

Andrea B. Braidt; Nicole Kandioler

Echte Lesben?! Class Closet und retroaktives Outing in The (Real) L-Word

2014

<https://doi.org/10.25969/mediarep/16175>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Braidt, Andrea B.; Kandioler, Nicole: Echte Lesben?! Class Closet und retroaktives Outing in The (Real) L-Word. In: Andrea Seier, Thomas Waitz (Hg.): *Klassenproduktion. Fernsehen als Agentur des Sozialen*. Münster: LIT 2014 (Medien'welten. Braunschweiger Schriften zur Medienkultur), S. 175–191. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/16175>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 3.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - Share Alike 3.0/ License. For more information see:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/>

ECHTE LESBEN?! *CLASS CLOSET* UND RETROAKTIVES OUTING IN THE (REAL) L-WORD

30. April 1997. Die TV-Komödiantin Ellen DeGeneres, Autorin und Hauptdarstellerin der Sitcom *ELLEN*, outet Ellen Morgan, die Hauptfigur der von ABC produzierten Serie.◀¹ Die hohe Medienaufmerksamkeit für diese Doppelfolge war einerseits der Erstmaligkeit des Outings einer lesbischen Figur im Vorabendfernsehen geschuldet, andererseits auch dem kurz zuvor in den Medien erfolgten Outing der Schauspielerin Ellen DeGeneres. Die von Ellen DeGeneres im Vorfeld der Ausstrahlung so benannte *PUPPY-EPIISODE*, in der neben Laura Dern zahlreiche weitere prominente Hollywood-Stars wie Oprah Winfrey, Demi Moore, Billy Bob Thornton, Gina Gershon, kd lang und Melissa Etheridge zu sehen sind, erhielt 1997 den Emmy für Outstanding Writing in Comedy Series. Aufgrund massiver Proteste christlicher Gruppierungen und, wohl noch entscheidender, Werbevertragskündigungen setzte ABC die Sitcom 1998 ab; Ellen DeGeneres wurde von der Unterhaltungsindustrie gemieden und arbeitete erst fünf Jahre später wieder für das Fernsehen, als Gastgeberin der mittlerweile legendären *ELLEN DEGENERES SHOW*. In eben dieser Show trat zum Zehnjahresjubiläum der *PUPPY-EPIISODE* 2007 Ellens Schauspielkollegin Laura Dern als Showgast auf und berichtete, wie auch sie nach der *PUPPY-EPIISODE* erheblichen Diskriminierungen ausgesetzt war, dass sie eineinhalb Jahre keine ›phone calls‹ (Drehangebote) erhalten hätte, und – neben den vielen wundervollen Briefen, in denen sich ›Familien‹ bei ihr für die Thematisierung von Homosexualität im Fernsehen bedankten – massenweise *hate-mail* lesen musste. Am Ende der Talksequenz, in der Laura Dern ein eigenartig gescriptet wirkendes Loblied auf Ellen als Pionierin der Repräsentation von Lesben im Fernsehen vorträgt (wohl-gemerkt ohne das L-Wort nur einmal in den Mund zu nehmen), macht Ellen DeGeneres einen in seinem rhetorischen Gestus typischen Ellen-Witz: In einer beiläufigen Bemerkung outet sie ihr Outing vor zehn Jahren als PR-Gag, in Wahrheit wäre sie gar nicht lesbisch, nun wäre sie froh, dass das endlich raus sei (www.youtube.com).◀²

Wir stellen die *PUPPY-EPIISODE* und die durch das Reality-TV medialisierte Aufarbeitung davon gewissermaßen als Denkbild an den Anfang unserer Überlegungen zur Klassenproduktion in Queer TV: Wir wollen dem Verhältnis von

Klasse und Sexualität in *THE L WORD* und *THE REAL L WORD* innerhalb des Felds von Wissen und Sexualität vor dem Hintergrund televisueller Inszenierung nachgehen. Mit seiner Privilegierung des Tons und des Sprechens gegenüber dem Bild und dem Sehen verknüpft das Fernsehen Sexualität und Wissen auf spezifische Art und Weise. Wir meinen, dass immer, wenn es im Fernsehen um Sexualität geht, die Inszenierung der Entstehung des Wissens, der Verhandlung und Veröffentlichung des Wissens und der Konsequenz von Wissen besonders virulent wird. Wir wohnen, so scheint es, im Fernsehen mit seinen opulenten Dialogsequenzen, seinem so ausführlichen Ausverhandeln beim *Talken* und Moderieren, seinen breit ausgewalzten Lacheffekten, seinem Einsatz von versteckten Kameras und entblößten Mikrophonen dem Wissen bei seiner Entstehung bei. Im Zusammenhang mit sexueller Orientierung, die grundsätzlich durch ›Unsichtbarkeit‹ definiert ist, werden diese Strategien besonders wichtig.

Wir möchten im Folgenden Überlegungen zu zwei US-amerikanischen Fernsehserien anstellen, *THE L WORD* (Showtime, 2004–09, sechs Staffeln,) und *THE REAL L WORD* (Showtime 2010–13, bisher drei Staffeln). Wir orientieren unsere Analyse an der Figur des *Closets* und behaupten, dass die Verheimlichung/Veröffentlichung des Wissens um Sexualität mit der Verheimlichung und Veröffentlichung des Wissens um Klasse, Schicht, Herkunft etc. in diesen beiden Serien auf sehr spezifische Weise korreliert. Ausgehend von in rezenter Fernsehtheorie entwickelten Thesen zu einer ›(Tel)Epistemologie des Verstecks‹ befassen wir uns mit televisuellen Authentifizierungsstrategien, die uns neben der Herstellung von Wissen wesentlich in Bezug auf unsere zentrale Fragestellung erscheinen. Wie also ist das Ineinandergreifen von Klassenkonstruktion und sexueller Identität im Fernsehen zu beschreiben? Insbesondere in dem Vergleich eines fiktionalen TV-Drama-Serien-Formats (*THE L WORD*) zu einem Doku-Soap-Format (*THE REAL L WORD*) lassen sich die unterschiedlichen Authentifizierungsstrategien von Sexualität und Klassenzugehörigkeit gut aufzeigen. Die Thematisierung der Konstruktion von Klassendifferenz im Zusammenhang mit queerem Film und/oder Fernsehen steht in der Fachliteratur noch weitgehend aus. Wir verstehen dementsprechend unseren Aufsatz als Beginn eines längeren Projekts, das in Angriff zu nehmen ist.

Wie kommt das Wissen um Sexualität im Fernsehen zustande?

Lynne Joyrich (2009 [2001]) unterscheidet in ihrem Schema von Permutationen des Fernsehwissens über Sexualität fünf Arten der televisuellen Wissensproduktion: Inferenz, Entdeckung, Andeutung, Aufklärung und Geständnis⁴³ sind Erzählfiguren, die zur Herstellung des Wissens über Homosexualität im Fernsehen eingesetzt werden. Joyrich beschreibt mit diesen Figuren die televisuelle Konstruktion von, wie sie es nennt, »unerlaubter Sexualität« (illicit sexuality), also Sexualitäten, die sich außerhalb der heterosexuell normierten Gesellschaftsauffassung positionieren.⁴⁴ *Inferenz* beschreibt, wie eine Figur durch das Fehlen heterosexueller Aktivität innerhalb einer heterosexuell normierten Umwelt als homosexuelle Figur lesbar wird. Die *Entdeckung* von Homosexualität spielt besonders in Kriminalgeschichten eine Rolle, wenn die Verdachts-hermeneutik der DetektivInnen als epistemologische Übung zum Denken von Homosexualität gerät (ein zunächst Unverdächtiger wird erst durch die Entdeckung seiner Homosexualität und der damit einhergehenden Motivfindung wie z. B. Eifersucht verdächtig). Die *Andeutung* einer spezifischen sexuellen Identität ist für jene ZuschauerInnen bestimmt, die »sich auskennen« und bestimmte Codes als sexuelle Erkennungs-codes wahrnehmen können, während die Figur der *Aufklärung* nach Joyrich eine Erkenntnis über sexuelle Identität bezeichnet, die durch das Mehrwissen einer z. B. homosexuellen Nebenfigur generiert wird, die eine andere Figur der Erzählung aufgrund dieses Wissens in besonderer Weise kommentiert. Das *Geständnis* schließlich stellt die direkteste Art der Kommunikation von Wissen über sexuelle Identität dar. Ellens PUPPY-EPISEDE markiert, so Joyrich, den Anfang dieser Wissensfigur im amerikanischen Fernsehen.

Richtigerweise stellt Joyrich klar, dass die gesamte vierte Staffel der Sitcom ELLEN einen Durchgang durch alle Permutationen möglichen Wissens um Ellen Morgans Homosexualität inszeniert und über den dramaturgischen Griff, die Hauptfigur als die Letzte darzustellen, die von ihrer eigenen Homosexualität *erfährt*, eine »Narrativierung des Verstecks« (Joyrich 2009, 32) über die ganze Staffel hinweg erreichte. Und so ist es wenig verwunderlich, dass das direkte Outing selbst in einer stark medialisierten und selbstreferenziellen Form inszeniert wird: Kurz bevor Ellen ihr Geständnis »I am gay« in das Mikrofon der Wartehalle eines Gates am New Yorker Flughafen spricht, und somit nicht nur Susan (Laura Dern), sondern alle wartenden Fluggäste in Kenntnis über ihre Sexualität setzt, hebt sie zu einer »Warum fällt es mir nur so schwer, es auszusprechen«-Rede an. Darin spricht sie von der Scham, die Homosexuelle

in das *Closet* zwingt, von der Angst vor Diskriminierung, von dem Impuls der Selbstleugnung.

Susan: So, are you saying, what I think you are trying to say?

Ellen: What do you think I am trying to say?

Susan: Oh no, I am not going to say it for you.

Ellen: [...] I... aehm... Why can't I even say the word? Why can't I just say that... Why am I so afraid...

Susan (ins Mikrophon) I am gay.

(ELLEN, Folge 23/Staffel 4 THE PUPPY EPISODE, USA 1997)

Doch – wie Joyrich – gänzlich auf den Geständnisaspekt dieser Szene zu fokussieren, hieße die – wie wir meinen – wesentliche Verschränkung des Wissens um Sexualität mit der Authentifizierung von Sexualität zu übersehen. Denn authentifiziert wird die lesbische Identität der Figur Ellen Morgan nicht (nur) durch ihr Geständnis und durch die zahllosen Szenen der vierten Staffel, in denen über *Andeutungen*, *Entdeckungen*, *Inferenzen* und *Aufklärungen* die Homosexualität Ellens televisuell hergestellt wird. Authentifiziert wird die lesbische Identität von Ellen Morgan schon gar nicht durch die Verkörperung des Wissens über ihre Sexualität in spezifisch kodierten Gesten, Körpersprache, etc. oder in einer Storyline, die der Figur eine homosexuelle Praxis etwa in Form einer Liebhaberin zugestehen würde (auch in der fünften Staffel bleibt Ellen Single und zölibatär); authentisch wird Ellen Morgans Homosexualität durch die Durchdringung der Grenze zwischen Rolle und Darstellerin: Die Schauspielerin (und Autorin) der Serie authentifiziert mit ihrer öffentlich gelebten lesbischen Identität die Figur. Das öffentlich bekannte, private Liebesleben von Ellen DeGeneres substituiert das fehlende Sexleben von Ellen Morgan.

Was diese Durchdringung der Grenze zwischen Figur und Darstellerin in der PUPPY-Episode begünstigt, sind die Auftritte diverser Hollywood-Stars in der Traumsequenz am Beginn von Folge 23. Nach einer Intro, in der die (geoutete) Lesbenikone Melissa Etheridge Ellen ein Ständchen singt, sehen wir, wie sich Ellen in Fischauge-Großaufnahme durch einen Supermarkt bewegt. Ihr begegnen skurrile Gestalten, die alle von ihrer nun öffentlichen Identität zu wissen scheinen: der Verkäufer (Billy Bob Thornton), die Verkäuferin (Demi Moore), Schwester im Geiste (Laura Dern), Marktschreierin (kd lang) und KassiererIn (Gina Gershon). Ellen imaginiert ein Phantasie-Personal, um die internalisierte Homophobie auszuagieren und besetzt dieses Personal mit der A-Liga Hollywoods. Die Besetzungsliste betreibt eine kuriose Mischung aus geouteten lesbischen Showbiz-Stars (Etheridge und kd lang) und SchauspielerInnen, die kurz vor diesem Auftritt lesbische Figuren gespielt haben (Gina Gershon in *BOUND*

[USA 1996, Andy und Lana Wachowski]) oder Figuren, die in einer Erzählung der Homosexualität bezichtigt werden (Demi Moore in *GI JANE* [USA 1997, Ridley Scott]). Während das Staraufgebot zwar einerseits als karitatives Testimonial lesbar ist (à la ›Demi Moore findet Lesben gut!‹) stellt sich bei heutiger Sichtung dieser Szene auch die Frage, ob der Authentifizierungseffekt durch die Rollendurchdringung hier nicht bereits angelegt war.

Der Politikwissenschaftler Samuel A. Chambers benutzt die Wendung der *Telepistemology of the Closet*, um ausgehend von Eve Kosovsky-Sedgwick's Idee, dass das Versteck die bestimmende Kategorie des Wissens über Sexualität sei (Kosovsky-Sedgwick 1990, 68), verschiedene US-amerikanische TV-Serien innerhalb oder außerhalb jenes Grenzbereichs des Verstecks zu verorten, den man weder ganz ausfüllen, noch ganz räumen kann: »[a] liminal realm [...] that is impossible to fully inhabit or fully vacate« (Chambers 2003, 25). Dieser Grenzbereich öffnet (und schließt) sich an der Schnittstelle von Hetero- und Homosexualität. Die scheinbar klare Unterscheidung der normierenden Heterosexualität von der marginalen Homosexualität produziert erst das Versteck, das auch immer gleich die im Zitat von Chambers angedeutete Vorläufigkeit der prekären Identität des/der Homosexuellen aufweist.

Eine Politik der Sichtbarmachung, wie sie seit den 1970er Jahren von (der) LGBTQ-Befreiungsbewegung(en) verfolgt wurde, birgt die Gefahr einer Essentialisierung sexueller Identitäten und einer Privilegierung von Sexualität gegenüber anderen Aspekten der Subjektivität. Das, was durch eine ›naturalistische‹ Repräsentation sichtbar gemacht wird, wird zugleich als Konstruktion unkenntlich gemacht. Oder, mit Judith Butler gefragt:

»Kann Sexualität überhaupt Sexualität bleiben, nachdem sie sich einmal den Kriterien der Transparenz und der Enthüllung unterworfen hat? Ist Sexualität gleich welcher Art ohne die ihr vom Unbewussten diktierte Undurchsichtigkeit denn überhaupt möglich – das heißt, kennt das bewusste ›Ich‹, das seine Sexualität offenbaren möchte nicht vielleicht die Bedeutung dessen, was es sagt, selbst am allerwenigsten?« (Butler 2003, 147).

Das bildpolitische Ansinnen, LGBTQ-Identitäten im Fernsehen sichtbar zu machen, ihnen (repräsentativen) Raum zu geben, entlarvt Chambers in seinen *Queer Politics of Television* (so der Titel seines Buches) als eines, das Sexualität als etwas Starres, Unwandelbares begreift.

Auch *THE L WORD*, beanstandet Chambers, reproduziert heteronormative Strukturen unkritisch und verundeutlicht die Funktionsweisen der Epistemologie des Verstecks (vgl. Chambers 2006). *SIX FEET UNDER* (USA, HBO, 2001–05) adressiere hingegen durch seinen im besten Sinne ambivalenten Einsatz des Verstecks als motivisches bzw. ästhetisches Moment die Vorannahme der He-

teronormativität und ermögliche so, wie Chambers betont, zweierlei: Erstens, Sexualität als im besten Sinne des Wortes problematisch zu begreifen, als offen, Brüchen und Prozessen unterworfen und zweitens die asymmetrischen Macht- und Wissensverhältnisse offen zu legen, die das Versteck konstituieren.

Fiktion von Authentizität: Im *Class Closet* von THE L WORD

THE L WORD verpflichtet sich eben dieser Politik der Sichtbarmachung lesbisch-schwuler, bisexueller und transgender Identitäten und verabschiedet die komplexe Diskursivierung des *Closets* durch einen Kunstgriff: Anders als QUEER AS FOLK (USA, Showtime 2000–05, UK, Channel 4 1999–2000), das Samuel A. Chambers noch innerhalb des *Closets* verortet hat (2003, 27), etabliert THE L WORD die diegetische Utopie einer wirkungsmächtigen Homonormativität. Queere sexuelle Identität wird nicht enthüllt oder verborgen, sie ist im in Los Angeles angesiedelten Universum von THE L WORD nicht nur selbstverständlich, sie wird zur Norm.

»Same Sex. Different City«, so lautete in Anspielung auf die Erfolgsserie SEX AND THE CITY (USA, HBO 1998–2004) der Werbeslogan für den Serienstart von THE L WORD, einer aufwendig produzierten Fernsehserie des TV-Senders Showtime Networks, deren erste Folge am 18. Jänner 2004 im amerikanischen (kostenpflichtigen) Kabelfernsehen ausgestrahlt wurde. Die bis dahin erste *lesbische Fernsehserie* – mittlerweile folgte die britische Produktion LIP SERVICE (BBC Three, GB seit 2010, bisher zwei Staffeln) – erweckte somit die Erwartung, die Themen Sex- und Liebesbeziehung in den Mittelpunkt der Erzählung zu rücken, ein Figurenensemble zu präsentieren, das nicht nur unablässig in sich stets verändernde Liebesverhältnisse verstrickt ist, sondern auch in der Lage ist, diese Verstrickungen zu reflektieren und rasonieren, und diese Erzählung und dieses Figurenensemble wie in SEX AND THE CITY in einem urbanen Setting zu konstruieren.

Das Wissen um Homosexualität befindet sich in THE L WORD zur Gänze außerhalb des Verstecks. Das Regime des Verstecks, das Eve Kosofsky-Sedgwick in ihrem berühmten Aufsatz *Epistemology of the Closet* 1990 als die bestimmende Variable homosexueller Kulturproduktion des 19. und 20. Jahrhunderts beschrieben hat und dessen widersprüchliche Regelungen von Geheimnis und Geständnis, von Wissen und Unwissen, Öffentlichkeit und Privatheit westliches Denken in seiner Gesamtheit maßgeblich bestimmte (Kosofsky-Sedgwick 1993 [1990], 45) scheint in THE L WORD außer Kraft gesetzt. Die Serie kreiere, so Kosofsky-Sedgwick in einer frühen Rezension der Serie, eine »les-

bische Ökologie [...], eine sichtbare Welt, in der Lesben existieren, weiterexistieren, in Formen existieren, die über die Paar- oder Singleformation hinausgehen, eine Welt in der Lesben Beziehungen erhalten und entwickeln, die von Unterschieden und Gleichheiten geprägt sind« (Kosofsky-Sedgwick 2004, 10). Die epische Darstellung dieser quasi utopischen Welt aus der Sicht der *Einheimischen* ermöglicht die Einteilung der TV-Geschichtsschreibung in prä- und post-THE L WORD. Doch während die klassischen Themen des Differenzfeminismus wie Rassisierung und Rassismus sowie – neuer – Transphobie Gegenstände zentraler Storylines werden, die über ganze Staffeln hinweg entwickelt werden, und während selbstverständlich auch Coming-out und damit einhergehend die Homophobie in ihrer internalisierten und auch in ihrer von außen herangetragen Form thematisiert werden, scheinen soziale Differenzen in den Geschichten, die die Serie erzählt, keine Rolle zu spielen. Abgesehen von Generationsdifferenzen und damit einhergehenden unterschiedlichen Auffassungen davon, was *Lebensstil* heißt, bleibt die Kategorie Klasse im epistemologischen Versteck.

Unsere Arbeitshypothese in diesem Zusammenhang ist, dass die Authentifizierung der Figuren über ihre Sexualität derart viel textuellen Raum einnimmt, dass für eine klassenspezifische Ausgestaltung kein dramaturgischer Raum bleibt. Die Herstellung der offenen und ganz und gar öffentlichen Sexualität wird durch den ökonomischen Zwang verschärft, dem alle Fernsehserien mit vergleichbarem Produktionswert unterliegen: Das Zielpublikum muss möglichst groß sein, da sich ein reines Spartenfernsehen auch für einen Pay-TV-Sender wie Showtime nicht rechnet. Besonders in Sexszenen wird der Druck erkennbar, lesbisches Leben möglichst authentisch zu konstruieren, ohne zugleich ein breites (heterosexuelles) Publikum zu verlieren.

Die Sexszenen müssen dementsprechend, so beobachtet Candace Moore, eine Doppelstrategie verfolgen: Während sie für eine *premium-paying straight audience* attraktiv sein müssen, sollen sie auch Schaulust für das queere Publikum bieten:

»[The L Word] makes us all tourists, through the enticement of lesbian sex (a spectacle of attraction for straight and queer viewers alike) and through the wonderment of either ›understanding‹ the other or ›recognizing‹ oneself (fantasy of authenticity), through both ›watching from a remove‹ and ›being there‹« (Moore 2007, 3).

THE L WORD, so Moore, ist äußerst erfolgreich in dieser Bedienung des geteilten Publikums und produziert in seinen im Verlauf der Serie immer zahlreicheren und komplexeren Sexszenen sowohl den Effekt des *Verständnisses für das Andere* (das heißt die andere sexuelle Praxis) und die *Fantasie der Authentizität*

durch Wiedererkennung – ein Phänomen, das die Autorin unter Zuhilfenahme des Begriffs des »touristic gaze« (vgl. Strain 2003) beschreibt. Dieser distanzierende, fetischisierende Blick, dessen sich der Tourismus bedient, kann auch bezüglich der Art und Weise, wie Medientechnologien funktionieren, beobachtet werden: Die ZuschauerInnen als TouristInnen schauen den fiktionalen Figuren als *Einheimischen* dabei zu, wie sie in ihrer Welt agieren. Dabei spielt das Gefühl des »hier seins« (die Immersion in die fiktionale Welt) bei gleichzeitiger sicherer Distanz (vor dem Fernseher) eine wesentliche Rolle. In dieser Analogie funktioniert die Lesbenserie wie folgt:

»THE L WORD acts as a tour, albeit fictionalized, of Los Angeles's lesbian world. Queer difference is not immediately visually verifiable (like racial otherness often is); thus THE L WORD begins its tour by »providing« queer bodies by displaying them engaged in queer sex acts« (Moore 2007, 6).

Die Funktion, die in Arztserien wie *EMERGENCY ROOM* (USA, National Broadcasting Company 1994–2009) die möglichst detailliert gestaltete Operation am Patienten oder in Krimiserien wie *CSI* (USA, CBS seit 2000) die Hightech-Repräsentation der Ermittlungstechnologien einnimmt, kommt in einer Lesbenserie wie *THE L WORD*, so müsste man Moores Argumentation weiterdenken, den Sexszenen zu. Die Tätigkeit, die die Figuren einer Lesbenserie als Lesben visuell erkennbar macht, ist die Darstellung ihrer *Beruf(ung)sausübung*. Die perfekte Beherrschung dieser berufsspezifischen Praxis durch die fiktionalen Figuren (das Operieren, Kriminologisieren, homosexuelle Kopulieren) unterscheidet die *Einheimischen* von den TouristInnen; sie muss jedoch so gezeigt werden, dass sowohl die einen über die Komplexität der je dargestellten Praxis staunen können (seltene Operationen, gefinkelte Mordfälle), und aber auch die anderen noch begreifen können, worum es (zumindest ungefähr) geht: Das Stakatto an medizinischer Fachterminologie, das bei Notoperationen in ER oder *GREYS ANATOMY* (USA, ABC seit 2005) auf die ZuschauerInnen einprasselt, darf bis zu jenem Grad befremdlich sein, als es durch Tonfall oder immer wieder eingestreute, breit verständliche Begriffe noch nachvollziehbar bleibt.

Es nimmt nun wenig Wunder, dass bei derart komplexen Konstruktionsweisen eine klassenspezifische Differenzierung der Figuren zu kurz kommen muss. Um eine möglichst authentisch wirkende Lesbenökologie, um bei Kosofsky-Sedgwick's Bild zu bleiben, herzustellen, müssen die einzelnen Elemente der Ökologie (die lesbischen Subjekte) möglichst divers sein; divers allerdings nur in der Art und Weise, wie sie *lesbisch sind*: Sie unterscheiden sich in ihren Beziehungsmodellen, in ihren sexuellen Vorlieben, in ihren sexuellen Problemen, in ihren sexuellen Hochs und Tiefs, usw. Doch sie sind alle mehr oder weniger *middle class*, schön, reich, *hollywoodesque*. Sobald Klassendifferenz themati-

siert werden müsste, wird sie vom Lesbenwelt-Diskurs in eine andere Differenz oder Problematik transponiert bzw. projiziert. Der Auftritt der Tischlerin Candace (Ion Overman) etwa wird in seiner Klassendimension durch die klischeehafte Darstellung der Handwerkerin, die für eine Sexaffäre gut ist, nahezu neutralisiert. Sie bleibt außerhalb der Lesbenwelt, weil sie diese in ihrer Funktion als BeziehungszerstörerIn bedroht. In einer frühen Szene mit der transgender Frau Moira (Daniela Sea) spielt sich ein für diese entfremdendes, weil in einem Nobelrestaurant stattfindendes Dinner mit den FreundInnen ab, das sie eigentlich in ihrer provinziellen Underdog-Rolle sichtbar werden lassen müsste. Simultan zu ihren unbeholfenen Gesten, mit denen sie mit dem Besteck, der französischsprachigen Speisekarte etc. hantiert, erzählt sie eine *naturwissenschaftliche Anekdote*, die die Vormachtstellung der männlichen Spezies gegenüber der weiblichen dokumentiert. Diese Erzählung provoziert die lesbisch-feministischen Freundinnen am Tisch und dient in der Konstruktionsweise der Figur der Differenzierung. Jedoch nicht über die Darstellung einer wie auch immer gearteten Klassendifferenz, sondern über eine Geschlechterdifferenz: Moira wird einige Folgen später beginnen, Testosteron zu nehmen, Geld für eine Brustamputation sammeln und als schwuler Mann leben (der, um das Fass zum Überlaufen zu bringen, einige Staffeln später infolge eines ungeschützten Geschlechtsverkehrs, schwanger werden wird). Ihre Anekdote hat sie als *Macho* geoutet – und nicht als sexistische *white-trash*-Repräsentantin. Während hier in kurzen Momenten so etwas wie ein Klassenthema aufblitzt, wird es durch die Verschiebung des Konflikts in den Kontext der Geschlechterdifferenz unsichtbar gemacht, sozusagen ins *Class Closet* gesteckt.

Das *Class Closet* von THE L WORD lässt die in der Serie konstruierte Lesbenwelt glossy und – wie viele KommentatorInnen kritisiert haben – *unrealistisch* wirken. Während diese Art der Repräsentationskritik einerseits anachronistisch wirkt und an jene Zeiten erinnert, als feministische Medienkritik vor allem in der Monierung der normierten Frauenkörper in den Medienbildern bestand und sämtliche konstruktivistischen Zugänge den repräsentationspolitischen Territorialabsteckungen untergeordnet werden mussten, weist sie – ohne es auszusprechen – auf ein Regime des Verstecks hin, das in THE L WORD am Werke ist. Bei der Vernachlässigung der Repräsentation der Klassendifferenz handelt es sich also unserer Auffassung nach nicht um eine Strategie des Hollywood-Naturalismus-Kodes (d. h. der Illusion von Realität durch eine nahtlose Darstellungsweise, die ja das Gegenteil eines etwa dem Cinema Verité verpflichteten Realismus ist), sondern um ein ganz spezifisches Darstellungsregime: Die Repräsentation der Klassendifferenz ist in Erzählungen, deren zentrales Anliegen die Entfaltung einer Epistemologie des Verstecks von Homosexualität ist, von

einer Dynamik des Verstecks, einer *Epistemologie des Verstecks*, geprägt. Wir behaupten, dass Klassendifferenz in Serien wie THE L WORD nicht geleugnet oder verdrängt wird, sondern dass ihre Ausblendung der Logik des Aufdeckens der Homosexualität geschuldet ist.

The REAL L WORD: Authentifizierung des *Faktischen*?

Die Frage nach der Authentizität der Lesbenwelt von THE L WORD fungierte als Leitmotiv der Kritik, die an der Showtime-Serie geübt wurde (Lo 2004; Chambers 2006). Wie repräsentativ für eine US-amerikanische LGBTQ-Community sind die in der Serie abgebildeten Frauen? Wie echt, wie realistisch ist die *L Word*? Angesichts dieser Fragen ist es wenig verwunderlich, dass THE-L-WORD-Produzentin Ilene Chaiken gleichsam als Antwort auf diese Fragen ein Reality-Format nachreichte, das nach fiktiven nunmehr *echte Lesben* beim Lesbischsein zeigen sollte. Und siehe da: Die fiktionale Lesbenwelt sieht der »realen Lesbenwelt«, wie sie von THE REAL L WORD verheißen wird, überraschend ähnlich. Man könnte in diesem Sinne auch von einer von der Produzentin intendierten Strategie einer retroaktiven Authentifizierung der fiktionalen TV-Serie durch die Reality-Show sprechen. Chaiken zeigt uns, dass THE L WORD sehr wohl repräsentativ ist, dass die Fiktion der Realität (von Los-Angeles-Lesben) sehr nahe ist. Dass mit dieser medialen Authentifizierung der Repräsentationen der lesbischen Identitäten aber auch die Frage nach den Konstruktionen der sozialen Identitäten (retro-)aktiviert wird, das möchten wir im Folgenden zeigen. THE REAL L WORD lief am 20. Juni 2010, rund ein Jahr nach der sechsten (und letzten) Staffel von THE L WORD, beim Sender Showtime an. Eine Gruppe von sechs lesbischen Frauen wird auf ihren Wegen und Abwegen durch die LGBTQ-Szene von Los Angeles begleitet. Formal präsentiert sich THE REAL L WORD als eine hochproduzierte Montage aus Talking Heads und Sequenzen im Candid-Camera-Style verbunden durch hervorstechende graphische Elemente. Diese Graphik (Schriftbilder, Logo, Style) von THE REAL L WORD betont die Verwandtschaft mit seinem fiktionalen Vorbild und vermittelt, dass die *echten* und die *unechten* Lesben einander zum Verwechseln ähnlich sind. Die ästhetische und dramaturgische Zitatstruktur von THE REAL L WORD, die im Sinne einer Remediation des *Originals* funktioniert, bringt allerdings auch mit sich, dass die Reality-Show als Kopie, als Fake rezipiert werden kann: gerade so, als wäre THE REAL L WORD eben nicht die echte Serie, nicht das echte THE L WORD. Ein wesentliches dramaturgisches Element, das der Authentifizierung der Figuren als echte Lesben dient, ist der Doku-Einstieg, mit dem jede Folge von THE

REAL L WORD beginnt. Der Seriensignatur sind Talking-Head-Sequenzen vorge-schaltet, die wie Fashion Shoots realisiert sind und in denen die Protagonis-tinnen von einer nicht sichtbaren Figur zu einem Thema (z. B. First sexual ex-perience, What kind of a lesbian am I?, Lesbian sex, Coming out, Dinah Shore Weekend, etc.) befragt werden, wobei die Fragen nicht zu hören sind. Diese Se-quenzen erinnern stark an jene *Behind-the-scenes*- und *Making-of*-Clips, die die fiktionale TV-Serie THE L WORD begleiten und dort die Funktion von me-tatextuellen Kommentarstrukturen haben: Die Schauspielerinnen von THE L WORD deuten *ihre Figuren, bzw. die Schauspielerinnen werden hinter den Fi-guren kenntlich*.⁴⁵

Die Dramaturgie der Doku-Soap ist auf die Haupteigenschaften der Figuren zugespitzt: Die Polyamouröse wird beim Managen ihrer vielen Liebhaberinnen beobachtet. Die Verbindlichen planen ihre Hochzeit. Die Machismo-Lady un-terdrückt ihre wechselnden Freundinnen, usw.. Standen in den sechs Staf-feln von THE L WORD das *Alpha-Paar* Bette und Tina im Zentrum der Aufmerk-samkeit, verschiebt sich der Fokus in THE REAL L WORD von Nikki Weiss und Jill Goldstein, die nach allen Regeln der Kunst und unter nicht unbeträchtlichem finanziellen Aufwand ihre Hochzeit planen, auf die polyamouröse *white-trash*-Repräsentantin Whitney Mixer, die sich ab der zweiten Staffel zum Zentrum der Reality-Show entwickelt. Im Folgenden soll gezeigt werden, wie zuallererst diese Verschiebung die Funktionsweisen des Verstecks der Klasse in beiden For-maten offen legt.

Retroaktives Outing. Wie das Reality-Format die Klassenfrage zu Tage fördert

Ebenso wie *white trash* in der televisuell-seriellen Repräsentation oftmals mit Heterosexualität und Homophobie verbunden ist (z. B. MARRIED WITH CHILD-REN, USA, Fox 1987–1997 oder MY NAME IS EARL, USA, NBC 2005–09), konstruiert THE L WORD eine *L.A.-female-middle-class*, die fast ausschließlich aus lesbischen und bisexuellen Frauen besteht. »Klasse« fungiert als Epiphänomen in der Nar-ration von THE L WORD, das nicht problematisiert wird. »Klasse« ist nicht das Thema identitärer Konflikte oder relationaler Auseinandersetzungen. Obwohl also klassenspezifische, soziale Merkmale Teil der diegetischen Konstruktion sind, verschwindet »Klasse« als verhandelbares Motiv aus THE L WORD. Das führt zu einem augenscheinlichen Paradox: die ProtagonistInnen wirken einerseits klassenlos, andererseits scheint Lesbischsein automatisch eine Form der Klas-senzugehörigkeit mit sich zu bringen, bzw. den Zustand der Klassendistinktion

und des Klassenunterschiedes zu dissimulieren. THE L WORD verschränkt sexuelle Identität und Klassenzugehörigkeit bis zur Verwechslung und vermittelt, dass Klasse, Stil und Schick mit lesbischer Lebensweise einhergehen, dass das eine das andere sogar bedingt. Alle ProtagonistInnen sind ähnlich glamourös, ähnlich erfolgreich, mit Ausnahme der Transgender-Figur Moira/Max Sweeney, die aus dem mittleren Westen (Oklahoma) nach L.A. kommt und zunächst Assimilationsschwierigkeiten hat.

Das Setting von THE L WORD übernehmend, scheinen auch die Protagonistinnen von THE REAL L WORD zunächst nicht durch Klassenunterschiede getrennt und ein und derselben L.A. *Clique* zugehörig. Dass Nikki und Rose allerdings kaum Freundinnen sein können, ist, wie wir im Folgenden zeigen werden, ein Verdacht, den die Reality-Show gleichzeitig schürt und aufzulösen sucht. Wir behaupten, dass an die Stelle des televisuellen Verstecks der Sexualität hier das Versteck der Klasse tritt.

In einer Talking-Heads-Sequenz von THE REAL L WORD (erste Staffel, neunte Folge) werden die ProtagonistInnen nach dem *Dinah Shore Weekend* befragt. Obwohl es sich um ein seit den 1990er-Jahren legendäres Szene-Partyevent handelt, kennen es nicht alle Protagonistinnen, was ganz offensichtlich auch die unterschiedlichen Szenezugänge innerhalb der lesbischen Community widerspiegeln soll: Für die einen ist es ein Pflichttermin, die anderen haben noch nie davon gehört. Ein *feiner* Unterschied zwischen zwei Protagonistinnen, der auf den sozialen Faktor des Zielpublikums des *Dinah-Shore-Events* verweist, taucht zwischen den Bildern auf, um sogleich wieder (im *Closet*) zu verschwinden. Während die Immobilienmaklerin Rose Rollins, mit katholisch-lateinamerikanischem Background, ihrer *Dinah*-Begeisterung freien Lauf lässt und dieser nicht nur in Worten, sondern auch in Gesten (der Kussmund in die Kamera) Ausdruck verleiht, verweigert die intellektuelle Film- und TV-Agentin Nikki Weiss aus Philadelphia ein ähnlich emotionales Commitment. Auffällig an dieser Stelle ist das Schweigen von Nikki, das zwei Einstellungen lang von der Kamera in den Blick genommen wird und das in scharfem Kontrast zur wortreichen Begeisterung von Rose steht. »No, I've never been there.«, beantwortet Nikki schließlich eine Frage aus dem Off, die wir nicht hören, um sich auf die logisch darauf folgende, sich ebenfalls im Schnitt verbergende Frage folgendermaßen zu rechtfertigen: »It has nothing to do with being gay or straight, I would never attend a week-end ... like that.« Auf die Frage danach, warum sie so desinteressiert am *Dinah-Shore-Weekend* sei,⁶ antwortet Nikki, indem sie sich durch Humor »aus der Affäre zieht«: »You just want to get me in trouble with the gay community, right?!« THE REAL L WORD deutet hier an, was es gleichzeitig verbirgt: die Frage des Distinktionsgewinns (und -verlustes!) durch die

Teilnahme an einem Mainstream-Event und die sozialen Identitäten der Protagonistinnen.

Während in *THE L WORD* Geld ein relativ abstrakter Wert bleibt, legt die Doku-Soap Zahlen auf den Tisch. Wir erfahren in der vierten Folge, wie hoch das Honorar für Wedding-Planerin Camilla ist (7.650 Dollar) und wie viel Geld Nikki und Jill für ihre maßgeschneiderten Hochzeitskleider (12.000 Dollar) ausgeben möchten. Der Preis ihrer Hochzeitskleider bereite ihr keine Sorgen, sagt Nikki kokett in einer Talking-Head-Sequenz, immerhin: »What's my middle name: Nikki Gucci Weiss.« Konsum ist nicht wie in *THE L WORD* eine beiläufige Selbstverständlichkeit, Konsum ist (Diskussions-)Thema und Distinktionsmerkmal.

Bereits in der ersten Folge weist Partylöwin Rose darauf hin, wie teuer es sei, eine Frau auszuführen. Ihren Erfolg bei Frauen erklärt sie sich nicht zuletzt durch ihre finanziellen Möglichkeiten: »I got plenty of money to spend, look. There is a top one percent in the lesbian scene, right? Someone who looks good, who can dress good, who has a good job, who can show you a good time – if you have that, then you're on the top of your game! It's done!«

In der siebten Folge laden Nikki und Jill Nikkis Freund Dan, einen Designer, ein, der ihre Wohnung für ein Pessachfest – das erste Abendessen unter Freunden und Familie als verlobtes Paar – umstylen soll. Was zunächst wie ein Freundschaftsdienst anmutet, stellt sich bald als hyperprofessionelle Dienstleistung heraus: »You pay for my opinion, you are going to get it!«, droht Dan und was folgt, raubt Nikki und Jill zunächst einmal die Worte. Die Kritik ihres schicken Freundes an Einrichtung und Arrangement des Wohnzimmerinterieurs fordert die sonst so stilsichere Nikki heraus. Schnell entschlossen schlägt sie den Einspruch von Jill, die Dans Kritik ihrerseits als nicht besonders gravierend einschätzt, in den Wind, erteilt Dan den Auftrag, die *notwendigen* Änderungen vorzunehmen und überbietet sich selbst, in dem sie den Kauf eines Lusters vorschlägt, der in weiterer Folge bei Jill auf wenig Gegenliebe stoßen wird. Designer Dan hingegen ist begeistert: »You're gonna be very glamouros, like fucking lesbian Liberace.«¹⁷

Auch auf der Ebene der Produktion von *THE REAL L WORD* spielt Geld eine Rolle: Je höher die Gehälter der Darstellerinnen, könnte man spekulieren, umso tiefer dringen die MacherInnen der Doku-Soap in die privaten Sphären der Protagonistinnen ein. Der Vertrag von Whitney inkludiert allem Anschein nach *graphic sexual content*: In Folge sieben werden wir Zeuginnen des Strap-on-Sexes mit Romi Klinger. Provokant gesagt: Der Sex der Unterschicht (Whitney) ist für die ProduzentInnen erschwinglich, der Sex der *middle class* (Nikki und Jill) bleibt unbezahlbar – oder zumindest unbezahlt; auch die Wahrung von Privatheit (unter dem Siegel: unter Ausschluss der Öffentlichkeit) ist ein soziales

Distinktionsmerkmal. Nikki und Jill steigen übrigens bereits nach der ersten Staffel aus *THE REAL L WORD* aus, während Whitney ab der zweiten Staffel zu ihrem Zentrum wird.

In der Folge, in der Nikki und Jill ihr Pessachfest planen, plant Whitney eine andere Art von freundschaftlicher Zusammenkunft: eine *white-trash*-Poolparty. In einer Talking-Head-Sequenz outet sich Whitney als dem *white-trash*-Milieu entstammend und definiert gleichzeitig, was *white trash* ihrer Meinung nach bedeutet: »If you have more cars that don't work in your driveway than do, you're white trash. If you have your main source of beverage as tang«⁸ you might be a little white trash.« Verschmitzt auf sich selbst deutend fügt sie hinzu: »But you know what, it's a good way to be raised. Look at how this kid turned out.« Auffällig an dieser Definition ist, dass die Zugehörigkeit zum *white-trash*-Milieu von einer persönlichen Entscheidung (für einen Lebensstil unter anderen) abhängig scheint. Die Frage nach Klasse und sozialem Hintergrund stellt sich hier nicht. So handelt es sich bei Whitneys *Poolparty* auch vielmehr um eine lustvolle (Re-)Inszenierung/Parodie dieses *white trash*, um eine Distanznahme zu einem sozial determinierten Milieu, das wie eine Verkleidung an- und ausgezogen wird. Massenhaft billiges Bier, Götterspeise (Jello), trashige Unterhaltung (Wrestling in einer Mischung aus Creamed Corn und Gleitmittel) und exzessives Party-ing – so das Programm für die *white-trash*-Poolparty. Gleichzeitig könnte man sagen, dass der Bruch (und die Distanznahme) nicht unbedingt gelingt. Das (Re-)Enactment ist für die ZuseherInnen als Parodie nicht notwendigerweise erkennbar.

Die Permutationen des Fernsehwissens um Sexualität von Lynne Joyrich noch einmal aufgreifend und ihre *telepistemologische* Wirkmächtigkeit hinsichtlich des *Class Closets* überprüfend, möchten wir die angeführten Beispiele aus *THE REAL L WORD* nach der Art und Weise ihrer televisuellen Wissensproduktion über Klasse befragen und dazu die von Joyrich bereitgestellten Kategorien benutzen: Inferenz, Entdeckung, Andeutung, Aufklärung und Geständnis.

1. *Inferenz*: Das Schweigen bezüglich *Dinah Shore* von Nikki, die Verweigerung der Begeisterung für das Szene-Event, die ausweichenden Antworten und das peinlich berührte Lachen verweisen auf die Frage der sozialen Identität, die nicht gestellt wird und doch im Raum steht.

2. Während Rose in ihrem Statement über die (finanzielle) Elite der Lesbenszene ihre Zugehörigkeit zu dieser lediglich andeutet und diese Sequenz daher der Permutation der *Andeutung* zuzuordnen wäre, kommt die Aussage »What's my middle name: Nikki Gucci Weiss« einem Outing von Klassenzugehörigkeit nahe. Diese Aussage funktioniert also wie ein *Geständnis*.

3. Pessach-Abendessen und Designer Dan: Ähnlich wie in *QUEER EYE FOR THE STRAIGHT GUY* (USA, Bravo 2003–07, Fine Living Network 2008, fünf Staffeln) kommt in dieser Sequenz das televisuelle Wissen über die Klasse durch die Nebenfigur des exklusiven Designers auf den Bildschirm. Insofern das Publikum hier Zeuge wird, welcher Veränderungen und Investitionen es bedarf, um für das Pessach-Abendessen den *standesgemäßen* Rahmen zu garantieren, kann man von der Permutation der *Aufklärung* sprechen.

4. *Lesbian Liberace*: Die Liberace-Referenz funktioniert hier als Element eines Kodes, der nur einem Teil des Publikums bekannt ist. Für diesen Teil funktioniert sie als Permutation der *Andeutung* eines gewissen gesellschaftlichen Kontexts und damit von Klassenzugehörigkeit.

5. *White-trash-Poolparty*: In diesem Fall möchten wir von einer neuen Figur sprechen, nämlich der Hyperbole: In der Übertreibung von Klassenmerkmalen wird Klassenzugehörigkeit einerseits ironisch-distanziert kommentiert, jedoch andererseits in der Art und Weise, wie diese Ironie geschieht (sehr übertrieben) affirmiert.

Ziel unserer Ausführungen war es zu zeigen, wie die televisuellen Wissensformationen um Sexualität zu den Wissensformationen zu Klasse in Verbindung zu bringen sind. Entwickelt haben wir die Epistemologie des Verstecks mit Joyrich und Chambers anhand der Fernsehserie *ELLEN* und der darin eingesetzten Strategien, die Homosexualität der Protagonistin diskursiv zu verbergen, anzudeuten, zu enthüllen. Weiters behandelten wir die Frage, wie sexuelle Authentifizierung von einem extratextuellen Bereich (der Hollywood-Klatschspalten) auf den fiktionalen Fernsehtext, jedoch auch umgekehrt wirken können. Wir haben anschließend versucht darzulegen, wie diese Epistemologie des *Closets* im Fernsehen durch die Serie *THE L WORD* durch eine Darstellungspolitik des Allzusichtbaren und Allesaussprechbaren ersetzt wird: Die Erzählstrategien der Serie bemühen Folge um Folge die Herstellung einer Lesbenutopie, in der das Versteck, aber auch das Andeuten, das Entdecken oder Geständnis von Sexualität wenig oder keine Rolle spielt. Die Errichtung dieser diegetischen Utopie erfolgt, so unsere These, insbesondere über den Verzicht auf die televisuelle Adressierung von Klassendifferenz und/oder Klassenzugehörigkeit. Die durch diesen Griff klassenlos scheinenden – und damit als *unwirklich* kritisierten – Figuren werden, so unsere AnschlussThese, durch die Epistemologie des *Class Closets*, wie sie in der Reality Soap *THE REAL L WORD* verfolgbar ist, retroaktiv klassenspezifisch lesbar.

Anmerkungen

- 01►** Ellen (USA, ABC, 1994–98, fünf Staffeln). Hier: »The Puppy Episode«, Episode 22 und 23, Staffel 4, 30. 04. 1997.
- 02►** [<http://www.youtube.com/watch?v=xlolWmrX76s>]; letzter Abruf 08. 02. 2012.
- 03►** Im engl. O.: inferring sexuality; detecting sexuality; conferring sexuality; enlightening sexuality; disclosing sexuality; (Joyrich 2009, 28–35; Übers.: ABB, NK).
- 04►** Die Frage danach, wie das Wissen um Heterosexualität im Fernsehen hergestellt wird, stellt sich für Joyrich nicht, weil die Hegemonie des Sexes immer schon von heterosexuellem Wissen ausgeht und dieses als Voraussetzung jeder Erzählung gesetzt ist. Wiewohl dieser Grundannahme gefolgt werden kann, stellt sie sich in bestimmten Kontexten, die sich durch ihre Polyvalenz und kritische Positionierung gegenüber Heteronormativität auszeichnen, womöglich anders dar; wir denken hier etwa an Queer Film Festivals die grundsätzlich die Erzählung devianter Sexualitäten normieren.
- 05►** Siehe das Bonus Material der DVD-Editionen (zum Beispiel auf DVD 5 der ersten Staffel: THE L WORD DEFINED), aber auch diverse *Behind the scenes*-Clips, z. B. THE L WORD: WHO KILLED JENNY SCHECTER – COMMENTARY (ausgestrahlt beim Sender Showtime am 18. 12. 2008).
- 06►** Auch diese Frage verbirgt sich im Schnitt, sie ist durch Nikkis Antwort rekonstruierbar.
- 07►** Die Aufrufung von Wladziu Valentino Liberace, dem exzentrischen Pianisten und Entertainer, der zu Lebzeiten sein eigenes Museum gründete, seine Homosexualität unter anderem vor Gericht eidesstaatlich leugnete und 1987 als eines der ersten AIDS-Opfer an den Folgen des Virus starb, bedient hier zweierlei: Einerseits authentifiziert die *Liberace*-Referenz Nikkis Freund Dan als fachkundigen, eine exklusive Klientel beratenden Designer, andererseits Nikki als potentiell im Luxus lebende Exzentrikerin.
- 08►** Markenname eines löslichen Fruchtsaftkonzentrats, das in den 1960er Jahren in den USA entwickelt wurde und sich großer Beliebtheit erfreut. Anmerkung d. Verf.

Bibliographie:

- Beirne, Rebecca** (2008) *Lesbians in Television and Text after the Millennium*. New York: Palgrave Macmillan.
- Bordwell, David / Thompson, Kristin** (2010): *Film Art. An Introduction*. New York: McGraw-Hill.
- Butler, Judith** (2003) Imitation und die Aufsässigkeit der Geschlechteridentität. In: *Queer denken. Gegen die Ordnung der Sexualität (Queer Studies)*. Hrsg. v. Andreas Kraß. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 144–168.
- Chambers, Samuel A.** (2009) Telepistemology of the Closet; or, The Queer Politics of Six Feet Under. In: *Journal of American Culture* Vol. 26,1, S. 24–41.
- Ciasullo, Anne** (2001) Making Her (In)Visible: Cultural Representations of Lesbianism and the Lesbian Body in the 1990s. In: *Feminist Studies* 27,3, S. 577–608.
- Davis, Glyn / Needham, Gary** (2009) *Queer TV. Theories, Histories, Politics*. London: Routledge.
- Joyrich, Lynne** (2009) Epistemology of the console. In: *Queer TV*, [Orig. 2001 in *Critical Inquiry*], S. 15–47.
- Kosofsky-Sedgwick, Eve** (1990) *Epistemology of the Closet*. Berkeley: University of California Press.
- Kosofsky-Sedgwick, Eve** (1993) Epistemology of the Closet. In: *The Lesbian and Gay Studies Reader*. Hrsg. v. Henry Abelove, Michele Aina Barale, David M. Halperin, Routledge, New York. [1990], S. 45–61.
- Kosofsky-Sedgwick, Eve** (2004) The L Word. Novelty in Normalcy. In: *Chronicle of Higher Education* v. 16. 01. 2004, B10–B11.
- Lo, Melinda** (2004) It's all about the hair. Butch-Identity and Drag on the L-Word, In: *afterellen.com*, [<http://www.afterellen.com/archive/ellen/TV/thelword/butch.html>], 13. 02. 2012.
- Moore, Candace** (2007) Having it all ways. The Tourist, the Traveler and the Local in The L Word. In: *Cinema Journal* 46, 4, S. 3–23.
- Nord, Cristina** (2006) Shape Shifter: Queer Cinema jenseits der Identitätspolitik. [Shape Shifter: Queer Cinema beyond Identity Politics.] In: *Das achte Feld: Geschlechter, Leben und Begehren in der Kunst seit 1960*. [The eighth square: Gender, life, and desire in the arts since 1960]. Hrsg. v. Kaspar König, Frank Wagner, Julia Friedrich. Köln/Ostfildern: Museum Ludwig Köln, Hatje Cantz.
- Strain, Ellen** (2003) *Public places, private journeys: ethnography, entertainment, and the tourist gaze*. New Brunswick: Rutgers University Press.