

den psychischen Mechanismus der Identifizierung, der der psychoanalytischen Erzählung folgend die Konstituierung des Subjekts, und zwar als eines Körper-Ichs, begründet. Demnach akzeptiert das Individuum *gaze* und *screen*, weil es nicht nur ein Blickendes ist, sondern auch erblickt wird und werden möchte. Um aber sozial sichtbar – und möglicherweise gar als Subjekt wahrgenommen – zu werden, muss eine/r sich a) identifikatorisch mit dem *screen* verbünden (d.h. im Archiv des kulturellen Materials ein Bild finden, von dem sie/er sich repräsentiert fühlt) und b) vom *gaze* in dieser Gestalt erfasst werden« (Engel 2002: 151, Herv. im Orig.). So kann gezeigt werden, wie die Subjektkonstitution im Feld des Visuellen zustande kommt: als notwendige Identifikation im kulturellen Bilderrepertoire und als Anrufung durch das Blickregime. Ein derartiges Verständnis von Sehen und Sichtbarkeit stellt auch grundlegende Herausforderungen an die Fernsehforschung: Es erlaubt zu betrachten, wie *verschiedene* strukturierende Momente visueller Repräsentation an der Konstruktion von gesellschaftlicher Normalität und Identität beteiligt sind. Ich möchte hieran anknüpfend die visuellen Inszenierungen der LINDENSTRASSE daraufhin untersuchen, ob sie auf hegemoniale Repräsentationen aufrechterhalten oder (radikal) in Frage stellen. Ich will dabei nicht den Umkehrschluss ziehen, im Sinne der Rede von der Übermacht der Bilder, sondern es geht um die jeweilige Beziehung von klanglichen und visuellen Inszenierungsstrategien.

Zum Ineinandergreifen von öffnenden und schließenden Kräften

Um die vorausgegangenen Ausführungen über die hegemoniale Kraft und Arbeitsweise des Fernsehens zu veranschaulichen und zu überprüfen, werde ich jetzt umschalten – von den Theorien und Befunden über die LINDENSTRASSE hin zu den Repräsentationen der Serie. Die schwulen und lesbischen Figuren in der LINDENSTRASSE lassen besonders deutlich die mediale Bedeutungsproduktion mit ihren Grenzziehungen, Brüchen und graduellen Verschiebungen erkennen, daher möchte ich diese nun zu meinen weiteren Überlegungen hinzuziehen. Im Folgenden sollen einige Aspekte der televisuellen Darstellung von lesbischen Frauen in der LINDENSTRASSE aufgegriffen werden. Im Sinne einer transdisziplinären Perspektive werde ich dabei an die Fernsehforschung, (feministische) Filmtheorie, feministische Theorie und Queer Studies sowie die Bekleidungsforschung anschließen.

Wie keine andere Serie provozierte die LINDENSTRASSE bereits früh mit dem Aufgreifen des Themas Homosexualität das öffentliche Interesse. Trotzdem wurde die Frage nach Repräsentationen von schwulen und lesbischen Figuren in der LINDENSTRASSE bisher weitgehend ignoriert. Gestreift wird das Thema in einigen Aufsätzen (vgl. Frey-Vor 1996: 203f; Jurschick 1999: 89f; Hauschild 2001: 165f), eine systematische Untersuchung wurde bisher allerdings nicht veröffentlicht.⁵¹ In den über 20 Jahren, in denen die LINDENSTRASSE mittlerweile im Fernsehen läuft, haben sich die Grenzen des Sichtbaren und Sagbaren deutlich ausgedehnt. Höhepunkt war nach dem Coming-out von Carsten Flöter (Georg Uecker) auch der erste dargestellte Kuss zwischen zwei Männern in Folge 223 (11.3.1990). Trotz der langen Einführung einer schwulen Figur führte die Visualisierung eines »schwulen Kusses« Anfang der 1990er Jahre zu zahllosen Protesten: Kirchenvertreter im WDR-Rundfunkrat sowie der damalige WDR-Fernsehdirektor Günter Struwe wollten Repräsentationen von Homosexualität einschränken lassen. Der WDR-Pressesprecher Michael Schmidt meinte seinerzeit: »Bei einer Sendezeit vor 19 Uhr, wo auch Kinder vor dem Bildschirm sitzen, soll die LINDENSTRASSE nicht zur Peep-Show werden« (Michael Schmidt, nach Hauschild 2001: 66). Laut DIE TAGESZEITUNG gab die WDR-Pressestelle zu bedenken, die Serie könne sich nicht völlig über die gesellschaftlichen Vorbehalte gegen Schwule hinwegsetzen, weshalb in Zukunft »mehr Fingerspitzengefühl bei Liebesszenen« (taz vom 06.08.90) gefordert sei.⁵² Von Seiten des Publikums reichten die Reaktionen auf den Kuss laut Aussagen von Georg Uecker, dem Darsteller des Carsten Flöter, von schwulen »Kiss-ins« vor der Fernsehanstalt bis hin zu Mord- und Bombendrohungen gegen den Sender und gegen ihn selbst (vgl. Uecker 2004: 29). Dagegen konnten die normalisierenden, gesellschaftlich integrierenden Geschichten um die Hochzeit zwischen zwei männlichen Figuren, oder deren Adoption eines Kindes, nicht erneut eine derartige Protestwelle auslösen.

Mit einer gewissen Rezeptionsverzögerung gab die LINDENSTRASSE im Jahr 1996 die erste lesbische Figur zu sehen. Sonia Besirsky (Nika von Altenstadt) gehört noch zur klassischen ikonographischen Tradition der pathologisierten Lesbe, die dem Wahnsinn, der Kriminalität und der

51 Eine erste und gekürzte Fassung dieses Unterkapitels ist unter dem Titel *Hopeful Signs? Repräsentationen lesbischer Frauen im TV* veröffentlicht (vgl. Maier 2006).

52 Ebenfalls laut taz-Bericht habe der Darsteller des Carsten Flöter – Georg Uecker – von einem Kussverbot berichtet, nachdem Kardinal Meißner bei WDR-Intendant Nowotny persönlich interveniert haben soll. Die WDR-Pressestelle dementierte diese Aussage jedoch (vgl. taz vom 06.08.90).

(Selbst-)Zerstörung nahe liegt.⁵³ Die drogenabhängige junge Frau nimmt zunächst erfolglos an einem Methadonprogramm teil und beginnt eine Liebesaffäre mit Tanja Schildknecht-Dressler (Sybille Waury), der Ehefrau ihres Arztes Dr. Dressler (Ludwig Haas). Als sich Tanja und Dressler trennen, lebt sie von dessen Unterhaltszahlungen, sie versucht eine Versicherung zu betrügen, erpresst Dressler und plant sogar einen Mord. Bei Sonia handelt es sich um eine aggressive und unangepasste Figur, die letztlich an einer Überdosis Morphinum stirbt. Für sie gilt auch, was Mary Ann Doane für den ›Womens Film‹ beobachtet hat: Die Gefahr, die durch ihre Sexualität entsteht, wird entschärft, indem eine männliche Figur – in der LINDENSTRASSE Dr. Dressler – einen medizinischen Blick auf ihren Körper wirft (vgl. Mary Ann Doane, nach Liebrand 2004: 179). Diese Figur wurde, wie zu zeigen sein wird, durch Repräsentationen der ›reinen‹ lesbischen Frau abgelöst.

Somit hat die LINDENSTRASSE durchaus dazu beigetragen, *bestimmte* lesbische Lebensweisen aus dem Bereich des Unsichtbaren zu holen, um sie zu einem Teil des öffentlichen Diskurses zu machen. Ich habe hierfür bereits oben mehrere genrebedingte Gründe angeführt, ein weiterer Grund ist sicherlich, dass auch das Fernsehen lesbische Frauen und schwule Männer immer mehr als kaufkräftige Konsumentinnen und Konsumenten entdeckt. Sicherlich lässt sich die breitere Sichtbarmachung auch als Erfolg feministischer, lesbischer, queerer Politiken werten, die eine gesellschaftliche Anerkennung lesbischer (aber auch schwuler, transsexueller, transgender, bisexueller) Lebensweisen beanspruchen. Mittlerweile ist eine größere Gesprächigkeit über Lesbischsein in öffentlichen Diskursen zu verzeichnen, und so greift auch nahezu jede bundesdeutsche TV-Serie lesbische wie auch schwule Lebens- und Beziehungsformen auf. Die politische Forderung nach Sichtbarkeit scheint also erfüllt, und manche Forscherinnen und Forscher stellen optimistisch fest, solche durchaus positiv konnotierten Repräsentationen könnten als Angriff auf die heteronormative Geschlechterordnung gelesen werden. Joachim Hauschild stellt mit Bezug auf die schwulen Figuren der LINDENSTRASSE zuversichtlich fest: »Von allen untersuchten Sendungen spiegelt die ›Lindenstraße‹ homosexuelle Lebenswirklichkeit in all ihren Facetten am realistischsten⁵⁴ wider« (Hauschild 2001: 66).

Meine eigene Position zu den lesbischen Figuren in der LINDENSTRASSE ist durchaus als ambivalent zu beschreiben. Einerseits ent-

53 Die Figurenbeschreibung folgt Huth 1998: 29. Zur Figur der pathologisierten Lesbe mit Bezug auf den narrativen Film siehe Harding 1996; Hamer 1996; de Lauretis 2000.

54 Den zugrundeliegenden Realitätsbegriff habe ich oben bereits problematisiert.

sprechen sie meinem Wunsch danach, verschiedene Konstellationen von Geschlecht, Begehren und Sexualität im Fernsehen zu sehen, andererseits stellt sich mir die Frage, ob in der Serie Differenzen in irgendeiner Form miteinander bestehen können, ohne dass damit neue Grenzziehungen und Ausschlüsse einhergehen. Wie auch die oben erwähnten zahllosen Proteste aufgrund des Kusses zwischen zwei Männern zeigen, verhandeln solche Repräsentationen durchaus die Grenzen des dominanten kulturellen Bilderrepertoires. Ich habe weiter oben die Forderung gestellt, eine kritische Forschung solle derlei Brüche und Widersprüche im medialen Konstruktionsprozess von Geschlecht und Sexualität in den Blick nehmen. Gleichwohl stellt sich die Frage, welche Bedingungen und Effekte diese neue Sichtbarkeit hat. Anders gefragt: Lässt die neue Sichtbarkeit nur »neue Undurchsichtigkeit« (Butler 1996: 19) entstehen? Werden lesbische Repräsentationen in der LINDENSTRASSE »vereinnahmt«, in dem Sinne, dass über bestimmte Erzählstrategien und Darstellungsformen die heteronormative Zweigeschlechtlichkeit stabilisiert wird? Folglich kann es nicht nur um die Frage gehen, welchen Bildern das Fernsehen zu Sichtbarkeit verhilft, und welche es unsichtbar macht. Vielmehr gilt es zu analysieren, mit welchen spezifischen Darstellungsformen und Erzählstrategien das Fernsehen an der Konstruktion von Geschlecht und Sexualität beteiligt ist.

Zu bezweifeln ist, dass lediglich das Sichtbar-sein von schwulen und lesbischen Beziehungsformen das zweigeschlechtliche und heterosexuelle System anzufechten vermag. Im Bereich feministischer Filmstudien finden sich Beispiele, die zeigen, dass ein Aufbrechen der Heteronormativität nicht zwangsläufig von jenen Filmen zu erwarten ist, die eindeutige Geschlechterzuweisungen zu umgehen suchen. Butler, Preschl, de Lauretis und andere haben verdeutlicht, wie etwa klassische Crossdressing-Filme oder lesbische Repräsentationen trotz gewisser Irritationen die herrschenden Annahmen über die heteronormative Zweigeschlechtlichkeit doch wieder nur bestärken (vgl. z.B. Butler 1995: 163ff; Preschl 1995; de Lauretis 2000). Am Beispiel von *drag*-Darstellungen hat Judith Butler ausgeführt, dass nicht allein die Vervielfachung von *drag*-Darstellungen subversiv sei (vgl. Butler 1995: 169). Sie stellt daher die Frage, »ob das Parodieren der herrschenden Normen ausreicht, um sie zu ersetzen; ja, im Grunde genommen kommt die Frage auf, ob die Entnaturalisierung des sozialen Geschlechts nicht möglicherweise gerade das Vehikel für eine erneute Festigung hegemonialer Normen sein kann« (Butler 1995: 169). Butler verweist damit darauf, dass die mediale Darstellung von *drag* nicht a priori das heteronormative System der Zweigeschlechtlichkeit in Frage stelle. Solche Inszenierungen können sowohl im Dienst der Entnaturalisierung von heterosexuellen Geschlechternormen

stehen als auch gewohnte Denkmuster und Vorstellungen reproduzieren (vgl. Butler 1995: 169f).⁵⁵ Ähnlich sieht es auch Johanna Dorer bezogen auf das Fernsehen: »Trotz einer gewissen Differenzierung von medial vermittelten Männlichkeits- und Weiblichkeitsbildern kommt es zu keinem Aufbrechen des Diskurses der Zweigeschlechtlichkeit. Die »heterosexuelle Matrix« liegt der Medienproduktion quasi als normative Vorgabe zugrunde. Obwohl Medien selektieren, werten und bewerten, stützen sie primär gesellschaftliche Diskurse ab und sind nur eingeschränkt an der Konstruktion von Gegendiskursen beteiligt. Dennoch gibt es in den Medien sehr wohl auch Diskurse, die die Vielfalt von Geschlecht und Queerness einfangen, diese bleiben aber minoritär oder werden als das Andere der Norm verworfen, sodass Medien primär die gesellschaftlich dominanten Geschlechterrepräsentationen zur Verfügung stellen. Medien erzeugen damit Sichtweisen von Geschlecht, die vor allem disziplinierend und kontrollierend und in weitaus geringerem Umfang widerständig oder subversiv sind« (Dorer 2002b: 55).

An solche Überlegungen anschließend möchte ich einige Strategien nachzeichnen, mit denen die LINDENSTRASSE daran beteiligt ist, die rigide Zweigeschlechtlichkeit und Heteronormativität zu reproduzieren und zu verändern. In diesem Zusammenhang hat Antke Engel vorgeschlagen, die zunehmende toleranzpluralistische Integration von lesbischen Repräsentationen hinsichtlich ihrer normalisierenden, hierarchisierenden Bewegung zu erfassen (vgl. Engel 2002: 25, 66ff und 194ff). Sie knüpft hier an Foucaults Begriff der Gouvernamentalität an. Mit dem Gouvernamentalitätstheorem versucht er in Erfahrung zu bringen, wie Herrschaftsformen und Subjektivierungsweisen zusammenwirken (vgl. Foucault 2000b). Die liberale Gouvernamentalität, wie sie Foucault beschreibt, arbeitet nicht einfach mit Verboten, sondern sie reizt das Begehren an. Sie versucht, die Individuen zu einem bestimmten Handeln zu bewegen, insofern sie die Normen leben und verkörpern sollen. In diesem Zusammenhang ist der Begriff der Normalisierung wichtig, da nicht mehr das Gesetz, sondern die Norm einen Zusammenhang zwi-

55 Wie Butler ausführt, haftet dem Film PARIS IS BURNING über Drag-Bälle in New York etwas Ambivalentes an. Bezogen auf die Geschlechter- und Begehrensrepräsentationen »dokumentiert *Paris is Burning* weder einen wirkungsvollen Aufstand noch eine schmerzliche, erneute Unterordnung, sondern eine stabile Koexistenz von beidem. Der Film bezeugt die schmerzlichen Freuden des Erotisierens und Nachahmens eben der Normen, die ihre Macht ausüben, indem sie gerade die umkehrenden Inbesitznahmen von vornherein ausschließen, die die *children* [die Performenden, T.M.] trotz allem durchführen« (Butler 1995: 184, Herv. im Orig.). In Butlers Lesart bringt der Film sowohl die herrschenden Normen ins Wanken, wie er diese gleichzeitig reproduziert.

schen Herrschaftstechniken und den Techniken des Selbst herstellt (vgl. Foucault 1998: 171ff).

Engel betont in diesem Zusammenhang eine Herangehensweise, die sich sowohl den rigiden Ausschließungsstrategien wie den flexiblen Normalisierungsstrategien in ihrer Gleichzeitigkeit und Unterschiedlichkeit zuwendet. Auf diese Weise lassen sich flexibilisierte, ausdifferenzierte kulturelle Repräsentationen in ihrem jeweiligen historischen Kontext danach beurteilen, ob sie Hierarchisierungen und Normalisierungen herstellen, verstärken, um- oder abbauen (vgl. Engel 2002: 204ff). Ich möchte diese Überlegungen am Beispiel der lesbischen Figuren in der LINDENSTRASSE explizieren, wobei ich mich auf einige signifikante Motive und Inszenierungen (vermodete, textile, vestimentäre) beziehe.

Modische Markierungen

Im Folgenden möchte ich die hegemonialen Zuschreibungen mit ihren Beharrungskräften, Brüchen und partiellen Verschiebungen sichtbar machen, die mit den Inszenierungen von lesbischen Frauen im Fernsehen einhergehen. Eine Besonderheit der LINDENSTRASSE liegt darin, gesellschaftspolitische Themen beispielhaft anhand einer oder mehrerer Figuren zu thematisieren, denn in der Serie wird mitnichten nur die ›heile Welt‹ gezeigt, wie etwa in der im selben Zeitraum entstandenen bundesdeutschen Serie SCHWARZWALDKLINIK (1985-1989). Die LINDENSTRASSE will auch die ›Schattenseiten‹ des alltäglichen Lebens vorführen. Demgemäß werden auch alltagsnahe Themen inszeniert, die über die Bereiche von Liebe, Beziehungs- und Familienproblemen hinausgehen. Damit ist die LINDENSTRASSE zweifelsohne für sehr viele Themen offen. Besonders solche Themen zu sozialen und politischen Zeitaspekten, die gerade die bundesdeutsche Öffentlichkeit beschäftigen, werden in die LINDENSTRASSE integriert (vgl. hierzu Cieslik 1991; Frey-Vor 1996: 175ff).

Mit Blick auf die als schwul charakterisierten Figuren ist auffällig, wie diese aus ihrer persönlichen Sicht immer wieder gesellschaftspolitische Themen verbal aufgreifen oder ausspielen. So durfte Carsten Flöter bereits zum zweiten Mal einen Mann heiraten, mit seinen Freunden den 20. Jahrestag der Abschaffung des §175 feiern oder ein HIV-positives Kind adoptieren. Statt diese partiellen Annerkennungs- und Integrationsforderungen zu problematisieren, möchte ich die Ausagemuster, in denen sich private Themen mit explizit öffentlichen Aspekten verschränken, mit den Geschichten über lesbische Frauen in Beziehung setzen. Denn deren persönliche Erfahrungen bleiben, dem klassischen Erzählmuster von Langzeitserien entsprechend, auf Be-

ziehungsformen und -krisen oder auf die Reaktionen anderer Figuren bezogen. Anders als die schwulen Figuren werden sie auf narrativer Ebene von allem befreit, was öffentliche oder politische Dimensionen betrifft. Was nicht bedeuten soll, Repräsentationen des Privaten könnten keine politischen Interventionen sein. Doch dazu später.

Zunächst geht es mir darum, dass die Bedingung der Möglichkeit einer positiven Setzung an ganz bestimmte Darstellungskonventionen geknüpft zu sein scheint: Die lesbischen Charaktere der LINDENSTRASSE scheinen darauf abonniert zu sein, explizit politische Themen zu vermeiden. Sicherlich sind derlei visuelle und narrative Repräsentationen nicht strategisch geplant, ganz im Gegenteil. Von einem liberalen Standpunkt aus werden die kulturellen Sinnproduzierenden der LINDENSTRASSE etwas Gutes für die gesellschaftliche Integration von Lesben tun wollen.⁵⁶ Dies ändert jedoch nichts daran, dass die lesbischen Repräsentationen etwas vergessen machen. »Die Folie für das tolerante Hier und Jetzt liefert ein verklemmtes ›Vorgestern‹, das nicht zuletzt auf die Anfänge der Frauen- und Lesbenbewegung zielt. [...] Von Politik, Feminismus und ähnlichen hässlichen Dingen haben sie [die lesbischen Figuren in Serien, T.M.] nie etwas gewusst« (Jurschick 1999: 89 und 90).

Es scheint, als seien die ›Serien-Lesben‹ heute gesellschaftlich angepasst, unauffällig und ihrer Geschichte beraubt, so dass Jurschick zu Recht die Frage stellt, »ob die erreichte Sichtbarkeit nicht längst in eine neue Unsichtbarkeit umgeschlagen ist« (Jurschick 1999: 90). Um den Preis der Entpolitisierung und Normalisierung werde alles Radikale und Anstößige im Fernsehen ›geschluckt‹: »Nicht durch ›Ausgrenzung‹, sondern im Gegenteil durch Integration« (Jurschick 1999: 91). Ähnlich argumentiert auch O'Sullivan, die meint, als Bedingung für einen ›Lesben-Boom‹ in der populären Kultur hätte die lesbische Frau zunächst vom Image der ›männerhassenden Polit-Lesbe‹ befreit werden müssen (vgl. O'Sullivan 1996). Anhand britischer, amerikanischer und australischer Hochglanzmagazine zeigt die Autorin, wie sich dieser Prozess auch über non-verbale Ausdrucksmittel vollzogen hat: Dem Stereotyp der schlecht gekleideten lesbischen Frau im ›Schlabber-Look‹, die mit einer schwierigen, radikalen Politik in Verbindung gebracht wird, wurde die mit der Mode gehende, schicke und fortschrittliche Lesbe ohne politische Bedeutung entgegengesetzt. Obwohl ich diesen Erklärungen zustimme, halte ich es dennoch für verkürzt, die Darstellungen lesbischer Frauen lediglich als ein der politischen Sphäre entzogenes Konsumprodukt zu beschreiben.

56 Ähnlich wie es Stuart Hall in seiner Auseinandersetzung mit dem unbewussten Rassismus im Fernsehen im Hinblick auf rassisierte Subjektpositionen vermerkt hat (vgl. Hall 1989b: 157).

Hier steht mehr in Frage als eine radikale feministische Politik. Was neben den Entpolitisierungstendenzen verhandelt wird, ist die geschlechtliche Dimension lesbischer Repräsentationen. Ich möchte im Folgenden den Hinweis O'Sullivan's auf die Bedeutung der Mode/ Kleidung aufgreifen, sie jedoch stärker in ihrem Bezug zu Geschlecht, Begehren und Sexualität thematisieren. Für diesen Zusammenhang knüpfe ich an neuere feministische und queere Theorien an, die eine Kongruenz zwischen Sexualität, Begehren und Geschlecht bezweifeln (vgl. z.B. Butler 1995; Engel 2002). Bezogen auf die Analyse der vestimentären Inszenierungen verdanke ich der Studie *got the look! – Wissenschaft und ihr Outfit* von Stefanie Stegmann inspirierende Anstöße (vgl. Stegmann 2005).

Unbeschreiblich weiblich

»Ich stelle mir ein Elternpaar vor, das entdeckt, daß seine Tochter lesbisch ist. Wenn die bei uns Tanja sehen, dann bemerken diese Eltern zumindest, wie *ästhetisch* lesbische Liebe aussehen kann« (Hans W. Geißendörfer 1997).

Wie bereits erwähnt, versucht die LINDENSTRASSE über sozio-kulturelle Darstellungsstrategien die Figur der lesbischen Frau attraktiv und begehrenswert erscheinen zu lassen. Neben dem vergeschlechtlichten Körper, so meine Annahme, kommt hierbei vor allem dem Bereich Mode⁵⁷ eine wichtige Bedeutung zu. Bei ihren Figurenkonstruktionen versucht die Serie zunächst einmal die Illusion zu schaffen, wir hätten es mit realistischen Charakteren zu tun, die genau so oder zumindest ganz ähnlich in unserer Nachbarschaft existieren könnten. Vereinheitlichend sind jedoch alle lesbischen (oder bisexuellen) Figuren der LINDENSTRASSE gut aussehende, junge und begehrenswerte Frauen, ihre Körper der westlichen weiblichen Schönheitsnorm entsprechend jung, schlank und weiß. Gesicht und Körper sind sorgfältig gestylt und geschminkt, die langen Haare glänzend und gepflegt. Es handelt sich um keine stereotypen Hollywoodschönheiten, sondern sie repräsentieren »ganz normale« attraktive, junge, flexible, moderne Großstadtfrauen. Diese Markierungspraxis findet nicht ausschließlich über den weiblichen Körper, sondern auch über seine Einkleidungen statt.⁵⁸ Tatsächlich ist Mode allerdings

57 Mode ist nicht ohne Bekleidung zu denken, dennoch bezeichnet Mode nicht nur den Textil- und Bekleidungsbereich, sondern referiert auf kulturelle Praktiken, Formen und Einstellungen einer Zeit. So gibt es Modegetränke, -sportarten, -ausdrücke, -strände, auch Einstellungen und Handlungen können modisch sein (vgl. Ellwanger 1992: 165; Stegmann 2005: 181f).

58 Einkleidungen werden in der Fernsehforschung nur in seltenen Fällen berücksichtigt (z.B. Schneider 1995: 155ff), von Seiten der Produzenten wird den Einkleidungen der Schauspielerinnen und Schauspieler dagegen viel

nur ein vordergründiges Mittel, mit dem Weiblichkeit signifiziert wird, denn über modische weibliche Kleidung werden die lesbischen Figuren in klassischer Weise als weiblich konstruiert (vgl. Abb. 3).

Heute scheint allein die intensive Beschäftigung mit Bekleidung auf ›natürliche‹ Art und Weise mit Weiblichkeit assoziiert zu sein (vgl. Ellwanger 1991: 92). Es ist interessant, wie das Frauen zugeschriebene Interesse, ihre Körper modisch zu bekleiden, bei den lesbischen Charakteren der LINDENSTRASSE besonders offensichtlich dargestellt wird. Sie tragen lange, durchgehende Kleider, dazu hohe Schuhe, weit ausgeschnittene Dekolletés, helle oder bunte Farben und fließende Stoffe. Solche vermodeten Bekleidungsstücke hat die Textilwissenschaftlerin Karen Ellwanger als klassische Versatzstücke weiblicher Kleidung der Moderne beschrieben (vgl. Ellwanger 1999: 15f). Diese Kleidungsstücke sind nicht nur weiblich konnotiert, sondern auch daran beteiligt, Geschlecht visuell herzustellen (vgl. Ellwanger 1999: 9).



Abb. 3: Franziska, Tanja, Urszula und Suzanne in der WG-Küche (Folge 969)

Über den Aspekt der Kleidung hinaus findet die Zuschreibung von Weiblichkeit über die modenahe räumliche Umgebung statt. Häufig agieren und arbeiten die lesbischen Figuren in Kontexten, die dem Bereich Mode zuzuordnen sind: Tanja Schildknecht arbeitet im Friseursalon, einem der Handlungsorte der LINDENSTRASSE. An diesem Ort, der nicht nur auf

Aufmerksamkeit gewidmet, wie Ang bezogen auf Dallas anmerkt (vgl. Ang 1986: 69).

Mode verweist, sondern zugleich feminisiert ist, entsteht sowohl eine kurze Affäre mit ihrer attraktiven Chefin Urszula Winicki (Anna Nowak), als auch die Liebesbeziehung mit der Modedesign-Studentin Franziska Brenner (Ines Lutz). Entsprechend meiner bisherigen Ausführungen haben diese Figuren einen der weiblichen Schönheitsnorm entsprechenden Körper, sie sind jung und dem Zeitgeschmack entsprechend gekleidet.

Da das häusliche Medium Fernsehen zudem stark auf den Klang angewiesen ist, um die Aufmerksamkeit der Zuschauenden zu steuern, werden auch über verbale Setzungen geschlechtliche Differenzierungen vorgenommen. Zum Beispiel ein permanentes Reden über Mode, das sich sowohl auf Bereiche der Produktion wie der Konsumtion bezieht. In den Gesprächssituationen geht es um Praktiken des Konsums, Lehre und Ausbildung im Modesektor, über Design, oder über Modemedien und Kosmetik. Besonders wenn die LINDENSTRASSE die erotisch-emotionale Beziehung zwischen zwei weiblichen Figuren ins Zentrum rückt, geht es außergewöhnlich oft um Modethemen.



Abb. 4: Urszula, Tanja und Suzanne im Friseursalon (Folge 970)

Dies ist besonders auffällig, da auf narrativer, klanglicher und visueller Ebene verschiedene Darstellungsformen kombiniert werden, die sich ergänzen und verstärken. Wie viele Zeichen des Modischen der Text enthält, wie sich die Diskurse über Mode durchkreuzen und stabilisieren, möchte ich kurz anhand der Figur Suzanne Richter (Susanne Evers) in der Folge *Ahnungslos verliebt* (Folge 970, 04.07.2004) verdeutlichen. In

dem Erzählstrang gesteht sich Suzanne ein, was wir als Zuschauende längst wissen: Sie hat sich tatsächlich in die offen lesbisch lebende Tanja verliebt, deren enge Beziehung mit Franziska selbstverständlich monogam und langfristig ist. In jeder Szene des Erzählstrangs wird lang und breit über verschiedene Aspekte von Mode gesprochen: Über Suzannes neues buntes Outfit, über ihren Einkaufsbummel, bei dem Tanja ihr mehr Mut zur Farbe geraten hat, über das gemeinsame Projekt der beiden, ein Buch ›Styling ohne Chemie‹ über Naturkosmetika.

Die narrativen Strategien finden auch hier ihre visuelle Entsprechung: Suzanne trägt in dieser Folge ein langes, durchgehendes Kleid mit tiefem, runden Halsausschnitt. Es ist eng geschnitten und hat ein florales Muster in verschiedenen Rot- und Rosatönen. Darüber trägt sie eine geöffnete, pastellfarbene Bluse. Passend dazu sind ihre Lippen rot geschminkt – exakt jene Kleidungsformen also, die Karen Ellwanger als Inszenierung expliziter Weiblichkeit bezeichnet hat (vgl. Ellwanger 1999: 15f). Zudem begegnen wir den Figuren an einem Ort, dem geschlechtliche Differenz eingeschrieben ist: dem Friseursalon (vgl. Abb. 4).

Suzannes Hinwendung zu Mode verläuft parallel zu jenem Prozess, sich zum ersten Mal in eine Frau zu verlieben. Wie Barthes festgestellt hat, wird über weiblich konnotierte Mode immer auch Zeitlichkeit bzw. Vergänglichkeit hergestellt, indem sie einen Mord an ihrer eigenen Vergangenheit begeht: »Sobald das Signifikat *Mode* auf einen Signifikanten (irgendein Kleidungsstück) trifft, wird dieses Zeichen zur Mode des Jahres. Aber eben damit stemmt sie sich auch dogmatisch der Mode des letzten Jahres entgegen, das heißt: ihrer eigenen Vergangenheit. [...] In jener absoluten, dogmatischen, rachsüchtigen Gegenwart, in der die Mode spricht, verfügt das rhetorische System über Gründe, die die Mode wieder an eine weniger starre, langfristige Zeit zu binden scheint – Gründe, die höflich oder bedauernd über den Mord hinwegsehen lassen, den die Mode an ihrer eigenen Vergangenheit begeht; als vernähme sie von fern jene besitzergreifende Stimme des toten Jahres, die zu ihr sagt: *Gestern war ich, was du bist; morgen wirst du sein, was ich bin*« (Barthes 1985: 279, Herv. im Orig.). Daran anschließend verläuft in der genannten Folge der LINDENSTRASSE die Konstruktion eines Morgen bzw. einer Zukunft durch neue Looks der Mode parallel zu der Konstruktion einer modernen Lesbe.

Alte Bilder in neuem Gewand

Meine Argumentation zielt nicht darauf ab, an Mode interessierte Frauen zu objektivieren oder eine feministische Norm zu artikulieren, die besagt, weibliche Mode und besonders Modekonsum sei immer schon affirmativ. Es geht mir auch nicht darum, feministische, lesbische Politiken zu homogenisieren, wie es etwa O'Sullivan und Jurschick tun, wenn sie sich implizit auf klassische feministische Identitätspolitik beziehen⁵⁹ und eine Norm von der ›guten‹, weil politisch aktiven Lesbe artikulieren. Wichtig ist mir, wie hier über vermodete Aussagesysteme eine neue Grenze gezogen wird, eine Grenze, die entlang möglicher und unmöglicher lesbischer Körper und Verhaltensweisen gezogen wird. Über die andauernde Nähe zum Bereich Mode werden die lesbischen Figuren in der LINDENSTRASSE von allem befreit, was männlich konnotiert ist, eine sichtbare Position erhält ausschließlich die ästhetisierte lesbische Frau.

Den normalisierenden Darstellungsstrategien der LINDENSTRASSE haftet hier etwas Ambivalentes an: Indem Lesbisch-›Sein‹ ausschließlich als ›reine Weiblichkeit‹ sichtbar wird, zieht die Serie eine Grenze und übt Definitionsmacht aus. Die LINDENSTRASSE reproduziert klassische heteronormative Vorstellungen über lesbische Beziehungen: ›Richtige‹ lesbische Frauen werden eindeutig als weiblich definiert, ihr Begehren richtet sich ausschließlich auf ästhetisierte Frauen. Insofern werden bestimmte lesbische Repräsentationen ›vereinnehmte‹, um klassische Vorstellungen von Weiblichkeit zu reproduzieren, womit sie doch wieder die bestehende rigide, binäre Geschlechterordnung stabilisieren. Zugleich hat die Serie die abgenutzten Zuschreibungen der negativ dargestellten und immer noch beharrlich anzutreffenden Inszenierung der klassischen, negativen Figur der maskulinen Lesbe umgearbeitet. Deren unmögliches männliches Begehren – darauf hat etwa Teresa de Lauretis anhand des narrativen Kinos hingewiesen – wird im narrativen Kino entweder pathologisiert oder bleibt auf andere Weise tragisch unerfüllt (vgl. de Lauretis 2000). De Lauretis folgend wird die pathetische Figur der phallischen Lesbe für den Versuch bestraft, das männliche Recht auf ein aktives Begehren anzunehmen –, indem die Normen der Männlichkeit an einen weiblichen Geschlechterkörper geknüpft, lediglich als deviant,

59 Wer ›die Einheit der Frauen‹ beschwört, konstruiert eine Solidargemeinschaft der Identität, schreibt Butler (vgl. Butler 1991: 22). Die Identitätslogik unterdrückt die Unterschiede zwischen denen, die beispielsweise als ›die Frauen‹ bezeichnet werden. Dieser Kritikpunkt bezieht sich damit auf das zugrunde gelegte Konzept der Identität, welches als stabil und einheitlich gedacht wird. Zur Problematik und Kritik an ›den Frauen‹ als Subjekt des Feminismus vgl. Butler 1991.

kriminell oder krankhaft konstruiert werden. Lesbisch->sein< ist in dieser Logik, so Judith Butler, »eine Kopie, eine Imitation, ein abgeleitetes Beispiel, ein Schatten des Realen. Die Zwangsheterosexualität setzt sich selbst als das Original, das Wahre, das Authentische. Die Norm, die das Reale bestimmt, impliziert, Lesbisch->Sein< sei immer eine Art Nachahmung, ein vergeblicher Versuch [...], der immer und in jedem Fall fehlschlagen wird« (Butler 1996: 25). Butler und andere haben argumentiert, diese homophobe Denkfigur reproduziere die heterosexuelle Matrix, weil aktives sexuelles Begehren immer nur zwischen einer weiblichen Identität und einer männlichen Identität gedacht wird (vgl. auch Engel 2002: 165f).

Es stellt sich für die Rezeptionsseite die Frage, was die maskuline Lesbe bezeichnet, dass es ihres Ausschlusses aus der Repräsentation oder ihrer narrativen Bestrafung bedarf. Oder anders formuliert: Weshalb werden die normalisierten Darstellungen von lesbischen Frauen in Serien von allem befreit, was mit Männlichkeit konnotiert ist? Eine Erklärung liefert Judith Butler mit ihrem lacan'schen Konzept der Identifizierung, mit dem sie die Herstellung der heteronormativen Zweigeschlechtlichkeit zu erklären sucht (vgl. Butler 1995: 131ff). Nach Butler ist die phallische Lesbe eine jener Figuren »des Anderen«, über deren Verwerfung die Subjekte, eben auch in der Auseinandersetzung mit medialen Repräsentationen, eine vereindeutigte, heterosexuelle Identität einnehmen. Denn die Annahme einer vereindeutigten Geschlechterzugehörigkeit erfolge über die Logik der Verwerfung der Homosexualität. Bei Frauen bzw. Mädchen ist es die Angst vor dem »monströsen Aufstieg zum Phallizismus« (Butler 1995: 143), die Drohung vor dem Verlust von Weiblichkeit, die zur Annahme von weiblichen Attributen motiviere. Die phallische Lesbe fungiere als eine jener »Höllenfiguren« (Butler 1995: 143) für die drohende Strafe, mit der die Annahme der binären, heterosexuellen Geschlechterzugehörigkeit durchgesetzt werde. Der verweiblichte Schwule ist eine weitere Figur für diese Geschlechterbestrafung, die den Mann bzw. den Jungen mit dem Abstieg in Weiblichkeit und Verächtlichkeit bedroht (vgl. Butler 1995: 143).

Um diese vermännlichte Höllenfigur bei den Zuschauenden nicht aufzurufen, werden die lesbischen Repräsentationen der LINDENSTRASSE als eindeutig weiblich markiert. Aber haben sie dadurch die Figur der phallischen Lesbe auch ins Wanken gebracht? Nach Butler ist diese heterosexistische Figur ein Gespenst, eine implizite, nicht artikulierte, aber als Umriss höchst wirkungsmächtige Schreckfigur verwerflicher Homosexualität (vgl. Engel 2002: 167). Indem die Serie über die feminisierenden Setzungen alles tut, um das Bild der phallischen Lesbe zu neutralisieren, ruft sie es gleichzeitig als Gespenst immer wieder auf.

Mittels dieser Erzählung wird auf der syntagmatischen Bedeutungsebene eine fortschrittliche, moderne Lesbe konstruiert. Auf der paradigmatischen Ebene ist die phallische Frau aber nach wie vor wirkmächtig. D.h., die Zuschauenden vergleichen, ob bewusst oder unbewusst, die mit der Mode gehende lesbische Figur mit der negativen Figur der phallischen Lesbe. Letztere bleibt als jene implizite Höllenfigur wirksam, über deren Verwerfung sich die normative Heterosexualität konstituiert.

Stellt nun die Figur der ästhetisierten Lesbe, deren Begehren sich ausschließlich auf weibliche Frauen richtet, die Heteronormativität in Frage? Wie etwa Biddy Martin betont, wird das sexuelle Begehren solcher Figuren, bei denen lesbische Beziehungen immer an zwei eindeutig weibliche Körper geknüpft werden, gewissermaßen gelöscht (vgl. Martin 1996: 48f).⁶⁰ So ist auch in der LINDENSTRASSE das sexuelle Begehren dieser Figuren eher hintergründig, die Erzählung kreist stärker um soziale Angelegenheiten. Untereinander entwickeln die Figuren kein aktives sexuelles Begehren, ihnen scheint, um Engels Formulierung aufzunehmen, »der Schritt von kuscheliger Symbiose zum ausgereiften genitalen Sex nicht gelungen« (Engel 2002: 166). Die Figuren verbleiben in einer heteronormativen Logik, die aktives sexuelles Begehren immer nur zwischen einer weiblichen Identität und einer männlichen Identität denken kann. Sie bezeichnen demnach jene angebliche Unüberwindbarkeit heterosexualisierter Zweigeschlechtlichkeit.

An einem immer wiederkehrenden Motiv aus der LINDENSTRASSE sei kurz gezeigt, wie die lesbischen Figuren entsexualisiert und als begehrrliche Objekte inszeniert werden, die ein heteronormatives Blickregime bedienen. In der Folge *Versteh einer die Frauen* (Folge 819, 12.08.2001) kuscheln zwei lesbische Figuren, Tanja und Franziska, im weiblich kodierten Schlafzimmer, eingekleidet im Satinschlafanzug beziehungsweise in Spitzenunterwäsche (vgl. Abb. 5). Die Einstellung hebt das Feminine der Figuren ausdrücklich hervor: Das warme Licht, das glänzende Material des Pyjamas und der Bettwäsche bewirken einen besonders weichgezeichneten Eindruck. Es sind Bilder, die an die ikonographische Tradition hochkultureller (vornehmlich orientalisierender) Erotikdarstellungen anknüpfen: hochgradig heterosexualisierte Bilder von üppig mit Textil ausgestatteten Räumen, in denen (mehrere) Frauen auf Polstermöbeln liegen (vgl. Nierhaus 1999: 121f). Die erotischen Darstellungen bedürfen nicht der vollkommenen Nacktheit des weiblichen Körpers, sondern sie werden über die Feminisierung des textilen Materials hergestellt.

60 Martin verweist in ihrem Beitrag ebenfalls auf die vorherrschende kulturelle Figur der »reinen« Lesbe.

Intensives Angeschaut- und Ausgestelltwerden hat die feministische Filmtheorie seit ihren Anfängen als eine feminisierte Position beschrieben, mit der vergeschlechtlichte Subjektpositionen konstruiert werden. Worauf die LINDENSTRASSE hier also zurückgreift, ist das klassische Blickparadigma des narrativen Kinos, über das sich die Geschlechterdifferenzierung vollzieht. In diesem Sinne entwickeln die lesbischen Charaktere auch keine begehrliehen Blicke aufeinander, sondern sie werden über den Raum, die Kameraperspektive und die vestimentären Inszenierungen als begehrliehe Objekte ausgestellt.

Noch deutlicher wird das Blickregime der Kamera im Laufe dieses Erzählstrangs als heteronormativ wirksam, in dem die lesbischen Frauen in der Folge *Geschenkte Güte* (Folge 845, 10.02.2002) über heimlich in der Wohnung platzierte Kameras zum begehrliehen Blickobjekt zweier männlicher Figuren werden. Über eine Web-Cam beobachten Oli (Willi Herren) und Murat (Erkan Gündüz) die beiden Frauen dabei, wie sie gemeinsam baden. Das Blickregime vervielfacht die Konstruktion von Weiblichkeit, inszeniert die Figuren als Objekte des Begehrens (eine als klassisch weiblich konnotierte Position), indem sie die beschriebenen modischen Aussagesysteme entlang vergeschlechtlichter Blickmuster des expressiven Zurschaustellens des Weiblichen inszeniert. Auch wenn (oder gerade wenn) die Repräsentationen die Grenzen heterosexueller Normen durchaus ein Stück weit flexibilisieren, werden die Figuren auch über die Kategorie Sexualität in eine rigide, hierarchische Geschlechterordnung eingegliedert.



Abb. 5: Franziska und Tanja im Bett in Szene gesetzt

Vielfalt: So viel wie nötig, so wenig wie möglich

Zusammengefasst lässt sich festhalten, dass die normalisierende und disziplinierende Kraft des Fernsehens nicht nur durch rigide Ausschlüsse, sondern zugleich über flexible Einschlüsse funktioniert, die neue Grenzziehungen bedingen.⁶¹ Die Vielfalt des medialen Angebots bildet dabei eine Strategie der Konsenserzielung. Die besänftigenden Normalisierungsstrategien des Fernsehens stellen die Frage noch einmal neu, ob es ausreichen kann, lediglich für eine Vervielfältigung von Geschlecht und Sexualität zu plädieren. Eine Forderung, wie sie sich auch in feministischen Positionen findet, die eine Pluralisierung weiblicher und männlicher Lebensentwürfe im Fernsehen fordern. Gewiss kann mit einer ausdifferenzierten Darstellungsweise ein individueller Freiheitsgewinn verbunden sein, etwa indem die LINDENSTRASSE für Zuschauerinnen breitere Identifikations- und Deutungsmuster anbietet. Wie die angeführten Beispiele zeigen, wäre die Annahme aber allzu verkürzt, solche pluralisierten Darstellungen entlang der Achse der Geschlechterdifferenz seien a priori dazu geeignet, Hierarchisierungen abzubauen. Beansprucht wird damit nur eine Ergänzung des normativen Systems der Zweigeschlechtlichkeit. Mit Deleuze und Guattari schreibt Birgit Wartenpfehl über diese Form des modernen Denkens: »Deshalb ist auch das Fragmentarische oder das Multiple nicht zu feiern, denn es ist immer nur ein Hinzufügen von Elementen als ein Versuch, die Einheit zu ergänzen und damit bleibt gleichzeitig die binäre Logik, beispielsweise von Geschlecht, erhalten, indem andere Dimensionen einfach hinzuaddiert werden« (Wartenpfehl 2000: 161; hierzu auch Butler 1995: 157f und 169ff).

In TV-Serien wie der LINDENSTRASSE bleibt bei den Bildern und Geschichten über Lesbisch->Sein« alles ausgeblendet, was nicht in den Entwürfen »reiner« Weiblichkeit aufgeht. Es scheint kein Platz zu sein für handlungsmächtige lesbische Frauen, die über ein selbstbestimmtes sexuelles Begehren verfügen und nicht an gesellschaftlicher Idealität ausgerichtet sind. Das vermeintliche Aufweichen der Ränder, hier der heterosexuell-binären Geschlechterordnung, ist nur eine minimale Ausdifferenzierung als Einschlussbewegung. Dementsprechend gehe ich davon aus, dass eine gewisse »besänftigende« Integration von ganz bestimmten Repräsentationen von Begehren, Geschlecht und Sexualität zugleich die »Ränder« neu definiert – und sie vielleicht sogar schärfer zieht als zuvor. Diejenigen, die diese ästhetisierte Weiblichkeit nicht erfüllen (können

61 Engel spricht hier von einer Gleichzeitigkeit zweier Machtmechanismen, einer rigiden Normativität und einer flexiblen Normalisierung (vgl. Engel 2002: 72ff, 204).

oder mögen), werden aus dem Normalisierungsdiskurs rigide ausgeschlossen. Dies betrifft etwa transsexuelle, intersexuelle und transgender Positionen, lesbische S/M-Praxen, lesbische Butch-Femme-Beziehungen, phallische Femmes oder feminine Butches, um nur einige zu nennen. Über die Vervielfachung von Darstellungen ›weiblicher‹ Weiblichkeit werden zudem jene Repräsentationen, die nicht in westlichen Vorstellungen von ästhetisierter Weiblichkeit aufgehen, auf wenige Stereotypen reduziert. In der LINDENSTRASSE wären dies beispielsweise die traditionsbewusste griechische Köchin, die sexualisierte, schwarz kodierte Frau, die junge, moderne Türkin, die in der patriarchalen Struktur ihrer traditionellen Familie gefangen bleibt.⁶²

Auch die Vervielfachung von Männerdarstellungen hat keineswegs zu deren Entmächtigung beigetragen, wie Siegfried Kaltenecker anhand neuer ›populärer‹ Männerbilder gezeigt hat (vgl. Kaltenecker 2002). Mit der Pluralisierung von Männlichkeiten – neben den bekannten hegemonialen Männlichkeitsrepräsentationen erscheinen auch überforderte, verunsicherte, leidende Männer im Fernsehen – bleiben deren Konnotationen von Macht und Privilegien unangetastet (vgl. auch Silverman 1992). Die Vervielfältigung stellt die dominanten Formen also nicht in Frage, sondern verweist nur auf eine gewisse Flexibilität von Machtverhältnissen. Dies verdeutlicht, wie die Hegemonie flexibel, unabgeschlossen, umkämpft und durch eine »beharrliche Veränderung« (Kaltenecker 2002: 175) gekennzeichnet ist. Solche Vervielfachungen von Männlichkeiten, wie sie sich auch in der LINDENSTRASSE finden, wirken demnach funktional für das hegemoniale System rigider Zweigeschlechtlichkeit, sie dienen nicht der Anfechtung, sondern lediglich dem Umbau von Unterdrückungs- und Ungleichheitsverhältnissen (vgl. Kaltenecker 2002; Engel 2002: 80).

Während in televisuellen Männlichkeitsrepräsentationen ›das Männliche‹ lediglich mit Männern und ›das Weibliche‹ mit Frauen gleichsetzt wird, sehen queere und feministische Theorien genau im Aufbrechen dieser Ineinsetzung eine Taktik, um hegemoniale Geschlechter- und Begehrenskonstellationen in Bewegung zu bringen (vgl. z.B. Martin 1996: 49). So beschreibt Engel die Aneignung von Männlichkeit von *transgenders* oder *genderbenders* als queere Strategien der Intervention in die Herstellungsbedingungen von Geschlechter- und Begehrensrepräsentationen. Sie spricht in diesem Zusammenhang von einer Strategie der »VerUneindeutigung«, um die Heteronormativität anzugreifen: »Ich fasse hierunter Praktiken und Repräsentationen, die Geschlecht und Sexualität so konzeptualisieren, dass die epistemologischen Prämissen hete-

62 Zu den Repräsentationen der ›nicht-deutschen‹ Figuren in der LINDENSTRASSE vgl. Ayata 1997.

ronormativer Ordnung, sprich, das Identitätsprinzip und die Binarität, angefochten oder unterlaufen werden. VerUneindeutigung findet ihren Ausgangspunkt in hegemonialen Repräsentationen und Praktiken. Sie manifestiert sich in Prozessen, die hegemoniale Formen verschieben, umarbeiten und reartikulieren« (Engel 2002: 163; auch 180ff). Sie verweist zum Beispiel auf die Möglichkeit, sich widersprechende Geschlechterzuschreibungen gleichzeitig für die mediale Inszenierung von Körpern zu benutzen oder eine Markierung von Männlichkeit und Weiblichkeit dort aufzugeben, wo sie von den Zuschauenden erwartet wird (vgl. Engel 2002: 163).

Difference Sells: Sex Sells

In dem bisher Gesagten erschöpft sich die gesellschaftliche Funktion der Vervielfachung nicht. Zuletzt möchte ich den Blick zurück von den Strategien der Umarbeitung wieder auf die Stabilisierungsmechanismen bestehender visueller Geschlechter- und Begehrensrepräsentationen richten. Wie Johanna Dorer und Matthias Marschik anlehnend an Foucault ausgeführt haben, funktioniert die Vielfalt medialer Angebote als ökonomischer Einschlussmechanismus (vgl. Dorer/Marschik 2000: 268ff): Die Medien normieren und disziplinieren die Rezipierenden nicht nur, sondern sie versuchen, diese an ein globales Mediennetz anzuschließen. In diesem Prozess komme dem vielfältigen und durchaus widersprüchlichen Angebot des Fernsehens eine wichtige Rolle zu: »Die produktive Seite der Macht liegt nun darin, diesen Anschluß über die Stimulation und Anreizung des Begehrens als selbstgewählt, freiwillig und zudem mit Vergnügen zu vollziehen« (Dorer/Marschik 2000: 269). Daraus lässt sich folgern, dass die Vielfältigkeit des Angebots ein Ausdruck eines Warencharakters und spezifischer Marktlogiken ist – nicht nur die LINDENSTRASSE, sondern die gesamte »LINDENSTRASSE-Kultur« bleibt anschlussfähig an das sich ausdifferenzierende Mediensystem, unter dem Vorzeichen einer Konkurrenz der Profitabilität.

In diesem Sinne ließe sich die Vielfältigkeit der Themenpalette des Fernsehens im Sinne einer »Diversifikation« verstehen; wenngleich sie keine unendliche ist. Das visuelle Angebot wird immer breiter, immer mehr Sender und Formate müssen gleichzeitig immer mehr Bedürfnisse wecken. Somit bedarf es auch eines diversifizierten Publikums mit unterschiedlichen Bedürfnissen. Nur wenn es verschiedene Lebensentwürfe gibt, werden die unterschiedlichen Formate von den Zuschauenden auch konsumiert. Die betriebene Ausdifferenzierung der Warenproduktion in hoch entwickelten kapitalistischen Gesellschaften findet ihre Entsprechung im »Fernsehen als kulturellem Forum«, welches verschiedene

Lebensauffassungen produziert. »Difference sells« – und damit besteht ein Problem, sexuelle Differenz als einen Angriff auf die Normalität zu denken, genau in ihrer Warenförmigkeit (vgl. Engelmann 1999b: 24). Offensichtlich vollzieht sich in den letzten Jahren eine starke Kommerzialisierung von Homosexualität, lesbische Frauen und schwule Männer wurden längst als Werbeträger und -trägerinnen wie auch als Zielgruppe entdeckt. Die normalisierende Integration von lesbischen Frauen und schwulen Männern in die bestehende Ordnung ist daher auch als Ausdruck kapitalistischer Vermarktungslogiken zu sehen. Gewendet auf meine Befunde zu den lesbischen Figuren der LINDENSTRASSE lässt sich sagen, dass diese verstärkt über ihren Modekonsum mitdefiniert werden, was darauf schließen lässt, so meine Annahme, dass das Fernsehen vornehmlich »kommodifizierte« lesbische Lebensauffassungen produziert.

In ideologieorientierten Untersuchungen steht das Publikum schnell unter dem Verdacht, es gehe ihm lediglich um die Bestätigung der gesellschaftlichen Norm und der eigenen Normalität, wenn es im Fernsehen die Begegnung mit »abweichenden« Verhaltensweisen sucht. Die Realität sieht heute allerdings komplexer aus: Das TV bietet unterschiedliche Vorstellungen, oder genauer: sich immer weiter ausdehnende Vorstellungen von gesellschaftlicher Idealität und Normalität, eben auch, um sich auf dem Markt von anderen zu unterscheiden und abzusetzen. Es bleibt die Suggestion eines Alltags als »Markt der Möglichkeiten«. Mediale Diskurse signalisieren zugleich, dass medial zirkulierende Vorstellungen, die der eigenen entsprechen (etwa Toleranz gegenüber Homosexualität), keine Einzelmeinungen sind (vgl. Dorer/Marschik 2000: 270). Auf diese Weise sei das Fernsehen (im Verbund mit anderen Medien) imstande, so Dorer und Marschik, »Gemeinsamkeit und Normalität zu konstruieren, nicht im Sinne einer »virtual community«, sondern schlicht im Wissen darum, mit der eigenen Meinung, dem eigenen Vergnügen, dem eigenen Lebensentwurf nicht allein zu sein« (vgl. Dorer/Marschik 2000: 270).

Während in den 1970er Jahren in der BRD, vor allem auf der Kritischen Theorie aufbauend, verschiedene theoretische Ansätze einer kritischen Analyse der medialen Produktionsprozesse entwickelt wurden, sind Fragen nach den Produktionsverhältnissen, der Verknüpfung von Medienindustrie und den Interessen der Wirtschaft oder die politische Einwirkung auf das Mediensystem durch Institutionen und die Kulturpolitik heute seltener geworden. Die Herausforderung bestünde für die medienwissenschaftliche Geschlechterforschung perspektivisch darin, die kapitalistische Vermarktung der Differenz stärker zu berücksichtigen. Dies könnte nicht nur eine Analyse der lesbischen Figuren der LINDEN-

STRASSE deutlich machen, das kann auch eine Analyse von alltäglichen Praktiken und sozialen Beziehungen zeigen. Hier gilt das Prinzip der ›doppelten Diversifizierung‹: einerseits als Produkt auf dem Medienmarkt, andererseits bezogen auf die Identifikationen der Zuschauenden.

