

Queering American Television. The L-Word, das Konvergenz-Fernsehen und (neo)liberale Nicht-Identität

Eva Hohenberger

Der folgende Text geht von der Überzeugung aus, dass es zu kurz gegriffen ist, die „erste prime time Lesbenserie der Welt“ (so die Eigenwerbung des produzierenden Senders *Showtime*) ausschließlich unter der Perspektive queerer Theorie wahrzunehmen und sie entsprechend danach zu befragen, ob sie die normativen Implikationen dieses Ansatzes erfüllt oder nicht¹. Damit soll nicht gesagt werden, dass eine solche Perspektive nicht legitim wäre; wohl aber, dass sie, solange sie über keinen medientheoretischen Ansatz verfügt, der die These der Performativität des Geschlechts mit der

¹ S. beispielhaft den Sammelband *Reading the L-Word* (Kim Akass, Janet McCabe Hg., London, New York 2006), in dem auf S. 133 apodiktisch festgestellt wird, „dass der Gegensatz von unverbindlichem Sex und romantischer Liebe ... nicht queer ist“ oder den Aufsatz von Samuel Chambers im selben Band, der der ersten Staffel der Serie vorwirft, in „heteronormative Muster“ zu verfallen.

Problematik der Medien kurzschließen kann², tautologisch auf sich selbst bezogen und in medialer Hinsicht beschränkt bleibt. Erst im Kontext der in den letzten 25 Jahren erfolgten Veränderungen des amerikanischen Fernsehsystems wird klar, warum es diese Serie in der Form gibt, in der es sie gibt. Unter einer solchen Perspektive verkehrt sich dann auch das Verhältnis der Queer Theory zu dem von ihr untersuchten medialen Produkt. Ihr blinder Fleck erweist sich darin, sich selbst als selektierte Referenz der Serie nicht mehr wahrzunehmen.

The L-Word ist keine alternative Produktion, mögen die Medien in der Ausstellung einer „Schöpferfigur“ der Serie, der Produzentin Ilene Chaiken, auch noch so sehr die nach Adorno für die Kulturindustrie so typische „verwesende Aura“ konservieren³. Ganz im Gegenteil ist die Serie Produkt des drittgrößten Medienkonzerns der Welt, *Viacom/CBS*⁴, bzw. seines pay-TV-Kabelkanals *Showtime*. *Showtime*, dessen Profil sich durch Sportübertragungen, Spielfilmausstrahlungen und Serienproduktionen auszeichnet, wurde Mitte der 70er Jahre gegründet und hat zurzeit etwa 14 Millionen Abonnenten in den USA, etwa die Hälfte des Konkurrenten HBO. Im Prozess des sogenannten „narrowcasting“ oder Zielgruppenfernsehens, das sich mit der Neugründung heute so bekannter Kabelkanäle wie CNN, MTV oder HBO in den 80er Jahre durchsetzte, gelang es den Abonnementbasierten Pay-TV-Kabelkanälen wie *Showtime*, sich den geltenden Zensurbestimmungen zu entziehen. Diejenigen Sender, deren Programme ausschließlich zahlenden Abonnenten zugänglich sind, unterliegen nicht den moralischen Restriktionen der Federal Communications Commission und dürfen das ansonsten zensierte „F-Word“ laut aussprechen (lassen) und entsprechende Handlungen zeigen. Im Zuge der programmlichen Ausdiffe-

² Wie es beispielhaft Andrea Seier mit der Verknüpfung der Begriffe Performativität und Remediatisierung vorgeschlagen hat. Seier, Andrea: *Remediatisierung. Die performative Konstitution von Gender und Medien*. Münster 2007.

³ Adorno, Theodor W. : Résumé über Kulturindustrie, in: ders.: *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*. Frankfurt a.M. 1967, S. 64.

⁴ S. <http://www.mediadb.eu/datenbanken/internationale-medienkonzerne.html> (15.1.2008). Zum Viacom/CBS Konzern gehören u.a. die Sender MTV, VH1, Nickelodeon und seit neuestem auch VIVA.

renzierung und Diversifikation entstanden daher auch unter dem Dach der großen Medienkonglomerate Programme, die dezidiert soziologisch definierte Minderheiten adressieren und in der Darstellung von Sexualität expliziter sein konnten als frei zugängliche Programmangebote. Angesichts einer Identitätspolitik der Schwulen und Lesbenbewegung/en, die erfolgreich die Forderung nach „mehr und angemessener Repräsentation“ vertrat/en sowie der Umstellung der Konsumenten- und Zuschauerforschung auf „Lebensstile“ und „Milieus“ nahm die Anzahl von Fernsehsendungen mit schwulen und lesbischen Charakteren zu. Mit der Adaption des britischen Formats *Queer as Folk* im Jahr 2000 ging bei *Showtime* die erste Serie auf Sendung, die ausschließlich im schwulen Milieu angesiedelt war. Im Jahr 2003 folgte die erste Staffel von *The L-Word*.

Bis zu diesem Zeitpunkt lässt sich die Entwicklung des amerikanischen Fernsehens programmhistorisch bereits als zunehmendes schwul/lesbisch werden („queering“) beschreiben⁵. Programmebeobachter wie auch Historiker der Queer Theory⁶ betrachten die AIDS-Krise als auslösendes Moment für eine verstärkte Repräsentation homosexueller Charaktere sowohl in Serien als auch in großen Fernsehfilmen seit Mitte der 80er Jahre. Ebenfalls in diesem Zeitraum wird die medienkritische Organisation GLAAD (Gay and Lesbian Alliance Against Defamation) gegründet, die das Ziel verfolgt, diskriminierende Darstellungen von Lesben und Schwulen in den Medien anzuklagen und eine positive Sichtbarkeit einzufordern. Seit 1990 vergibt GLAAD gleichnamige Preise⁷ sowohl an Einzelpersonen als auch an Projekte der Unterhaltungsindustrie, die sich um die schwul/lesbische Repräsentation verdient gemacht haben. Selbstverständlich waren Schauspielerinnen aus

⁵ Analoges ließe sich auch für die Filmproduktion sagen. Das von der Filmkritikerin Ruby Rich zu Beginn der 90er Jahre ausgerufene „New Queer Cinema“ hat sich inzwischen in einen Markt der Belanglosigkeiten verwandelt. Von dem auch narrativen und stilistischen Aufbruch vor fast 20 Jahren sind lediglich Autoren wie Todd Haynes geblieben.

⁶ Beispielfhaft Hieber, Lutz, Irene-Paula Villa: *Images von Gewicht. Soziale Bewegungen, Queer Theory und Kunst in den USA*. Bielefeld 2007.

⁷ Die GLAAD Awards sind für die amerikanische Unterhaltungsindustrie so etwas wie die schwulen Emmys und Oscars in einem. Für die schier unüberschaubaren Rubriken der Preises: http://de.wikipedia.org/wiki/GLAAD_Media_Award (15.1.2008).

The L-Word sowie die Serie selbst bereits Preisträger⁸. Die Bedeutung der Organisation für die amerikanische Unterhaltungsindustrie mag daraus ersichtlich werden, dass der Telekommunikationskonzern AT&T seit 2007 ihr Hauptsponsor ist⁹ und in den Zentren der amerikanischen Film- und Fernsehindustrie inzwischen Fachkonferenzen für „queer entertainment“ stattfinden.

In gleicher Weise wie *The L-Word* seine Entstehung den institutionellen Entwicklungen des amerikanischen Fernsehens und dem Einfluss schwul/lesbischer Identitätspolitikern verdankt, ist die Serie der Geschichte der filmischen Repräsentation lesbischer Charaktere verbunden. Sie zeichnet sich durch ein hohes Maß intertextueller Querbezüge aus, die einerseits für die veränderten televisuellen Produktionspraktiken symptomatisch sind, andererseits eine genaue Kenntnis der entsprechenden Filmgeschichte voraussetzen. Wollte man die Serie mithilfe der Differenz von horizontaler und vertikaler Intertextualität, wie sie John Fiske (1989) vorgeschlagen hat, kartographieren, entspräche eine solche Visualisierung wohl Alice' ausuferndem Chart – jener häufig gezeigten und jede Änderung verzeichnenden Grafik eines unabschließbaren Netzwerks, in dem Lesben über ihre sexuellen Kontakte miteinander verbunden sind.

Der horizontalen Intertextualität rechnet Fiske all jene Primärtexte zu, die *The L-Word* über die Parameter von Genre/Format, Figuren oder Storylines indirekt verbunden sind. Auf dieser Ebene wären zu allererst Fernsehserien wie *Queer as Folk* oder *Sex in the City* anzuführen, aber auch das Genre der Frauengefängnisfilme (Staffel 1 und 5) und ganz explizit eine Reihe von Lesbenfilmen, deren Schauspielerinnen oder Regisseurinnen auch an *The L-Word* beteiligt sind: Zu nennen sind hier u.a. *Desert Hearts* (Hauptdarstellerin Helen Shaver tritt in der ersten Staffel ironisch quer besetzt als christlich-fundamentalistische Gegnerin von Homosexualität und einer Ausstellung von Bette auf), *Go Fish* (Autorin und Darstellerin Guinevere

⁸ 2005 bekam Jennifer Beals und 2006 die Serie einen Preis.

S. http://www.l-word.com/news/glaad_17th.php (15.1.2008).

⁹ [Http://www.glaad.org/media/release_detail.php?id=4131](http://www.glaad.org/media/release_detail.php?id=4131) (15.1.2008).

Turner und Regisseurin Rose Troche haben für *The L-Word* gearbeitet), *D.E.B.S.* (Regisseurin Angela Robinson war für mehrere Episoden verantwortlich), *The Watermelon Woman* (der Film problematisiert das Rollenrepertoire schwarzer Darstellerinnen im klassischen Hollywood-Film und zeigt eine sexuelle Beziehung zwischen einer weißen und einer schwarzen Frau; *The L-Word* übernimmt in Staffel 4 die Figur einer schwarzen Sängerin aus diesem Film) und *All Over Me* (Leisha Hailey/Alice spielt in dieser Coming-Out Geschichte die Freundin der Hauptfigur). Zur Ebene der vertikalen Intertextualität zählen nach Fiske alle Sekundärtexte, die sich direkt auf *The L-Word* beziehen, von der sendereigenen PR über Kritiken und/oder Hintergrundberichterstattungen über SchauspielerInnen bis hin zur akademischen Rezeption der Serie. Ebenso rechnet Fiske alle Verarbeitungen der Serie durch die Zuschauer (er nennt sie Tertiärtexte) dieser Ebene zu, die vor allem aufgrund des Internets so gut wie unüberschaubar geworden sind.

Das hohe Maß an Intertextualität, das *The L-Word* auszeichnet, lässt sich an den Begriff der Hybridisierung anbinden, mit dem beschrieben wird, dass die Produktionen des Fernsehens ihre Originalität einzig noch aus der Referenz auf und der je spezifischen Mischung aus anderen medialen Produktformen beziehen. Der Werbeslogan von *Showtime* für die erste Staffel von *The L-Word* „Same Sex, Other City“ entspricht exakt dem, was John T. Caldwell, einer der tiefsten Kenner des amerikanischen Fernsehens, als Kern der Praxis des „pitching“ beschrieben hat: Die Annoncierung eines neuen Produkts in der Formel „so wie X, aber mit Y“¹⁰. Zwar meint Pitching in erster Linie eine neue Form des Marktes, auf dem Anbieter/Autoren mit Sendern/Redakteuren zusammentreffen und ihre Projekte in Kurzperformances darstellen müssen¹¹, aber die Präsentationsstrategie des knappen Vergleichs mit bereits Bekanntem gilt ebenso für die Vermarktungsstrategien

¹⁰ Caldwell, John T.: Convergence Television. Aggregating Form and Repurposing Content in the Culture of Conglomeration, in: Lynn Spigel, Jan Olsson (Hg): *Television After TV. Essays on a Medium in Transition*. Durham/London 2004, S. 58.

¹¹ Nach Angabe der TV-Dokumentation *Serienschmiede Hollywood* entstehen auf dem amerikanischen TV-Markt aus 300 pitches 100 Pilotfilme, von denen nach Tests lediglich 3 auch ausgestrahlt werden (arte 23.09.2005).

der Sender selbst, die ihre neuen Produkte in der gleichen formelhaften Weise anbieten.

Neben dem Pitching verweist Caldwell (2004) auf zahlreiche weitere institutionelle Praktiken, die auf die Ästhetik des Fernsehens Einfluss nehmen. Bereits in seinem Buch *Televisuality* (1995) hatte er die Strategien beschrieben, mit denen die großen Networks in den 80er Jahren versuchten, gegen die drohende Konkurrenz durch die Kabelkanäle Zuschauer an sich zu binden. Basierend auf technischen Neuerungen wie dem digitalen Video oder der Videografie änderten sich die Anforderungen an die Mitarbeiter ebenso wie sich der „Look“ des Fernsehens veränderte. Stil wurde zu einer dominanten Kategorie, die das ehemals wortbasierte Medium Fernsehen in seiner Ästhetik veränderte. Die großen Networks kauften für ihre Serien beispielsweise Regisseure aus der Filmbranche ein (exemplarisch David Lynch für *Twin Peaks*) und handelten damit genauso wie die werbetreibende Industrie, die bekannte Autorenfilmer für ihre Spots beauftragte, um mit deren Namen und Autorenstatus Aufmerksamkeit und Konsumenten zu gewinnen. Nicht nur setzten sie damit ein bestimmtes Stilbewusstsein auf Seiten der Zuschauer bereits voraus, im Zuge des erwähnten Narrowcasting entwickelten sich für unterschiedliche Formate für spezifische Zuschauergruppen auch spezifische Ausformulierungen von Stil.

Caldwell beschreibt die zunehmende Stilisierung des Fernsehens unabhängig von den genutzten Techniken als entweder video- oder filmorientiert. Doch schon zu Beginn der 90er Jahren erwies sich die vorübergehende Dominanz eines exzessiv filmorientierten Stils als auf Dauer zu teuer und neben personalpolitischen Maßnahmen, die vor allem den Einfluss der Gewerkschaften und damit von Tarifverträgen und Arbeitszeitregelungen zurückdrängen sollten¹², etablierten sich zunehmend Formate des später so genannten Reality TV als billige Ergänzung. So war es ausgerechnet das

¹² Beispielhaft für diese Politik ist etwa die Zusammenstellung von Produktionsteams mit höchstens einem Gewerkschaftsmitglied oder die Verlagerung von Dreharbeiten nach Kanada. Schon *Queer As Folk* war eine US-amerikanische/kanadische Koproduktion und *The L-Word* wird ebenfalls überwiegend in Vancouver gedreht. Zu den Maßnahmen der Personalkosteneinsparung gehört ebenso das Schreiben in spezialisierten Autorentams sowie eine Hire and Fire Politik gerade junger unerfahrener Nachwuchskräfte.

neue Format *America's Funniest Homemovies*, das zu Beginn der 90er Jahre *Twin Peaks* den Rang in der Zuschauergunst ablaufen konnte¹³.

Mit der Durchsetzung des Internets als Plattform zur Darbietung jedweder medialer Formen sahen sich die großen Networks erneut in einer Konkurrenzsituation, aber das Medium Fernsehen verfügt über Eigenschaften, die es auch hinsichtlich des Netzes haben anpassungs- und überlebensfähig werden lassen. Gerade das amerikanische Network-Fernsehen ist mit seinen vielen angeschlossenen Lokal-Sendern (den sogenannten „affiliates“) bereits vernetzt, verfügt über gute Kontakte zur elektrotechnischen Industrie und vor allem über Archive, die sich zerstückelt als „content“ im Netz vertreiben lassen. „Konvergenz“ bedeutet für Caldwell daher zu Recht nicht einfach nur ein technologisch bedingtes Zusammenwachsen von Fernsehen und Internet und damit einen Wandel der konkreten Produktionspraktiken und der Ästhetik, sondern sie bedeutet im Kontext staatlich unterstützter Deregulierungspolitiken gleichermaßen eine wachsende Monopolisierung und vertikale Integration sowie die Einführung neuer textueller Praktiken wie die Anhäufung oder den Austausch von content in den unterschiedlichsten Kontexten.

The L-Word ist, so die hier vertretene These, exemplarisch für das Fernsehen zu Zeiten des Internets und damit für das Phänomen des „convergence TV“. Das betrifft die Praktiken der unmittelbaren Produktion, angefangen vom Pitching über die arbeitsteilige Herstellung der Drehbücher in spezialisierten Teams bis hin zur Auslagerung der Dreharbeiten nach Vancouver. Das betrifft die gestiegene Bedeutung des Rechthehandels, der neue Serien von vornherein mit Blick auf einen globalen, internationalen Markt entstehen lässt und entsprechend ein Casting erfordert, das auch international bekannte SchauspielerInnen aufweist (hier etwa Pam Grier und Jennifer Beals). Und das betrifft schließlich die Ausweitung der Serien in den Raum des Internets als eines zwar kaum gänzlich kontrollierbaren, aber doch

¹³ Caldwell, John T.: *Televisuality. Style, Crisis and Authority in American Television*. Brunswick 1995, S. 286.

besetzbaren Marktes. Neben den sendereigenen Seiten, der Produktion von Sound und Video Podcasts oder dem Auftritt von *The L-Word* in *Second Life*¹⁴ (seit 2007) sind es vor allem die zahlreichen Fanseiten, die ein bisher ungekanntes Maß an Feedback sicherstellen und damit den Einfluss der ZuschauerInnen auf die Serie vorantreiben. Die niederländische Kommunikationswissenschaftlerin Joke Hermes (2006) hat sich exemplarisch mit der website *Jumptheshark*¹⁵ befasst, einer Fanseite für Fernsehserien, in der Listen erstellt werden, mit dem Ziel herauszufinden, „wann genau eine Serie aufhört interessant zu sein und warum sie durchgefallen ist. Welche Szenen oder Episoden besser nicht aufgenommen worden wären usw.“¹⁶ Das Rating von *The L-Word* zeigt bei *Jumptheshark* den Tod der Figur Dana als dasjenige „Vergehen“, das die Serie hätte kippen können, doch auf fast einen ähnlichen Wert kommt die Gegen-Liste, die besagt, dass die Serie bisher noch gar nichts so falsch gemacht hat, um eine Absetzung zu rechtfertigen. Der Gastauftritt der eigentlich toten Dana in Staffel vier könnte eine Reaktion der ProduzentInnen auf diese Äußerungen gewesen sein.

Zur Kanalisierung der Wünsche und Vorschläge der ZuschauerInnen wurde aus der Serienproduktion heraus 2004 die website *OurChart* gegründet¹⁷, nach eigener Aussage angelehnt an das Vorbild von Alice' Chart mit dem Ziel, der lesbischen Zuschauerschaft auch real eine Vernetzung zu ermöglichen. Vor allem aber bietet die Seite den ProduzentInnen die Möglichkeit, mit ihrem Publikum in Kontakt zu treten, die potentiellen ZuschauerInnen mit Hintergrundberichten und kurzen Videos über Planungen und/oder Dreharbeiten auch in den Ausstrahlungspausen an der Serie zu halten und schließlich ihre Wünsche und Vorschläge in die Produktion zu integrieren. Der *Charlie's Angels* Vorspann in der dritten Episode von Staffel 5 stammte laut

¹⁴ S. http://notizen.typepad.com/aus_der_provinz/2007/01/tvserien_in_vir.html (13.7.2007).

¹⁵ <http://www.jumptheshark.com> (15.1.2008).

¹⁶ Hermes, Joke: Ein Publikum, das sich selbst vertextet: Post-feministisches Fernsehen, seine Fans, seine Kritikerinnen und das Internet, in: Monika Bernold u.a. (Hg.): *Screenwise. Film. Fernsehen. Feminismus*. Marburg 2006, S. 150.

¹⁷ An der Website sind die Produzentin Ilene Chaiken sowie die Schauspielerinnen Jennifer Beals (Bette) und Leisha Hailey (Alice) beteiligt.

OurChart von einer Zuschauerin, die einen Fanfiction-Wettbewerb gewonnen hatte¹⁸, von dem sich unterstellen lässt, dass seine Kriterien denen des „pitching“ entsprachen.

Gerade diese Möglichkeiten netzbasierter Feedbacks waren nach der ersten, von vielen Beobachtern anhand des Rasters von ‚Rasse‘ und Geschlecht geradezu reflexartig kritisierten Staffel noch nicht in ihrem Ausmaß abzusehen¹⁹. Doch schon die Zunahme von Figuren anderer ‚Ethnien‘ in der zweiten Staffel verdankte sich entsprechender Zuschauer-Kritik, ebenso wie die Einführung des transgender Charakters Moira/Max in Staffel 3. Alle Aussagen, die in der amerikanischen Gesellschaft über Lesben möglich sind, haben inzwischen Eingang in die Serie gefunden und werden hier zu auf Dauer gestellten Problematisierungen der die Charaktere der Serie kennzeichnenden Identität. Wohl kaum eine Fragestellung ist in *The L-Word* in gleicher Weise dominant wie die, was eine Lesbe denn sei, und das Spektrum möglicher Antworten reicht vom nicht ganz ernst gemeinten „lesbisch identifizierten Mann“ (2. Staffel) bis zur Diskussion (in der 5. Staffel) darüber, ob *OurChart* auf die Zielgruppe der Trannie-Boys ausgeweitet werden soll. Anhand konkreter Figurenkonstellationen oder mit Hilfe neuer Figuren wird (fast) jede Frage zugelassen, die sich hinsichtlich der Problematik lesbischer Identität vorstellen lässt; die Ironie, mit der der Spielfilm *Go Fish* in den 90er Jahren die lesbische *community* über eine ihrer Figuren noch Gericht halten ließ, weil sie mit einem Mann geschlafen hatte, ist für *The L-Word* nicht mehr notwendig; die *community* hält keine Gerichte mehr ab, sondern übt sich in einer permissiven Toleranz, die jedes individuelle Werden als legitime Möglichkeit so lange betrachtet, so lange es nicht auf die Seite dauerhafter Heterosexualität übertritt. Denn selbstverständlich verlangt auch die Position des „Queeren“ ihr Außen und meint in dieser Hinsicht daher kaum mehr als die

¹⁸ [Http://www.ourchart.com/node/252260](http://www.ourchart.com/node/252260) (17.6.2009).

¹⁹ Die bereits erwähnte Publikation *Reading the L-Word* umfasst lediglich Staffel 1 und 2.

Ausdifferenzierung und Benennung ehemals nur „homosexuell“ genannter Devianz nach Innen²⁰.

Wenn das, was den lesbischen Freundeskreis aus Los Angeles vereint, daher nach wie vor an eine Identität gebunden ist, dann müssen auch grundlegend Verfahren der Konstituierung von Innen und Außen und Wir und Sie eine Rolle spielen. Doch die Demarkation dieser Grenze entbehrt nicht gewisser Paradoxien, da sie zum einen der repräsentierten Gruppe einen Status der Exklusivität zuschreibt, ihr aber andererseits die Möglichkeit steter Expansion zugesteht. Allerdings ist unendliche Expansion in Fernsehserien tatsächlich nur virtuell realisierbar, da sie mit einer überschaubaren Anzahl von Charakteren operieren muss, die sie entsprechend permutiert, wobei jede Permutation narrativ begründet werden muss. Ist der Ausstieg einer Figur noch vielfältig legitimierbar, kann sich ein Einstieg nur durch die Markierung lesbischer Identität rechtfertigen, die in entsprechenden sexuellen Handlungen Gestalt annimmt. Vor allem die Figur der androgyn attraktiven Shane fungiert als Verkörperung eines stets möglichen „Eintritts“, dessen Motive nie in Frage gestellt werden, es sei denn, der Eintritt führt zu einer längerfristigen Integration einer neuen Figur. Dann ist deren lesbische Identität entweder sichergestellt (siehe beispielhaft die Figur der Jodie) oder wird im Narrativ des „Coming Out“ (wie im Falle Phyllis) neu konstituiert. Dieses Narrativ gestattet überdies, die Frage lesbischer Identität unter einer stets neuen Perspektive wiederholt zu problematisieren (im Falle Phyllis unter der des Alters) und es schließt sogar die Möglichkeit des Scheiterns ein (Dylan, Staffel 3).

Ist die Frage der Exklusivität schon durch die Möglichkeit des permanenten Eintritts „aufgeweicht“, so entspricht dem die Markierung zwischen Innen und Außen, die nicht primär als Grenze zwischen Freund und Feind konzi-

²⁰ Zur Ausdifferenzierung der Begrifflichkeiten von „homosexuell“ zu „queer“ vgl. de Lauretis 1991. De Lauretis schlägt hier den Begriff „queer theory“ für eine wissenschaftliche Theorie lesbischer und schwuler Sexualitäten vor, die jene weder als Abweichung von einer als natürlich betrachteten Heterosexualität noch als einen Lebensstil begreift. Als weiteres Forschungsfeld von Queer Theory betrachtet sie die Kritik „unserer eigenen Diskurse und der von ihnen konstruierten Auslassungen“. 1994 nimmt sie von der Bezeichnung „queer“ wieder Abstand und bezeichnet sie als „begrifflich nichtssagende Schöpfung der Publikationsindustrie“ (S. 297).

piert ist, sondern als eine zwischen Interesse und Desinteresse, zwischen der Möglichkeit und der Unmöglichkeit des Begehrens. Im Kreise von Heterosexuellen langweilt sich die Gruppe schlicht oder findet selbst beim gemeinsamen Promi-Raten keine gemeinsame Basis (Staffel 3). Nur diskriminierende Äußerungen von der „anderen Seite“ veranlassen sie zu Reaktionen: In Staffel 4 etwa äußern Heterosexuelle aus der Filmbranche ihr voyeuristisches Interesse am schwarz-weißen Paar Tasha und Alice („aren't they cute“?) und provozieren damit auf der Gegenseite Zusammenschluss und Feindbildung. Doch solche Momente sind in *The L-Word* selten.

Daher muss, was die Gruppe als Gruppe konstituiert, eher als aus feindlichen Umweltbedingungen aus „sich selbst heraus“ erklärbar werden: Das zweite Moment, das neben der lesbischen Identität, so instabil sie innerhalb gewisser Grenzen auch sein mag, diese Gruppe als Gemeinschaft definiert, ist ihr Gebrauch von Medien, und die entsprechende Selbstreflexivität der Serie verweist auf das, wofür Queer Theory eben kein Modell verfügt: Die Tatsache, dass sich eine Gruppe als Gemeinschaft nur unter Einschluss medialer Praktiken konstituieren kann. Dies betrifft zum einen die interpersonalen Kontakte, die auf räumliche Koexistenz nicht mehr angewiesen sind, solange sie medial zeitlich synchronisiert werden können (Staffel 4, Episode 6 zeigt im Splitscreen-Verfahren 20 Minuten lang die Mitglieder der Primärgruppe durch ihre Handys verbunden gleichzeitig zwei Probleme verhandeln). Zum anderen betrifft sie den Stellenwert medialer Repräsentation und Selbstrepräsentation für die Gruppenidentität. Neben der Frage, was eine Lesbe sei, ist die nach ihrer „angemessenen“ Darstellung die zweitwichtigste Frage der Serie. Die Koppelung von Narration und medialer Praxis eröffnet überdies die Möglichkeit, alle Medientechnologien auszustellen, die auch in der Produktion der Serie selbst genutzt werden, allen voran Geräte der Firmen McIntosh und Sony. Dies wiederum entspricht der ökonomischen Diagnose Caldwells, der eine vollständige Verschmelzung von Programm und Werbung im Product Placement prognostiziert.

Unter der Perspektive medialer Selbstreflexivität könnte man die Abfolge der bisherigen Staffeln durchaus als eine Mediengeschichte im Schnelldurchgang betrachten, die in der 5ten Staffel vollständig in der Gegenwart der eigenen Aktivitäten angekommen ist: Das, was wir bisher gesehen haben, wird jetzt in der Serie als Film noch einmal re/produziert²¹. Von der Produktion eines Romans (1. Staffel) bewegt sich die Geschichte zur Videotechnologie, die – in männlicher Hand – zunächst als Medium der Überwachung sowie der Pornographie gebrandmarkt (2. Staffel), in der 3. Staffel – in der Hand einer heterosexuellen Frau (Dylan) in eine Technologie des Begehrens wie des Verrats übergeht, um schließlich im weiteren Verlauf zum Medium adäquater Selbstdarstellung im Internet zu werden (5. Staffel; Produktion von Video Podcasts für *OurChart*). In *OurChart* mündet auch die Radiogeschichte, da Alice, die von der Printjournalistin zur Radiomoderatorin wurde, in der 4. Staffel die gleichnamige Website kreiert, die von da an die Fernsehserie mit dem Internet dauerhaft verschaltet wird. Die Figuren der Serie, die die Plattform zugleich als Produzentinnen wie als Userinnen nutzen, reichen die ZuschauerInnen an *OurChart* weiter und geben ihnen die Themen ihrer Diskussionen vor: Die Frage, ob es einen Blog für transgender-Leute geben soll, wird in der Serie gestellt und im Netz tatsächlich debattiert.

Mit Staffel 5 wird die identitätspolitische Frage nach der „richtigen Darstellung“ daher zunehmend von Strategien der Selbstreferentialität und medialen Spiegelungsprozessen überlagert, ohne jedoch ganz aufgegeben zu werden. Vielmehr wird sie jetzt an die unmittelbare Kommunikation via Netz delegiert, während die Serie gleichzeitig Charakteristika ihrer Figuren bis ins Groteske steigert und sich dabei zunehmend auf ihre eigene Vergangenheit bezieht: Jenny schreibt ein Drehbuch auf der Grundlage ihres eigenen Romans und wird zur Regisseurin eines Films, der nicht nur in Szene setzt, was wir bisher gesehen haben, sondern Anlass bietet, permanent Produktionsbedingungen und Probleme auch der Produktion von *The L-Word* aus-

²¹ Womit die Möglichkeit besteht, diesen Film eines Tages auch sehen zu können. *Sex and the City* hat die Fernsehserie als Film bereits vorgemacht.

zustellen (etwa, wie dreht man eine lesbische Sexszene?); dabei geht Jenny ein Verhältnis mit der sie selbst verkörpernden Darstellerin ein, einem Jungstar Hollywoods, der es mediendifferentiell erlaubt, das Fernsehen – und damit die eigene Serie – als liberal zu konturieren, während Hollywood als homophob gezeichnet wird (zur Premiere ihres ersten großen Spielfilms wird die Schauspielerin gezwungen, mit einem jungen Mann zu erscheinen; eine Parallele zur ersten Staffel, in der die Profitennispielerin Dana ebenfalls zu heterosexueller Camouflage in der Öffentlichkeit des Sports gezwungen wird.) Sogar die Sexszenen wiederholen sich: Tina und Betties Wiedervereinigung in Folge 6 ist ein Remake jener „schönen Stellen“, die die Fans schon nach der ersten Staffel bei *YouTube* eingestellt hatten, und in einem Video auf *OurChart* erläutert Ilene Chaiken minutiös die Ähnlichkeiten und Differenzen.

Für die glaubhafte Anbindung von *OurChart* an die lesbische Zielgruppe sorgen die Informationen, die über die Personen gegeben werden, die die Website betreiben. Von Ilene Chaiken und Leisha Hailey weiß „man“, dass sie lesbisch sind, und Jennifer Beals wird nicht müde, in Talkshows stolz auf ihre Beteiligung an einer „politisch so wichtigen Serie“ hinzuweisen und durch Aktivitäten wie ihren Auftritt beim Christopher Street Day in San Francisco 2006 die Anliegen der schwul/lesbischen community mit den bürgerlich-liberalen Eliten zu versöhnen. Dank Handyvideos und *YouTube* werden solche Ereignisse genauso international verbreitet wie die persönlichen Begegnungen zwischen den Serien-Stars und den Fans bei den sogenannten L-Word-Conventions in Europa.

Die Aussöhnung zwischen den queeren und den liberalen Eliten ist der Serie vielfältig eingeschrieben; sie findet zum einen vermittelt über die Ökonomie statt, in der „liberal“ die Freiheit wirtschaftlichen Handelns von staatlichen Beschränkungen meint²², aber ebenso in der Narration der Serie selbst;

²² Laut Michele Hilmes (2003) stand die Federal Communications Commission, die in den USA die Konzentration im Medienbereich regelt, zu Beginn der 90er Jahre unter starkem Druck, die bisherigen Beschränkungen aufzuheben. Die Neufassung im Telecommunications Act von 1996 erlaubte jetzt einer einzigen Firma, 35% der Bevölkerung mit ihren Angeboten zu erreichen. Die Folge dieser Deregulierung war eine ungeheure Konzentrationsbewegung („a tsunami of corporate mergers“, wie Hilmes schreibt, S. 66), die 1999 zum Zusammenschluss von Time

auch hier ist das Prinzip der individuellen Freiheit der Wahl das maßgebliche ideologische Regulativ. Denunziert wird alles, was der Wahlfreiheit entgegensteht: sei es die Unmöglichkeit gleichberechtigter schwul/lesbischer Eheschließungen (Staffel 3) oder die Ausschließung Homosexueller aus der Armee. Die Storyline um die schwarze Soldatin Tasha, die wegen „homosexual conduct“ verfolgt wird, erinnert nicht zufällig an den patriotischen Spielfilm *Serving in Silence*, der den analogen Fall der (weißen) Margarethe Kammermeyer schilderte und von Hollywoodgrößen wie Glenn Close und Barbara Streisand produziert wurde – letztere gewiss eine Repräsentantin des weißen, liberal-demokratischen Amerika.

Bereits zu Beginn der 90er Jahre und ikonisch versinnbildlicht in einem Coverfoto der Zeitschrift *Vanity Fair*, das die Sängerin k.d. lang in einem Frisörstuhl zeigt, wie sie von Model Cindy Crawford rasiert wird, tauchte der Begriff des „lesbian chic“ auf. Seitdem sind zahlreiche Untersuchungen darüber erschienen, wie die werbetreibende Industrie den Markt des sogenannten „pink dollar“ erfolgreich ausgelotet hat. Mögen die statistischen Daten über die Einkommensverhältnisse von Schwulen und Lesben auch in Frage gestellt werden, so hat sich dennoch auf ihrer Grundlage die Strategie des sogenannten „gay window shopping“ durchgesetzt, die in den kritisch-historischen Narrationen der Kommodifizierung sexueller Devianz so etwas wie den metaphorischen „Sündenfall“ darstellt²³. Seitdem ist die Verknüpfung von deregulierter Ökonomie, einer als Freiheit der Wahl konzipierten Auffassung von Geschlechtsidentität und der gestiegenen Anzahl positiver Repräsentationen queerer Charaktere auch in den Fokus akademischer Theoriebildung getreten.

Allerdings ist diese schlecht gerüstet, verlässt sie sich einzig auf „queere“ Ansätze, die für die Verknüpfung von Ökonomie, Geschlechtsidentität und Repräsentation kaum Modelle bieten. Schon bei Judith Butler (1991 und 1995) ist der Begriff der Identität unmittelbar an den der individuellen Subjektivität gebunden, von der ausgehend Strategien wie Travestie und Parodie politisch interpretiert und auf Kollektive hochgerechnet werden, ohne zum einen den zentral ästhetischen (und eben nicht politischen) Charakter dieser Strategien zu beachten und ohne zum anderen den Begriff

Warner Turner mit AOL zum größten Medienkonzern der Welt führte und 2001 zum Zusammenschluss von Viacom und CBS.

²³ S. beispielhaft Clark, Danae: Commodity Lesbianism, in: Henry Abelove u.a. (Hg.): *The Lesbian and Gay Studies Reader*. New York/London 1993, S. 186-201.

der Identität, den Butler hier so vehement kritisiert, an solchen Theorien zu schärfen, die ihn im Gegenteil für jedes politische Handeln als konstitutiv voraussetzen²⁴. Zudem beruht Butlers Konzept der Performativität des Geschlechts auf dem Begriff der Norm/en, der zwar anzugeben in der Lage ist, dass Geschlecht eben nicht der „freien Wahl“ des Subjekts anheimgestellt, sondern immer von Macht durchkreuzt wird, doch der Begriff der Norm kann ohne den komplementären der Sanktion nicht beschreiben, wie die jeweiligen Subjektivitäten durch die von Normen regulierten Praktiken tatsächlich konstituiert werden. Das von Althusser übernommene Modell der Anrufung, eine Metapher gesellschaftlicher Unterwerfung des Subjekts, mutiert bei Butler in die Ambivalenz von Subjektion und Selbstermächtigung, ohne je in Rechnung zu stellen, dass gerade Handlungsfreiheit einen wesentlichen Faktor liberaldemokratischer Gesellschaften bildet. Ihr Insistieren auf den Begriff der „Iteration“ als nichtidentische Aus- und Aufführung normativer Skripte erweist sich vor diesem Hintergrund weniger als Basis von Ungehorsam denn als notwendige Bereitstellung von Handlungsspielräumen und Wahlmöglichkeiten, ohne die gesellschaftliche Reproduktion als stetige Transformation nicht stattfinden kann.

Als Modifikation eines solchen Begriffs der Norm bietet sich das Konzept der Normalisierung an, wie es Jürgen Link (2006) als Antwort auf die Frage nach der Herstellung von Normalität entwickelt hat. Danach beruht Normalität in hoch technologisierten Gesellschaften eben nur noch zum geringsten Teil auf regulativen Normen, sondern wird als Mehrheitsmodell über mediale Diskurse, die unentwegt statistische Daten in die Gesellschaft zurückspielen, den Subjekten zur Selbstadjustierung angeboten. Das Modell von Link hat nicht nur den Vorteil, mediale Prozesse als für Normalisierungsprozesse konstitutiv mit einzubinden, es ist überdies in der Lage, „Normalisierung“ und Liberalisierung in eben dem Sinn kurzzuschließen, dass beides die Fähigkeit des Subjekts impliziert, sich selbst immer wieder neu an statistisch produzierte Normalitäten anzupassen, ohne dass es Normen im Sinne weitaus

²⁴ Ich denke hier vor allem an jene Theorien, die an der Differenz von Politik und dem Politischen ansetzen und letzteres von vornherein als Raum von Widersprüchen und Auseinandersetzungen betrachten wie Rancière (2002), Mouffe (2007) oder Žižek (2005).

weniger flexibler und vor allem sanktionsfähiger Handlungsvorschriften überhaupt noch bedürfte.

Mit Hilfe des Link'schen Normalisierungskonzeptes wird schließlich auch erklärlich, dass und wie (neo)liberale Gesellschaften Geschlecht und Begehren nicht mehr in erster Linie durch Verfahren der Ausschließung (Verbote qua Gesetz), sondern zunehmend durch Prozesse der Selbstadjustierung regulieren. Als statistischer Bestandteil von „Lebensstil“ und „Milieu“ werden sexuelle Identitäten zugleich öffentlich repräsentiert wie privatisiert und auf der Gauß'schen Normalverteilungskurve neu verortet²⁵. *The L-Word* ist an solchen Prozessen beteiligt, weil die Serie „lesbisch“ als Identitätskriterium nur innerhalb eines flexiblen Spektrums befragen, nicht mehr aber als Essenz oder unumkehrbare Festlegung repräsentieren kann. Daher wäre – mit Antke Engel – kritisch danach zu fragen, „inwiefern die neue toleranzpluralistische Offenheit gegenüber Lesben und Schwulen womöglich damit zusammenhängt, dass ihnen eine bestimmte Rolle im neoliberalen Transformationsprozess zugesprochen wird, nämlich, so meine These, dass sie in der öffentlichen, medialen Repräsentation eine Ideologie der freien Gestaltbarkeit des eigenen Lebens versinnbildlichen sollen“.²⁶

Nach Engel figurieren die Repräsentationen schwul/lesbischer Partnerschaften und Freundeskreise als Vorbilder sozialer Gemeinschaften, die auf staatliches Handeln weder angewiesen sind noch jenes herbeisehnen. Dabei werden die unter Bedingungen sozialen Ausschlusses („closet“) oder staatlicher Vernachlässigung – wie im Fall der für die Bewegung und Theorie des „Queeren“ so wichtigen AIDS-Krise mit ihrer Ideologie der Selbstverschuldung – entwickelten Formen von Selbsthilfe und Selbstbezogenheit in das (neo)liberale Normalitätsspektrum einbezogen und umgewertet. Ehemals

²⁵ Link zeigt am Fall des Wiener Psychologen und Philosophen Otto Weininger exemplarisch die Flexibilisierung einer starren Binarität der Geschlechter bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Ausgehend von der These einer grundlegenden Bisexualität des Menschen ging das Denken von Geschlecht in „Zwischenstufen“ und Kontinuen über. S. Link, Jürgen: *Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird*. Göttingen 2006, S. 393ff.

²⁶ Engel, Antke: bilder der verführung in die privatisierte verantwortung. ein gespräch mit antke engel, in: Renate Lorenz, Brigitta Kuster (Hg.): *Sexuell arbeiten. Eine queere Perspektive auf Arbeit und prekäres Leben*. Berlin 2007, S. 276.

subkulturelle Erscheinungen wie die wechselseitige Hilfe werden durch moralische Aufwertung entpolitisiert und als Privatsache normalisiert; und die lesbischen und schwulen Sexualitäten, die sich Teresa de Lauretis noch „als Widerstandsformen gegen die kulturelle Homogenisierung“²⁷ zu theoretisieren wünschte, werden jener Warenförmigkeit unterworfen, der die Heterosexualität schon lange unterworfen ist.

In *The L-Word* tritt der Staat entsprechend nur in Form seiner repressiven Apparate in Erscheinung (Polizeigewalt/Gefängnis und vor allem das Militär, dem gegenüber primär die Forderung nach Anerkennung gestellt wird), nie aber als Instanz eines ökonomischen Ausgleichs. Wirtschaftliche Ansprüche gelten im liberalen Verständnis als privat und werden entsprechend an private Einrichtungen wie Stiftungen gerichtet oder gleich an die notwendig vorhandenen reichen Freunde. An die Stelle von Sozialämtern, Schuldnerberatungen, Gerichten oder Sparkassen treten Helena Peabody und ihre Mutter, die eine Bank nicht brauchen und über jeden Rechtsanwalt verfügen können. „Wir schulden niemandem etwas“, sagt Mutter Peabody in Staffel 5 zu ihrer Tochter „und schon gar nicht der sogenannten Gesellschaft.“

Der Umwertungs- und Normalisierungsprozess ehemals devianter Sexualitäten lässt den Schluss zu, dass Geschlecht und Begehren nur dann ausreichend sind, einen Fokus politischen Handelns zu bilden, wenn sie der Macht des Ausschlusses unterliegen und die Ausgeschlossenen unter Berufung auf die Postulate der Gleichheit und Gerechtigkeit ihren Teil einfordern können. Als inkludierte, regulierte und qua Medien orchestrierte Stile privaten Lebens unterliegen Geschlecht und Begehren einer dauerhaften Problematisierung innerhalb eines Normalitätsspektrums, das kollektive und politisch wirksame Subjektivierungsprozesse unterläuft, da der Staat als Adressat von Forderungen jenseits seiner repressiven Apparate nicht mehr in Anspruch genommen wird. Im Zuge einer Kritik an Deleuze zitiert Slavoj Žižek Brian Massumi wie folgt: „Die Normalität beginnt ihren Einfluss zu verlieren. Die Regularitäten beginnen sich aufzulösen. Dieses Sichauflösen

²⁷ De Lauretis, Teresa: Queer Theory: Gay and Lesbian Sexualities, in: *Differences. A Journal of Feminist Cultural Studies*, 6/2-3, 1991, S. iii.

der Normalität ist Teil der Dynamik des Kapitalismus. Es ist keine simple Befreiung. Es ist die dem Kapitalismus eigene Form der Macht. Es ist nicht mehr disziplinierend institutionelle Macht, die alles und jedes definiert, es ist die Macht des Kapitalismus, Mannigfaltigkeit zu produzieren – weil die Märkte gesättigt werden. Produziere Mannigfaltigkeit und du produzierst einen Nischenmarkt. Die seltsamsten affektiven Tendenzen sind okay – jedenfalls solange sie sich verkaufen. Der Kapitalismus beginnt den Affekt zu intensivieren oder zu diversifizieren, aber nur, um Mehrwert aus ihm zu ziehen. Er entert den Affekt, um das Profitpotential zu intensivieren. [...] Es ist sehr beunruhigend und verwirrend, weil es, wie mir scheint, eine bestimmte Art von Konvergenz zwischen der Dynamik der kapitalistischen Macht und der Dynamik des Widerstands gegeben hat.“²⁸

Gegen Massumi bleibt einzuwenden, dass sein Begriff von „Normalität“ offenbar wie bei Butler zu stark an Vorstellungen regulativer „Normen“ gebunden ist und daher die flexible statistische Normalisierung im Sinne Links nicht einbeziehen kann. Zweitens ist sein Erstaunen über eine „Konvergenz“ von kapitalistischer Macht und Widerstand selbst erstaunlich, ist doch die Aufnahme und hegemoniale Anverwandlung kritischer Standpunkte vielfach als Kennzeichen kapitalistischer Ideologie und ihres Wirkens beschrieben worden. Gerade jene utopischen Vorstellungen wie Selbstbestimmung und Selbstverwirklichung, die noch in den 70er Jahren vor der Folie eines marxistischen Entfremdungsbegriffs gegen die Zwänge der kapitalistischen Verwertung ins Feld geführt wurden, wurden vom Diskurs des neoliberalen Selbstmanagements aufgegriffen und produktiv gemacht²⁹. Im Zuge dessen wurde auch die Vorstellung von „Selbstidentität“ zunehmend aufgeweicht und durch Modelle multipler und fluider Identität/en ersetzt. Noch Adorno hatte gegen den bürgerlichen Identitätszwang gemeint, das Nichtidentische als Glücksmoment ins Spiel bringen zu können („was bloß

²⁸ Brian Massumi zitiert in Zizek, Slavoj: *Die politische Suspension des Ethischen*. Frankfurt a.M. 2005, S. 129/30.

²⁹ Vgl. Boltanski, Luc, Chiappello, Eve: *Der neue Geist des Kapitalismus*. Konstanz 2003.

identisch ist mit sich, ist ohne Glück³⁰), doch wenn das Kapital primär das Nicht-Identische als das Glückliche modelliert, muss über die Verbindung von „queerer“ Identitätskritik zu (neoliberalem) Selbstmanagement neu nachgedacht werden.

In *The L-Word* wird diese Verbindung sowohl in ihren Übereinstimmungen als auch in ihren spannungsreichen Differenzen thematisch und die von Massumi so benannte „Konvergenz“ (die sich lohnte, mit der Caldwell'schen Medienkonvergenz in Beziehung zu bringen) von kapitalistischer Logik und Widerstand beispielhaft. Die Serie produziert Mannigfaltigkeit und intensivierte Affekte. Sie greift politische und kulturelle Entwicklungen und Fragestellungen auf, problematisiert sie und stellt „Meinungen“ zur Verfügung: Das Spektrum reicht von der Kunstförderung über die Frage der Abtreibung bis zum Krieg im Irak. Sie repräsentiert einen Lebensstil, in dem der Konsum sogenannter „weicher“ Drogen ebenso „normal“ ist wie interethnische Beziehungen, einen Lebensstil, in dem der Wunsch nach gleichgeschlechtlicher Eheschließung ebenso seinen Platz hat wie die Promiskuität. Lesbisch Sein erscheint als flexibles Kontinuum differenter Beziehungsstile und politischer Haltungen, die mit den Medien immer schon verkoppelt sind: In der fünften Staffel konfrontiert die Serie ihre ZuschauerInnen am Beispiel der Figur von Alice mit dem Interesse der Mehrheitsmedien an den sogenannten „fun gays“, die ihr schwul/lesbisch Sein mit viel Wortwitz in die Arena massenmedialer Vergnügungen einbringen und keinerlei politische Forderungen mehr stellen, außer der, in der Funktionalität differenter Organisationen als gleiche anerkannt zu werden.

Der Abwesenheit des Staates als Faktor sozialen Ausgleichs korreliert „Gesellschaft“ weniger als dessen kritisches Gegenüber als vielmehr als ein selbst hochgradig segregierter Raum; entsprechend vielfältig erweist sich auch die Arena der Geschlechterpolitik. Vehement kritisiert die Serie die Strategie des „closeting“, d.h. des verordneten Verheimlichens, wie sie es am Beispiel des Profi-Sports, des Militärs und der Hollywood-Filmproduktion

³⁰ Adorno, Theodor W.: Sexualtabus und Recht heute. In: ders. *Eingriffe. Neun kritische Modelle*. Frankfurt a.M. 1963, S. 105.

vorführt. In einer extrem segmentierten Gesellschaft stellt sich *The L-Word* mit seiner immer vermittelnden Figur der Alice auf die Seite von „out and loud“ als einzig vertretbarer geschlechterpolitischer Strategie, der die Selbstdarstellung in den neuen Medien als einzig vertretbare Politik der Repräsentation zur Seite gestellt wird. Das Ende von Staffel 5 konturiert das auf Druck des Verleihs umgeschriebene Ende des Films im Film als Verrat und damit sein Gegenteil als eigene Programmatik: Ein „Girl meets Boy“-Happy End kann es im lesbischen Universum von *The L-Word* nicht geben. Damit verortet sich die Serie geschlechterpolitisch auf der Grenze zwischen den alten Identitätspolitiken und den neuen „queeren“ Bewegungen, deren kulturalisierten Liberalismus die Serie integriert, ohne vollständig in einem gänzlich apolitischen „anything goes“ aufzugehen. In ihrer bloßen Existenz jedoch ist die Serie Symptom jenes Pluralismus, den eine deregulierte Medienpolitik notwendigerweise nach sich zieht: „In nur wenigen Jahren“, schreibt John Caldwell, „fiel ein Oligopol aus drei Networks mit einem Marktanteil von über 90 Prozent in die Hände neuer Wettbewerber aus dem Sektor der elektronischen Medien, die Programmvielfalt versprochen. Aber dieses Pantheon aus Mannigfaltigkeit vereinigte sich erneut in vier gigantischen multinationalen Medienkonzernen, die im Herbst 2000 schon wieder 86 Prozent der Zuschauer zurück gewonnen hatten. Die momentan weitverbreitete Billigung von Zusammenschlüssen im Unterhaltungssektor resultiert aus der Tatsache, dass diese aufs neue vertikal integrierten Konglomerate genau jenen Anspruch auf Vielfalt, öffentliche Versorgung und demokratischen Geschmack symbolisch gemeistert haben, den die regulatorischen Praktiken im letzten halben Jahrhundert sicher stellen sollten. Anstatt jedoch Geschmacksnischen und minoritäre Standpunkte über konkurrente Kanäle zu verteilen, haben es die neuen Konglomerate geschafft, dieses vielfältige Pantheon von Geschmäckern und Standpunkten in ihren eigenen Ablegern und Reihen unterzubringen. [...] Viacom beweist seinen Aktionären und Washington, dass der Konzern gleichzeitig profitabel, vielfältig und breit aufgestellt ist, gerade weil die Fernsehindustrie so vehement für eine marktorientierte Vielfältigkeit eintritt. [...] Das Ziel jeden Konglomerats ist es daher de facto, im Rahmen ihrer großen Firmenfamilie für jeden Geschmack und jede soziale Identität eine Programmniche anbieten zu können. Vielfalt und Multikulturalismus sind für die Industrie von Anormalität weit entfernt. Während Firmenbestandteile (wie einzelne Sender und Studios) sich zunehmend

spezialisieren und hinsichtlich ihrer Reichweite und Identität immer homogener werden, müssen die Konzerne, denen sie gehören, heute vielschichtig sein und insgesamt multikulturelle Zusammenschlüsse bilden. Diese Art industrieller, multikultureller Zusammenballung lenkt sowohl Rassismuskritik ab als auch den besorgten Ruf nach neuen regulatorischen Maßnahmen, um eine öffentliche Versorgung, Programmvielfalt und demokratische Darstellungen zu erzwingen. Die Unterhaltungsindustrien haben im Gegenteil allen Grund, diese Ideale zu internalisieren und zu beherrschen: indem sie eine multikulturelle Vielschichtigkeit als Teil einer globalen, über die Aktienmärkte vermittelten Ökonomie institutionalisiert haben, haben sie es praktisch vorgemacht“.³¹

Nachtrag

Dieser Text wurde in großen Teilen 2007 verfasst; folgendes bleibt nachzutragen: *Our Chart* verliert im November 2008 die finanzielle Unterstützung von *Showtime*. Allen für die website professionell Tätigen wird gekündigt.

Die nur noch aus acht Folgen bestehende letzte Staffel von *The L-Word* wird zwischen dem 18.1. und 8.3.2009 ausgestrahlt und erreicht weder die Ironie noch die Selbstreflexivität vor allem der 5. Staffel. Sie ist als (unaufgelöstes) Whodunit um den gleich in der ersten Folge gezeigten Tod von Jenny Sheckter gestaltet und konzentriert sich vor allem auf die Schließung offener Fragen bestehender Partnerschaften: Tina und Bette ziehen mit Tochter Angelica nach New York, Helena und Dylan finden, wenn auch nicht ohne Probleme, erneut zueinander, Tasha und Alice bleiben trotz Krisen zusammen. Vor ihrem Tod dreht Jenny ein Erinnerungsvideo für Bette und Tina, das einige der beliebtesten Figuren der Serie noch einmal versammelt. Und in extremen Großaufnahmen sieht man die Mitglieder des engeren Freundeskreises, wie sie im Zuge der polizeilichen Ermittlungen Aussagen über eben diesen Freundeskreis machen.

³¹ S. Caldwell, *Convergence Television*, S. 68f.

Angesichts der Finanz- und Wirtschaftskrise bleibt abzuwarten, wie sich das „Queering“ des amerikanischen Kabelfernsehens weiter entwickelt; es sei die Prognose gewagt, dass es sich hierbei um ein im wesentlichen den neo-liberalen 90er Jahren geschuldetes „Projekt“ handelt, dessen Folge die dauerhafte Integration schwuler und lesbischer Charaktere in Serien sein wird. Ob es dagegen auch in Zukunft ausschließlich schwule, lesbische und andere „queere“ Serien geben wird, sei dahin gestellt.

Erscheint in *Frauen und Film*, Nr. 66 (2011).

Filmografie

Desert Hearts (1985). Regie: Donna Deitch.

Go Fish (1994). Regie: Rose Troche.

Serving in Silence (1995). Regie: Jeff Bleckner.

The Watermelon Woman (1996). Regie: Sheryl Dunye.

All Over Me (1997). Regie: Alex Sichel.

D.E.B.S. (2004). Regie: Angela Robinson.

Queer as Folk (2000-2005). Produktion *Showtime*. 83 Folgen in 5 Staffeln.

Sex and the City (1998-2004). Produktion HBO. 94 Folgen in 6 Staffeln.

Sex and the City. The Movie. (2008). Regie: Michael Patrick King.

The L-Word (2003-2009). Produktion *Showtime*. 68 Folgen in 6 Staffeln.

The L-Word. The Movie. (201?)

Serienschmiede Hollywood (F 2005). Regie: Oliver Joyard, Loic Prigent.
Ausstrahlung arte 23.9.2005)

Literatur

Aaron, Michele (Hg.): *New Queer Cinema. A Critical Reader*. Edinburgh 2004.

Aaron, Michele: New Queer Cable? The L Word, the Small Screen and the Bigger Picture, In: Kim Akass, Janet MacCabe (Hg.): *Reading the L-Word*. A.a.O., S.33-39.

Adorno, Theodor W.: Résumé über Kulturindustrie, in: ders.: *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*. Frankfurt a.M. 1967, S.60-70.

Adorno, Theodor W.: Sexualtabus und Recht heute, in: ders. *Eingriffe. Neun kritische Modelle*. Frankfurt a.M.1963, S. 99-124.

Akass, Kim, McCabe, Janet (Hg.): *Reading the L-Word. Outing Contemporary Television*. London/New York 2006.

Beirne, Rebecca (Hg.): *Televising Queer Women. A Reader*. New York/Houndsville 2008.

Boltanski, Luc, Chiapello, Eve: *Der neue Geist des Kapitalismus*. Konstanz 2003.

Butler, Judith: *Gender Trouble Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt/M. 1991.

Butler, Judith: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Berlin 1995.

Caldwell, John T.: *Televisuality. Style, Crisis and Authority in American Television*. Brunswick 1995.

Caldwell, John T.: Convergence Television. Aggregating Form and Repurposing Content in the Culture of Conglomeration, in: Lynn Spigel, Jan Olsson (Hg.): *Television After TV. Essays on a Medium in Transition*. Durham/London 2004, S. 41-74.

Chambers, Samuel: Heteronormativity and The L Word: From a Politics of Representation to a Politics of Norm, in: Kim Akass, Janet MacCabe (Hg.): *Reading the L-Word*. A.a.O., S. 81-98.

Clark, Danae: Commodity Lesbianism, in: Henry Abelove u.a. (Hg.): *The Lesbian and Gay Studies Reader*. New York/London 1993, S.186-201.

Davies, Faye: Paradigmatically Oppositional Representations: Gender and Sexual Identity in The L Word, in: Rebecca Beirne (Hg.): *Televising Queer Women*. A.a.O., S. 179-193.

De Lauretis, Teresa: Queer Theory: Gay and Lesbian Sexualities, in: *Differences. A Journal of Feminist Cultural Studies*, 3/2, 1991, S. iii-xviii.

De Lauretis, Teresa: Habit Changes, in: *Differences. A Journal of Feminist Cultural Studies*, 6/2-3, 1994, S. 296-313.

Engel, Antke: bilder der verführung in die privatisierte verantwortung. ein gespräch mit antke engel, in: Renate Lorenz, Brigitta Kuster (Hg.): *Sexuell arbeiten. Eine queere Perspektive auf Arbeit und prekäres Leben*. Berlin 2007, S. 273-288.

Fiske, John: *Television Culture*. London/New York 1989.

Guidotto, Nadia: Cashing in on Queers: From Liberation to Commodification, in: *Canadian Online Journal of Queer Studies in Education*, 2/1, 2006 (15 Seiten). <https://jps.library.utoronto.ca/index.php/jqstudies/article/view/347/461> (23.8.2007)

Hermes, Joke: Ein Publikum, das sich selbst vertextet: Post-feministisches Fernsehen, seine Fans, seine Kritikerinnen und das Internet, in: Monika Bernold u.a. (Hg.): *Screenwise. Film. Fernsehen. Feminismus*. Marburg 2004, S.149-165.

Hieber, Lutz, Villa, Paula-Irene: *Images von Gewicht. Soziale Bewegungen, Queer Theory und Kunst in den USA*. Bielefeld 2007.

Hilmes, Michèle: US Television in the Multichannel Age, in: Michèle Hilmes (Hg.): *The Television History Book*. London 2003, S.62-67.

Link, Jürgen: *Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird*. 3.Aufl. Göttingen 2006.

Mouffe, Chantal: *Über das Politische. Wider die kosmopolitische Illusion*. Frankfurt a.M. 2007.

Rancière, Jacques: *Das Unternehmen. Politik und Philosophie*. Frankfurt a.M. 2002.

Rooney, Monique: Networking in Fortress Los Angeles. Sexuality, Race and the Postmodern Metropolis in The L Word. In: *Australian Humanities Review* N.38, 2006, <http://www.lib.latrobe.edu.au7archive/Issue-april-2006/rooney.html> (17.7.2007).

Seier, Andrea (2007): *Remediatisierung. Die performative Konstitution von Gender und Medien*. Münster 2007.

Straayer, Chris u.a.: Queer TV Style, in: *GLQ. A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 11/1,2005, S. 95-117.

Zizek, Slavoj: *Die politische Suspension des Ethischen*. Frankfurt a.M. 2005.

Autorin

Eva Hohenberger, wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Medienwissenschaft, Ruhr-Universität-Bochum. Hintergrund des Textes sind zwei Seminare: „Lesben in Serie. The L-Word“ im WS 2007/08 und „New Queer Cinema“ im SoSe 2008.

Kontakt: eva.hohenberger@rub.de