

Queere Ikone im Mainstream-TV

Autor(en): **Derichs, Svenja**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Rosa : die Zeitschrift für Geschlechterforschung**

Band (Jahr): - **(2009)**

Heft 38

PDF erstellt am: **13.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-631444>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Queere Ikone im Mainstream-TV

von Suenja Derichs

Sexuell deviante Charaktere sind endlich im Science Fiction (SF)-Fernsehen angekommen. Nach jahrelangen Bemühungen der grossen schwullesbischen SF-Fangemeinschaft, homosexuelle *lead characters* in eine *Star Trek*-Serie zu integrieren, ist es die britische Serie *Torchwood*, die nach der Jahrtausendwende sexuelles Neuland betritt.

Schwule, lesbische oder queere Charaktere hatten und haben im Mainstream-TV überwiegend eine Chance als Freak oder in einer Nischenproduktion, die gezielt für ein bestimmtes Publikum gemacht wird. Ungeachtet der Errungenschaften des New Queer Cinema (NQC) für das LesbianGayBiTrans(LGBT)-Universum, birgt das «Von-und-Für»-Label natürlich einige Risiken, die den Diskurs im Bereich der *queer visualities* bis zum Ende des Jahrtausends geschürt haben: Kann es, wie Richard Dyer¹ hofft, so etwas wie sexuell deviante AutorInnen/ProduzentInnen geben, die eine bestimmte *message* in das dann mit queeren Codes versehene (massen)kulturelle Produkt legen, die wiederum von einem sexuell devianten Publikum entziffert werden?

Michele Aaron weist auf eine ganz andere Qualität des NQC hin: «New Queer Cinema's impact upon mainstream cinema can be measured not only in terms of the influx of lesbian and gay directors, or of «defiant» characters or queer themes, but in terms of the audience's consensual flirtation with gender and sexual ambiguity within some of the most popular texts.»² Die Frage, die sich stellt, ist also, wie ein populärkulturelles Massenprodukt wie eine SF-Serie zu einem queeren Mainstream-Format wird.

Torchwood – outside the government, beyond the police

Ursprünglich wurde Captain Jack Harkness in der von Davies produzierten Neuauflage von *Doctor Who* 2005 als *side character* vorgestellt, der jedoch solche Popularität erlangte, dass seit 2006

ein *spin-off* produziert wird. Dieses fokussiert bewusst ein Publikum nach 21 Uhr und vereint alle klassischen Elemente adulter SF, die in erster Linie junge männliche und heterosexuelle Zuschauer anspricht: Action, Gewalt, Sex – aber auch Ironie. So begegnet Teamneuling Gwen dem für eine SF-Serie notwendigen *technobabble* mit der Frage nach der genauen Funktionsweise eines technischen Geräts, worauf Jack antwortet: «That is so welsh [...] I show you something fantastic, and you find fault.»³

Die Handlung ist im Cardiff der Gegenwart angesiedelt und basiert, wie bereits *Doctor Who*, auf der Vorstellung, dass ein Raum-Zeit-Riss, Kontakt zu zumeist feindseligen Aliens und gefährlichen Technologien mit sich bringt, dem sich das Team Torchwood in geheimer Mission stellen muss. Die Polizistin Gwen Cooper steigt in der Pilotfolge in das Team um Gentleman und Diva Captain Jack Harkness ein, dem der coole Arzt Owen Harper, das introvertierte Computergenie Tashiko Sato und der stets korrekt gekleidete Butler Ianto Jones angehören.

In den einzelnen Episoden werden gängige SF-Motive, aber auch Fantasy- und Horror-Elemente verarbeitet, wie die Cyberwoman, oder das Alien, das von menschlichen Körpern Besitz nimmt – Metaphern, die sowohl dem bewusst trashigen B-Movie-Charakter der Serie entsprechen als auch wiederholt klassische SF-Sexualitätsdiskurse berühren. Jene Phänomene bieten jedoch nur selten die Erklärung für homosexuelles Begehren – in erster Linie sind es die unausweichlichen Folgen der gemeinsamen Arbeit, die immer wieder sexuelle Spannungen hervorrufen.

Die politische Komponente der Serie, auf die die medienwissenschaftliche Diskussion um Visibilität abzielt, ist offensichtlich: Homosexualität zu repräsentieren. So sind vor dem Ende der ersten Staffel alle Hauptcharaktere in einer schwulen oder lesbischen Kusssequenz zu sehen, die der Serie die Zuschreibung brachte, ausschliesslich bisexuelle Charaktere hervorzubringen. John Barrowman, der Jack verkörpert, äussert sich ähnlich: «Without making it political or dull, this is going to be a very bisexual programme. I want to knock down the barriers so we can't define which of the characters is gay. We need to start mixing things up, rather than thinking, «This is a gay character and he'll only ever go off with men.»⁴ Tatsächlich scheint sich das Motiv des *gay kiss* wie ein roter Faden durch die Handlung zu ziehen, doch wesentlicher ist die Überlegung, welche weiteren Faktoren die Etablierung von *queerness* begünstigen.

Queer visibility, Kirk und Company

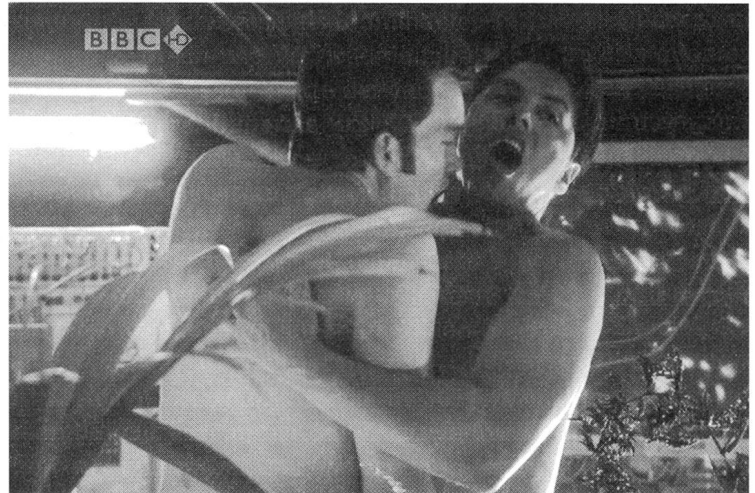
Hauptdarsteller John Barrowman und Russell T. Davies, beide offen schwul, prägen mit ihren Aussagen über die Serie und als Ikonen schwuler Emanzipation ohne Zweifel das Profil der Serie – welchen Anteil aber ihre Arbeit als Schauspieler bzw. Drehbuchautor und Produzent im Zusammenspiel all der Prozesse hat, die ein audiovisuelles Produkt hervorbringen, ist aus Sicht der Cultural Studies um Stuart Hall und selbst für Dyer nicht herauszufiltern. Insofern scheint die Frage müßig, wer genau welche Codes richtig zu transportieren vermag. Grundlegend für die Generation fernsehserieller SF, die *Torchwood* etabliert, ist meines Erachtens das Zusammenspiel dieser codierten Visualität mit einer dem Seriellen eigenen Beiläufigkeit bestimmter Handlungsstränge und dem Dialog.

Eine solche audiovisuelle Präsenz von Sexualität und Geschlecht ist von einer langfristigen unterschwelligen Entwicklung im SF-Fernsehgenre abhängig. Während *queerness* in den 1960/70er Jahren nur sehr zaghaft angedeutet wird oder im Subtext zu suchen ist, wird im *golden age* des fernsehseriellen SF, in den 1990er Jahren des *linguistic turn*, wiederum nur zögerlich, jedoch wiederholt, auf eine nicht-diskursive, sondern plakative und visuelle Art, Geschlecht und Sexualität thematisiert. Als Beispiel sei hier auf die legendäre *Star Trek*-Serie *Deep Space 9* verwiesen, die mit dem symbiontischen Wesen Jadzia Dax einen für einen queeren Geschmack köstlichen Charakter geschaffen hat, der mit der ersten lesbischen SF-Kussszene⁵ berühmt geworden ist.

Nach dem *iconic turn* nun manifestiert sich *queerness* ironischerweise nicht mehr überwiegend auf der Ebene des Visuellen, sondern verstärkt auch im Dialog, der dadurch einen zuvor nicht erreichten Stellenwert erhält. Dabei ist die generelle Tendenz zu beobachten, dass beide Ebenen expliziteres Material bieten, zugleich jedoch *queerness* als Thema weiter in den Hintergrund tritt, selbst also nicht mehr explizit und schwerpunktartig verhandelt wird, wie es noch zu Zeiten *Star Treks* der Fall war. Diese Beiläufigkeit gilt es näher zu untersuchen – zwangsläufig mit einem Fokus auf die ursprünglich beiläufigen Sequenzen mit sexuellem Impetus.

Jack, seine Männer und der Rest

Die Figur des Ct. Jack entspricht den Vorgaben an klassische Superhelden: Sie besitzt übernatürliche Kräfte – kann nicht sterben – und ihre Herkunft gibt Rätsel auf. Dieses *closeting* bezieht sich



«He'll shag anything if it's georgous enough»

jedoch lediglich auf Jacks zeitliche und räumliche Verortung im Universum, nicht auf seine sexuelle Identität, die im Verlauf der Serie immer weiter vorangetrieben wird.

Schon in der zweiten Folge entspinnt sich im Team die Frage nach Jacks sexueller Orientierung:

«You don't know anything?» (Gwen)

«Not who he is, not where he's from, nothing, except, him being gay.» (Owen Harper)

«No he's not. Really, do you think?» (Gwen)

«No. Owen does, I don't.» (Tashiko)

«And I don't care.» (Ianto)

«Period military is not the dress code of a straight man.» (Owen)

«I think it suits him. Sort of classic.» (Gwen)

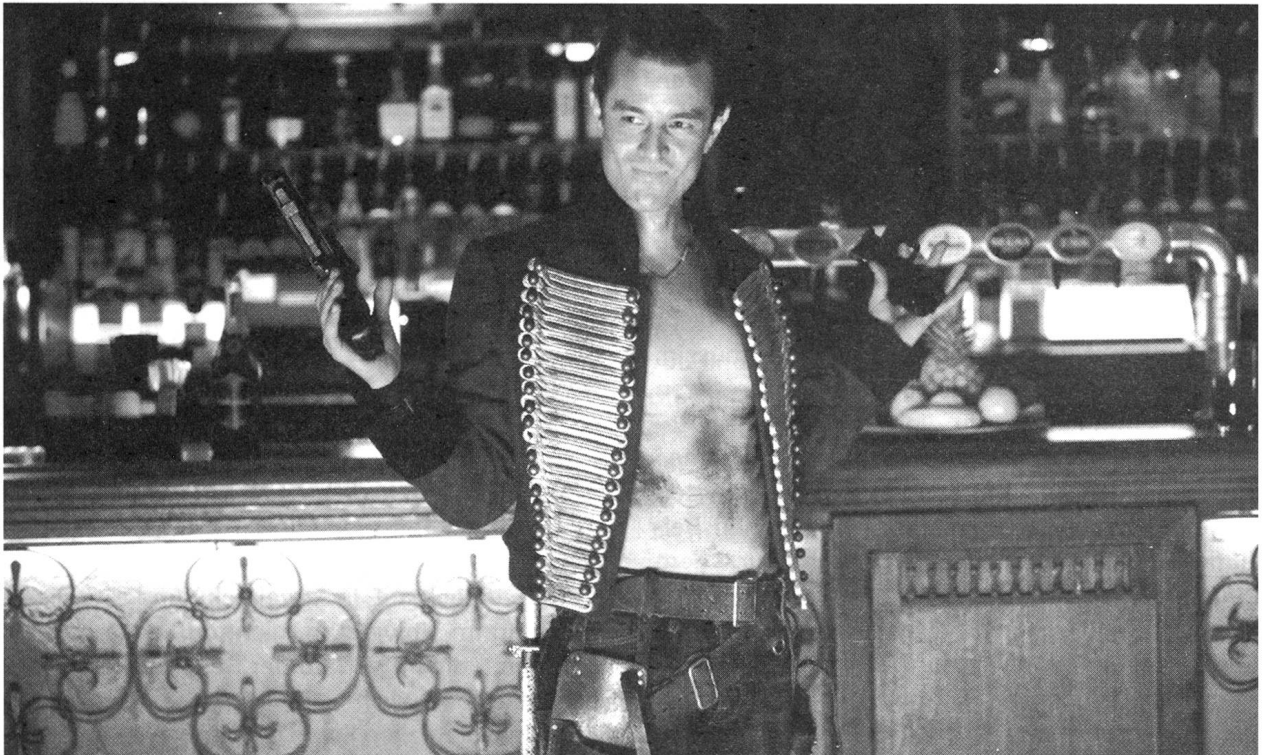
«Exactly. I've watched him in action. He'll shag anything if it's georgous enough.» (Tashiko)⁶

Die Inszenierung der Figur mit Militärdress der 1940er Jahre, Hosenträgern und langem Mantel rekurriert sowohl auf schwule wie auch heterosexuelle Codes. Interessanterweise ist es Ianto, der die entscheidende Aussage trifft, dass die Bestimmung einer sexuellen Orientierung nichtig ist.

Jack unterhält verschiedene Beziehungen zu anderen Männern – eine sehr romantisch inszenierte Liebelei zu seinem Alter Ego und ein sexuelles Verhältnis zu eben jenem Ianto, das bereits in der ersten Episode angelegt wird.

Eine für das *Torchwood*-Publikum herausragende Folge ist «Kiss Kiss, Bang Bang», die Auftaktepisode der zweiten Staffel.

In dieser Folge erscheint der vielen aus *Buffy* bekannte James Masters als Jack ebenbürtiger, ebenso rätselhafter Charakter Ct. John Hart. Schon der erste Auftritt wird gebührend inszeniert, denn



Bang Bang oder doch lieber Kiss Kiss?

John tritt, wie ein Rockstar auf der Bühne aus gleissendem Licht, in Jeans und mit Hüft holster und einer roten Uniformjacke aus den Napoleonischen Kriegen aus dem «Riss» heraus.

In einer folgenden Sequenz wird das eben ange deutete Motiv ausgeweitet, als sich Jack und John in einer leeren Bar gegenüberstehen. Nachdem beide aufeinander zugehen, folgt eine Halb totale beider Figuren im Profil; eine Schuss-Gegenschuss-Einstellung steigert die Spannung, die durch eine sehr explizite und lang anhaltende Kusse quenz gelöst wird, auf die wiederum die ursprüng lich visuell evozierte Kampfszene folgt.

Nachdem das Team eingetroffen ist, entspinnt sich folgender Dialog:

«We go back.» (Jack)

«Excuse me, we more than go back. We were part ners.» (John)

«In what way?» (Ianto)

«In every way, and then some.» (John)

«It was two weeks.» (Jack)

«Except the two weeks was trapped in a time loop, so we were together for five years. It was like having a wife.» (John)

«You were the wife.» (Jack)

«You were the wife.» (John)

«No, you were the wife.» (Jack)

«Oh, but I was a good wife.» (John)⁷

Sexuelle und soziale Rollen werden so ironisch offengelegt und konterkarrieren die zuvor ange wandte Ästhetik männlicher Kampfkraft aus der Actionszene. Es wird einmal mehr auf die wieder holt thematisierten, teilweise explizit visualisierten Verflechtungen der einzelnen Charaktere verwie sen, deren offensives sexuelles Begehren meist kommentarlos dargestellt wird. Die Art der Bezie hungen bleibt jedoch offen.

Konsequenterweise zeigt Jack in derselben Folge weitere amouröse Interessen.

Zunächst ist es Gwen, der weibliche *lead character*, die einen romantischen Moment mit Jack erlebt.

Die emotionale Nähe und das heterosexuelle Be gehren, das provoziert wird, betont zum einen die ambisexuelle Neigung Jacks, viel stärker noch etabliert es aber die Charaktere als fehlbare und non-monogame, denn auch Gwen hat neben eben erwähntem Verlobtem und späteren Ehemann noch eine Affäre mit ihrem Teamkollegen Owen (und natürlich «ihren» lesbischen Kuss).

Schliesslich ist es Ianto, mit dem Jack ein Date verabredet.

Fazit

Die *queerness* der Serie erscheint durch die Inter dependenz von Visibilität, Visualisierung, Hand lung und Dialog. Beiläufigkeit, Wiederholung als Eigenschaft des Seriellen und das Alternieren

zwischen diskursiv vermittelten und ausschliesslich visuell präsentierten Elementen sind hier die entscheidenden Faktoren. Sie markieren eine Serienkonstruktion, die auf offensive Manifestation sexueller Devianz ebenso abzielt wie auf deren Verwischung und Uneindeutigkeit und so erst dem zuerst von Butler und Bernstein formulierten Anspruch von *queerness*, keine festen Identitätskategorien zu etablieren, gerecht werden kann. Visuelle Effekte, Handlung und dialogische Aussagen gehen dabei ein Verhältnis ein, das sich zugleich ergänzt und widerspricht.

Sexualität in ihrer ganzen Bandbreite und verschiedenen Stadien emotionaler Beteiligung wird dabei ganz öffentlich gemacht (und das darf wohl als direktes Verdienst von Davies zu werten sein). In diesem Zusammenhang sind die *gay kisses* der Teammitglieder nur in erster Konsequenz als Anzeichen für die Bisexualität der Charaktere zu werten, besser funktionieren sie als durchgehende Metapher für sexuelle Verwirrung und polyamoureuse Verstrickungen.

Gerade aufgrund der beiläufigen Verhandlung im Mainstream kann die Serie sexuelle Diversität glaubhaft vermitteln. *Queerness* wird so zu einem Mainstream-Produkt, denn die Serie ist trotz seiner bekannten schwulen Mitwirkenden kein Produkt für ein ausschliesslich schwullesbisches Publikum. Bei aller Euphorie für eine «Chimären-Serie», die beides zugleich ist – populärer Mainstream und Produkt seiner queeren Aneignung – bleibt zu hoffen, dass auch das deutschsprachige Publikum Aaron gerecht wird und ein Auge auf Gender und sexuelle Ambiguität wirft, wenn die Serie wahrscheinlich im Frühjahr 2009 beim Sender RTL 2 anlaufen wird.

Anmerkungen

1 Richard Dyer: *Believing in Faries: The Author and the Homosexual*, in: Diana Fuss (Hg.): *Inside/Out. Lesbian Theories/Gay Theories*, New York, 1991, S. 185-201.

2 Der Stellenwert des NQC für den Mainstream kann nicht nur am Einfluss schwuler und lesbischer RegisseurInnen, mutigen Charakteren oder queeren Inhalten gemessen werden, sondern daran, wie das Publikum einvernehmlich mit Gender und sexueller Ambiguität innerhalb einiger sehr populärer Texte kokettiert. Vgl. Michele Aaron: *The New Queer Spectator*, in: Dies (Hg.): *New Queer Cinema*, New Brunswick, 2004, 187-198, S. 187.

3 «Das ist so walisisch. Ich zeige Dir etwas Fan-

tastisches, und du siehst nur den Fehler», (Everything changes, 28:09-28:11, EA 22.10.06).

4 «Es wird eine sehr bisexuelle Serie, ohne das jetzt langweilig oder allzu politisch klingen zu lassen. Ich will die Grenzen überschreiten, so dass wir nicht erkennen können, welcher der Charaktere homosexuell ist. Es ist nötig, die Dinge ein wenig durcheinander zu bringen statt zu denken, «das ist ein schwuler Charakter, der nur etwas mit Männern haben wird.» Martin, Daniel (Okt. 2006): *Jack of Hearts*, in: *Gay Times* (337). Produzent Davies definiert Jacks Orientierung angesichts seiner alienartigen Herkunft als «Omnisexualität».

5 *Star Trek: Deep Space 9, Rejoined*, EA: 30.10.95

6 «Ihr wisst gar nichts?» – «Nichts, wer er ist, woher er kommt, nichts ausser, dass er schwul ist.» – «Nein. Denkst du das wirklich?» – «Owen denkt das, ich nicht.» – «Und mir ist es egal.» – «Eine alte Militäruniform entspricht nicht dem Dresscode eines heterosexuellen Mannes.» «Ich finde, sie steht ihm. Irgendwie klassisch.» «Genau. Ich hab ihn beobachtet. Er vögelt alles, wenn es nur süss genug ist.» (Day One, 25:51-26:11, EA: 22.10.06).

7 Er war aber auch einmal verheiratet (*Small Worlds*, EA: 12.11.06) und hat offensichtlich auch die Erfahrung gemacht, schwanger zu sein (*Everything Changes*).

8 «Wir haben eine Geschichte.» – «Entschuldigung, mehr als das, wir waren Partner.» – «In welcher Hinsicht?» – «In mehr als jeder Hinsicht.» «Es waren nur zwei Wochen.» – «Ja, aber zwei Wochen in einer Zeitschleife, also waren wir fünf Jahre zusammen. Es war so, als hätte ich eine Frau.» – «Du warst die Ehefrau.» – «Du» – «Nein, du warst die Frau.» – «Oh, aber ich war eine gute Ehefrau!» – (13:45-14:01, *Kiss Kiss, Bang Bang*, EA: 16.01.08)

Autorin

Svenja Derichs, Literatur- und Kulturwissenschaftlerin, arbeitet im Koordinationsbüro für Chancengleichheit der Universität Potsdam und promoviert zu *Queer Visualities in SF-Serien*.