges queeres Selbst vorzustellen, die vielleicht in der heteronormativen Gegenwart noch schwer vorstellbar sind. Diese Imaginationen und Utopien können dabei ein Wegweiser für zukünftige queere Repräsentationen und die Repräsentation queerer Zukünfte sein. In diesem Sinne liegt das letzte Wort bei José Esteban Muñoz:

„Queerness is a structuring and educated mode of desiring that allows us to see and feel beyond the quagmire of the present. The here and now is a prison house. We must strive, in the face of the here and now's totalizing rendering of reality, to think and feel a then and there. Some will say that all we have are the pleasures of this moment, but we must never settle for the minimal transport; we must dream and enact new and better pleasures, other ways of being in the world, and ultimately new worlds.“²⁹⁹

296 Diese Idee habe ich bereits am 21.09.2022 in mein Forschungstagebuch notiert. Da die Organisation der Filmabende jedoch sehr viel Zeit in Anspruch nahm, konnte die Idee nicht umgesetzt werden.

297 Vgl. Interviewprotokoll vom Interview mit Nora am 17.12.2022.

298 Damit wären Filmformen gemeint, „welche die heteronormative Sicht der Dinge auf unterschiedliche Weisen und in verschiedenen medienkulturellen Kontexten strukturell herausfordern.“ Tedjasukmana (2021), S. 626.

299 Muñoz 2009, S. 1.

Quellen- und Literaturverzeichnis

Ethnografisches Material

- Gedächtnisprotokoll vom Filmabend am 11.12.2022.
 Gedächtnisprotokoll vom Filmabend am 12.01.2023.
 Gedächtnisprotokoll vom Filmabend am 17.11.2022.
 Gedächtnisprotokoll vom informellen Gespräch mit Christina am 26.11.2022.
 Gedächtnisprotokoll vom informellen Gespräch mit Solène am 07.11.2022.
 Gedächtnisprotokoll vom Interview mit Lara am 06.10.2022.
 Gedächtnisprotokoll vom Interview mit Zoe am 27.11.2022.
 Interviewprotokoll vom Gruppeninterview am 11.12.2022.
 Interviewprotokoll vom Gruppeninterview am 12.01.2023.
 Interviewprotokoll vom Gruppeninterview am 17.11.2022.
 Interviewprotokoll vom Interview mit Aline am 07.09.2022.
 Interviewprotokoll vom Interview mit Alyssa am 13.10.2022.
 Interviewprotokoll vom Interview mit Anna am 19.10.2022.
 Interviewprotokoll vom Interview mit Lara am 06.10.2022.
 Interviewprotokoll vom Interview mit Nora am 17.12.2022.
 Interviewprotokoll vom Interview mit Silvia am 15.09.2022.
 Interviewprotokoll vom Interview mit Zoe am 27.11.2022.
 Forschungstagebuch von Victoria Porcu, geführt vom 16.08.2022 bis 13.01.2023.
 Private Nachricht von Aline am 09.10.2022.
 Private Nachricht von Josephine am 12.02.2023.

Onlinequellen

- Ballard, Jamie (2023): 55 Inspiring Pride Quotes From the LGBTQ+ Community to Celebrate Pride Month. In: *Womansday*, 30.05.2023. URL: <https://www.womansday.com/life/g32858887/lgbtq-pride-quotes/>, zuletzt geprüft am 29.08.2023.
 Condé Nast: them. URL: <https://www.them.us/>, zuletzt geprüft am 24.03.2023.
 Ellis, Rowan (2019): The Evolution of Queerbaiting. From Queercoding to Queercatching. YouTube, 30.01.2019. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=riKVQjZK1z8>, zuletzt geprüft am 01.03.2023.
 Ellis, Rowan (2023): The Tedious Repetition of Coming Out Movies. YouTube, 29.01.2023. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6nmebaoO0DE>, zuletzt geprüft am 01.03.2023.
 Lena: LGBTQIA+ Serien und Filme. In: @maybegaybe. URL: <https://maybegayby.com/lgbtqia-serien-und-filme/>, zuletzt geprüft am 04.04.2023.
 Netflix: Suche LGBTQ-Filme. In: Netflix. URL <https://www.netflix.com/search?q=lgbt> zuletzt geprüft am 04.04.2023.

- Queere Kulturstiftung: sissy. nicht-heteronormativ. URL: <https://www.sissymag.de/>, zuletzt geprüft am 24.03.2023.
- The Huffington Post Redaktion (2013): Lesbians React To Sex In ‚Blue Is The Warmest Color‘: It Was Like ‚An Infomercial For A Kitchen Product‘. In: The Huffington Post, 15.11.2013. URL: https://www.huffpost.com/entry/lesbians-react-sex-blue-is-the-warmest-color_n_4259774, zuletzt geprüft am 03.04.2023.
- Third Charm Films: Hetero (Everyone’s Gay & No One Dies) Episode 1 | LGBTQ Web-Series. In: YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=0znqV16qja8>, zuletzt geprüft am 16.04.2023.

Literaturverzeichnis

- Ang, Ien (1989): *Watching Dallas. Soap Opera and the Melodramatic Imagination*. London.
- Ang, Ien (1996): *Living Room Wars. Rethinking Media Audiences for a Postmodern World*. London; New York.
- Bächle, Sabrina (2023): FEMINIST FUTURES. In: Tauschek, Markus (Hg.): *Zukunftsentwürfe. Ein kulturwissenschaftliches Panorama*. Münster, S. 36-39.
- Barthes, Roland (1974): *Die Lust am Text*. Frankfurt am Main.
- Bayramoğlu, Yener (2018): *Queere (Un-)Sichtbarkeiten. Die Geschichte der queeren Repräsentationen in der türkischen und deutschen Boulevardpresse*. Bielefeld; Berlin.
- Bechdorf, Ute (1996): *Watching Madonna. Anmerkungen zu einer feministischen Medien-/Geschlechterforschung*. In: Kaiser, Hermann (Hg.): *Geschlechtsspezifische Aspekte des Musiklernens. Essen (Musikpädagogische Forschung 17)*, S. 23-44.
- Bechdorf, Ute (2006): *Verhandlungssache Geschlecht. Eine Fallstudie zur kulturellen Herstellung von Differenz bei der Rezeption von Musikvideos*. In: Hepp, Andreas; Winter, Rainer (Hg.): *Kultur. Medien. Macht. Cultural Studies und Medienanalyse*. 3. Aufl. Wiesbaden, S. 213-226.
- Bechdorf, Ute (2007): *Kulturwissenschaftliche Medienforschung. Film und Fernsehen*. In: Götsch-Elten, Silke; Lehmann, Albrecht (Hg.): *Methoden der Volkskunde. Positionen, Quellen, Arbeitsweisen der Europäischen Ethnologie*. 2., überarb. und erw. Aufl. Berlin, S. 289-315.
- Bendix, Regina (1997): *In Search of Authenticity. The Formation of Folklore Studies*. Madison.
- Binder, Beate (2019): *(Europäische) Ethnologie. Reflexive Ethnografien zu Geschlecht und Geschlechterverhältnissen*. In: Kortendiek, Beate; Riegraf, Birgit; Sabisch, Katja (Hg.): *Handbuch interdisziplinäre Geschlechterforschung*. Wiesbaden, S. 541-549.
- Binder, Beate; Hess, Sabine (2011): *Intersektionalität aus der Perspektive der Europäischen Ethnologie*. In: Hess, Sabine; Langreiter, Nikola; Timm, Elisabeth (Hg.): *Intersektionalität revisited. Empirische, theoretische und methodische Erkundungen*. Bielefeld, S. 15-52.

- Bond, Bradley J. (2018.): Parasocial Relationships with Media Personae. Why They Matter and How They Differ Among Heterosexual, Lesbian, Gay, and Bisexual Adolescents. In: *Media Psychology* 21, 17.01.2018. (3), S. 457-485.
- Bradbury-Rance, Clara (2019): *Lesbian Cinema after Queer Theory*. Edinburgh.
- Brunow, Dagmar; Dickel, Simon (2018): Vorwort. In: Brunow, Dagmar; Dickel, Simon (Hg.): *Queer Cinema*. Mainz, S. 7-16.
- Butler, Judith (1990): *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York.
- Butler, Judith (2003): Imitation und die Aufsässigkeit der Geschlechtsidentität. In: Kraß, Andreas (Hg.): *Queer denken. Gegen die Ordnung der Sexualität (Queer Studies)*. Frankfurt am Main, S. 144-168.
- Cover, Rob; Dau, Duc (2021): Placing the Queer Audience. Literature on Gender & Sexual Diversity in Film and TV Reception. In: *MAI Feminism & Visual Culture* 7. URL: <https://maifeminism.com/literature-on-gender-and-sexual-diversity-in-film-and-television-reception/>, zuletzt geprüft am 26.01.2023.
- Cuntz-Leng, Vera (2015): Harry Potter que(e)r. Eine Filmsaga im Spannungsfeld von Queer Reading, Slash-Fandom und Fantasyfilmgenre. Bielefeld.
- Dattatreyan, Ethiraj Gabriel; Marrero-Guillamón, Isaac (2019): Introduction. *Multimodal Anthropology and the Politics of Invention*. In: *American anthropologist* 121 (1), S. 220-228.
- Decarvalho, Lauren; B. Cox, Nicole (2015): Queerness (Un)shackled. Theorizing Orange Is the New Black. In: Trier-Bieniek, Adrienne (Hg.): *Feminist Theory and Pop Culture*. Leiden; Boston, S. 66-76.
- Dictionary, Merriam-Webster: Trope. Merriam Webster. URL: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/trope>, zuletzt geprüft am 27.03.2023.
- Duden Online: Trash, der. Duden.de. URL: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Trash>, zuletzt geprüft am 29.03.2023.
- Duden Online: Wokeness, die. Duden.de. URL: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Wokeness>, zuletzt geprüft am 4.04.2023.
- Dümling, Sebastian (2020): Changing Societies, Changing Narratives. Wie man über gesellschaftlichen Wandel spricht und verstanden wird. In: *Zeitschrift für Volkskunde* 116 (1), S. 48-68.
- Elliston, Deborah (2005): Critical Reflexivity and Sexuality Studies in Anthropology. Siting Sexuality in Research, Theory, Ethnography, and Pedagogy. In: *Reviews in Anthropology* 34 (1), S. 21-47.
- Engel, Antke (2009): *Bilder von Sexualität und Ökonomie. Queere kulturelle Politiken im Neoliberalismus*. Bielefeld.
- Estalella, Adolfo; Sánchez Criado, Tomás (2018): Introduction Experimental Collaborations. In: Estalella, Adolfo; Sánchez Criado, Tomás (Hg.): *Experimental Collaborations. Ethnography through Fieldwork Devices*. New York; Oxford, S. 1-30.
- Fischer, Hans; Beer, Bettina (2008): Dokumentation von Feldforschungsdaten. In: Beer, Bettina (Hg.): *Methoden ethnologischer*

- Feldforschung. Berlin, S. 261-282.
- Frei, Dana (2007): Challenging Heterosexism from the Other Point of View. Representations of Homosexuality in Present-Day Television Series. In: Schweizerisches Archiv für Volkskunde 103, S. 83-103.
- Frei, Dana (2012): Challenging Heterosexism from the „Other“ Point of View. Representations of Homosexuality in „Queer as Folk“ and „The L Word“. Bern.
- Fuchs, Sabine (2014): Das Paradox der sichtbaren Unsichtbarkeit. ‚Femme‘ im Feld des Visuellen. In: Fuchs, Sabine (Hg.): Femme! radikal - queer - feminin. 2. Aufl. Berlin, S. 141-158.
- Funk, Wolfgang (2018): Gender Studies. Paderborn.
- Geimer, Alexander (2010): Filmrezeption und Filmaneignung. Eine qualitativ-rekonstruktive Studie über Praktiken der Rezeption bei Jugendlichen. Wiesbaden.
- Geimer, Alexander (2021): Qualitative Filmrezeptionsforschung. In: Geimer, Alexander (Hg.): Handbuch Filmsoziologie. Wiesbaden, S. 493-510.
- Gillespie, Daniel (2020): Disney Confirms First Bisexual Lead Character In Owl House TV Show. In: Screenrant, 18.08.2020. URL: <https://screenrant.com/disney-owl-house-show-luz-noceda-bisexual-confirmed/>, zuletzt geprüft am 11.03.2023.
- Glaser, Barney G.; Strauss, Anselm L. (1967): Discovery of Grounded Theory. Strategies for Qualitative Research. Chicago.
- Göttlich, Udo; Porombka, Stephan (2009): Einleitung. In: Göttlich, Udo; Porombka, Stephan (Hg.): Die Zweideutigkeit der Unterhaltung. Zugangsweisen zur populären Kultur. Köln, S. 9-15.
- Götzö, Monika (2014): Theoriebildung nach Grounded Theory. In: Bischoff, Christine; Bauernschmidt, Stefan; Leimgruber, Walter (Hg.): Methoden der Kulturanthropologie. Bern, S. 444-459.
- Hämmerling, Christine (2016): Sonntags 20:15 Uhr – „Tatort“. Zu sozialen Positionierungen eines Fernsehpublikums. Göttingen.
- Hartmann, Jutta (2012): Institutionen, die unsere Existenz bestimmen. Heteronormativität und Schule (Aus Politik und Zeitgeschichte). URL: <https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/apuz/150624/institutionen-die-unsere-existenz-bestimmen-heteronormativitaet-und-schule/#footnote-target-11>, zuletzt geprüft am 15.02.2023.
- Helmsing, Mark E. (2022): Queer Futurity. In: Strunk, Kamden K.; Shelton, Stephanie Anne (Hg.): Encyclopedia of Queer Studies in Education (4). Leiden; Boston, S. 518-522.
- Hepp, Andreas; Winter, Rainer (2006): Cultural Studies in der Gegenwart. In: Hepp, Andreas; Winter, Rainer (Hg.): Kultur. Medien. Macht. Cultural Studies und Medienanalyse. 3. Aufl. Wiesbaden, S. 9-20.
- Hügel, Hans-Otto (2007): Lob des Mainstreams. Zu Begriff und Geschichte von Unterhaltung und Populärer Kultur. Köln.
- Hügel, Hans-Otto (2008): Nachrichten aus dem gelingenden Leben. Die Schönheit des Populären. In: Maase, Kaspar (Hg.): Die Schönheiten des Populären. Ästhetische Erfahrung der Gegenwart. Frank-

- furt am Main, S. 77-96.
- IMDb: Call Me by Your Name. Auszeichnungen. In: IMDb. URL: <https://www.imdb.com/title/tt5726616/awards>, zuletzt geprüft am 12.04.2023.
- Ipsos (2021): LGBT+ Pride 2021 Global Survey. URL: <https://www.ipsos.com/en-us/news-polls/ipsos-lgbt-pride-2021-global-survey>, zuletzt geprüft am 8.06.2022.
- Jahn-Sudmann, Andreas: Romantische Komödie. In: Lexikon der Film-begriffe. URL: https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/r:romantischekomodie-6340#romantische_komoedie, zuletzt geprüft am 31.03.2023.
- Kniebe, Tobias (2013): Unglaubliche Selbstentblößung. ‚Blau ist eine warme Farbe‘ im Kino. In: Süddeutsche Zeitung, 18.12.2013. URL: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/blau-ist-eine-warme-farbe-im-kino-unglaubliche-selbstentbloessung-1.1846070>, zuletzt geprüft am 2.04.2023.
- Krämer, Hannes (2019): Zukunftspraktiken. Praxeologische Formanalysen des Kommenden. In: Alkemeyer, Thomas; Buschmann, Nikolaus; Etzemüller, Thomas (Hg.): Gegenwartsdiagnosen. Kulturelle Formen gesellschaftlicher Selbstproblematisierung in der Moderne. Bielefeld, S. 81-102.
- Kuhn, Markus; Scheidgen, Irina; Weber, Nicola Valeska (2013): Genre-theorie und Genrekonzepte. In: Scheidgen, Irina; Kuhn, Markus; Weber, Nicola Valeska (Hg.): Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung. Berlin, S. 1-36.
- Laufenberg, Mike (2019): Queer Theory. Identitäts- und machtkritische Perspektiven auf Sexualität und Geschlecht. In: Kortendiek, Beate; Riegraf, Birgit; Sabisch, Katja (Hg.): Handbuch interdisziplinäre Geschlechterforschung. Wiesbaden, S. 331-340.
- Lauretis, Teresa de (1987): Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction. Bloomington.
- Maase, Kaspar (2019): Populärkulturforschung. Eine Einführung. Bielefeld.
- Maase, Kaspar (2022): Schönes alltäglich erleben. Über die Ästhetisierung der Kultur. Bielefeld.
- Marcus, George E. (2008): The End(s) of Ethnography. Social/Cultural Anthropology's Signature Form of Producing Knowledge in Transition. In: Cultural Anthropology 23 (1), S. 1-14.
- Marcus, George E.; Holmes, Douglas R. (2008): Collaboration Today and the Re-Imagination of the Classic Scene of Fieldwork Encounter. In: Collaborative Anthropologies (1), S. 81-101.
- McNicholas Smith, Kate (2020): Lesbians on Television. New Queer Visibility & The Lesbian Normal. Bristol; Chicago.
- Meyer, Heinz-Hermann: Primetime. In: Lexikon der Film-begriffe. URL: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/p:primetime-5437>, zuletzt geprüft am 6.04.2023.
- Meyer, Silke (2014): Was heißt Erzählen? Die Narrationsanalyse als hermeneutische Methode der Europäischen Ethnologie. In: Zeitschrift für Volkskunde 110 (2), S. 243-267.

- Meyer, Silke (2020): Narrativität. In: Heimerdinger, Timo; Tauschek, Markus (Hg.): Kulturtheoretisch argumentieren. Ein Arbeitsbuch. Stuttgart, S. 323-349.
- Mikos, Lothar (2021): Film und die Repräsentation von Gesellschaft. In: Geimer, Alexander (Hg.): Handbuch Filmsoziologie. Wiesbaden, S. 205-220.
- Moe, Angela M. (2015): Unveiling the Gaze. Belly Dance as a Cite of Refuge, Re-Envisioning and Resistance. In: Trier-Bieniek, Adrienne (Hg.): Feminist Theory and Pop Culture. Leiden; Boston, S. 1-17.
- Mulvey, Laura (1975): Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: Screen 16(3), S. 6-18.
- Muñoz, José Esteban (1999): Disidentifications. Queers of Color and the Performance of Politics. Minneapolis; London.
- Muñoz, José Esteban (2009): Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity. New York.
- Niewöhner, Jörg (2021): Reflexion als gefügte Praxis. In: Berliner Blätter 83, S. 107-116.
- Phelan, Peggy (1993): Unmarked. The Politics of Performance. London; New York.
- Prommer, Elisabeth; Stüwe, Julia; Wegner, Juliane (2020): Geschlechterdarstellungen und Diversität in Streaming- und SVOD-Angeboten. Gesamtauswertung. Rostock. URL: https://malisastiftung.org/wp-content/uploads/Studie_Geschlechterdarstellungen-und-Diversitaet-in-Streaming-und-SVOD-Angeboten-final.pdf, zuletzt geprüft am 17.02.2023.
- Prommer, Elisabeth; Stüwe, Julia; Wegner, Juliane (2021): Sichtbarkeit und Vielfalt. Fortschrittsstudie zur audiovisuellen Diversität. Rostock. URL: https://malisastiftung.org/wp-content/uploads/SICHTBARKEIT_UND_VIELFALT_Prommer_Stuewe_Wegner_2021.pdf, zuletzt geprüft am 8.02.2023.
- Queer Lexikon: Butch. In: Queer Lexikon. URL: <https://queer-lexikon.net/2017/06/15/butch/>, zuletzt geprüft am: 11.04.2023.
- Queer Lexikon: Label. In: Queer Lexikon. URL: <https://queer-lexikon.net/2017/06/08/label/>, zuletzt geprüft am: 13.01.2023.
- Queer Lexikon: Queer. In: Queer Lexikon. URL: <https://queer-lexikon.net/2017/06/08/queer/>, zuletzt geprüft am 22.01.2023.
- Queer Lexikon: Schrank. In: Queer Lexikon. URL: <https://queer-lexikon.net/2017/06/08/schrank/>, zuletzt geprüft am 9.04.2023.
- Rich, B. Ruby (2013): New Queer Cinema. The Director's Cut. Durham; London.
- Rich, B. Ruby (2014): Einsam durch Netflix? In: Der Spiegel Kultur, 15.10.2014. Übersetzt von Pilarczyk, Hannah. URL: <https://www.spiegel.de/kultur/kino/b-ruby-rich-ueber-25-jahre-new-queer-cinema-lesbisch-schwule-filmtage-a-996488.html>, zuletzt geprüft am 13.04.2023.
- Rooke, Alison (2016): Queer in the Field. On Emotions, Temporality and Performativity in Ethnography. In: Browne, Kath; Nash, Catherine J. (Hg.): Queer Methods and Methodologies. Intersecting Queer Theories and Social Science Research. London; New York, S. 25-39.

- Russo, Julie Levin (2014): Textual Orientation. Queer Female Fandom Online. In: Carter, Cynthia; McLaughlin, Lisa; Steiner, Linda (Hg.): The Routledge Companion to Media and Gender. London; New York, S. 450-460.
- Schaffer, Johanna (2008): Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Über die visuellen Strukturen der Anerkennung. Bielefeld.
- Schlehe, Judith (2008): Formen qualitativer ethnographischer Interviews. In: Beer, Bettina (Hg.): Methoden ethnologischer Feldforschung. Berlin, S. 119-142.
- Schmidt-Lauber, Brigitta (2007): Feldforschung. Kulturanalyse durch teilnehmende Beobachtung. In: Götsch-Elten, Silke; Lehmann, Albrecht (Hg.): Methoden der Volkskunde. Positionen, Quellen, Arbeitsweisen der Europäischen Ethnologie. 2., überarb. und erw. Aufl. Berlin, S. 219-248.
- Schößler, Franziska; Wille, Lisa (2022): Einführung in die Gender Studies. Berlin; Boston.
- Spengler, Birgit (2019): Imagination. In: Paul, Heike (Hg.): Critical Terms in Futures Studies. Cham, S. 163-169.
- Tedjasukmana, Chris (2021): Queere Theorie und Filmtheorie. In: Groß, Bernhard; Morsch, Thomas (Hg.): Handbuch Filmtheorie. Wiesbaden, S. 611-629.
- TVTropes: Queer as Tropes. In: TVTropes. URL: <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/QueerAsTropes>, zuletzt geprüft am 16.04.2023.
- TVTropes: Trope. In: TVTropes. URL: <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/Trope>, zuletzt geprüft am 27.03.2023.
- Warneken, Bernd Jürgen (2006): Die Ethnographie populärer Kulturen. Eine Einführung. Wien; Köln; Weimar.
- Warner, Michael (1993): Fear of a Queer Planet. Queer Politics and Social Theory. Minneapolis; London.

Filmverzeichnis

- Ambjörn, Lisa et al. (2021-): Young Royals. Schweden. Nexiko AB.
- Amrami, Ester (2018): Falsch ist genau richtig (Folge 1665). In: Lindenstraße. Deutschland. Geißendörfer Film- und Fernsehproduktion; WDR.
- Chaiken, Ilene; Abbot, Michelle; Greenberg Kathy (2004-2009): The L Word. USA. Showtime Networks et al.
- Chaiken, Ilene; Abbot, Michelle; Greenberg Kathy (2019-2023): The L Word: Generation Q. USA. Showtime Networks; MLR Original.
- Cohen, Sammi (2022): Crush. USA. Hulu.
- Curtis, Richard (2003): Love Actually. Großbritannien; USA; Frankreich. StudioCanal et al.
- DiMartino, Michael Dante; Konietzko, Bryan (2012-2014): The Legend of Korra. USA. Nickelodeon Animation Studio.
- DuVall, Clea (2020): Happiest Season. USA. Hulu.
- Gracey, Michael (2017): The Greatest Showman. USA. Laurence Mark

et al.

- Guadagnino, Luca (2017): *Call Me By Your Name*. Italien; USA; Frankreich; Brasilien. Frenesy Film Company et al.
- Kechiche, Abdellatif (2013): *La vie d'Adèle*. Frankreich; Belgien; Spanien. Wild Bunch und Quat'sous Films.
- Kieras, KJ (2022-): *Hetero*. USA. Third Charm Films.
- Kohan, Jenji (2013-2019): *Orange is the New Black*. USA. Netflix.
- Kripke, Eric (2005-2020): *Supernatural*. USA. Kripke Enterprises et al.
- Kusama, Karyn (2009): *Jennifer's Body*. USA. Fox Atomic et al.
- Lyn, Euros (2022-): *Heartstopper*. Großbritannien. See-Saw Films; Netflix.
- Marcello, Vince (2018): *The Kissing Booth*. USA. Komixx Entertainment; Netflix.
- Marlene King (2010-2017): *Pretty Little Liars*. USA. Warner Horizon Television et al.
- Murphy, Ryan; Brennan, Ian (2022): *Dahmer – Monster: The Jeffrey Dahmer Story*. USA. Netflix et al.
- Ortega, Kenny (2006): *High School Musical*. USA. Salty Pictures; First Street Films.
- Ortega, Kenny (2007): *High School Musical 2*. USA. Salty Pictures; First Street Films.
- Ortega, Kenny (2008): *High School Musical 3: Senior Year*. USA. Walt Disney Pictures; Borden & Rosenbush Entertainment.
- Rothenberg, Jason (2014-2020): *The 100*. USA. Alloy Entertainment et al.
- RTL: (2021-): *Princess Charming*. Deutschland. Seapoint Productions GmbH & Co. KG.
- Sciamme, Celina (2019): *Portrait de la jeune fille en feu*. Frankreich. Lilies Films; Neon.
- Star, Darren (1998-2004): *Sex and the City*. USA. Darren Star Productions; HBO Entertainment.
- Stevenson, Nate Diana (2018-): *She-Ra and the Princesses of Power*. USA. DreamWorks Animation Television; Mattel Creations.
- Terrace, Dana (2020-2023): *The Owl House*. USA. Disney Television Animation.
- Thieleck, Frauke (2018): *Steh deinen Mann! (Staffel 21, Folge 812)*. In: *In aller Freundschaft*. Deutschland. MDR.
- von Heinz, Julia (2021): *Eldorado KaDeWe – Jetzt ist unsere Zeit*. Deutschland. UFA Fiction; Constantin Television GmbH.
- Waller-Bridge, Phoebe (2016-2019): *Fleabag*. Großbritannien. Two Brothers Pictures.
- Waters, Mark (2004): *Mean Girls*. USA. Paramount Pictures.
- Watson, Reg (1992-): *Gute Zeiten, schlechte Zeiten*. Deutschland. UFA Serial Drama.


Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Adèle und Emma. URL: <http://arthouse-cinema.de/wp-content/uploads/2016/08/blau-ist-eine-warme-farbe-6.jpg>, zuletzt geprüft am 15.08.2023.
- Abb. 2: Filmplakat Happiest Season. URL: <https://www.newdvdreleasedates.com/images/posters/large/happiest-season-2020.jpg>, zuletzt geprüft am 31.01.2023.
- Abb. 3: Filmplakat Porträt einer jungen Frau in Flammen. URL: <https://weistderfilm.de/wp-content/uploads/2020/03/Portr%C3%A4t-einer-jungen-Frau-in-Flammen.jpg>, zuletzt geprüft am 31.01.2023.
- Abb. 4: Filmplakat Crush. URL: https://s3.amazonaws.com/static.rogerebert.com/uploads/movie/movie_poster/crush-2022/large_crush-movie-poster-2022.jpeg, zuletzt geprüft am 31.01.2023.
- Abb. 5: Marianne und Héloïse. URL: <https://www.der-kultur-blog.de/wp-content/uploads/2019/10/das-Portr%C3%A4t-einer-Frau-in-Flammen-4-960x550.jpg>, zuletzt geprüft am 12.02.2023.
- Abb. 6: Harper und Abby. URL: <https://www.highonfilms.com/wp-content/uploads/2020/11/Happiest-Season-Review-2048x1519.jpg>, zuletzt geprüft am 15.08.2023.
- Abb. 7: Paige und AJ. URL: https://www.imdb.com/title/tt15096128/mediaviewer/rm711007489/?ref_=tt_md_9, zuletzt geprüft am 15.08.2023.
- Abb. 8: Asami und Korra. URL: <https://i.pinimg.com/originals/98/92/47/9892476280d6532a6bc3ea07c6e85d45.png>, zuletzt geprüft am 16.04.2023.
- Abb. 9: Asmyty und Luz. URL: <https://ih1.redbubble.net/image.1777175134.3156/flat,750x1000,075,t.jpg>, zuletzt geprüft am 16.04.2023.
- Abb. 10: The L Word Staffel 1 (2004). URL: https://observatoriog.bol.uol.com.br/wordpress/wp-content/uploads/2019/08/cropped-c0f-460b63bd9c66910d1dbc6faa996764168e10br1-736-552v2_hq.jpg, zuletzt geprüft am 16.04.2023.
- Abb. 11: Orange is the New Black Staffel 1 (2013). URL: https://orange-is-the-new-black.fandom.com/wiki/Season_One, zuletzt geprüft am 16.04.2023.

Film- und Serienempfehlungen aus dem Feld

- Andras, Emily (2016-2021): Wynonna Earp. Kanada, USA. SEVEN24 Films et al.
- Babbitt, Jamie (1999): But I'm A Cheerleader. USA. Ignite Entertainment; Lionsgate.
- Bisscheroux, Valeria (2021): Anne+. Niederlande. Millstreet Films.

- Bredeweg, Bradley; Paige, Peter (2013-2018): The Fosters. USA. ProdCo Original et al.
- Dhont, Lukas (2018): Girl. Belgien, Niederlande. Menuet, Frakas Productions.
- Färberböck, Max (1999): Aimée & Jaguar. Deutschland. Senator Film Produktion.
- Haynes, Todd (2015): Carol. USA; Großbritannien. Film4 et al.
- Hooper, Tom (2015): The Danish Girl. USA. Working Title Films; Artémis Productions.
- Jenkins, David (2022): Our Flag Means Death. USA. CereProds et al.
- Kahiu, Wanuri (2018): Rafiki. Kenia. Big World Cinema et al.
- Krippendorff, Leonie (2020): Kokon. Deutschland. Jost Hering Filme; ZDF.
- Krippendorff, Leonie (2021): Loving Her. Deutschland. MadeFor Film GmbH; ZDFneo.
- Mae, Martin (2020-2021): Feel Good. Großbritannien. Channel 4; Netflix.
- Meneghetti, Filippo (2019): Deux. Frankreich; Luxemburg; Belgien. Paprika Films et al.
- Murphy, Ryan (2020): The Prom. USA. Netflix.
- Murphy, Ryan; Falchuk, Brad; Canals, Steven (2018-2021): Pose. USA. Color Force et al.
- Murray, Nick (2009-): RuPaul's Drag Race. USA. World of Wonder.
- Naefe, Vivian (2007): Die wilden Hühner und die Liebe. Deutschland. Bavaria Filmverleih- und Produktions GmbH.
- Nunn, Laurie (2019-): Sex Education. Großbritannien. Eleven Film; Netflix.
- Shariat, Faraz; et al. (2020-2021): DRUCK Fatou (Staffel 6). Deutschland. ZDF; Funk.
- Tabak, Hüseyin (2022): Oskars Kleid. Deutschland. Pantaleon Films.
- Wilde, Olivia (2019): Booksmart. USA. Annapurna Pictures; Gloria Sanchez Productions.
- Wu, Alice (2020): The Half of It. USA. Likely Story.



Die Repräsentation queerer Menschen in den Medien nimmt zu. Dennoch ist noch viel Luft nach oben, wie die Statistiken zeigen. Aber was denken queere Menschen eigentlich über ihre eigene Darstellung im Mainstream? Im Zentrum dieser Rezeptionsstudie stehen 14 junge queere Frauen – also Menschen, die sich als Frauen fühlen, und sich dem queeren Spektrum zu ordnen. Wie schaut diese Gruppe Filme und Serien? Wie erzählen sie ihre Rezeptionserfahrungen? Wie bewerten sie ihre eigene Darstellung und was wünschen sie sich von zukünftigen Darstellungen? Mit Hilfe der Narrationsanalyse von Einzelgesprächen und Gruppeninterviews im Rahmen von selbstorganisierten Filmabenden macht die Arbeit eine besondere Art des Sehens dieser mehrfach marginalisierten Gruppe aus: nämlich den *queer female gaze*.