

Heartland of Darkness: Female Masculinity, White Trash und die Strategien der Repräsentation in »Boys Don't Cry«

ANDREAS JAHN-SUDMANN

»Im postmodernen Gothic-Horror versuchen wir nicht länger, das Monster zu identifizieren und die Bedingungen für seine/ihre Deformierung festzulegen, statt dessen werden wir veranlasst, den Monsterjägern, den Monsternachern und vor allem den Diskursen, die in Reinheit und Unschuld investiert werden, zu misstrauen. Das Monster repräsentiert immer die Verstörung von Kategorien, die Zerstörung von Grenzen und die Anwesenheit von Unreinheit und daher benötigen wir Monster und wir müssen unsere eigene Monstrosität anerkennen und feiern.« (Halberstam 1995: 27)

Brandon Teena, Philip DeVine und Lisa Lambert wurden am 1. Januar 1994 in Lamberts Haus nahe der amerikanischen Kleinstadt Falls City, Nebraska von John Lotter und Marvin Thomas (Tom) Nissen erschossen. Brandon Teena hatte sich im Herbst 1992 mit John und Tom angefreundet und zunächst ein Verhältnis mit Lisa Lambert begonnen, später mit Lotters ehemaliger Freundin Lana Tisdel. Philip DeVine ging mit Lanas Schwester Leslie aus. Am Weihnachtsmorgen wurde Brandon von Lotter und Nissen mehrfach vergewaltigt und zusammengeschlagen, nachdem sie herausgefunden hatten, dass Brandon kein biologischer Mann war, sondern Teena Brandon, ein 21-jähriger noch nicht operierter *female-to-male* Transsexueller bzw. *female-to-male (ftm)-transgender*¹. John Lotter und Tom Nissen wurden auf Brandons Anzeige hin nicht festgenommen und nahmen sich vor, eine mögliche Aussage Brandons vor Gericht zu verhindern. Lotter und Nissen² fuhren zu Lamberts Haus, erstachen und erschossen Brandon und die ledige Mutter Lisa Lambert in deren Bett und den gehbehinderten Afro-Amerikaner Philip DeVine im Wohnzimmer, in nach wie vor ungeklärter Reihenfolge.

Erklärtes Ziel von Kimberly Peirce, Regisseurin des Films »Boys

Don't Cry«, der auf diesen Ereignissen beruht, war es, Brandon dem Publikum nahe zu bringen. Während ein Großteil der amerikanischen Medien Brandon Teena als Betrüger und Verführer unschuldiger junger Mädchen in einer wohlgeordneten Kleinstadt im Herzen Amerikas (vgl. u.a. Cooper 2002: 49), als Vergewaltiger einer quasi natürlichen geschlechtlichen und gesellschaftlichen Ordnung, darstellte, wollte Peirce Sympathien und Nachvollziehbarkeit, sowie Identifikation der Zuschauer mit Brandon, erreichen.

»Alles, was man tun kann, ist den Charakter zugänglich zu machen und die Geschichte voranzutreiben. Ich würde auf jeden Fall sagen, dass alles emotional wahr ist. Ich habe Lana interviewt, ich habe ihre Mutter interviewt, ich habe die Polizisten interviewt, die Gerichtsberichte gelesen. Ich habe Jahre damit zugebracht, eine Zeittafel von dem Tag an, an dem Brandon geboren wurde, zu erstellen, Ereignis für Ereignis, und dann eine für die Vergewaltigung, Stunde für Stunde.« (Peirce zit. n. Leigh 2001: 112)

ANALYSEPERSPEKTIVEN

In Filmkritiken³ wird u.a. die subversive und – im positiven Sinn – verstörende Qualität von »Boys Don't Cry« (USA 1999) betont, die laut Brenda Cooper darin besteht, die Heteronormativität traditioneller Filmerzählungen herauszufordern, indem weibliche Maskulinität privilegiert und ihre Differenz zu heterosexuellen Normen gefeiert wird (vgl. Cooper 2002). Demgegenüber wirft Judith Halberstam Peirce vor, einen bereits erfolgreich etablierten *transgender gaze* vorzeitig zugunsten einer romantisierenden Liebesgeschichte aufzugeben (vgl. Halberstam 2001). Halberstam definiert in »Female Masculinity« (1998) diejenigen Personen als *transgender*, deren geschlechtliche Identität weder männlich noch weiblich zuzuordnen ist, dazu gehören ihrer Auffassung gemäß auch noch nicht oder nur teilweise operierte Transsexuelle⁴. Der *transgender gaze* in »Boys Don't Cry« enthüllt ihr zufolge den ideologischen Gehalt männlicher und weiblicher Blicke und suspendiert zeitweise die aufoktroyierte Heterosexualität des romantischen Genres (vgl. Halberstam 2001: 294). Der von Laura Mulvey (1975) ausschließlich dem männlichen Protagonisten, Rezipienten und der männlich kodierten Aufnahmeapparatur zugeschriebene Blick (*gaze*) wird hier dem *transgender*-Subjekt erlaubt.

Im Gegensatz zu der in den Filmkritiken nahezu ausschließlich positiven Rezeption wurde die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit »Boys Don't Cry« durchaus kontrovers geführt. Zentrale Aspekte dieser Debatte sollen hier aufgegriffen, kontextualisiert und diskutiert werden, beispielsweise hinsichtlich des genannten *transgender*-Blicks, der m.E. früher aufgekündigt wird als Halberstam vermutet, oder mit Blick auf Peirce' filmische Ausblendung des ebenfalls ermordeten

Afroamerikaners Philip DeVine. Darüber hinaus werden die textuellen Konstruktionen von Klasse, Geschlecht, sexueller Orientierung sowie die Darstellung von *white trash* und von *whiteness* untersucht und problematisiert.

Ich möchte schließlich als bislang nicht berücksichtigte Perspektive in der wissenschaftlichen Debatte die ästhetischen und semantischen Bezüge von »Boys Don't Cry« zu den textuellen Praktiken des *Gothic Horror* einerseits und den *white trash*-Monstern der *Slasher*-Filme andererseits und ihre jeweiligen diskursiven Implikationen aufzeigen. Insbesondere anhand letzterer Perspektive soll die These aufgestellt werden, dass Peirce' Film die weiße, heterosexuelle Mittelklasse, der ich als Autor angehöre, aus der Verantwortung für Rassismus, Homo- und *transgender*-Phobie suspendiert.

Dieses analytische Programm beinhaltet folgende Ebenen, die in ihrer (wechselseitigen) Beziehung zueinander diskursanalytisch betrachtet werden: die Ebene des ›tatsächlichen Falls‹, wie er bereits skizziert wurde, die des eigentlichen (fiktionalen) Filmtextes, des Dokumentarfilms »The Brandon Teena Story« (USA 1998), der spezifischen Diskurse über den Spielfilm vor allem in der *Screen*-Debatte⁵, sowie schließlich die allgemeine Ebene soziokultureller Diskurse und die (intertextuelle) Ebene ästhetisch-filmischer Praktiken. Im Mittelpunkt der Untersuchung steht jedoch die diskursanalytische Untersuchung des Films von Kimberly Peirce.

ZUR FILMISCHEN KONSTRUKTION VON BRANDONS PASSING VS. MAINSTREAM-CROSS-DRESSING-REPRÄSENTATIONEN

Brenda Cooper bezeichnet Peirce' Film in ihrem Aufsatz »Boys Don't Cry and Female Masculinity: Reclaiming a Life & Dismantling the Politics of Normative Heterosexuality« als erfolgreiches Projekt der Rückgewinnung des durch die Medien verfälschten Lebens eines Menschen, da Peirce heteronormative Erzählungen herausfordere, durch: »1) [...] die Demontage des Mythos ›America's Heartland‹; 2) die Problematisierung von Heteromaskulinität; 3) die Fokussierung auf weibliche Maskulinität; 4) die Perforation der Grenzen weiblicher Maskulinität« (2002: 49). Während »Boys Don't Cry« weibliche Maskulinität und *gender*-Fluidität privilegiere und normalisiere, demontiere er die bevorzugten Subjektivitäten von Heterosexualität und hegemonialer Männlichkeit und böte dementsprechend befreiende Eigenschaften (ebd.). Brandons Verkörperung von Männlichkeit sei für Lana weitaus anziehender und reizvoller und erscheine ›natürlicher‹ als die von John und Tom zur Schau gestellte gewalttätige, ausfallende Männlichkeit (ebd.: 54).

Wenn Hilary Swank als Brandon sich im Film die Brüste abbin-

det, einen Dildo oder zusammengerollte Strümpfe als Penis-Imitation in die Hose steckt, bezeichnet Cooper dies zutreffend als die Selbst-Identifikation Brandons als Mann unterstützend (ebd.: 55). Diese Handlungen erscheinen ritualisiert, alltäglich, ästhetisch ansprechend, weniger verkleidend als vervollständigend, niemals grotesk wie in den üblichen Hollywood-Verwechslungskomödien à la »Tootsie« (USA 1982, R.: Sydney Pollack) oder »Mrs. Doubtfire« (USA 1993, R.: Chris Columbus). Im Gegenteil wirkt der Moment, wenn Brandons Menstruation einsetzt und er einen Tampon einführen muss, seltsam unpassend und ausgesprochen quälend für ihn, wobei auch hier kein Verrat an Brandons Männlichkeit geübt wird, sondern der ›Ausnahmestand Menstruation‹ nicht als Erinnerung für das Publikum oder als Mahnung an Brandon, seine ›natürliche‹ Weiblichkeit nicht zu vergessen illustriert wird. Stattdessen als Verweis auf eine verständnislose, gefährliche Umwelt, wie dann auch der Fund eines Tampons letztlich zur Entdeckung von Brandons *passing* führt. Cooper rekurriert in diesem Zusammenhang auf Julia Erhart, die erklärt, dass die »Kopräsenz sich scheinbar gegenseitig ausschließender Teile [...] das normative Verständnis von Zweigeschlechtlichkeit unterminiert und dem entsprechenden Darsteller Macht verleiht« (Erhart 1999: 176 zit. n. Cooper 2002: 55). Dieses Bild wird weiterhin gestützt, wenn Brandon sich nach der Vergewaltigung im Krankenhaus untersuchen lässt und die Bandagen von den Brüsten entfernen muss. Während der Rest des Körpers geschunden und dreckig ist, sind die Brüste weiß und unberührt, funktionslos, fremdartig, nicht zum Körper dazugehörig.

Ebenso vermeidet es Peirce, eine sonst übliche männliche Instanz hinzuzuziehen. Sarah Projansky verweist in »Watching Rape« darauf, dass es sehr oft Männer sind, die Frauen hinsichtlich ihrer rechtlichen Irrtümer belehren, in diesen Beispielen stellten sich Männer als die besseren ›Feministinnen‹ heraus (vgl. Projansky 2001: 112) und übernahmen die Repräsentation eines »Feminismus ohne Frauen« (vgl. Modleski 1991). In »Boys Don't Cry« sind es die Frauen, die ›vergewaltigungserfahren‹ sind: Lanas Mutter, die Brandon zur Anzeige drängt und die Krankenschwester, die trotz Brandons Schweigen eine Vergewaltigung vermutet und die entsprechenden Maßnahmen einleitet. Auf der anderen Seite ist die drastische Darstellung von Brandons Vergewaltigung durchaus problematisch, auch da laut Projansky alle Repräsentationen von Vergewaltigung notwendigerweise zur diskursiven Existenz von Vergewaltigung beitragen und dass drastische Darstellungen dies in besonders intensiver Weise tun (vgl. Projansky 2001: 96). Dies bedeutet nicht, dass explizite Darstellungen von Vergewaltigung in den Medien inakzeptabel wären. Aber die Annahme, dass eine derart gewalttätige, abstoßende Szene bei entsprechenden Zuschauern kein Lustempfinden oder das Empfinden einer gerechten

Bestrafung Brandons auslösen kann, ist mindestens naiv. Darüber hinaus zeigt der Film im Anschluss eine Duschszene, die durchaus als stellvertretend für die weibliche Perspektive einer gerade erlebten Vergewaltigung gelten kann. Projansky bezeichnet dies als »den wohl üblichsten Weg, die Perspektive einer Frau [...] nach einer Vergewaltigung darzustellen« (ebd.: 108).

ETABLIERUNG UND ABRUCH DES TRANSGENDER-BLICKS

Problematisch ist auch die Wandlung, die Brandon spätestens nach der Vergewaltigung erfährt. Judith Halberstam gesteht Peirce in ihrem Aufsatz im Rahmen der »Boys Don't Cry«-Debatte in »Screen« zu, über weite Strecken einen glaubwürdigen und eindrucksvollen transgender-Blick etabliert zu haben, nicht nur

»[...] indem sie die tragische Geschichte seiner Ermordung erzählt, sondern indem sie die Zuschauer, wenn auch nur für kurze Zeit, dazu zwingt, Brandons gaze, einen transgender gaze, zu übernehmen. Der transgender gaze in diesem Film enthüllt den ideologischen Gehalt des männlichen und des weiblichen gaze' und hebt zeitweise die obligatorische Heterosexualität des Genres Romanze auf.« (Halberstam 2001: 294)

Unter anderem verweist Halberstam wie Cooper (2002: 55) auf Szenen, in denen Lana sich trotz gegenteiliger ›Beweise‹ weigert, Brandon als Frau zu bezeichnen. Als John und Tom von Brandon Beweise für seine ›Männlichkeit‹ verlangen, zieht Lana sich mit ihm in ihr Zimmer zurück. Brandon öffnet seinen Gürtel, doch sie hält ihn zurück:

Lana: »Nein, nein, nein, mach die Hose wieder zu. Du musst mir gar nichts zeigen. Denk doch mal nach, dass du ein Junge bist, weiß ich. [...]«⁶

Brandon: »Und was willst du denen da erzählen?«

Lana: »Ich werd ihnen sagen, was sie hören wollen. Ich sag ihnen das, was wir beide als Wahrheit ansehen.«

Cooper bewertet die kurz auf die Vergewaltigung folgende Sexszene zwischen Lana und Brandon als Befreiungsstrategie, da sie sich weigere, heteronormative Kategorisierungen von *gender* als ausschließlich weiblich oder männlich zu bestätigen. Die Ambiguität von Brandons Attraktivität für Lana als Mann auf der einen Seite und ihre Anerkennung und Akzeptanz seines biologischen Geschlechts auf der anderen Seite unterminierten Heteroideologie und die ihr innewohnende Unterdrückung sexueller Unterschiedlichkeit. Cooper betont, dass »die letzte Liebeszene zwischen Brandon und Lana, statt Brandons Verständnis seiner sexuellen Identität zu leugnen, den Effekt zeitigt, den

gaze von Brandons Transsexualität *abzuwenden*, was es erlaubt, die Szene als *Affirmation* multipler sexueller Identitäten zu lesen« (2002: 56f.). Halberstam jedoch sieht hier ein abruptes und katastrophales Abbrechen des *transgender gaze* (vgl. Halberstam 2001: 297). Während Peirce über weite Strecken des Films die Ernsthaftigkeit von Brandons Männlichkeit unterstrichen habe, die Authentizität seiner Präsentation, etablierte sie ihn nunmehr als Frau. So scheint Lana Brandon, entgegen ihrer früheren Anerkennung seiner Männlichkeit, plötzlich als Frau zu sehen. Bevor sie mit ihm schläft, sagt sie: »Ich weiß gar nicht, ob ich weiß, wie das geht.« Obwohl sie im Verlauf des Films bereits als sexuell erfahrene Frau gezeichnet wurde. Diese Unsicherheit spielt dementsprechend auf eine für Lana ungewohnte Praxis lesbischer Sexualität an.

Halberstam verweist auf eine frühere Sexszene: »Während Peirce zuvor recht deutliche Darstellungen des Sex zwischen Brandon und Lana schuf, wird der Akt nunmehr durch eine Auflösung im Stil Hollywoods versteckt, wie um anzudeuten, dass das Paar, statt Sex miteinander zu haben, sich jetzt liebt« (ebd.). Zudem ist Brandon hier zum ersten Mal bereit, sich entkleiden zu lassen, etwas, das er bisher unter allen Umständen, trotz Lanas Insistieren, zu verhindern versuchte. Angesichts der Diskrepanz zwischen Brandons Körperlichkeit und seiner Selbstdefinition, der bis dato offensichtlichen Distanz zu seinem ›weiblichen‹ Körper, auch gerade seiner körperlichen Definition Lana gegenüber, stellte dies ein notwendiges Aufrechterhalten seines aufwändig und unter nicht unerheblichen Gefahren konstruierten Erscheinungsbildes dar. Selbst wenn man sich Halberstam nicht anschließen will, wenn sie konstatiert, dieser sexuelle Akt zwischen Brandon und Lana führe die Gewalt, die John und Tom ihm antaten, aufgrund der Tatsache, dass er nun mit Lana interagiere, als ob er eine Frau sei, fort (ebd.). So erscheint es doch, als oktroyiere Brandons plötzliche Einkehr und Akzeptanz seiner ›tatsächlichen‹ Geschlechtlichkeit, sein Eingeständnis seiner Lügen, die Aussage, er habe erst jetzt das Gefühl, dass alles richtig sei und seine ›Wahrhaftigkeit‹ suggerierende Nacktheit (vgl. Halberstam 2001: 297) ihm ein Bekenntnis zu seiner ›wahren Natur‹ auf, als ob »die Szene Brandons Menschlichkeit an eine bestimmte Form nackter Verkörperung bindet, die letztlich von ihm verlangt eine Frau zu sein« (ebd.). Peirce verweist darauf, dass Lana ihr diese Szene so geschildert habe (vgl. ebd.). Doch Halberstam betont zu Recht, dass Peirce an anderen Stellen ihres Films keinen derartigen Anspruch auf Authentizität erheben kann. Ebenso tragen Lanas widersprüchliche Aussagen im Verlauf der Aufklärung des Falls bzw. in weiteren Interviews kaum zu ihrer Glaubwürdigkeit bei (vgl. u.a. Jones 1996: 254). Problematisch ist außerdem Peirce Aussage zu Brandons Wandlung nach der Vergewaltigung in einem anderen Interview:

»Alles dreht sich also darum, dass die Vergewaltigung ein Moment einer psychologischen Krise ist, der eine Geschichte freilegt und sie dazu zwingt sich weiterzuentwickeln. [...] Sie gibt zu, an diesem schrecklichen Ort [während der Vergewaltigung – Anm. d. Verf.] einen Moment der Erkenntnis zu erleben. Aber Sie haben Recht, dies ist etwas sehr Weibliches. [...] Sie öffnet sich dafür [...]. Man fühlt fast mit Teena, dass sie weiß, dass alles verkorkst ist, aber [sie] muss weinen und da alleine durchkommen. Und Heilung findet üblicherweise in der Öffentlichkeit statt. Für Brandon muss dies mit Lana geschehen. Er musste lernen, in einer wahren Identität zu leben.« (Peirce zit. n. Fuchs 1999a)

Auch wenn der Film sich nicht in einer, wie von Projansky beobachtet, im Hollywood-Kino häufig erzählten romantischen Rettung, die die Sexualität der Frau innerhalb eines heterosexuellen Familienkontexts akzeptiert (vgl. Projansky 2001: 61f.), auflöst, wird die Vergewaltigung und die dadurch ausgelöste Verletzlichkeit Brandons zum Ausgangspunkt einer unglaublichen Katharsis. Und zudem könnte dieses Eingeständnis Brandons seiner ›weiblichen Natur‹ und seines nun als Fehlinterpretation eines verwirrten, verunsicherten Mädchens gezeichneten ›Ausflugs‹ in die Männlichkeit interpretiert werden. Trotz der nunmehr lesbischen Beziehung, deren explizit ernsthafte und sichtbare Etablierung in einem eher mainstreamorientierten Film man Peirce normalerweise hoch anrechnen würde. Dies markiert außerdem die erfolgreiche Umsetzung der von Peirce selbst beschriebenen Motivation Lotters und Nissens, »den Jungen zu einem Mädchen zu machen« (Peirce zit. n. Fuchs 1999a).

Während Halberstam die Verwandlung Brandons von einem *ftm-transgender* in eine Frau im Moment des Beischlafs mit Lana ansiedelt und hierin einen Bruch mit der vorhergehenden Erzählung erkennt, scheinen einige Aspekte in »Boys Don't Cry« auf eine von Peirce durchaus konsequent auf diesen Moment hin komponierte Geschichte zu verweisen. Jenseits der eindrucksvoll gezeichneten Widersprüche eines prä-OP transsexuellen Körpers, den entsprechend komplexen Emotionen und Abweichungen von Heteronormativität, wird auch das Bild einer Person (oder einer Frau) entwickelt, dessen/deren uneingestandenes Ziel die Aufdeckung seines/ihrer ›wahren‹ Geschlechts ist.⁷ Peirce: »Sie machte manchmal Fehler, sie vermisste etwas und wurde ängstlich und ich denke wirklich, dass sie alles in Ordnung bringen wollte. Ich glaube, sie hatte vor sich zu offenbaren« (ebd.). Beispielsweise als Brandon sich im Spiegel betrachtet, mit angebundnen Brüsten und einem Herrenslip. Im Spiegel sehen wir auf der einen Seite das Bild eines schönen androgynen Wesens, dessen körperliche Qualitäten, wie von Cooper angedeutet, idealiter die Grenzen der Geschlechtlichkeit verschmelzen lassen. Ein Bild, das auch von Peirce in Interviews wiederholt beschworen wird (vgl. u.a. ebd.; Leigh 2000: 113). Dieses eher ›geschlechtneutrale‹ Erschei-

nungsbild entspricht dem, was Halberstam nach Bell-Meterau (1993) als »Hollywood-Androgynität« bezeichnet – einer versöhnlichen, Harmonie zwischen den Geschlechtern suggerierenden Vision von der Auflösung der Geschlechtergrenzen. Laut Halberstam führt uns eine derartige Androgynität immer wieder zu der Vorstellung von einer ausbalancierten Binarität zurück, in der Männlichkeit und Weiblichkeit in absoluter Übereinstimmung existieren (vgl. Halberstam 1998: 215). Auf der anderen Seite entspricht das Bild, wie nachfolgend noch in einem anderen Kontext gezeigt werden wird, im Spiegel eben auch der Idealvorstellung eines anorektischen Mädchens, mindestens an der Grenze zur Zwangseinweisung in eine Klinik für Essgestörte. Ein Bild, mit dem der Film-Brandon für einen kurzen Moment zufrieden, glücklich scheint, wie viele Mädchen seines Alters. Gespiegelt wird diese Sicht in einer Szene, in der sich eine ebenfalls überschlanke Lana im Spiegel betrachtet und beklagt, dass ihre Hose sie dick aussehen lasse. Halberstam schreibt, dass

»das Bild der unverhohlenen Butch-Lesbe ein derartiges [androgynes] Gleichgewicht verstört und keinerlei Hoffnung für ein moderates gendering bietet. Um die Macht des visuellen Bildes weiblicher Maskulinität tatsächlich erforschen zu können, müssen wir das Androgyne hinter uns lassen und die Implikationen von Butch-Lesben- und transgender-Wirklichkeit erfassen.« (Halberstam 1998: 215)

Der reale Brandon, wenn auch sehr dünn, betrieb exzessiv Krafttraining, war ausgesprochen muskulös, anerkanntermaßen stark und bewies seine Kraft dadurch, dass er Männer in die Luft stemmte, die mehr als doppelt so viel wogen wie er (vgl. Jones 1996: 110). Trotzdem zeigt Peirce den Film-Brandon immer wieder beim Scheitern körperlicher, Kraft erfordernder Aktivitäten, wie beim Kampf mit einem Trucker in einer Kneipe oder beim »bumper-skiing«⁸.

Als Lotter und Nissen Brandon im Badezimmer, den »hyperrealen Raum sexueller Differenz« (Halberstam 2001: 294) drängen und ihm unter Gewaltanwendung die Hose und den Slip herunterziehen, gibt es einen Moment von *out-of-body experience*. Brandon, halb entkleidet und gedemütigt, starrt angsterfüllt auf die ZuschauerInnen im Türrahmen, unter denen sich nun auch ein vollständig bekleideter Brandon befindet, der sein *alter ego* seltsam emotionslos betrachtet, während Lana sich nachdrücklich weigert hinzusehen und Candace und Kate⁹ sich abwenden. Mit Brandon im weißen T-Shirt, im Licht leuchtend, zwischen den dunkler gekleideten, dunkelhaarigen Tätern John und Tom und der vor ihm knienden Lana, mutet die Szene wie ein Kreuzigungsbild an. Halberstam beschreibt diese Sequenz zu Recht als gelungene Inszenierung des *transgender gaze*. Die Diskrepanz des von Lotter und Nissen kastrierten Brandon und dem durch

Lanas Verweigerung seine Genitalien anzusehen, seine Männlichkeit weiterhin akzeptierenden, geretteten Brandon (Lana: »Lass ihn doch in Ruhe.« John: »Ihn? Ihn?«) konstituiert den *transgender*-Blick

»als einen in sich gespaltenen Blick, einen Blickwinkel, der von (mindestens) zwei Standorten zugleich kommt: einem bekleideten und einem nackten. [...] In *Boys Don't Cry* wird das Unzureichende der Position des transgender-Subjekts als Voraussetzung des Narrativen präsentiert, entsprechend dient diese Inszenierung der Gespaltenheit des transgender-Subjekts, die normalerweise das »Unzureichende der Position des Subjekts zur Schau stellen würde, tatsächlich der Betonung der Adäquanz des transgender-Subjekts.« (Halberstam 2001: 296)

Auf einer anderen Ebene erlaubt die Inszenierung der Sequenz, die der Vergewaltigung unmittelbar vorausgeht, eine weitere Lesart. In dieser bedeutungsschwangeren christlichen Symbolik der Kreuzigungsszene, pathetisch und unzusammenhanglos, in der Brandon Jesus Platz einnimmt, vom Licht, das aus einem Fenster rechts über ihm hereinströmt, gebadet, einerseits leichenblass, wie von Dyer als »weniger leuchtend, sondern eher kadaverartig weiß« (1999: 67) beschrieben, scheint er wie auf anderen Jesusdarstellungen außerdem aus sich selbst heraus zu leuchten. Dieses Leuchten (*glow*) schreibt Dyer jedoch auch der Darstellung weißer Frauen zu: »Idealisierte weiße Frauen baden im und werden vom Licht durchströmt. Kurz, sie leuchten« (ebd.: 122). Der leuchtende Brandon in seinem strahlend sauberen, weißen T-Shirt, mit entblößtem Unterleib ist zerbrechlich, schwach und angreifbar. Das exzessive Weiß, das beinahe Durchsichtige, der anorektische Körper Brandons suggerieren darüber hinaus Sauberkeit, Reinheit, Unschuld, Keuschheit, sexuelle Unberührtheit (vgl. ebd.: 74).

»Der Kult der Jungfräulichkeit drückte die Idee einer unbefleckten Weiblichkeit (nicht durch Sex beschmutzt) aus, die in der Erscheinung einer Frau zu Tage treten sollte. Dies konnte durch den Kult des Fastens (der unter jungen Frauen nach wie vor verbreitet ist, wenn heutzutage auch weniger aus streng religiösen Gründen) intensiviert werden, dadurch, dass die Person blasser aussieht und einen Mangel körperlicher Kontakte zur Welt signalisiert und der Körper nicht durch in ihn hineingestopfte Dinge beschmutzt wird.« (Ebd.: 77)

Umso grausamer ist die anschließende, brutale Vergewaltigung des jungfräulichen, wehrlosen Wesens, das uns hier in all seiner Fragilität und Verletzlichkeit vorgeführt wurde, durch die dunklen, schwitzen- den, dreckigen Täter.

Peirce führt die Umwandlung des *fim-transgender* Brandon in die Frau Teena in einer anschließenden Szene fort. Brandon steht unter der Dusche, und was, wie Projansky erwähnt, üblicherweise die Ver-

gewaltigung repräsentiert, dient hier der Ergänzung, kein zwang- und schmerzhafter Reinigungsprozess, sondern ein Streicheln des nun betont ›weiblichen‹ Körpers in Rückenansicht, mit Schnitten auf das gerundete Gesäß und Hände, die die Beine geradezu liebkoosen, während Brandon in einer Parallelmontage Fotos von sich und den anderen Protagonisten verbrennt. Die Bildqualität der Duschszene erinnert an einschlägige Filme David Hamiltons aus den 70er Jahren und der einstmals widersprüchliche Körper scheint zu einer harmonischen, weiblichen Einheit zu finden, bestätigt in der darauf folgenden Liebeszene zwischen Lana und Brandon. In einem letzten Satz Lanas zu Brandon wird das Projekt der Umwandlung Brandons vollendet. Kurz bevor er von Lotter erschossen wird, sagt Lana im englischen Original zu ihm: »Teena, why didn't you leave. We can still do it« (Cooper 2002: 52; Hervorhebung A. J-S.) und hebt damit die *transgender*-Persönlichkeit Brandons endgültig auf, da, gemäß Halberstam, »das *transgender*-Subjekt von der Anerkennung durch eine Frau abhängig ist. Mit anderen Worten: Brandon kann Brandon sein, weil Lana gewillt ist, ihn so zu sehen, wie er sich selbst sieht« (2001: 296).

›RASSE‹

Peirce hat immer wieder erklärt, ihr Film basiere auf Fakten, sie habe sich fünfeinhalb Jahre mit der Geschichte auseinandergesetzt, Interviews geführt und den Tatort besucht. Auf der anderen Seite beruft sie sich auf Aristoteles' Idee der »organischen Einheit«, die alles rauschmeißt, was nicht notwendig ist, weil es, wenn es nicht notwendig ist, nur vom Ganzen ablenkt« (Peirce zit. in: Lee 2000: 16 zit. n. Brody 2002: 94). Als überflüssig scheint sie das dritte Opfer empfunden zu haben, den aufgrund einer Erkrankung in seiner Kindheit gehbehinderten Afro-Amerikaner Philip DeVine, der mit Lana Tisdels Schwester Leslie ausging und weder im Film noch in der Widmung im Abspann auftaucht. Überdies gibt es im gesamten Film keine Afro-AmerikanerInnen, AsiatInnen oder Angehörige anderer Ethnizitäten. Nebraska erscheint wie ein weißer Fleck im Herzen Amerikas.¹⁰ Und sicherlich muss DeVine als körperbehinderter Schwarzer, der mit einer der Tisdel Schwestern schlief, eine ähnliche Bedrohung von Lotters und Nissens Verständnis ihrer eigenen weißen, überlegenen Männlichkeit bedeutet haben wie Brandon Teena. Jennifer Brody bemerkt zu Recht, dass Peirce hier zugunsten der Romantisierung des *main couple* die Chance oder gar Verpflichtung vergibt, die Verbindungen und das Zusammenwirken von Rassismus, *classism*, Frauenfeindlichkeit, *transgender*-Diskriminierung und Homophobie aufzuzeigen. Stattdessen zöge sie es vor, den Rassismus einfach zu ignorieren und »auf die angenommenen Vorurteile des Publikums und

marktorientierte Muster der Identifikation abzu zielen, indem sie sonst als abstoßend empfundene Charaktere durch Annäherung an Normativität akzeptierbarer macht« (Brody 2002: 96). Brody verweist außerdem auf James Snead, der argumentiert, dass »Auslassung und Exklusion vermutlich die am weitesten verbreitete Taktik rassistischer Stereotypisierung sind« (1994: 93). Tatsächlich korrumpiert das vollständige Ignorieren DeVines, insbesondere angesichts des Umstands, dass zumindest der ›reale‹ Tom Nissen, mindestens zeitweise, einer rassistischen Organisation angehörte, den Anspruch des Films, Verständnis für normdeviante Charaktere zu erzeugen. Halberstam bemerkt in diesem Zusammenhang, dass »der Tod DeVines als völlig unerheblich für die Erzählung erklärt wurde. Peirce behauptete, dass dieser Nebenstrang ihren Film verkompliziert haben würde [...] – aber ›Rasse‹ ist ein für die Bedeutung des Mordes an Brandon Teena absolut zentraler Zugang« (2001: 297). Die Regisseurin opfere die harten Fakten von Rassenhass und Transphobie zugunsten einer stromlinienförmigen, humanistischen Romanze, mit anderen Worten, reduziere die Komplexität des mörderischen Akts, so wie sie die Komplexität von Brandons Identität geopfert habe (ebd.: 298).

KLASSE

Cooper hat zweifellos Recht, wenn sie die Auswirkungen des Mythos »Heartland of America«, mit seinen ursprünglichen starken Familienwerten, Individualität, Moral, Tugend, hart arbeitenden Menschen und idealisierter Heterosexualität, sprich Normalität, auf die Darstellung des Falles Brandon Teena in den amerikanischen Medien als vorurteilsbeladen, und voll des verlogenen Romantisierens der EinwohnerInnen Nebraskas beschreibt (2002: 49). Das Bild eines verkommenen Großstadtbetrügers, der die unschuldigen Mädchen des kleinen, gemütlichen Städtchens unter Vortäuschung falscher Tatsachen beschläft, ist tatsächlich unreflektiert und reaktionär. Cooper schreibt Peirce allerdings den Verdienst zu, diesen Mythos endlich zu brechen und aggressiv herauszufordern, indem sie eine ausgesprochen düsterere Version amerikanischer Kleinstädte und ihrer EinwohnerInnen böte. Das Ideal konterkariere Peirce mit »lüsternen, bewaffneten, bigotten Polizeibeamten, zwielichtigen Wohnwagenparks und heruntergekommenen Farmen, ein wüstes Land, das von dysfunktionalen, zerrissenen Familien bevölkert wird und von verzweifelte n Leuten, die in Jobs ohne Aufstiegschancen arbeiten und deren bevorzugte Freizeitbeschäftigung Alkohol- und Drogenkonsum ist« (Cooper 2002: 50), wodurch der Film wichtige befreiende und subversive Strategien böte »für die Zurschaustellung von Heuchelei und der Widersprüche von Normalität, die sowohl dem Mythos der

amerikanischen Norman Rockwell-Heimat als auch der hegemonialen Heterosexualität innewohnen« (ebd.: 51).

Lisa Henderson schreibt in ihrem »Screen«-Aufsatz diesem Bild des Mittelwestens durchaus einen Wiedererkennungswert zu, kritisiert aber, ohne auf positiven Bildern der Arbeiterklasse bestehen zu wollen¹¹, deren stereotype Darstellung als erneute Weiterschreibung der langen Geschichte populärer Bilder einer pathologisierten Arbeiterklasse, als »Narration der Kehrseite von Klassentranszendenz, die somit sowohl die Schuldgefühle der Mittelklasse als auch konservative Sozialpolitik beruhigt, die die menschliche Komplexität des wie und warum Menschen so handeln, wie sie es tun – gut oder böse – unter den Bedingungen von Entbehrungen, Exklusion und Wut, auslöscht« (2001: 302). Henderson äußert außerdem die Vermutung, dass die Rassisierung des *white trash* in »Boys Don't Cry« dazu beigetragen habe, dass Peirce keinen Platz für den *sub-plot* DeVine zu haben glaubte. Die Frage ist nicht, ob die Taten Lotters und Nissens durch ihr Umfeld entschuldigt werden können. Das können sie nicht. Problematisch ist es allerdings, sie aus dem Kontext zu reißen und als pathologische Außenseiter zu behandeln, statt ein politisches und ökonomisches Umfeld zu beleuchten, das der Exklusion geradezu bedarf, um funktionieren zu können. Der Film setzt dem »degenerierten *white trash*« den selbsterfundenen Hintergrund des *trailer trash boys* Brandon entgegen, mit einem Vater in der Ölindustrie und einer Schwester, die als Model in Hollywood lebt. Annalee Newitz bemerkt in diesem Kontext, dass

»[w]ir nach den Zeichen des Wilden innerhalb von whiteness suchen müssen, um zu verstehen, wie rassistische Diskurse des Primitiven im Sinne der Schaffung rassistierter whiteness funktionieren. Wenn Weiße der Mittelklasse auf Weiße der Unterklasse treffen, stellen wir fest, dass Klassenunterschiede hier häufig als der Unterschied zwischen zivilisierten und primitiven Menschen repräsentiert werden. Weiße aus der Unterschicht werden rassistiert und erniedrigt, weil sie sich in die Binarität primitiv/zivilisiert als Primitive einpassen.« (Newitz 1997: 134)

Hierbei handelt es sich nicht um den von Richard Dyer zu Recht kritisierten *me-too-ism* einer neuen selbsternannten Opfer-Kaste, hauptsächlich bestehend aus heterosexuellen weißen Männern, die als Reaktion auf Feminismus, Homosexuellen- und Schwarzenaktivismus ihre Unterdrückung beklagen. Angesichts der *white male paranoia* einer ungebrochen privilegierten Klasse konstatiert Dyer: »Sinn und Zweck der Betrachtung von whiteness ist es, sie aus ihrer Zentralität und Autorität zu lösen, nicht sie wiedereinzusetzen (und noch weniger eine Show aus ihrer Wiedereinsetzung zu machen, wenn sie es, wie männliche Macht, tatsächlich nicht nötig hat, wiedereingesetzt zu werden)« (1999: 10). Vielmehr muss eine Praxis der Diskriminierung

armer Bevölkerungsschichten, der Arbeitslosen, der in Niedriglohn-jobs arbeitenden Bevölkerung als Produkt amerikanischer Politik spätestens seit der Amtszeit Ronald Reagans kritisiert werden. »Boys Don't Cry« mag am Bild des romantischen Mittelwestens kratzen, fordert aber gerade nicht dessen »durchschnittliche« BewohnerInnen heraus, überträgt die Verantwortung nicht den »anständigen« BürgerInnen, sondern installiert mit der filmischen Darstellung von John und Tom zwei *outlaws* im *Heartland*, dem Mittelwesten Amerikas, das als *Heartland of Darkness*¹² demaskiert wird, von denen sich jeder »normale« Bürger ohne Schwierigkeiten distanzieren kann – sie sind *anders*. Peirce perpetuiert somit die Tradition der »Geschichten über *white trash*, die an einer Sündenbockfunktion teilhatten [...] – indem sie die Probleme der Gesellschaft dem *white trash* zuschrieben« (Sandel 1997: 226). Laut Michael Zweig macht diese erfolgreiche konservative Rhetorik die Armen für die meisten Probleme der Vereinigten Staaten verantwortlich:

»Sie leeren unsere Taschen mit Hilfe der Wohlfahrt [...]. Sie korrumpieren die Moral der Nation, indem sie uneheliche Kinder gebären, sich weigern zu arbeiten und auch sonst ein schlechtes Beispiel darbieten. Der eingängige Slogan [Bill Clintons] »end welfare as we know it« resümierte einen fünfundzwanzig Jahre währenden Angriff auf die Armen und kulminierte letztendlich im Erlass der »Wohlfahrtsreform« von 1996 durch einen republikanischen Kongress und mit der Unterstützung Präsident Clintons.« (Zweig 2000: 78)

Lotter und Nissen verdienen sich ihren Lebensunterhalt mit Autodiebstählen und die in einer Spinatfabrik arbeitende Lana (»Um Spinat abzuwiegen, muss man ja nicht nüchtern sein.«) träumt mit Brandon von einem Leben »irgendwo anders«, das so unerreichbar scheint wie ein ferner Planet (Lana: »Wir haben doch uns. Wir beamen uns einfach irgendwo hin.«). Das Paradies für Brandon und später auch Lana liegt in »Memphis, Graceland, Tennessee«, dem heiligen Ort eines der wichtigsten Bestandteile der von Jim Goad¹³ so bezeichneten »Heiligen Dreifaltigkeit der *white trash*-Religion« (1997: 170): »Elvis ist das, was ist. Bigfoot ist das, was war. Außerirdische sind das, was sein wird« (ebd.). Gael Sweeney beschreibt Graceland als »einen Schrein, der in seinem Milieu wie jeder andere heilige Ort verehrt wird. Sein Bild ist zu einem Emblem von Ambitionen, Exzess und Unsterblichkeit geworden, insbesondere in der verunglimpften Unterklasse, die als *white trash* etikettiert wird« (1997: 263). Ein Stein gewordener Traum der weißen Unterschicht Amerikas, der

»armen, auf dem Lande lebenden Weißen (der ursprüngliche *white trash*), die von ihren Träumen lebten [...]. Und auf eine perverse Art tun sie dies nach wie vor, wenn auch als Reaktion auf »zerbrochene Träume. Irgendjemand oder irgendeine Macht hat ihr Land gekidnapped und kontrolliert nun die Regierung – die Juden mit Hilfe der mutmaßlichen

zionistischen Besatzungsregierung, die Bundeszentralbank, Kommunisten, Liberale, die Vereinten Nationen, Schwule und Feministinnen, Satan.« (Dunbar 1997: 74f.)

Derartige Ansichten sind essenzielle Komponenten der rechtsradikalen Bürgerwehren (*militias*), der *white supremacist groups*, wie vermutlich auch der, der Tom Nissen angehörte. Auf der anderen Seite steht das amerikanische Mantra des *pursuit of happiness*, das Armut als persönliches Versagen identifiziert. Die große Schande der Unterschicht Amerikas ist Armut, »das heißt, ›Versagen‹ innerhalb eines Systems, das vorgibt, sie zu bevorzugen [...]. Also müssen sie für ihr Versagen angeklagt werden, wenn nicht sie, wer oder was hat dann versagt? Natürlich das System. Und das ist unmöglich; sogar diese Verlierer selbst halten die Beschuldigung des Systems für nicht akzeptierbar, wenn nicht blasphemisch« (ebd.: 76).

Brandon erfindet eine Mittelklasse-Familie¹⁴, der auch sein filmisches, anorektisches Erscheinungsbild entspricht. Laura Kipnis schreibt, dass »[d]ie klinische Literatur uns sagt, dass Essstörungen in erster Linie eine Erscheinung bei Frauen der oberen Mittelklasse sind« (1997: 116), dass aber

»die Erfahrung von Anorexie [auch] ein verkörperter Diskurs von Klasse ist [...]. Der weibliche Körper wird als ein Ausdrucksmedium benutzt, als Ort von Klassenambitionen, Identifikationen, Rebellion und insbesondere Konflikten innerhalb einer Klasse. [...] [D]as Bedürfnis nach einem extrem dünnen Körper drückt eine Klassenidentifikation nach oben aus – insbesondere, da der fette Körper so schwer an seiner abwärts gerichteten Konnotation von Klassenmobilität trägt.« (Kipnis 1997: 116)

In diesem Sinne ist auch Lanas Wunsch nach einem schlanken, schwerelosen Körper zu verstehen, angesichts ihrer ständig betrunkenen, ihr so peinlichen Mutter, der verantwortungslosen *welfare queen*, die vor 50er Jahre Science Fiction-Filmen im Kabelfernsehen (einem weiteren Attribut der *white trash*-Stereotypie) einschläft. Während Lana zu Beginn des Films noch ihrer Mutter nachzueifern scheint, betrunken, Klebstoff-inhalierend, wirft David Walsh dem Film vor, den komplexen Charakter Lanas zugunsten einer nunmehr allzu leicht vorher-sagbaren, geglätteten Geschichte aufzugeben: »Während wir zuvor eine böse, schamlose Lana hatten, die die Einkaufszeilen benommen entlang taumelte, wird sie nun nüchtern und bietet den stereotypen Anblick einer verliebten Frau. Dies ist nicht notwendigerweise ein Fortschritt« (Walsh 1999).

Auf der anderen Seite ist aber Brandons unnatürlich magerer Körper auch durchaus als Symbol des Widerstands gegen Konventionen des schlanken, elfengleichen Ballerina-Erscheinungsbilds oder sportlich gesunder Schlankheit zu lesen, wie sie Jennifer Reeder beschreibt:

»[Die] Anorexie-Erfahrung, das Wissen darum, dass man sich selbst in etwas Groteskes verwandelt, ist niemals wirklich weit entfernt von der Erfahrung einer weiteren ästhetischen Konfrontation mit der sozialen Normativität, die »normale« Körper auf ihre eigene Weise unterstützen und aufrechterhalten.« (Reeder zit. n. Kipnis 1997: 116)

Obwohl »Boys Don't Cry« sich in weiten Teilen überaus positiv von anderen medialen Bildern Trans- bzw. Homosexueller abhebt, so erscheint doch eine Äußerung Kimberly Peirce' in einem Interview zumindest bedenklich. Sie vermutet zu Recht, dass die Vergewaltigung Brandons der Wiederherstellung der normativen Geschlechterordnung diene, führt aber weiter aus, dass »es ihre eigenen [Johns und Toms] Begierden befriedigt. Und es ist die Bestrafung dieses Etwas, das ihre eigenen Begierden als homoerotisch entlarvt« (Peirce zit. n. Fuchs 1999a). In den mir zugänglichen Schilderungen der historischen Figuren gibt es keinerlei Hinweis auf homoerotische Tendenzen, tatsächlich entspricht ihr Verhalten, auch in großen Teilen des Films, eher einem homosozialen Verhalten heterosexueller Männer, dass Halberstam streng von den Aktivitäten einer verfolgten sexuellen Minderheit abgrenzt. Homosozialität beschreibt demnach »die sozialen Beziehungen zwischen Männern, auf denen das System von Dominanz, Patriarchalität, ruht« (Halberstam 1995: 43). Brenda Cooper schreibt, dass »die Narrative von *Boys Don't Cry* die bigotten Mechanismen entlarven, die dominante Heterosexualität perpetuieren und aufrechterhalten und so die Ideale normativer Maskulinität effektiv demontiert werden und Heterosexualität – statt devianter Sexualität – seltsam anmutet« (2002: 53). Die, laut Cooper, im Film eingesetzten Strategien im Sinne des, im Übrigen jederzeit zu zelebrierenden, Effekts Heteromaskulinität und Heteronormativität suspekt zu machen, müssen im Lichte von Peirce' Aussage beleuchtet werden. So kann die exzessiv performative Qualität von Lotters und Nissens Unterschicht-Maskulinität möglicherweise als Minoritäten-Maskulinität im Gegensatz zur (fälschlicherweise) als nonperformativ erklärten Majoritäten-Maskulinität weißer Mittelklasse-Männer und dementsprechend als suspekt, fragwürdig und vor allem als normdeviant gelesen werden (vgl. Halberstam 1998: 235). Jenseits der Zeichnung der Charaktere John und Tom als pathologische Außenseiter, die die ZuschauerInnen potenziell eben nicht auf ihre eigenen Vorurteile, die Vorurteile der »normalen« MittelschichtsbürgerInnen und deren ebenso tödliche Konsequenzen aufmerksam macht, könnten Aspekte des Films als Fortschreibung »suspekter homosexueller« Mörderpaare wie zum Beispiel in Hitchcocks »Rope« (USA 1948) oder in »Diamonds Are Forever« (GB 1971, R.: Guy Hamilton) gedeutet werden, was die eigentliche Intention des Films beeinträchtigen würde. »Boys Don't Cry« ist in dieser Hinsicht textuell offen bzw. widersprüchlich. Auf der einen Seite nennt John Tom wiederholt »Süßer« und wird Tom

durchaus feminisiert dargestellt, u.a. durch das ›Selbstverstümmelungsritual‹, das weniger als männlicher Initiationsritus gezeigt wird, denn als nichtmännliche, eben klischeehaft weibliche Reaktion eines hysterisch gezeichneten Charakters auf Gewalt. Auch spricht John Brandon im Film nach der drastisch inszenierten analen Vergewaltigung, die, wie gezeigt wurde, tatsächlich der Umwandlung Brandons in ein Mädchen dient, wieder als Jungen an. (John: »Wenn du unser kleines Geheimnis für dich behältst, bleiben wir Freunde, klar, Kumpel?«). Auf der anderen Seite wird erfolgreich ein Bild obsessiver Heterosexualität und patriarchalischer Verhältnisse, insbesondere in Johns Beziehung zu Lana, deren Mutter und seiner Tochter etabliert, und der Film bietet im Weiteren keine, die männliche Brutalität Lotters und Nissens relativierenden, positiven heterosexuellen, männlichen Rollenmodelle. Der Realität entsprechend besteht hier die Kernfamilie nur noch aus Müttern und Kindern, von den Vätern längst verlassen.

KONSTRUKTIONEN DES MONSTRÖSEN

Wie Halberstam zutreffend analysiert, ist es bequem, die Täter zu Monstern zu erklären:

»Monster [...] affirmieren, dass das Böse nur in bestimmten Körpern und besonderen Psychen residiert. Monstrosität als die körperliche Manifestation des Bösen macht das Böse zu einem lokalen Effekt [...]. Aber die Moderne hat die Bequemlichkeit von Monstern eliminiert, weil wir im Deutschland der Nazis und anderswo gesehen haben, dass das Böse oft als ein System arbeitet, es arbeitet mit Hilfe von Institutionen und funktioniert als banaler [...] Mechanismus. [...] [D]as Böse breitet sich eher als Komplizenschaft und Kollaboration, als ungebrochene Norm über kulturelle und politische Produktionen aus, statt als irgendeine monströse Verstörung.« (Halberstam 1995: 162)

»Boys Don't Cry« rekrutiert seine Ästhetik und Erzählstruktur aus so unterschiedlichen Genres wie Hollywood-Romanze, Science Fiction-Film, Roadmovie, mit partieller Handkamera und Bildern¹⁵, die stark an Nicolas Roeg's »The Man Who Fell to Earth« (USA 1976) erinnern, wie auch manchmal Brandon dem Außerirdischen Thomas Newton zu gleichen scheint, androgyn, attraktiv und verunsichert, verzweifelt bemüht sich anzupassen, auf einem fremdartigen, gefährlichen Planeten Erde. Fabriken, die wie Raumschiffe im Dunkeln leuchten, Zeitraffer, in denen Tag und Nacht rasend vergehen und das nahe Ende Brandons anzukündigen scheinen oder den Ort aus dem normalen irdischen Zeitvergehen lösen. Andreas Busche bezeichnet den Mittelwesten als das Amerika, »das man aus Hollywood-Filmen gewöhnlich nicht kennt – zumindest nicht, solange keine Aliens an-

greifen oder Kommunisten einfallen« (2003: 58). Laut Michelle Aaron ist dies nicht nur die bekiffte Ästhetik einer »surrealen Traumlandschaft« (Pidduck 2001: 99), sondern diese Bilder sollen in ihren Anspielungen auf die Ikonografie populärer Science Fiction eine Gemeinschaft von AußenseiterInnen und TräumerInnen beschwören (vgl. Aaron 2001: 96). Und Julianne Pidduck verweist darauf, dass »die Brutalität von *Boys Don't Cry* in Verbindung mit einer weit verbreiteten kulturellen Artikulation des kleinstädtischen Mittleren Westen Amerikas steht, mit *trailer trash*-Anomie, Intoleranz und Mord« (2001: 99). Als Beispiele nennt sie u.a. »*Deliverance*« (USA 1972, R.: John Boorman), »*From Dusk Till Dawn*« (USA 1996, R.: Robert Rodriguez) und eine Reihe von Horror-Filmen wie »*The Texas Chainsaw Massacre*« (USA 1974, R.: Tobe Hooper) oder George A. Romeros Zombie-Trilogie »*Night of the Living Dead*« (USA 1968), »*Dawn of the Dead*« (USA 1978) und »*Day of the Dead – Zombie 2*« (USA 1985), die *white trash* als monströse Killermaschinen und überflüssigen menschlichen Müll charakterisieren (ebd.).

Peirce sagt in einem Interview, dass »mich das Publikum hassen wird, wenn ich ihnen jedes Detail zeige. In dem Moment, in dem man die Geschichte wie ein Märchen erzählt, sind sie so glücklich« (Peirce zit. n. Leigh 2000: 112). Tatsächlich erzählt sie kein Märchen, sondern kombiniert zwei Horror-Genres: den klassischen *Gothic Horror* (des Nachtprogramms der amerikanischen Kabelstationen) und den *White Trash Horror* (der *Slasher*-Filme der Autokinos).

Konstruktionsebenen des Monströsen I: Gothic Horror

Auf der einen Seite Brandon, der als *gothic monster*, als fremdartiges Wesen, geschlechtlich nicht zuzuordnen, als Bedrohung »von außerhalb«, sei es Transsylvanien oder »die Großstadt«, in eine kleine Kommune rechtschaffener BürgerInnen eindringt und sich der unschuldigen Frauen bemächtigt – so aus der Sicht Johns und Toms, die sich als Monsterjäger anschicken, die Bedrohung zu vernichten. Die Dracula-Anspielung wird auch deutlich in einer Aussage Toms: »Denkst du, sie erkennen sie noch wieder? Wenn wir ihr Kopf und Hände abtrennen?« Oder in dem Moment, wenn John Brandons Taschen untersucht und den Dildo findet. Der Beleg des nicht vorhandenen Penis entspricht hier dem nicht vorhandenen Spiegelbild des Vampirs und Johns Entsetzen dem Entsetzen des Opfers, aber eben auch dem Triumph der Monsterjäger des *Gothic Horror*, denen der Beweis körperlicher Deformierung dazu dient, das Monster zum Tod zu verurteilen. Und gerade die Faszination Candace' und Lanas für Brandon bestätigt den Verdacht. Wie Halberstam ausführt, sind die Heldinnen der *Gothic Novel* in entscheidenden Momenten nicht in der Lage zwischen Mann und Monster zu unterscheiden: »Wo die Heldin daran

scheitert Unterschiede festzustellen, scheitert die Standhaftigkeit der Unterschiede. So beispielsweise in *Dracula*, [...] Lucy und Mina werden beide vom Vampir verführt und sie scheitern daran, zwischen seinem Biss und den ›normalen‹ Penetrationen ihres Ehemann bzw. Verlobten zu unterscheiden« (Halberstam 1995: 38). Diese rassisierten Monster

»werden dich in der Privatsphäre deines eigenen Heims finden, sie werden dein Heim zu ihrem Heim machen (oder dich zu ihrem Heim) und die Tröstlichkeit der häuslichen Intimität für immer verändern. Das Monster späht durch dein Fenster, tritt durch die Hintertür ein und sitzt neben dir im Wohnzimmer; das Monster wird immer eingeladen, aber nie darum gebeten zu bleiben.« (Ebd.: 15)

Doch bereits in frühen Frankenstein-Verfilmungen oder später in Jack Arnolds »Creature From the Black Lagoon« (USA 1954) und endgültig in Francis Ford Coppolas »Dracula«-Verfilmung (USA 1992) lernen wir, dass die Monsterjäger ›unmenschlicher‹ sind als das Monster selbst. Das wahre Opfer in Coppolas Umsetzung von Bram Stokers durchaus rassistischer Vorlage¹⁶ ist Graf Dracula, der unglücklich Verliebte. Die Monsterjäger sind hier brutal, verständnislos und mörderisch, so auch die Monsterjäger John und Tom in »Boys Don't Cry«.

Konstruktionsebenen des Monströsen II: White Trash Horror

Auf der anderen Seite werden Lotter und Nissen wie die Monster eines *White Trash Horror*- oder *Slasher*-Films gezeichnet. Brandon, mit seinem erfundenen Mittelklasse-Hintergrund und seiner Herkunft aus einer größeren Stadt, entspricht den Opfern in einschlägigen Filmen, die ahnungslos eine, auf den ersten Blick idyllische, ländliche Kommune betreten, in der das örtliche Monster bereits wartet. Carol Clover bemerkt in diesem Zusammenhang: »Der Punkt ist, dass das ländliche Connecticut (oder wo auch immer) ein Ort ist, an dem die Regeln der Zivilisation nicht gelten. Leute aus der Stadt sind Leute wie wir. Leute vom Land [...] sind Leute, die nicht so sind wie wir« (1992: 124). Clover beschreibt die Monster der *Slasher*-Filme im Folgenden als Männer ohne erkennbaren oder mit einem zerrütteten Familienhintergrund, mit mangelnder Hygiene, Vier-Tage-Bart, arbeitslos, die jenseits sozialer Gesetze und außerhalb der Zivilisation leben. »Letztendlich und vor allem sind Leute vom Land arm [...]. Sie fahren alte Autos, tragen alte Kleidung, besitzen alten Fernsehapparate [...], haben schlechte Essgewohnheiten, sind schlecht erzogen« (ebd.: 126). Die Rassisierung des Monsters findet nun auf lokaler und/oder Klassenebene statt. Dem *redneck* wird hier der Status eines »universellen Sündenbocks, des ›Anderen‹, der für alle Formen amerikanischer Probleme verantwortlich gemacht wird« (ebd.: 135) zugeschrieben.¹⁷ Alle

diese Attribute treffen auf Lotter und Nissen zu. Das Abschlagen des Opfers ist auch eine Rache des lächerlich gemachten, unterprivilegierten *white trash* an den so überlegen scheinenden weißen Mittelklasse Amerikanern. Wobei dies hier weniger die tatsächlichen Machtverhältnisse umwälzt, als dass es die bestehenden Strukturen widerspiegelt, indem sie sich als Verfechter einer nach wie vor vehement verteidigten ›natürlichen‹ Ordnung gerieren, in der Brandon als *transgender*-Persönlichkeit, gesamtgesellschaftlich gesehen, kaum auf Respekt treffen dürfte.

Darüber hinaus sind in Lana bzw. Brandon, oder am Ende einer Kombination aus beiden, Züge des *final girl* (vgl. Clover 1992) des *Slasher*-Films zu erkennen, das sich laut Clover von den sie umgebenden Mädchen (hier repräsentiert durch Candace bzw. Lanas Mutter) abhebt. Wie die Killer nicht wirklich männlich sind, ist sie nicht wirklich weiblich (ebd.: 40). In »Boys Don't Cry« kann Lana als *final girl* nicht alleine bestehen, erst durch die von Brandon auf sie übertragenen Qualitäten wird sie zu einer veritablen Überlebenden, seine Fantasie, seine Mobilität, sein Mut ermöglichen es ihr, am Ende den Ort des Verbrechens zu verlassen.

Die von Clover noch eingeforderte Jungfräulichkeit des *final girl* ist seit Wes Cravens »Scream«-Trilogie (USA 1996, 1997, 2000) nicht mehr unbedingt erforderlich, weder bestätigen die sexuellen Aktivitäten dort ›weibliche‹ noch diskriminieren sie ›moralische‹ Qualitäten der Heldin. Ebenso in »Boys Don't Cry«, der durchaus mit der Binari-tät ›normales‹ Mädchen (Candace) auf der einen Seite und ›atypisches‹ bzw. ›jungenhaftes‹ Mädchen (Lana bzw. Brandon) operiert. Candace begehrt Brandon, auch als Vater für ihr Kind, wird aber von ihm zurückgewiesen. Lana: »Oh Gott, ich hab ne Scheißangst, dass Candace mich hier erwischen könnte. Weißt du, die ist davon besessen einen Mann zu finden und ich bin sicher, dass du auf ihrer Liste ganz oben stehst.« Während Lana Brandon zu Beginn ignoriert und Brandons romantische Liebe zu ihr ihn über ›niederes‹ sexuelles Begehren erhebt. Candace und Brandon sterben, aber Lana überlebt in einer eigentlich ausweglos erscheinenden Situation. Peirce inszeniert sie in diesem Moment fast als sakrosankt, als Höhepunkt des im Laufe des Films verlagerten Schwerpunkts der Perspektive von Brandon auf Lana. Am Ende fährt Lana das Auto, wie am Anfang Brandon. Callie Khourie (Drehbuchautorin von »Thelma and Louise«, USA 1991): »[I]ch hatte genug von der passiven Rolle von Frauen. Sie lenkten niemals die Geschichte, weil sie nie am Steuer eines Autos saßen« (Khourie zit. n. Francke 1994: 127). Brandon muss auch sterben, weil er nicht mehr wegfahren will, an den *hortus conclusus* gebunden ist. Wie beim ›bumper-skiing‹ fährt er immer im Kreis, festgehalten von der *magischen* Anziehungskraft des Ortes, wie im Märchen oder im Horrorfilm. Und auch wenn das *final girl* Lana die Monster nicht tötet,

so versichert uns doch der Abspann, dass sie ihrer ›gerechten‹ Strafe zugeführt werden. Lotter sitzt in der Todeszelle und Nissen wurde zu lebenslänglich verurteilt. Peirce hat sich entschieden, Lana bei den Morden anwesend sein zu lassen. Vor Gericht wurde dieser Gedanke verworfen, trotz einer Andeutung Nissens, sie sei dabei gewesen (vgl. Jones 1996: 254).

Wenn Lana am Ende Falls City verlässt, kann diese Flucht einerseits als Triumph des *final girl* im *Slasher*-Horrorfilm gelesen werden oder im Sinne des *Gothic Horror* als durch das Monster ›infizierte‹ Überlebende, das (so die Perspektive Lotters und Nissens) den ›Virus‹ in der Welt verbreiten wird (im Horrorfilm das Versprechen auf ein Sequel). Brandon jedoch triumphiert in diesem Moment gemäß beider Lesarten über John und Tom. Die Monsterjäger Tom und John sind an ihrer ›Mission‹ gescheitert, das Monströse, sprich das Norm-deviante, zu vernichten.

RESÜMEE

Als Schlussfolgerung bleibt, dass Peirce die weißen Mittelklasse-Helden im Kino, die ihr Film ansprechen sollte, ungeschoren davon kommen lässt, indem sie sie aus der Verantwortung für strukturelle Verhältnisse und soziale Bedingungen entlässt und deren Rassismus, Homophobie und *transgender*-Diskriminierung, die eine derartige Tat letztlich erst ermöglichen, nicht sichtbar macht. Es existiert innerhalb des filmischen Diskurses keinerlei textuelle Instanz, die solche Zusammenhänge illustriert.¹⁸ Stattdessen verortet Peirce das Monster, wie gezeigt wurde, erneut in einem rassisierten Kontext, in der von Clover beschriebenen entzivilisierten Umgebung im ländlichen Amerika des *Slasher*-Horror. Und tatsächlich entschärft sie den Stachel der Kritik an männlichen, heterosexuellen Dominanzpraktiken, wenn sie mindestens Tom zunehmend weibliche Attribute und der Vergewaltigung Brandons eine homoerotische Komponente verleiht.

Somit versäumt es der Film am Ende, die grundlegende Erkenntnis von der »Banalität des Bösen« (vgl. Arendt 1964) umzusetzen. In diesem Sinn ist auch Halberstams Postulat zu verstehen, dass

»die Monster des neunzehnten Jahrhunderts uns nach wie vor verängstigen und erschrecken, aber sie verängstigen uns aus der Distanz. Wir tragen moderne Monster wie eine Haut, sie sind wir, sie sind auf und in uns. Monstrosität manifestiert sich nicht länger in einem bestimmten Körper, einem einzelnen Gesicht, einem einzigartigen Zug; sie wird durch eine Banalität, die den Widerstand bricht, ersetzt, da der Feind schwerer zu lokalisieren ist und mehr wie der Held aussieht.« (Halberstam 1995: 163f.)

DANKSAGUNG

Für wertvolle Literaturhinweise, anregende Diskussionen zum Film und für die kritische Lektüre bedanke ich mich bei meiner Kollegin Uta Scheer.

ANMERKUNGEN

1 Diese Zuordnung der geschlechtlichen Identität des historischen Brandon dominiert den wissenschaftlichen Diskurs (vgl. u.a. Halberstam 2001; Brody 2002).

2 Ehemals aktiv bei der *White American Group for White America* (vgl. Jones 1996: 154).

3 Vgl. z.B. Turan (1999), Maslin (1999) oder Fuchs (1999b).

4 Chris Straayer verweist auf die essenzialisierenden Geschlechterbilder Transsexueller und argumentiert, dass »eine Reihe feministischer Theoretikerinnen sich gegen die Entscheidung Transsexueller für eine Operation als ›Lösung‹ wenden, da diese die Geschlechterrollenstereotype der Gesellschaft eher unterstützt als herausfordert. [...] Mit der Argumentation, dass die konservative Haltung der Transsexuellen zu *gender* zum Problem beiträgt, fordern diese Feministinnen sie auf, statt ihrer Körper *gender*-Restriktionen in Angriff zu nehmen. [...] Ich stimme vollkommen mit der feministischen Annahme überein, dass *gender*-Fluidität einige der *transgender*-Bedürfnisse, und in vielen Fällen den Wunsch nach einer geschlechtlichen Anpassung, eliminieren würde. Eine Strategie jedoch, die *gender*-Fluidität und Transsexualität einander in Opposition gegenüberstellt, ist weder zielgenau noch wirkungsvoll« (1996: 261).

5 Es handelt sich hierbei um die umfangreiche ›Debatte‹ um Peirce' Film in der renommierten, britischen filmwissenschaftlichen Zeitschrift »Screen«, zu der u.a. Judith Halberstam (2001), Julianne Pidduck (2001), Lisa Henderson (2001) und Jennifer Devere Brody (2002) beitrugen.

6 Dialog-Zitate, falls nicht anders vermerkt, nach der deutschsprachigen VHS-Fassung »Boys Don't Cry« (2000, Twentieth Century Fox Home Entertainment).

7 Mangels positiver lesbischer ›Rollenmodelle‹ oder ohne Kenntnis der von Straayer oder Halberstam beschriebenen Vielfalt geschlechtlicher Möglichkeiten, wie z.B. teilweiser Geschlechtsumwandlung jenseits binärer Geschlechtermodelle, war für Brandon kaum eine Alternative ersichtlich, die ihm vorgeschwebt haben mag. Aphrodite Jones: »Er gab letztendlich zu, dass er sich nicht sicher sei, ob er die Geschlechtsumwandlung würde durchhalten können. [...] ›Alles, was dich interessiert, ist, was die Gesellschaft denkt; argumen-

tierte er. »Du denkst, ich muss in die gesellschaftliche Definition eines Mannes passen, statt mich als den Mann zu akzeptieren, der ich bin« (1996: 102). Auf der anderen Seite bleibt der von ihm mehrfach betonte Wunsch, als heterosexueller Mann betrachtet zu werden bzw. nach einer operativen Geschlechtsumwandlung, die er sich finanziell nicht leisten konnte (vgl. ebd.). Auch dies ist die Komplexität, von der Halberstam spricht: »In ›F2M‹ verwendete ich den Refrain ›Es gibt keine Transsexuellen. Wir sind alle Transsexuelle«, um auf die Unzulänglichkeit einer derartigen Kategorie in einem Zeitalter grundlegender *gender*-Verstörung hinzuweisen. Natürlich erkenne ich die tatsächliche und besondere Geschichte des Transsexuellen an. [...] Ich gebe zu, dass wir nicht alle transsexuell sind, aber viele Körper sind bis zu einem gewissen Grad *gender*-deviant und es ist an der Zeit, auf der einen Seite das transsexuelle Modell, das *gender*-Devianz nur transsexuellen Körpern und allen anderen Körpern *gender*-Normativität zuschreibt, zu komplizieren, und auf der anderen Seite die heteronormativen Modelle, die Transsexualität als Lösung für *gender*-Devianz und Homosexualität als pathologische Perversion betrachten. Während viele *female-to-male* Transsexuelle (ftms) ihre Sexualität in herausfordernd mehrdeutigen Körpern ausleben, wünschen sich viele andere eine vollständige Umwandlung von weiblich in männlich [...]. Einige dieser *transgender*-Persönlichkeiten, die sich die Bezeichnung *ftm* vorbehalten (statt ›Männer‹ zu werden) unterziehen sich einer Mastektomie oder einer Hysterektomie und nehmen regelmäßig Testosteron und sind ziemlich zufrieden mit den sekundären männlichen Charakteristika, die derartige Behandlungen erzielen. Diese *transgender*-Subjekte versuchen nicht, nahtlos in die Männlichkeit zu wechseln und ihre Beibehaltung des *ftm*-Labels deutet das Auftauchen einer neuen *gender*-Position, die durch diesen Terminus geprägt wird, an« (Halberstam 1998: 153f.).

8 D.h. »Pick Up-Surfen«.

9 Kates Charakter, vermutlich an Lotters Schwester Michelle angelehnt, wirkt im Film seltsam deplaziert. Sie scheint eifersüchtig auf Brandon zu sein und sich mit Lotter und Nissen in die Reihe der Verehrer Lanas einzuordnen. Wobei dieser Aspekt allerdings nie zur Sprache kommt und sich auf mehrfach interpretierbare Blicke beschränkt.

10 Es gab im Bekanntenkreis der Tisdels noch mindestens einen weiteren Afro-Amerikaner und einige afro-amerikanische Familien in der Stadt, ganz zu schweigen von der Bevölkerung Lincolns, wo Teile des Films spielen (vgl. Jones 1996: 204f.).

11 Wobei es im Zuge der Entwicklung der Arbeitswelt in den USA zunehmend schwierig wird von traditioneller Arbeiterklasse zu sprechen.

12 In Anlehnung an die von Joseph Conrad in seiner Novelle

»Heart of Darkness« (1899 erstmals publiziert) durch den Ort der Handlung evozierte Stimmung von Hilf- und Ausweglosigkeit, Finsternis und Entmenslichung.

13 So interessante Einblicke Goads »Redneck Manifesto« (1997) bieten mag, so problematisch ist der nur dürftig kaschierte Rassismus seines Buches (vgl. u.a. ebd.: 209).

14 Dies gilt sowohl für den filmischen als auch für den historischen Brandon.

15 Ähnliche, auch an Gus van Sants »My Own Private Idaho« (USA 1991) erinnernde Bilder haben bereits Gréta Olafsdóttir und Susan Muska in ihrer Dokumentation »The Brandon Teena Story« (USA 1998) eingesetzt. Wie auch beide Filme mit einer Autofahrt beginnen.

16 Judith Halberstam erkennt darin zutreffend Züge diskriminierender Juden-Darstellungen (vgl. Halberstam 1995: 86-107).

17 Eine ähnliche Funktion erfüllte die Soldatin Lynndie England in der Berichterstattung über die Folterungen in dem irakischen Gefängnis Abu-Ghraib, bevor sich herausstellte, dass die Misshandlungen zumindest teilweise angeordnet wurden. Lynndie England wurde, so Horst Pankow, von den Massenmedien zur »monströsen Super-Domina« (2004: 12) aufgebaut. »[Sie lebte] mit ihrer Familie auf engstem Raum in einer Wohnwagensiedlung« (ebd.). Ähnlich wie Tom Nissen versuchte sie diesen Verhältnissen durch den Eintritt in die Armee zu entkommen. »Ein für die kapitalistische Vernutzung unnütz gewordenes (Sub-)Proletariat sieht in seiner wert- und staatsfeindlichen Verblendung keinen anderen Weg als sich dem staatlichen Souverän nur um so bereitwilliger anzudienen und dies als Akt äußersten Selbstbewusstseins zu imaginieren« (ebd.: 13).

18 Dies ist insbesondere relevant, da Kimberley Peirce sich, wie aufgezeigt wurde, bewusst gegen eine »realitätsgetreue« Umsetzung des Falls entschieden hat.

LITERATUR

- Aaron, Michelle (2001): »Pass/Fail«. In: *Screen* 42, S. 92-96.
- Arendt, Hannah (1964): *Eichmann in Jerusalem: Ein Bericht von der Banalität des Bösen*, München: Piper.
- Bell-Metereau, Rebecca (1993): *Hollywood Androgyny*, New York: Columbia University Press.
- Brody, Jennifer Devere (2002): »Boyz Do Cry: screening history's white lies«. In: *Screen* 43, S. 91-96.
- Busche, Andreas (2003): »About Schmidt«. In: *konkret* 3, S. 58.
- Clover, Carol (1992): *Men, Women, and Chainsaws: Gender in Modern Horror Film*, Princeton, N.J.: Princeton University Press.

- Cooper, Brenda (2002): »Boys Don't Cry and Female Masculinity: Reclaiming a Life & Dismantling the Politics of Normative Heterosexuality«. In: *Critical Studies in Media Communication* 19, S. 44-63.
- Dunbar, Roxanne A. (1997): »Bloody Footprints: Reflections on Growing Up Poor White«. In: Annalee Newitz/Mratt Wray (Hg.), *White Trash: Race and Class in America*, London, New York: Routledge, S. 74-88.
- Dyer, Richard (1999): *White*, London, New York: Routledge.
- Erhart, Julia (1999): »Laura Mulvey meets Catherine Trammell meets the She-Man: Counter-history, reclamation, and incongruity in lesbian, gay, and queer film and media criticism«. In: Toby Miller/Robert Stam (Hg.), *A Companion to Film Theory*, Malden, MA: Blackwell, S. 165-181.
- Francke, Lizzie (1994): *Script girls: women screenwriters in Hollywood*. London: bfi.
- Fuchs, Cynthia (1999a): »Interview mit Kimberly Peirce«. In: *Popmatters film*, <http://www.popmatters.com/film/interview-kimberly-peirce.html>.
- Fuchs, Cynthia (1999b): »Boys Don't Cry«. In: *Popmatters film*, <http://www.popmatters.com/film/boys-dont-cry.html>.
- Goad, Jim (1997): *The Redneck Manifesto: How Hillbillies, Hicks, and White Trash Became America's Scapegoats*, New York: Touchstone, Simon and Schuster.
- Halberstam, Judith (1995): *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*, Durham, London: Duke University Press.
- Halberstam, Judith (1998): *Female Masculinity*, Durham, London: Duke University Press.
- Halberstam, Judith (2001): »The transgender gaze in *Boys Don't Cry*«. In: *Screen* 42, S. 294-298.
- Henderson, Lisa (2001): »The class character of *Boys Don't Cry*«. In: *Screen* 43, S. 299-303.
- Hillier, Jim (Hg.) (2001): *American Independent Cinema: A Sight and Sound Reader*, London: bfi.
- Jones, Aphrodite (1996): *All She Wanted*, New York: Pocket Books, Simon and Schuster.
- Kipnis, Laura/Reeder, Jennifer (1997): »White Trash Girl: The Interview«. In: Annalee Newitz/Mratt Wray (Hg.), *White Trash: Race and Class in America*, London, New York: Routledge, S. 113-130.
- Lee, Gretchen (2000): »Passing Attraction (Interview mit Kimberly Peirce)«. In: *Curve* 10, S. 16.
- Leigh, Danny (2001): »Boy Wonder (Interview mit Kimberly Pierce, März 2000)«. In: Jim Hillier (Hg.), *American Independent Cinema. A Sight and Sound Reader*, London: bfi, S. 112.
- Maslin, Janet (1999): »Film Review. »Boys Don't Cry«: Larger Than Life, but Far, Far Away«. In: *The New York Times on the Web*, 1.

- Oktober, <http://www.nytimes.com/library/film/100199boys-film-review.html>.
- Miller, Toby/Stam, Robert (Hg.) (2003): *A Companion to Film Theory*, Malden, MA: Blackwell.
- Modleski, Tania (1991): *Feminism Without Women. Culture and Criticism in ›Postfeminist‹ Age*, London, New York: Routledge.
- Mulvey, Laura (1975): »Visual Pleasure and Narrative Cinema«. In: *Screen* 16, S. 6-18.
- Newitz, Annalee (1997): »White Savagery and Humiliation, or A New Racial Consciousness in the Media«. In: Annalee Newitz/Mratt Wray (Hg.) (1997), *White Trash: Race and Class in America*, London, New York: Routledge, S. 131-154.
- Pankow, Horst (2004): »Spiegelbild im blinden Auge: Foltern für Gottesstaat und Zivilisation«. In: *konkret*, 6. Juni, S.12f.
- Pidduck, Julianne (2001): »Risk and Queer Spectatorship«. In: *Screen* 42, S. 97-102.
- Projansky, Sarah (2001): *Watching Rape: Film and Television in Postfeminist Culture*, New York, London: New York University Press.
- Sandell, Jillian (1997): »Telling Stories of ›Queer White Trash‹: Race, Class, and Sexuality in the Work of Dorothy Allison«. In: Annalee Newitz/Mratt Wray (Hg.) (1997), *White Trash: Race and Class in America*, London, New York: Routledge, S. 211-230.
- Silverman, Kaja (1983): *The Subject of Semiotics*. New York: Oxford University Press.
- Sloop, John M. (2000): »Disciplining the transgendered: Brandon Teena, public representations, and normativity«. In: *Western Journal of Communication* 64, S. 165-189.
- Snead, James (1994): *White Screens/Black Images: Hollywood from the Dark Side*, New York: Routledge.
- Straayer, Chris (1996): *Deviant Bodies: Sexual Re-Orientation in Film and Video*, New York, Chichester, West Sussex: Columbia University Press.
- Sweeney, Gael (1997): »The King of White Trash Culture«. In: Annalee Newitz/Mratt Wray (Hg.), *White Trash: Race and Class in America*, London, New York: Routledge, S. 249-266.
- Turran, Kenneth (1999): »Movie Review: Boys Don't Cry. ›Boys Don't Cry‹: Devastating Price of Daring to Be Different«. In: *Calendarlive. Los Angeles Times*, 22. Oktober, <http://www.calendarlive.com/top/1,1419,L-LA-Times-Print-X!ArticleDetail-3428,00.html>.
- Walsh, David (1999): »Online-Rezension von Boys Don't Cry«. In: *World Socialist Web Site*, 8. November, http://wsws.org/articles/1999/boys-no8_prn.shtml.