

Older Wiser Lesbians?

Lesbische Repräsentation im Spannungsfeld von New Wave Queer Cinema und Homonormativität

Elahe Haschemi Yekani

Trotz des Booms um das »New Queer Cinema« der 1990er Jahre wird lesbische Repräsentation im Kino weiterhin marginalisiert.¹ Eine ganz banale Antwort auf die Frage danach, warum das so sei, ist und bleibt: Sexismus. Es ist ein Trugschluss zu glauben, dass das queere Kino davon nicht betroffen wäre. Queerer Aktivismus, queere Kunst und Theorie und feministische Ansätze stehen in einem konfliktreichen Spannungsverhältnis zueinander. Nicht ohne Grund nennt B. Ruby Rich das »New Queer Cinema« der 1990er Jahre zunächst eine (white) »boys' own story« (Rich 2004: 7), die die Perspektiven von Frauen und People of Color vernachlässige. Auch im sogenannten »New Wave Queer Cinema« der letzten Jahre dominieren schwule Sujets. Dieses Label wird bisher maßgeblich mit dem Schaffen von Regisseuren wie Travis Mathews und Ira Sachs in Verbindung gebracht. Das heißt nicht, dass diese Filme nicht sehenswertes queeres Kino sind und sie so pauschalisierend unter einem Label verhandelt werden sollten.² Aber kaum eine andere Kunstform ist noch immer von einem solchen Geschlechterungleichgewicht geprägt wie der finanziell anspruchsvolle narrative Spielfilm. Während sich inzwischen eine ganze Reihe LGBT-Repräsentationen vornehmlich im Mainstream-TV finden, scheint es vor allem für lesbische Regisseurinnen deutlich schwieriger zu sein, ihre Projekte umzusetzen und lesbische Geschichten im narrativen Spielfilm zu erzählen – gerade wenn es um nicht-Weiße Lesben geht. Eine nennenswerte Ausnahme bildet hier der Spielfilm *PARIAH* der Regisseurin Dee

¹ In Reaktion auf die Debatte um die Abwesenheit lesbischer Filme bei der letzten Berlinale hat das *Sissy* Magazin einen Themenschwerpunkt veröffentlicht; siehe: *Sissy: Homosexual's Film Quarterly* Nr. 22 (Juni-August 2014): 19-23. Online: http://www.sissymag.de/1402/texte/1402_lesbenfilme_thema.html (gesehen am 31.07.2014).

² Der Begriff »New Wave Queer Cinema« wird von Ben Walters 2012 im *Guardian* verwendet: »New-Wave Queer Cinema: Gay Experience in All Its Complexity«, *The Guardian*, 04.10.2012. Online: <http://www.theguardian.com/film/2012/oct/04/new-wave-gay-cinema> (gesehen am 18.11.2013); siehe zur Kopplung von Queer Cinema an schwule Sujets z.B. auch kritisch: Carsten Moll: »Schwule Befindlichkeiten: Kritische Anmerkungen zum Begriff eines »New Wave Queer Cinema««, *Sissy: Homosexual's Film Quarterly* Nr. 18 (Juni-August 2013): 20-21. Online: http://www.sissymag.de/1302/texte/1302_schwulebefindlichkeiten.html (gesehen am 18.11.2013); und zum queeren Potenzial des Kinos von Travis Mathews: Enrico Ippolito: »Das Zeigen ist politisch. Das Nicht-Zeigen auch.« *Sissy: Homosexual's Film Quarterly* Nr. 17 (März-Mai 2013): 11. Online: http://www.sissymag.de/texte/1301_iwantyourlove.html (gesehen am 18.11.2013).

Rees aus dem Jahr 2011, der das Coming-out der jungen lesbischen Afroamerikanerin Alike (Adepero Oduye) im zeitgenössischen Brooklyn erzählt – ästhetisch und durch den Fokus auf das Coming-out ist dieser aber nicht als New Queer Cinema oder New Wave Queer Cinema einzuordnen. Lesbische Repräsentation bezieht sich dabei immer auch auf unterschiedlichen Ebenen zugleich: auf die Herstellungsseite (Regisseurinnen, Produzentinnen, Autorinnen) und auf die inhaltliche, ja vielleicht sogar formale Ebene (Handlung, Protagonistinnen, Stil).

Aus dem Mangel an solchen Repräsentationen folgt aber nicht, dass wir lesbischen Separatismus einfordern sollten. Es ist ein Verdienst des New Queer Cinema, dass es viele Filme gibt, die vielleicht gar nicht mehr so identitätspolitisch eindeutig funktionieren. Das hat offensichtlich auch mit der gestiegenen Sichtbarkeit von Trans* und zu geringerem Maß intersexuellen Protagonist_innen zu tun. Obwohl Geschlecht und Sexualität unterschiedliche Identitätskategorisierungen bezeichnen, sind sie doch verwoben. Gerade das Spektrum von lesbischer Butch-Performativität zu Transmännlichkeit ist nicht immer klar abgrenzbar oder eindeutig Hetero- oder Homosexualität zuzuordnen. Hinzu kommt, dass die Debatte um den jüngst in Cannes ausgezeichneten Film von Regisseur Abdellatif Kechiche *LA VIE D'ADÈLE/BLAU IST EINE WARME FARBE* (2013), der viel Kritik von lesbischer Seite auf sich gezogen hat, eben auch zeigt, dass nie ganz klar sein kann, was heutzutage einen »lesbischen Film« überhaupt ausmacht: das Sujet, der_die Regisseur_in, gar die Schauspieler_innen? Es geht mir also nicht so sehr um ein reines Zahlenspiel, sondern um das Politisieren von Repräsentation und das ästhetische Herausfordern visueller Erzählkonventionen, die oft Weiß und männlich dominiert bleiben.

Dabei kreiste das New Queer Cinema der frühen 1990er Jahre von Regisseuren wie Derek Jarman, Tom Kalin, Todd Haynes oder Gregg Araki nicht einfach um positive Bilder des Coming-out und queerer Identifikationsfiguren, sondern zeigte LGBT-Charaktere als Anti-Helden und unterlief dabei ästhetisch Hollywood-Konventionen. Ästhetisch sind diese Filme geprägt von postmoderner Selbstreflexivität, einer Hervorhebung der Artifizialität des Mediums statt narrativer Geschlossenheit, psychologischer Erzählformen und Happy End. Das aktuelle New Wave Queer Cinema knüpft daran an und rückt darüber hinaus die Lebenswelten queerer Charaktere in den Vordergrund, ohne deren Sexualität zu problematisieren oder zum Hauptgegenstand zu machen (wenngleich expliziter Sex nicht selten ist). Was bedeutet dies nun für ein plakativ gesprochen »in die Jahre gekommenes« lesbisches Kino? Für die 1990er finden sich im US-amerikanischen Kino wenig klar lesbische Filme, die dem Label New Queer Cinema zugeordnet wurden: Am ehesten tauchen dabei Rose Troches *GO FISH* (1994) sowie Cheryl Dunyes *THE WATERMELON WOMAN* (1996) auf, seltener auch Lisa Cholodenkos *HIGH ART* (1998) oder Alex und Sylvia Sichels *ALL OVER ME* (1997).

Im Folgenden werde ich knapp einige aktuelle Entwicklungen im lesbischen Kino diskutieren und beschränke mich hierfür auf zwei US-amerikanische Produktionen. Dabei möchte ich ganz schlaglichtartig zwei gegenläufige Tendenzen, die

meines Erachtens trotz offensichtlicher Differenzen viele Gemeinsamkeiten aufzeigen, thematisieren. Als Beispiele dienen die im Jahr 2010 erschienenen Filme *THE OWLS* (Regie Cheryl Dunye) und *THE KIDS ARE ALL RIGHT* (Regie Lisa Cholodenko). Die Gegenüberstellung der beiden zeigt, wie inzwischen Repräsentationspolitiken von lesbischen Charakteren häufig narrativ und ästhetisch zwischen queerer Veruneindeutigung lesbischer Lebenswelten und der Ankunft im homonormativen Mainstream schwanken.

THE KIDS ARE ALL RIGHT war der erste deutlich auf ein Mainstream-Publikum abzielende Film, der lesbisches Familienleben zum Thema machte. Er konnte mit Hollywood A-Listern wie Annette Bening, Julianne Moore und Mark Ruffalo besetzt werden und hatte laut IMDb.com ein Budget von ca. 4 Millionen Dollar; also das 80-fache des Mikro-Budgets von *THE OWLS*, der ca. 50.000 Dollar gekostet hat und vor allem communityfinanziert war. Er erzählt die Geschichte des lesbischen Langzeitpaares Nic (Bening) und Jules (Moore) und von deren Kindern Joni (Mia Wasikowska) und Laser (Josh Hutcherson), die nun, da Joni volljährig ist, ihren gemeinsamen Samenspender Paul (Ruffalo) kennenlernen wollen. Während das Liebesleben der Mütter kaum noch in Fahrt zu bringen ist – auch nicht durch den oft erwähnten 1970er Schwulen-Porno, den sie sich in ihrer einzigen verunglückten Sexszene anschauen – kommt es zu einer kurzen und heftigen Affäre zwischen Jules und Paul. Schlussendlich scheint aber der Abschied der älteren Tochter ans College das Paar und die Familieneinheit wiederherzustellen, denn wie ihr Sohn schließlich bemerkt, sei es zu spät, sich nun zu trennen, denn seine Mütter seien dafür nun mal zu alt: »I think you are too old«. Also eine ganz normale Familienkomödie auf lesbisch? Homonormatives Suburbia? Entsprechend wurde *THE KIDS ARE ALL RIGHT* vor allem aus Richtung des US-amerikanischen, von Queer-Theoretiker_innen betriebenen Blogs *Bully Bloggers* in Kritiken von Jack Halberstam und Lisa Duggan verrissen: Der Film beweihe mangelnde Neugier auf ein lesbisches Älterwerden jenseits von androgyner Homonormativität und zeige in seiner konservativen Fokussierung auf Ehe und Zweisamkeit wenig queere Perspektiven auf alternatives Familienleben. Lesbische Ehen schienen einfach genauso verkorkst wie Heteroehen. Gewichtiger als die fehlende Femme- oder Butch-Authentizität, die sie dem Film vorwerfen, um die es *THE KIDS ARE ALL RIGHT* selbst aber nie zu gehen scheint, ist der höchst problematische Einsatz der nicht-Weißen Nebenfiguren. Der mexikanische Gärtner Luis (Joaquín Garrido) wird völlig überzeichnet und von der Weißen Mittelstandslesbe Jules hemmungslos instrumentalisiert und mal eben gefeuert, um ihre Affäre geheim zu halten (was sie sich später zumindest für einen Bruchteil einer Sekunde auch vorhält). Die als lasziv und sexuell freizügig inszenierte junge Afroamerikanerin Tanya (Yaya Alafia), die wir im Gegensatz zur Inszenierung des lesbischen Sex unter der Bettdecke zu Beginn bei ihrer Affäre mit Paul ungestört beobachten dürfen, steht für das sexuell befreite Leben des ebenfalls in die Jahre kommenden Samenspenders, der nun erkennen muss, dass es eigentlich auch nett wäre, eine Familie zu haben. Es geht also um Sexualität und Midlife-Crisis, das Leben mit oder ohne Kinder jenseits der 40er.

Anders zum Beispiel aber als bei dem vermeintlich sexuell radikaleren 2013 erschienenen Film *CONCUSSION* (Buch und Regie Stacie Passon), der als eine Art lesbische Version von *BELLE DE JOUR* die Befreiung der Protagonistin aus ihrer lesbischen Ehe in geheimer lesbischer Sexarbeit zeigt, dabei aber vor allem ihr Ennui an ihrer privilegierten Weißen Mittelschichtsexistenz auslebt, scheint bei *THE KIDS ARE ALL RIGHT* bei all dem kuschligen Fokus auf Suburbia zumindest eine leise Kritik mitzuschwingen. Denn so sehr das Publikum eingeladen wird, sich mit dem Paar zu identifizieren, wird dabei der vorstädtisch kalifornische Traum durchaus auch vorgeführt: sei es über den neuesten Food-Trend, Kompostieren oder die Gluckenhaftigkeit des lesbischen Eltern-Duos, die zu den »Moms« verschmelzen. Ein klassischer Familienfilm bleibt *THE KIDS ARE ALL RIGHT* aber allemal und hierbei vielleicht sogar überzeugender in der Darstellung der Kinder als der Mütter.

Der Low-Budget Film *THE OWLS* wiederum nimmt sich in klassischer Weise queerer Stilmittel an: Was zunächst als eine Art Thriller daherkommt, wird immer wieder durch Interviewsequenzen gebrochen, in denen die Schauspieler_innen, Regisseurin und Produzentin ihre Charaktere, die Filmhandlung, aber auch, was es heißt, eine »owl«, also eine »older wiser lesbian« zu sein, in Talking-Head-Interview-Sequenzen kommentieren. Dabei gehen echte Namen der Beteiligten und die Namen der Figuren an einigen Stellen durcheinander. Dunye betont das Kollaborative des Projekts. Es scheint hierbei vor allem darum zu gehen, Brüche und Vielstimmigkeit eines kollektiven Projekts und Prozesses, als der sich Film in besonderem Maße darstellt, im Endprodukt selbst sichtbar zu machen. *THE OWLS* thematisiert ebenso wie *THE KIDS ARE ALL RIGHT* Langzeitbeziehungen: hier zwischen Lily (Lisa Gornick) und Carol (Cheryl Dunye), die ein Kind als Ausweg aus ihrer einzuschlafen drohenden Beziehung sehen, sowie zwischen den Exes Iris (Guinevere Turner) und MJ (V.S. Brodie), die ihre beste Zeit als alternative Queer-Musiker_innen hinter sich zu haben scheinen und nicht mit und nicht ohne einander bzw. den Alkohol leben können. Den Gegenpart zu den Owls spielt die junge nicht gender eindeutige Butch Cricket (Deak Evgenikos), die, nachdem sie auf einer Party der langweiligen älteren Lesben mit Iris rummacht, in einem Handgemenge mit MJ versehentlich zu Tode kommt. Die vier Owls versuchen, mit dem Verbrechen davonzukommen, und es ist die maskuline Skye (Skyler Cooper), die schließlich die Vertuschung aufdeckt und das Leben der vier durcheinanderbringt. Für den Film zentral ist, dass nicht nur die erwähnten selbstreflexiven Kommentare in den Film eingebaut werden. Mit der Besetzung von V.S. Brodie, Guinevere Turner und Cheryl Dunye tauchen auch die Protagonist_innen des erwähnten frühen lesbischen New Queer Cinema der 1990er aus *GO FISH* und *THE WATERMELON WOMAN* wieder auf der Leinwand auf: aber diesmal wenig sympathisch und sichtbar gealtert. Zudem endet der Film, nachdem Skye die vier zur Rede stellt, mit einer Ablende und drei im Off vernehmbaren Schüssen offen. *THE OWLS* bietet also weder narrative Abgeschlossenheit noch ein Happy End für die Protagonist_innen oder das queere lesbische Kino.

Ich möchte daher abschließend beide Filme kurz in Bezug auf ihr Ende und die strukturelle Funktion des Endes in lesbischen Narrativen im Allgemeinen zusammenlesen. Es ist richtig, dass das radikale Potenzial des New Queer Cinema vornehmlich darin lag, sich der Formel des »happily ever after«, also des Hollywood Happy Endings zu verweigern und in dieser Tradition steht *THE OWLS*. Gleichzeitig ist es aber auch so, dass historisch lesbische Narrative, sei es in *THE CHILDREN'S HOUR* (1961), *THE FOX* (1967) oder *THE KILLING OF SISTER GEORGE* (1968), eigentlich immer nur den Tod oder die heterosexuelle Ehe als das Ende einer lesbischen Geschichte möglich machen. Vor diesem Hintergrund kann auch ein Happy End durchaus subversive Züge haben. So entbehrt *THE KIDS ARE ALL RIGHT* nicht einer gewissen Radikalität in der Art und Weise, wie hier das lesbische Paar die strukturell privilegierte Position des Hollywood Happy End kapert. Wie ich versucht habe aufzuzeigen, gibt es zudem eine ganze Reihe Parallelen, vielleicht mehr als die postulierten Unterschiede zwischen den beiden Filmen. Der Fokus liegt hier nicht vordergründig auf lesbischem Coming-out oder Sexualität³, stattdessen geht es um negative Gefühle, ums Älterwerden, Langzeitbeziehungen und Kinderkriegen. Vielleicht heißt das eben auch, dass das lesbische Kino »erwachsen wird« (mit all den problematischen Konnotationen, die eine solche generationale Filmgeschichtsschreibung aus queerer Perspektive haben mag) und nicht mehr nur über das Coming-out sprechen kann. Es geht dabei ebenfalls um Spannungen innerhalb lesbischer Kulturen, z.B. zwischen Lesben und Trans*, zwischen Lesben unterschiedlicher Herkunft – diese Aspekte sind aber in der Tat völlig abwesend in *THE KIDS ARE ALL RIGHT*, in dem das Elternpaar ausschließlich Weiße Hetero-Freunde zu haben scheint. Wenn wir also von lesbischem Kino sprechen, geht es auch um die angemessene Repräsentation nicht-Weißer und Transcharaktere: Alexandra Juhasz, Produzentin von *THE OWLS* und Ex-Partnerin von Dunye, schreibt über den Film:

»The Owls is not a fake documentary, but rather a collectively produced fiction film that has moments of documentary that augment and also press against its fiction, adding the voices of its ›real‹ ›lesbians‹ to the narrative because the story of lesbians in the twenty and twenty-first centuries has not been an easy one, rife as it is with internal and external conflicts about and because of age or generation, political allegiances, differences of race, class and other affiliations. Therefore we must seek to ever adapt new forms that allow for the wedge of knowing and becoming.« (Juhasz 2010: 274)

Wir haben also sicherlich noch lange nicht das Ende des lesbischen Kinos erreicht, aber es bleibt sicherlich produktiv, über die Bedeutung des Endes und des Happy End im Besonderen nachzudenken. Es stellt sich also für das Kino schon seit Langem die Frage: Was bezeichnet die Kategorie »lesbisch« im Spannungsverhältnis

³ Es gibt weder versöhnlichen Sex in *THE KIDS ARE ALL RIGHT* noch gibt es überhaupt Sex in *THE OWLS* – in der Festivalversion von *THE OWLS* gab es zumindest noch eine Sexszene zwischen Lily und Skye, davon findet sich im Schnitt für die DVD nur noch das Anbahnen eines Kusses.

von queerer Radikalität und dem Begehren nach Häuslichkeit und dem Happy End heute überhaupt noch? Ein wahrlich queeres Kino kann im besten Fall binäre Geschlechter- und Begehrenspositionen veruneindeutigen, darf dabei aber den Blick für gesellschaftliche Machtverhältnisse nicht verlieren. Brauchen wir also ein neues lesbisches Kino? Ein Ende der Geschichte? Ich glaube, wir brauchen viele.

Verweise

- Duggan, Lisa. »Beyond Marriage: Democracy, Equality, and Kinship for a New Century.« *S&F Online* 10.1-2 (2012).
- Evans, Caroline, and Loraine Gamman. »The Gaze Revisited, or Reviewing Queer Viewing.« *A Queer Romance. Lesbians, Gay Men and Popular Culture*. Eds. Paul Burston and Colin Richardson. New York: Routledge, 1995. 13-56.
- Juhasz, Alexandra. »A Stake in the Future: Transforming Queer Cinema, Staying Dissonant.« *Coming Out to the Mainstream: New Queer Cinema in the 21st Century*. Eds. JoAnne C. Juett and David M. Jones. Newcastle upon Tyne, England: Cambridge Scholars, 2010. 257-275.
- Lucia, Cynthia, and Richard Porton. »Gay Family Values: An Interview with Lisa Cholodenko.« *Cineaste* 35 (2010): 14-18.
- Rich, B. Ruby. »The New Queer Cinema.« *New Queer Cinema. A Critical Reader*. Ed. Michele Aaron. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004. 15-22. (reprinted from *Sight & Sound* 1992).
- Rich, B. Ruby. *New Queer Cinema: The Director's Cut*. Durham: Duke University Press, 2013.
- Walters, Suzanna Danuta. »The Kids are All Right but the Lesbians Aren't: Queer Kinship in US Culture.« *Sexualities* 15.8 (2012): 917-933.

AfterEllen: <http://www.afterellen.com/>

Bully Bloggers: <http://bullybloggers.wordpress.com/>

IMDb.com: <http://www.imdb.com/>