



1 NOTES ON A
SCANDAL (GB 2006)

Wenn Camp versagt

Heather Love

Camp im Zeitalter der Homo-Ehe

Dieser Essay widmet sich dem Schicksal von Camp im Zeitalter der Homo-Ehe. Camp ist der charakteristische Stil einer schwulen Kultur, der sich historisch in Reaktion auf eine Kultur der Geringschätzung und Verachtung von Homosexualität und männlicher Effeminierung entwickelt hat. Camp ist eine Form der Wertschätzung der eigenen Kultur ebenso wie eine Ausdrucksform und diente traditionell als Strategie, um mit Auswirkungen der starken und allgegenwärtigen Stigmatisierung umzugehen. «Identität und Zusammengehörigkeit, Spaß und Esprit, Selbstschutz und Dorn im Auge einer spießigen Hetero-Gesellschaft» sind die Bestandteile, die Richard Dyer als wesentlich für Camp identifiziert (2002, 50). Camp denkt nicht daran, ästhetische Objekte und Darbietungen nach deren Regeln zu betrachten und unterläuft so den Ernst der Mainstream-Kultur wie auch die gesellschaftlichen Werte, die ihr zugrunde liegen. Gleichzeitig bietet Camp eine Möglichkeit, frische Energie in abgewertete Objekte zu investieren und sie so aufzuwerten – etwa wenn man sammelt, was sonst als bloßer Kitsch abgetan wird. Als Haltung hat Camp die Macht, normative Urteile über das, was zählt, was wertvoll und was schön ist, durcheinander zu bringen. Aus diesem Grund vergrößert es tendenziell die Distanz zwischen Homo- und Hetero-Kultur. Gleichzeitig hat es aber in der Mainstream-Kultur einen Markt geschaffen, der einen campen Geschmack und entsprechende Vergnügungen konsumierbar macht. Als individuelle Reaktion auf die Erfahrung gesellschaftlicher Verletzungen und als kollektive Form des Widerstands gegen dominante Normen wurde Camp sowohl als subkulturelle Ressource wie auch als Errungenschaft betrachtet.

Es ist wichtig zu erkennen, dass soziale Ausgrenzung ein notwendiger Hintergrund für diese positiven Bewertungen bildet. «Camper

Humor bedeutet über die eigene widrige Position zu lachen statt zu weinen», schreibt Esther Newton (1979, 109). Bei Camp lässt sich das Lachen nicht vom Weinen trennen. Als gemeinsame Sprache der «Insider» und Zeichen der Zugehörigkeit, hängt Camp jedoch davon ab, dass Homosexuelle als Außenseiter definiert werden. Daher ist es fraglich, ob Camp fortbestehen kann und soll, wenn Lesben und Schwule zunehmend integriert werden und auch juristisch weitere Bürgerrechte erhalten. Wenn Camp aus der Erfahrung entstanden ist, aus dominanten gesellschaftlichen Formen, insbesondere aus dem heterosexuellen und familialen Leben, ausgeschlossen zu sein, dann weisen neue Formen der Inklusion wie auch neue lesbischswule Kulturen des Familialismus darauf hin, dass Camp eine kulturelle Form ist, die rapide altert. Was ist Camp heute, und wofür ist es gut? Haben Witze über die Abjektion und die Isolation lesbischswulen Lebens angesichts einer sich verändernden politischen und gesellschaftlichen Landschaft noch immer Gewicht? Ist Camp überhaupt noch relevant, wenn der gesellschaftliche Ausschluss von Lesben und Schwulen nicht mehr unausweichlich gegeben ist? Gehört dieser Stil, auch wenn er noch immer populär und primär mit einer schwulen Kultur verbunden ist, vielleicht der Vergangenheit an – der Ära vor Stonewall, der Zeit der Geheimhaltung, der Gewalt und weit verbreiteter, offener Diskriminierung? Wird er nun langsam aussterben oder geht er (wie viele Eigenheiten schwulesbischen Lebens) in der allgemeinen Kultur auf?

Queere Subkultur scheint sich als Zufluchtsort für eine Camp-Erlebnisweise anzubieten, da viele Lesben und Schwule in den USA und anderswo sich in Institutionen wie Familie und Armee integrieren (oder in diesen verschwinden, wie manche ergänzen würden). Queere Politik und queeres Denken entstanden in den späten 1980er und den 90er Jahren in Reaktion auf die AIDS-Krise und den zunehmend normativen Zuschnitt des Mainstreams lesbischer und schwuler Politik. Wenn radikale Geschlechter- und Sexualpolitik in einer Community fortbestehen kann, die sich selbst als queer und nicht als schwul oder lesbisch definiert, dann kann dort vielleicht auch Camp weiterhin gedeihen. Angesichts der Aneignung einer Camp-Erlebnisweise in der Populärkultur¹ und der allgemeinen Verwässerung des Begriffs «queer» (so in der Fernsehshow *QUEER EYE FOR THE STRAIGHT GUY*) scheinen die widerständigen Möglichkeiten queeren Camps zur Zeit jedoch eher begrenzt. Darüber hinaus fällt ein Großteil queerer Kul-

1 Vgl. etwa David Halperins Diskussion eines «Hetero-Camp» in seinem aktuellen Buch *How to be Gay* (2012).

tur in die Definition dessen, was Newton 1972 als den nicht-campen Stil schwuler Radikaler identifiziert hat: Während Camps sich das Stigma, das die Gesellschaft ihnen angeheftet hat, zu eigen machen, damit flirten, um es dann einer Neubewertung zu unterziehen, und Anti-Camps das Stigma verweigern, indem sie sich wie Heteros verhalten, schreibt Newton, dass «die neuen Radikalen [...] das Stigma auf andere Weise abweisen, indem sie sagen, dass die Unterdrücker_innen im Unrecht sind» (Newton 1979, 111, Fn 21). Auch wenn Camp in den letzten Jahrzehnten ein wichtiger Bestandteil queeren Lebens war, insbesondere als seine Bedeutung im schwulen Mainstream abnahm, steht nicht fest, ob es in einem Klima eindeutiger Opposition zur dominanten Kultur fortbestehen kann. Der schaurige Kitzel des Camp rührt nicht nur aus dessen Abhängigkeit von gesellschaftlicher Unterdrückung, sondern auch aus der Tatsache, dass die campe Person den abschätzigen Urteilen der dominanten Kultur auf einer bestimmten Ebene zustimmt. Camp ist eine widerständige Praktik, aber auch durch geheimes Einverständnis, Selbstverletzung und Aufgabe gezeichnet. Sonst wäre es nicht lustig.

Die veränderten Bedingungen schwuler und lesbischer Existenz haben die Tradition des Camp erheblich unter Druck gesetzt. Viele würden behaupten, dass wir nun post-camp sind, so wie wir auch post-homo sind. Das Gerede über das Ende der Homophobie stellte sich allerdings als weit übertrieben heraus, und so überdauert Camp an vielen Orten, an denen der Rummel um die Integration von Lesben und Schwulen überhaupt nicht ankommt. Der explosionsartige Anstieg der Darstellung von Schwulen und Lesben in den US- und britischen Mainstream-Medien hat zur Folge, dass Camp als erkennbares Merkmal einer Subkultur auf dem Abstieg ist: Die Schwulen und Lesben, die im Fernsehen und Kino präsentiert werden, sind tendenziell emotional stabil, attraktiv, erwerbstätig und leben in dauerhaften Partnerschaften. Solche positiven Identifikationsfiguren haben zweifelsohne einiges für das Leben vieler Zuschauer_innen ausgerichtet: Schwule Sexualität ist auf der großen Leinwand zu finden, auch ohne an Serienmord gekoppelt zu sein, und wir müssen uns nicht länger überanstrengen, nur um einen flüchtigen Blick auf eine lesbische Romanze in vagen Vampirszenen oder feministischen Parabeln der Selbstzerstörung zu erhaschen. Alltägliche Darstellungen von schwulen, lesbischen und zunehmend auch Transgender-Identitäten finden sich häufiger als je zuvor, auch wenn sie noch immer tendenziös und unbeholfen sind. Zwar enthalten sie noch minimale Spuren von Camp, doch ist dies zahn- und geistlos. «Spaß und Esprit», um Dyers Worte zu verwenden,

sind zwar in abgeschwächter Form noch spürbar, doch wo sind die Dornen im Auge der Hetero-Gesellschaft?

Es liegt auf der Hand, dass ein derart verwässertes Camp nicht witzig ist. Weniger offensichtlich, dafür von größerer Bedeutung ist jedoch, dass es seine kulturellen und psychologischen Aufgaben – Selbstschutz, die Umkehrung dominanter Werte und kollektiver Widerstand – nicht mehr erfüllen kann. Camp ist keine wirksame «Waffe der Schwachen» mehr, es hat seinen Stachel verloren und dient nun als amüsanter Zug des Queeren. Die gesellschaftlichen Kräfte, die Camp ins Leben gerufen haben, sind jedoch noch immer virulent, und so ist der Bedarf an kulturellen Formen, die ein stigmatisierendes gesellschaftliches Umfeld ausgleichen, nach wie vor hoch. Während Camp in den 1990er Jahren im schwarzen Humor des New Queer Cinema fortlebte und auch weiterhin in marginalisierten, unterfinanzierten ästhetischen Formen gedeiht, wurde seine Rolle im Mainstream-Kino von einem Genre übernommen, das als weitaus rückwärtsgewandter anzusehen ist: dem Melodrama. In einer Tradition, die wohl bei PHILADELPHIA (Jonathan Demme, USA 1993) beginnt und sicherlich BROKEBACK MOUNTAIN (Ang Lee, USA 2005) einschließt, hat die positive Darstellung zu sympathischen Porträts geführt, die das schwule Leben zugleich unerträglich traurig erscheinen lassen. Solche humorlosen, gediegenen Bearbeitungen von gleichgeschlechtlicher Liebe und Verlust signalisieren den Niedergang von Camp und von der Spezifität queerer Kultur. Sie sind einfach Melodramen, ohne die Ironie oder Zweideutigkeit des Camp. Sicherlich können auch sie der Umdeutung und Parodie ausgesetzt sein, welche sie im Nachhinein und unbeabsichtigt in Camp verwandeln können. Trotz des Mitleids, der Herablassung und anderer vornehmer Haltungen, die solche Filme mitunter unerträglich machen, sollten sie nicht vollständig abgeschrieben werden – allein schon deshalb nicht, weil sie sich so dramatisch von den Darstellungen strahlender und fröhlicher Schwuler unterscheiden, wie sie heutzutage meistens zu sehen sind. Auch wenn diese Filme offiziell als positive Darstellungen von Lesben und Schwulen «zählen» mögen, ist es effektiver, sie als Symptome zu verstehen, als Orte, an denen fort-dauernde Stigmatisierung und gesellschaftlicher Ausschluss zum Ausdruck kommen, statt schöneredet oder wegdiskutiert zu sein.

Post-Camp?

In diesem Essay interessiert mich die Art und Weise, in der ein neuerer Film – NOTES ON A SCANDAL (TAGEBUCH EINES SKANDALS, Richard Eyre, GB 2006) – mit einer scheinbar ähnlich rückwärtsgewandten Strategie auf den Niedergang von Camp reagiert. Durch wahlloses Vermischen verschiedener Genres – von denen viele ihr Verfallsdatum in der Geschichte lesbischer Repräsentation bereits überschritten haben – führt uns der Film zur boshaften, widerständigen, bissigen Pracht des Camp zurück. Die Art, wie sich NOTES ON A SCANDAL Camp zu eigen macht, ist allerdings paradox, denn es erfolgt durch Erfahrungen und Bilder, die nie Teil des ursprünglichen Repertoires waren. In ihrem (unter anderem für seine Zurückhaltung) berühmten Essay über die Camp-Erlebnisweise beschreibt Susan Sontag Homosexuelle als selbsternannte «Aristokraten des Geschmacks» (1982 [1964], 338). Camp war immer eine Form, die viele Leute ausschließt – nicht nur Spießer und Heteros, sondern auch jene in der Community, die nicht in den Witz eingeweiht sind. «Eben jene enge Zusammengehörigkeit, die es zu etwas Grandiosem macht, eine der Tunten zu sein, führt dazu, dass sich viele schwule Männer ausgeschlossen fühlen» (Dyer 2002, 50). Wie Newton feststellt, sind Widerstand und Hierarchie hier miteinander verbunden: «Indem er Homosexualität akzeptiert und in Szene setzt, unterhöhlt der Camp all jene Homosexuellen, die ihre stigmatisierte Identität nicht annehmen» (1979, 111). Im allgemeinen wurde Camp, obwohl zentraler Bestandteil der queeren Kultur, stets mehr mit Schwulen als mit Lesben in Verbindung gebracht. Auch wenn B. Ruby Rich (1992) behauptet, die Existenz eines «lesbischen Camp» belegt zu haben, finden sich relativ wenige Beispiele dafür. Dennoch gab es Gründe, warum Rich es für notwendig hielt, für das Konzept einzutreten.

Neben diesen soziologischen Hierarchien und Brüchen in der Kultur des Camp zeigt die Geschichte seiner Darstellungsformen einige formale und generische Ausschlüsse. Bei manchen queeren Darstellungen, die dem Camp nahestehen, fehlen die Momente von Ironie und Freude, die bei Camp-Objekten Gefühle der Zärtlichkeit und Zugehörigkeit hinterlassen können. Das queere Archiv beinhaltet Objekte, die von Erfahrungen gesellschaftlicher Distanz, Isolation und erotischem Leiden geprägt sind. Werden sie später von Leser- und Zuschauer_innen wiederbelebt, lösen sie Gefühle von – nun – gesellschaftlicher Distanz, Isolation und erotischem Leiden aus. Solche Darstellungen konzentrieren sich tendenziell auf Frauen. Mangelnde weibliche gesellschaftliche Macht wie auch die traditionelle Verbin-

dung zwischen Frauen und dem Melodrama mögen als Ursache dafür gelten, dass lesbisches Camp selten vorkommt. Darstellungen wie Radclyffe Halls Roman *The Well of Loneliness* (1928), William Wylers Version von *THE CHILDREN'S HOUR* (*INFAM*, USA 1961), *THE KILLING OF SISTER GEORGE* (*DAS DOPPELLEBEN DER SISTER GEORGE*, Robert Aldrich, 1968) und lesbische Trivilliteratur sind eher traurig als lustig, zu traurig, um lustig zu sein. Sie verkörpern abjekte Erfahrungen davon, was es heißt, eine Frau zu sein, die Frauen begehrt, und lassen sich kaum glorifizieren oder als Vergnügen erleben: Elend ohne samtene Futter. Es sind Beispiele dafür, wo Camp versagt – nicht verfehltes Camp, wie man es häufiger kennt, sondern *failure camp*.²

Queere Repräsentationen, die mit Camp nichts zu tun haben, sind momentan besonders wichtig, denn es ließe sich behaupten, Queers «brauchen» Camp nicht mehr, so wie sie Promiskuität, Drogen oder die Revolution nicht mehr *brauchen*. Zu einem Zeitpunkt weit verbreiteter, wenn auch ungleicher Assimilation ist die Frage nach der politischen Wertigkeit von Camp und seinem Status als widerständiger oder kritischer Praktik wieder wichtig geworden. Traditionellerweise lautete die Frage: «Wie steht Camp im Verhältnis zu den dominanten kulturellen Formen und Praktiken – ist es eine Art Widerstand gegen sie oder lebt es als Schmarotzer in Abhängigkeit von ihnen?» Nun stehen wir vor einer weiteren Frage: «Ist Camp an neuen Formen queerer Hegemonie beteiligt oder sogar mitschuldig?» Wenn man sich also noch mit Camp verbunden fühlt, hält man auch an der Situation des Ausgeschlossensein von Queers fest, die nicht mehr oder nicht genau der Lage entspricht, in der wir uns jetzt befinden? Camp wurde oft als nostalgische Bindung an Herrschaftsformen kritisiert. Gegenwärtig können wir darin den Versuch sehen, fortwährende Stigmatisierung und Aggression zu erkennen und anzusprechen. Manche Kritiker_innen fragen jedoch, ob Camp nicht eher als Nostalgie zweiter Ordnung zu denken ist, als Bindung an unsere eigene Geschichte problematischer Bindungen (vgl. Perez 2005).

2 Das wachsende Interesse am Thema des Scheiterns in den nordamerikanischen Queer Studies zum Zeitpunkt zunehmender Eingliederung in die bürgerliche Gesellschaft stellt eine Art Rätsel dar. Diese Arbeiten protestieren gegen die Normalisierung, wurden jedoch auch als Symptom verstanden: als Symptom unverarbeitung Traumata der queeren Community, wie HIV/AIDS, des verführerischen Zaubers der Negativität in verschiedenen philosophischen und theoretischen Traditionen, des Elitismus und des Inseldaseins akademischer Politik. Zum Thema des Scheiterns vgl. Lobe 2007; Halperin/Traub 2010; Halberstam 2011. Für kritische Lektüren siehe Muñoz 2009; Castiglia/Reed 2011; Perez 2005. Vgl. auch Caserio 2006.

Ein Anachronismus: Die alte Jungfer

In diesem Essay will ich die Möglichkeit lesbischen Camps – und dessen politische Wertigkeit – untersuchen, indem ich das Wiedererscheinen einer anachronistischen und unlustigen Figur in *NOTES ON A SCANDAL* betrachte: die alte Jungfer. Die alte Jungfer kann als Rückblende in eine vergangene Zeit betrachtet werden: eine unverheiratete Frau, die «ihre besten Jahre hinter sich hat». Das traurige Bild der alten Jungfrau lässt darauf schließen, dass das Repertoire möglicher Lebenswege für Frauen radikal begrenzt ist. Sie ist eine zentrale Figur in der Geschichte queerer und vor allem lesbischer Repräsentation, erwies sich im Unterschied zu Vampirin und Vamp allerdings resistent gegenüber der Form camper Wiederaneignung, die diese Figuren nun sexy und witzig erscheinen lassen statt furchterregend oder böse. Die alte Jungfer in Eyres Film und im Roman von Zoë Heller, auf dem er basiert (2006 [2003]), scheint aus einer anderen Ära zu stammen. Der narrative und psychologische Realismus des Films setzt einen gesellschaftlichen Kontext voraus, der rau und bitter für unverheiratete, alleinstehende und lesbische Frauen ist. Wie andere neuere Erkundungen lesbischwulen Leidens muss der Film in einem «Post-homo»-Medienuniversum betrachtet werden. Für diesen Kontext sind weichgespülte, unbedrohliche Darstellungen von Lesben und Schwulen charakteristisch. Negative Affekte entladen sich in einigen Mainstream-Filmen, die, wenn auch offiziell positiv, in Wirklichkeit Müllkippen für toxische Gefühle darstellen, die anderswo untersagt sind. Es ist oft schwer zu unterscheiden, ob ein Film die symptomatischen Wirkungen der Homophobie darstellt oder Homophobie reproduziert. Es gibt aber kaum einen Zweifel daran, dass *NOTES ON A SCANDAL* homophob ist. Ein Zitat aus einer Besprechung auf der Website AfterEllen vermittelt einen Eindruck von den Reaktionen auf den Film in der lesbischwulen Presse: «*NOTES ON A SCANDAL* ist der sexistischste und homophobste Film, den ich je gesehen habe» (Lo 2006). Auch wenn dieses Urteil zutrifft, möchte ich zur Diskussion stellen, dass die deprimierende und sogar aggressive Darstellung der alten Jungfer – die massiv lesbisch kodiert ist, wenn sie auch nicht explizit so identifiziert wird – eine Reaktion auf die historische Situation lesbischwuler Assimilation und insbesondere den Aufstieg der Homo-Ehe darstellt.

Frauen waren schon lange Gegenstand von Argwohn und Geringschätzung; die moderne Figur der alten Jungfer als «soziales Problem» tauchte allerdings erst im 19. Jahrhundert auf, einer Zeit also, in der für eine größere Anzahl von Frauen ökonomische Unabhängigkeit in Sicht

war. Die Figur ist von einer seltsamen, paradoxen Zeitlichkeit gezeichnet. Auf der Ebene der individuellen Biografie bringt sie die Szenenfolge durcheinander: Sie lebt über die gesellschaftlich vorgesehene Zeit der Heirat hinaus; sie überlebt das Fehlen der Reproduktion und altert ab diesem Moment der Verweigerung in serieller, unorganischer Art und Weise. In dem Ausdruck «alte Jungfer» sind bereits die ungunstigen Konnotationen einer Person zu spüren, die Jugend und Alter zugleich verkörpert. Durch die eigenartige Verbindung von In-der-Zeit-Stillstehen und gelebtem Leben repräsentiert die alte Jungfer sowohl tödliche Stagnation als auch unheimliche Produktivität. Dass sie nicht «richtig» zeitlich zu verorten ist, deutet auch auf einen größeren Zusammenhang: Die stigmatisierte Figur der unverheirateten oder seltsamen Frau weist vielleicht auf eine breitere gesellschaftliche Krise, den Zerfall des sozialen Zusammenhalts oder aber auch neue Möglichkeiten, scheinbar unmögliche Lebensformen zu erhalten. Feminismus wie auch Lesben- und Schwulenbewegung, so ließe sich denken, haben die alte Jungfer hinfällig gemacht: Der Feminismus, indem er uns eine positive Interpretation weiblicher Unabhängigkeit liefert; die Lesben- und Schwulenbewegung, indem sie ermöglicht, dass Lesben und Schwulen akzeptiert und ihre Beziehungen anerkannt werden. Zur Zeit entscheiden sich mehr Menschen dafür, allein zu leben; in neuerer Zeit sind soziale Bewegungen rund um Enthaltsamkeit und Asexualität entstanden, und die Ausdrücke «spinster» und «alte Jungfer» wurden in einer Reihe von lesbischswulen wie auch Hetero-Kontexten aufgegriffen. Diese Prozesse hinterlassen jedoch einen Rest. Insbesondere für Frauen, die außerhalb einer heterosexuellen Ökonomie leben, besteht das Stigma der Jungferschaft fort.

Die Unzeitgemäßheit der alten Jungfer ist in der Ära der Homo-Ehe besonders akut – wenn ein gesellschaftlich gebilligtes reproduktives Schicksal zunehmend «unabhängig von sexueller Orientierung» zur Verfügung steht, kann auf jenen, die *immer noch allein* sind, ein zusätzliches Stigma lasten. Zwar *muss* niemand mehr auf dem Abstellgleis der Jungferschaft ausharren, allerdings könnte man es auch anders ausdrücken: Die Rolle der alten Jungfer bietet auch niemandem mehr die Möglichkeit einer Zuflucht, denn diese Rolle ist inzwischen historisch überholt. Die Figur der Jungfer wirkt also noch auffälliger und deutlicher anachronistisch und «ungewollt» als je zuvor. Derartigen Figuren ist die Obsoleszenz auf den Leib geschrieben. Auch wenn wir solche lebenden Anachronismen durch die Brille des Camp lesen können, werden sie nicht so verstanden. Indem sie abgelegte und verleugnete Vergangenheiten vergegenwärtigen, wirken sie wie ein träger Widerstand gegen die Gegenwart. So stellen sie nicht nur dominante

gesellschaftliche Normen, sondern auch die normativen Bestrebungen progressiver linker Politik in Frage.³

Notes on a Scandal – die verworfene Frau

Ein gutes Beispiel hierfür ist Barbara Covett, die verbitterte, rachsüchtige Lehrerin, die im Zentrum von *NOTES ON A SCANDAL* steht. Barbara ist selbst nicht Mutter, kümmert sich aber um Kinder. Sie steht außerhalb der Kleinfamilie und anerkannter Formen von Verwandtschaft, und oft scheint sie sogar außerhalb der menschlichen Familie zu stehen – eine enge Bindung hat sie dafür zu ihrer Katze. Der Titel des Films ist irreführend, denn die Geschichte handelt nicht von einem, sondern von zwei Skandalen: Einerseits geht es um die Geschichte von Bathsheba Hart (Cate Blanchett), einer Kunstlehrerin aus der Oberschicht, die an einer Gesamtschule unterrichtet und ein Verhältnis mit einem 15jährigen Schüler eingeht. Die Affäre zwischen ihr und Steven Conolly (Andrew Simpson) ist ein gefundenes Fressen für die Boulevardpresse, und so wird sie als Schlampe und als Kinderschänderin gebrandmarkt. Unsere Perspektive auf die Affäre ist jedoch nicht die der Presse, sondern die von Barbara, einer der «Säulen» der St. George's School (Heller 2006 [2003], 23). Das Buch gibt vor, ein Manuskript zu sein, das Barbara über Shebas Affäre schreibt, geht jedoch weit über die Grenzen dieses (oder irgendeines) «Projekts» hinaus – und das führt zum zweiten Skandal. Barbara ist in Sheba verliebt, wird ihre Vertraute, ihre geheime Biografin und hintergeht sie schließlich: In frustrierter Sehnsucht und Wut erzählt sie einem Kollegen von der Affäre. Barbara, gespielt von Judi Dench, ist besessen von Sheba, sie betrachtet deren Affäre als Gelegenheit, Sheba von ihrer Familie zu trennen. Barbara redet sich ein, dass sie als «Gefährtinnen» zusammenleben werden, das «Tagebuch» offenbart jedoch das Ausmaß ihrer Selbsttäuschung.⁴

3 Zur Frage der queeren Ungleichzeitigkeit und zum Begriff «temporal drag» vgl. Freeman 2010.

4 Die narrative Form des Romans stellt die traditionelle Repräsentation der Lesbe als Raubtier auf interessante Weise in Frage. Nach diesem Modell, das Patricia White in erster Linie in Bezug auf Hitchcocks *REBECCA* herausarbeitet, müsste Cate Blanchett eindeutig der Star des Films sein und Judy Dench nähme den Platz in der Nebenrolle, einer parasitären Charakterrolle ein. Zum Teil aufgrund des sexuellen und des Geschlechterstigmas, das an der Figur der Sheba trotz Klassenprivileg, Heterosexualität und Schönheit haftet, zum Teil aufgrund der Kraft von Denchs Darstellung und zum Teil, weil Barbara sowohl im Film als auch im Buch die Kontrolle über die Narration innehat, besetzt Blanchett nicht stabil das Zentrum des Films. Dench droht fortwährend, es zu übernehmen. Vgl. White 1999.



Die Erzählung wird durch Barbaras Begehren erzeugt. Der Vorspann des Films läuft über eine Szene, in der sie allein auf einer Parkbank sitzt, während um sie herum Kinder spielen (Abb. 2). Diese Einstellung wird im Verlauf der Handlung wiederholt – zum ersten Mal, als Barbara Sheba an diesen Ort bringt (Abb. 3), dann wieder am Ende, nach dem großen Knall in ihrer Beziehung, als sie mit einer fremden jungen Frau spricht (Abb. 4). Durch diese Wiederholung betont der Film die serielle Qualität der Gefühle und Beziehungen Barbaras. NOTES ON A SCANDAL ließe sich als lesbische Version eines schwulen Serienmörderfilms begreifen – jedoch ohne Mord und ohne Sex, als von Gewalt und Zauber entkleidete Serie.⁵ Weil ihr Begehren nicht nur unerfüllt, sondern unerfüllbar ist, *wird sich Barbara immer wieder mit jemandem «anfreunden».*

Neben den beiden verbotenen Liebesbindungen – zwischen Sheba und Steven sowie zwischen Barbara und Sheba – strahlt der Skandal noch weiter

2-4

in die Erzählung aus. Nahezu alle erotischen und romantischen Beziehungen sind sowohl Generationen als auch Klassen übergreifend (Shebas Ehemann ist beträchtlich älter – er war ihr Dozent an der Universität). Wir befinden uns in einer Welt, in der jeglicher Eros ein pädagogischer Eros ist, jedes Begehren durch die Institution der Schule vermittelt wird. Das Begehren zwischen Sheba und Steven wird im Klassenzimmer entfacht, er kommt nach der Schule zu privaten Zeichenstunden, und ihr Begehren ist vermischt mit dem Begehren, ihn

5 Zur Verbindung zwischen Serialität und Gewalt vgl. Seltzer 1998.

weiterzubringen. Auch Barbara und Sheba lernen sich in der Schule kennen: Sheba betrachtet Barbara schlicht als Kollegin; diese hingegen ist völlig betört, sieht sich selbst als Shebas Lehrerin und will sie in die schulischen Regeln einweihen. In ihrem Tagebuch führt Barbara minutiös Protokoll über Shebas Betragen, besonders erfreuliche Augenblicke ihrer Beziehung markiert sie, indem sie goldene Sternchen auf die Seiten klebt, auf denen die Ereignisse beschrieben sind.

Die Beziehung zwischen Sheba und Barbara ist von zwei zentralen Spannungsfeldern gekennzeichnet: von Klassenunterschieden und dem Konflikt pädagogischer Ansätze. Shebas ökonomische Privilegiertheit – ihre reibungslose Zugehörigkeit zur bürgerlichen Bohème – wird mit ihrer liberalen Pädagogik verknüpft. Sie ist nachsichtig und liebevoll, betreibt eine von Empathie und Zuneigung getragene Rettungsmission. Barbara, eine einsame, auf sich gestellte Frau der unteren Mittelschicht, ist eine «Berufssoldatin» im Bildungssystem – mangels eigener Kinder verkauft sie ihre überschüssige Fürsorgearbeit an den Staat. Unterrichten heißt für Barbara «Kontrolle der Masse»; Sheba gegenüber bemerkt sie, dass Unterrichten ein «Bereich der Sozialfürsorge» sei. Ihre handwerklichen Ressourcen bestehen aus Drohungen und Drill, ihr ultimatives Ziel ist Disziplin.

Shebas Affäre mit Steven ist eine Verlängerung ihres Unterrichtsstils, des gütigen Maternalismus, in das, was als quasi-inzestuöse Beziehung zu ihrem Schüler dargestellt wird. Die Affäre erregt Anstoß, weil sie Kategorien durcheinanderbringt, die auseinander gehalten werden sollten – in dieser Hinsicht ähnelt sie dem Treibhaus der Kleinfamilie, in dem Zuneigung in Erotik umschlagen kann. Sheba übersetzt ihre Rolle als Mutter in die Institution, sie zieht Energie aus der Familie ab und schenkt sie ihren Schüler_innen. Auch ihre Affäre mit Steven stellt eine perverse Intensivierung und Übersetzung ihrer Rolle als Mutter dar. Dies zeigt sich in der häufigen Dopplung von Steven (der Lernschwierigkeiten hat) mit ihrem zwölfjährigen Sohn, der am Down-Syndrom leidet. Sie reagiert heftig, als Steven, nachdem sie in ihrem Atelier Sex hatten, den Zauberhut aufsetzt, den sie für das Schultheaterstück ihres Sohnes anfertigt. Und in der ersten Sexszene der beiden, deren Zeug_innen wir werden (Barbara spioniert ihnen nach), wird Stevens Jugend betont – in seiner Schuluniform wirkt er klein und schwächlich. Sheba bläst ihm einen, es sieht allerdings aus, als würde sie seine Windeln wechseln oder einen anderen mütterlichen Dienst verrichten.

Auch Barbaras Art, Sheba zu lieben, deckt sich mit der Form von Pädagogik, für die sie eintritt. Sie ist durch und durch ein Geschöpf der Institution. Barbara ist völlig allein – sie hat niemanden, und ihre Schü-

ler_innen behandelt sie nicht als Individuen, sondern als Einheiten, die sie verwalten muss. Sie hat ihre Katze, ihr Schreiben und ihre Vernarrtheiten, ihre primäre Beziehung ist jedoch die zur Welt der Objekte – und zu jener Teilmenge aus Notizheften, Stiften und goldenen Sternen. Barbara verbringt Zeit mit anderen Menschen, die Beziehung zu ihren Vertrauten ist jedoch stark vermittelt nicht nur durch das Schreiben, sondern auch durch Schulartikel. In Verbindung mit Barbaras Notizheften sehen wir häufig eine angezündete Zigarette und die Packung, auf der die Warnung «smoking kills», Rauchen ist tödlich, zu lesen ist.

Die Erzählung stellt Barbaras Isolation immer wieder zur Schau, doch bietet *NOTES ON A SCANDAL* auch eine eingehende Reflexion der Einsamkeit an. Es ist schwierig auszumachen, unter welchem Blickwinkel die Autorin Barbara im Roman betrachtet. Sie ist in vieler Hinsicht ein Monster, und dennoch deckt Heller fortwährend die vernichtende Verwerfung und Anonymität auf, unter der eine unverheiratete kinderlose ältere Frau leidet. Insbesondere die ontologischen Effekte dessen, was die Psychoanalytikerin Frieda Fromm-Reichmann 1959 als «wahre Einsamkeit» bezeichnet. Sie schreibt, «Ich spreche hier nicht über das temporäre Alleinsein einer Person beispielsweise, die an einem freundlichen Sonntag Nachmittag mit einer Verkühlung im Bett bleiben muss.» Ein solches temporäres Alleinsein könne für außengeleitete Personen, die es gewohnt sind, von Menschen umgeben zu sein, zwar schmerzlich sein, «wahre Einsamkeit» sei jedoch etwas völlig anderes: «Die Form der Einsamkeit, die ich erörtere, ist unkonstruktiv, wenn nicht desintegrativ, sie zeigt sich in oder führt schließlich zu der Entwicklung psychotischer Zustände. Sie lässt die Personen, die unter ihr leiden, emotional gelähmt und hilflos werden» (Fromm-Reichmann 1959, 5). Eine solche chronische Einsamkeit ist nicht einfach eine Form der Erfahrung – Fromm-Reichmann zufolge verändert sie das Wesen einer Person, wenn sie ungehindert ihren Verlauf nimmt.

Diese Erfahrung der Einsamkeit steht im Zentrum einer besonders einprägsamen Szene. In direkter Folge auf Barbaras Verrat an Sheba wechseln sich Momente ab, in denen Barbara ihre Wohnung putzt und Sheba Mann und Kindern «Gute Nacht» sagt. Es folgt eine Einstellung, in der Barbara nachdenklich eine Zigarette im Bad raucht (Abb. 5). Während wir den sichtbar gealterten Körper Denchs entblößt sehen, hören wir in einer Voice-over einen von Barbaras beißenden, herzerreißenden Monologen:

Leute wie Sheba glauben gern, sie wüssten, was Einsamkeit ist. Aber von dem leisen Tröpfeln der sich hinziehenden, nicht enden wollenden Ein-



5

samkeit, davon wissen sie nichts. Sie wissen nicht, wie es ist, ein ganzes Wochenende um einen Besuch im Waschsalon herum zu konstruieren. Sie wissen nicht, wie es ist, so chronisch unberührt zu leben, dass es genügt, wenn die Hand des Busschaffners deine Schulter streift, um Stromschläge des Verlangens bis in deinen Unterleib zucken zu lassen. Von all dem haben Sheba und ihresgleichen keine Ahnung.

Personen, die zu einer Familie gehören, können wahre Einsamkeit nicht verstehen, denn ihre Erfahrung davon ist nur ein Zwischenspiel im umfassenderen Arrangement von Leben, Gesellschaft und Wärme. Für Barbara repräsentiert Shebas Leben die ersehnte Flucht aus der Isolation, gleichzeitig jedoch wirft dessen Lebendigkeit ein kaltes Licht auf ihr eigenes Leben und macht es noch schwerer erträglich.

In der Szene in der Badewanne lassen sich verschiedene Camp-Elemente feststellen: eine oppositionelle, abschätzig-einstellung zum normalen Familienleben; Barbaras düsteres Temperament; die Lenkung der Aufmerksamkeit auf Verfall, Sehnsucht und Erniedrigung. Und doch kann die Szene nicht als Camp wahrgenommen werden: weil die Betonung auf der Einsamkeit liegt und der banalen Qualität endloser Isolation, weil es in ihr, auch wenn erotische Sehnsüchte angesprochen werden, um die Negation des Eros geht, und wohl auch, weil es sich um eine besonders glanzlose, entblößende Darstellung des weiblichen Geschlechts handelt. Als Dench vom «leisen Tröpfeln» der Einsamkeit spricht, zeigt die Kamera ihr Gesicht im Profil, während sie an ihrer Zigarette zieht. Diese Szene schließt mit einer Aufsicht auf Denchs Gesicht, Wangen und Stirn bläulich und feucht, eine Packung Zigaretten mit Feuerzeug liegt am Wannenrand (Abb. 6). Rauchen ist tödlich.



Indem Denchs Gesicht auf einer Ebene mit anderen toten Dingen zu sehen ist, wird die niederschmetternde Objektivität von Barbaras Existenz unterstrichen. Elend kann man als opulent und pervers und großartig darstellen, es kann sich aber auch so anfühlen wie in dieser Szene.



Die objektivierende Kraft der Einsamkeit wird in mehreren Szenen betont, die Barbara in größere Nähe zu den Harts bringen. Barbara erscheint viel zu elegant gekleidet zu einem zwanglosen Essen (Abb. 7). Die Harts strahlen eine lockere, gelassene Überlegenheit aus, die Barbaras Unbeholfenheit nur noch steigert (Abb. 8). Als die Familie dann zu tanzen beginnt, könnte der Kontrast zwischen ihrer überbordenden Lebendigkeit und Barbaras steifer Formalität kaum größer sein.



Im Roman hält Barbara nach diesem ersten Besuch auf dem Nachhauseweg bei einem Supermarkt. Hellers Beschreibung unterstreicht den Kontrast zwischen dem leblosen Dasein der alleinstehenden Person und der Lebhaftigkeit der Harts:

6-8

Auf dem Heimweg ging ich noch in den LoPrice, den Supermarkt am Ende meiner Straße, um Milch und Brot für den nächsten Morgen zu kaufen. Der Mann vor mir an der Kasse legte seine Einkäufe mit schrecklicher, schüchterner Präzision auf das Fließband: ein Glas Instant-Kaffee, eine einzelne Kaisersemmel mit einem Schmutzefleck an der harten Kruste, eine Dose Thunfisch, ein großes Glas Mayonnaise, zwei Schachteln Kleenex. Ich dachte an die ungezwungen extravagante Mahlzeit, die ich bei den Harts bekommen hatte. Sie kauften bestimmt niemals in übertheuerten, unhygi-

enischen kleinen Supermärkten wie diesem hier. Nein, sie würden ihren wirtschaftlichen Verhältnissen entsprechend vergnügte Familienausflüge zum Haupthaus von Sainsbury's in West Hampstead unternehmen. Ich sah es vor mir, wie sie durch die Gänge tanzten, Großpackungen Toilettenpapier in ihren Einkaufswagen warfen und sich gegenseitig zuriefen: «Wie ist die Lage an der Reis-Front, Liebling?» Der Mann an der Kasse beobachtete aufmerksam und sorgfältig, wie seine Waren registriert wurden. Zuhause würde er sich ein tristes Thunfisch-Sandwich und eine Tasse Sägemehlkafee machen. (Heller 2006 [2003], 139)

Barbaras schmerzvolle Disidentifikation mit dem Mann vor ihr in der Schlange unterstreicht die Demütigung und den Schmerz, die damit verbunden sind, dass man für sich allein einkaufen muss. Diese, von der wirtschaftlichen Knappheit wie auch der furchtbaren Stille eines Lebens jenseits von Familie markierte Szene wird zusätzlich verstärkt durch den Kontrast zur imaginierten Lebendigkeit der Harts. Barbara stellt das geschlossene System ihrer häuslichen Ökonomie deren offenem System gegenüber. Deren Familienleben entspricht eher einer Ökologie als einer Ökonomie – während wir Barbara und ihren Nicht-Gefährten im Supermarkt sich in Dinge auf dem Markt verwandeln sehen (beide entwickeln eine verhärtete Kruste als Panzerung), beleben die Harts die Welt um sich herum – sie tanzen, ihre Stimmen prallen gegen die Warenwände und alles wird ins Spiel gebracht – selbst von ihrem Reis kann man sagen, dass er an der «Front» steht.

Im Film wird die Supermarktszene auf einen späteren Zeitpunkt verschoben – Barbara kauft ein, während Sheba die Zeit in deren Wohnung totschlägt: sie wurde von ihrem Mann aus dem Haus geworfen und geht den draußen wartenden Boulevardreporter_innen aus dem Weg. Sich auf ihr Faible für die Band *Siouxsie and the Banshees* zurückbesinnend hat sich Sheba mit Löcher-Strumpfhose und schwarzem Lidstrich herausgeputzt. Sie nimmt nun die ihr zugeteilte Rolle der Schlampe ein – in der Szene erscheint sie eher als Barbarin denn als Grufti-Kultfigur. Sheba findet zufällig einen goldenen Stern auf dem Boden, dieser führt sie zu dem Mülleimer, in dem sie eine aus Barbaras Tagebuch herausgerissene Seite findet. Der Spur der Sterne folgend durchsucht Sheba die Wohnung und entdeckt schließlich den Beweis für Barbaras Obsession und Verrat. Zwischen die Szenen, in denen Sheba den erstarrten Raum von Barbaras privatem Albtraum aufbricht und die Wohnung paradoxerweise wiederbelebt, indem sie diese zerstört, sind hier und da Einstellungen geschoben, in denen Barbara durch den Supermarkt – den Ort öffentlicher Häuslichkeit, das nach Außen ge-



kehrte Heim –, den toten Raum der Waren navigiert (Abb. 9). Barbara wahrt nachdrücklich Haltung, sie ist stählern, blickt sich vorsichtig und abwehrend im Laden um, während sie mechanisch Objekte in ihren Wagen befördert. Im Unterschied zu den Harts richtet sie sich nach den Waren und nicht nach den Menschen, die mit ihr den Raum teilen

9

– nicht einmal nach dem Objekt ihrer Anbetung, das zuhause eingesperrt ist.

In diesen letzten Szenen wechselt die Stimmung. Bislang war der Film eine Mischung aus Melodrama und Thriller, an dieser Stelle jedoch droht er, in Horror zu kippen – und in Camp. Im Moment der Enthüllung in der Wohnung – die beispielsweise an den Abstieg in Buffalo Bills Versteck am Ende von *THE SILENCE OF THE LAMBS* (DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER, Jonathan Demme, USA 1991) erinnert – wird eine Verbindung zwischen Barbara und dem Serienmörder hergestellt, der auch mit banalen Obsessionen, Ritualen und wiederholten Handlungen die Zeit totschrägt. Was Barbara in ihrem Keller versteckt hält, sind jedoch keine abgehackten Körperteile oder Fässer voll Blut, sondern goldene Sterne und Notizheft-Papier. Sheba verkörpert den perversen Zauber und erotischen Thrill des Bösen – ihr, nicht Barbara, haftet eine Camp-Monstrosität an. Nach all der Abjektion und Langeweile verschiebt sich die Stimmung in Richtung einer exzessiven, camp-artigen Theatralität, die an die genüssliche Finsternis des lesbischen Vampirfilms erinnert.

Als Barbara aus dem Supermarkt zurückkehrt, greift Sheba sie körperlich und verbal an. An diesem narrativen Höhepunkt stößt der Film

10



noch weiter auf das Terrain des Camp vor (Abb. 10). Sheba ersetzt die traurige Geschichte der einsamen, sehnsüchtig wartenden Jungfer durch die eines lesbischen Stalkings und entspinnt so eine Geschichte, die nun explizit sexuell und virulent homophob ist. «Sie sind vollkommen wahn-sinnig. Sie haben keine Ahnung von Liebe. [...] Sie sind nichts

als wertloser Abschaum, Sie verbitterte alte Jungfer. [...] Alle lästern über Sie in der Schule, alle. Und ich Idiot hatte Mitleid. Aber nur, weil mir niemand erzählt hat, dass Sie ein Scheiß-Vampir sind!». Der ganze Film bedient sich der Stereotype der alten Jungfer als Lesbe; Sheba versucht, die atmosphärischen Verbindungen in einen fantastischeren, mehr in



Richtung Schund gehenden Plot zu verwandeln. Sie ist jedoch nicht wirklich erfolgreich. Stattdessen übernimmt sie die Rolle des Monsters, wenn sie in die Reporter_innenmenge rennt und sich selbst als Opfer darbringt (Abb. 11).

11

Dieser Höhepunkt ist der einzige wirklich campige Moment im Film, aber die Aura des düsteren Zaubers hält nicht an. Barbara lässt sich nicht in dieser Weise adressieren: Sie erklärt, dass sie nur «zärtliche Gefühle» für Sheba hegt, und wir können sie wohl beim Wort nehmen. Sie bleibt eher bemitleidenswert als furchterregend; im Film geht es letztlich um Abjektion und Einsamkeit, nicht um das Böse. Es ist vielleicht nicht ganz klar, warum uns *irgendeine* dieser Repräsentationen – erbarmungswürdige unverheiratete Lehrerin, lesbische Vampirin, verbitterte alte Jungfer, Katzenfrau etc. – anziehend oder interessant erscheinen sollte. Und es lässt sich fragen, was im Jahr 2006 die Attraktion eines Filmes ausmacht, der als freies Remake von *THE KILLING OF SISTER GEORGE* verstanden werden kann.⁶ Sowohl der Film als auch die Rolle der Barbara können zwar als Rückgriffe auf überholte Muster betrachtet werden, aber sie sind auch Reaktionen auf einen gesellschaftlichen Kontext, der trotz des verändernden Status von Frauen und neuer Aussichten für viele Lesben und Schwule, in vielerlei Hinsicht unverändert geblieben ist. Aus der Perspektive einer alternden alleinstehenden Frau, deren Begehren sich nicht in normative Heterosexualität oder normative Homosexualität einfügt, erkennen wir die Beständigkeit von Homophobie, Sexismus, Klassenungleichheit und anderen Hierarchien. Barbara bietet sich als Emblem der Banalität und Hartnäckigkeit gesellschaftlichen Ausschlusses an: Sie erinnert daran, nicht auf den Post-Homo-Hype reinzufallen, denn das Leben außerhalb der Familie ist trotz

6 Dank an Judith «Jack» Halberstam für diesen Hinweis.

allem so hart und zermürend wie zuvor – aufgrund neuer Formen der Integration jetzt vielleicht sogar noch härter und zermürender.

Überreste queerer Gefühle

Durch ihre Distanz zur reproduktiven Ordnung ontologisiert Barbara Einsamkeit – Barbara und Einsamkeit werden eins. Und in diesem Sinn ist sie ein geeignetes Symbol für das Scheitern des Camp – Darstellungen von Erniedrigung und Ausschluss, die eher traurig als lustig sind. Als Figur wird Barbara ausgelöscht – wir erleben viele Szenen ihres sozialen Todes. Insofern sie jedoch *keine* Figur ist, lebt sie fort, und an eben dieser Stelle weist ihre Abjektion auf etwas anderes hin. Als Erzählerin ist sie bemerkenswert produktiv – wenn ihr Leben die niederschmetternde Objektivität der Serialität widerspiegelt, spiegelt ihr Schreiben deren unheimliche Produktivität. Wir können das an ihrem Markierungssystem mit den Sternen sehen, am Aufzeichnen der Ereignisse Tag für Tag, Zeile für Zeile, und an den Frauen, die Objekte ihrer seriellen Zuneigung sind. Wir erkennen diese reine, leere Kraft der Wiederholung als Symptom des Todestriebes. Was Barbara unheimlich macht, ist folglich *sowohl* die produktive Kraft ihres imaginären Lebens *als auch* die furchtbare Stille ihres tatsächlichen Daseins.

Diese zwei Aspekte von Barbara – als Figur und als Erzählerin – lassen sich im Roman mitunter wirkungsvoller inszenieren als im Film, z.B. in dem Moment, in dem es ihr in Shebas Gegenwart die Sprache verschlägt: «Ich [...] befahl mir, sofort etwas zu sagen: Herrgott noch mal, jetzt sag etwas, du katatonische Ziege. Aber kein Satz kam mir über die Lippen» (Heller 2006 [2003], 114). Barbara, die Erzählerin, nennt Barbara, die Figur eine «katatonische Ziege» – und in der sterilen Welt ihres Leben kommt nichts und kann nichts kommen. Und doch kommt es immer wieder – in Form von Schreiben, Begehren und Fantasie. Sheba bezichtigt Barbara: «Sie wissen nicht, was Liebe ist.» Doch Barbara weiß es, denn sie repräsentiert deren Schattenseite, die reine Serialität. Und es folgt eine herbe Offenbarung: Die Hart-Familie wird von Inzest heimgesucht, ihr bequemes Leben und ihr reibungsloser Liberalismus werden durch die Armut anderer Leute ermöglicht, und die Schule, für Sheba ein Ort der Erbauung, ist in Wahrheit ein Gefängnis. So rächt sich die alte Jungfer an der Gesellschaft, die sie ausstößt. Obwohl sie wieder und wieder getötet wird, ist sie doch nicht tot. Durch Barbara werden die Überreste queerer Gefühle sichtbar, die sie mit sich trägt und die fortleben, weil die gesellschaftlichen Bedingungen, die sie hervorgerufen haben, noch immer, wenn auch uneingestanden, wirksam sind. Un-

gewollt, unberührt, als verkörpertes Zeichen vergessener Geschichte(n) und unmöglicher Leben, hört Barbara nicht auf zu existieren.

Aus dem Englischen von Dagmar Fink

Literatur:

- Casario, Robert L. (Hg.) (2006) Forum: Conference Debates: The Antisocial Thesis in Queer Theory. In: *PMLA* 121, S. 819–836.
- Castiglia, Christopher / Reed, Christopher (2011) *If Memory Serves: Gay Men, AIDS, and the Promise of the Queer Past*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Dyer, Richard (2002) *The Culture of Queers*. London: Routledge.
- Freeman, Elizabeth (2010) *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham, NC: Duke University Press.
- Fromm-Reichmann, Frieda (1959) Loneliness. In: *Psychiatry: Journal for the Study of Interpersonal Processes*, 22, S. 1–15.
- Halberstam, Judith (2011) *The Queer Art of Failure*. Durham, NC: Duke University Press.
- Halperin, David (2012) *How to Be Gay*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- /Traub, Valerie (2010) *Gay Shame*. Chicago: University of Chicago Press.
- Heller, Zoë (2006) *Tagebuch einer Verführung* [engl. 2003]. München: Goldmann.
- Lo, Malinda (2006) Review of NOTES ON A SCANDAL (<http://www.afterellen.com/archive/ellen/Movies/2006/12/notes.html>; zuletzt aufgerufen am 22.6.2012).
- Love, Heather (2007) *Feeling Backward: Loss and the Politics of Queer History*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Muñoz, José Esteban (2009) *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. Durham, NC: Duke University Press.
- Newton, Esther (1979) *Mother Camp: Female Impersonators in America* [1972]. Chicago: University of Chicago Press.
- Perez, Hiram (2005) You Can Have My Brown Body and Eat It, Too! In: *Social Text* 84–85 (23,3–4), S. 171–191.
- Rich, B. Ruby (1992) New Queer Cinema. In: *Sight and Sound* 2,5, S. 31–34.
- Seltzer, Mark (1998) *Serial Killers: Death and Life in America's Wound Culture*. New York: Routledge.
- Sontag, Susan (1982) Anmerkungen zu Camp [engl. 1964]. In: Dies.: *Kunst und Anti-Kunst. 24 literarische Analysen*. Frankfurt a.M.: Fischer, S. 322–341.
- White, Patricia (1999) *Uninvited: Classic Hollywood Cinema and Lesbian Representability*. Bloomington: Indiana University Press.