

FAMILIE QUEEREN?

The Kids Are All Right (2010) und *Concussion* (2013)

VON UTA FENSKE

ABSTRACT

Der Beitrag analysiert am Beispiel der lesbischen (Familien)Filme *The Kids Are All Right* (Lisa Cholodenko, 2010) und *Concussion* (Stacie Passon, 2013) Populärkultur als Feld der Auseinandersetzung um Gender und Sexualität. Dabei wird mit den Cultural Studies sowohl die filmische Ebene als auch die Rezeption der Filme im Spannungsfeld von Bürgerlichkeit und queeren Lebensweisen untersucht.

I. EINLEITUNG

We expected it to be bad, given Jack Halberstam's review here and other reports. But we had no idea how bad. [...] Congratulations to Lisa Cholodenko for this entry in the lesbian horror genre! [...] I was shocked, shocked at the terrible direction of this film. Not just the script, but Lisa Cholodenko's direction was, I can only say, absolutely vile.¹

Mehr Verriss geht nicht. Der Film, den Lisa Duggan in ihrem Blogbeitrag so emotional kritisiert, ist *The Kids Are All Right* (2010) von Lisa Cholodenko. Eine Komödie über eine Regenbogenfamilie, die bei ihrer Premiere auf dem Sundance Film Festival, dem Festival des Independentfilms, 2010 begeistert gefeiert und in der Folge mit wichtigen Branchenpreisen ausgezeichnet wird: Auf der 60. Berlinale gewinnt sie den Teddy Award; 2011 den Golden Globe für den Besten Film in der Kategorie Komödie/Musical sowie Annette Bening den Golden Globe als Beste Hauptdarstellerin. Auch für die Academy Awards wird der Film 2011 gleich viermal nominiert,² geht jedoch bei der Verleihung der Oscars leer aus, was zumindest aus Gender Perspektive für die Kategorie Bester Film nicht überraschend ist. Denn seit Filme mit den Academy Awards geehrt werden, also seit 1927, hat in dieser Kategorie nur ein einziges Mal eine Regisseurin einen Oscar gewonnen und zwar Kathryn Bigelow 2010 mit dem Irakkriegsdrama *Hurt Locker* – also einem männlichen Genre. Dass eine von einer lesbischen Regisseurin gedrehte Familien-

1 Duggan, Lisa: »ONLY The Kids Are All Right«.

2 *The Kids Are All Right* wurde in den Kategorien Bester Film, Bestes Drehbuch (Lisa Cholodenko und Stuart Blumberg), Beste Hauptdarstellerin (Annette Bening) und Bester Nebendarsteller (Mark Ruffalo) nominiert.

komödie, die um die Sorgen und Freuden einer Regenbogenfamilie mit zwei Müttern kreist, den begehrtesten amerikanischen Filmpreis gewinnt, ist in Hollywood bis dato nicht möglich.

The Kids Are All Right ist ein gutes Beispiel dafür, dass Filme und Texte der Populärkultur different bis widersprüchlich bewertet werden. Das liegt nicht zuletzt daran, dass Kritiker*innen und Zuschauer*innen immer Teil einer bestimmten sozialen Konstellation sind. Keineswegs sind sie eine passive Masse, die von einem Medientext beherrscht wird eine Konzeption, wie sie die in den 1970er Jahren virulente Screen-Theorie postulierte, die das Kino als ideologischen Apparat ansah, der aufgrund seiner industriellen und technischen Verfasstheit die Werte der dominanten Kultur transportiere. Sie sind vielmehr Subjekte, die im Akt der Rezeption selbst aktiv werden. Stuart Hall hat in seinem einflussreichen Text *Encoding/Decoding* bereits 1973 ein Modell dreier hypothetischer Zuschauer*innenpositionen vorgestellt. Ausschlaggebend dafür, welche Lesart ausgewählt wird, ist für Hall, ausgehend von den British Cultural Studies, die soziale Klasse.³ Dieses insgesamt etwas statische, ausschließlich auf Klassen bezogene System, ist seither verschiedentlich modifiziert worden, insbesondere John Fiske hat darauf aufmerksam gemacht, dass Medientexte, wenn sie erfolgreich sein wollen, »offen und polysem sein müssen, damit die verschiedenen Gruppen und Kulturen Bedeutungen und Energien austauschen sowie gewinnen können, die ihren jeweiligen Identitäten entgegenkommen.«⁴ Damit wird jedoch keiner Beliebtheit das Wort geredet, da die in den Medientexten vorkommenden strukturierenden Elemente (die Dekodierungsmuster) die Interpretationsmöglichkeiten genauso bedingen wie die sozialen Faktoren, durch die die Zuschauer*innen positioniert sind.

Ich gehe mit den Cultural Studies davon aus, dass sich die Bedeutung eines medialen Textes und die Art und Weise, wie er mit der Gesellschaft interagiert, zum guten Teil erst »durch die Berücksichtigung der sozialen Kontexte, in denen er rezipiert und interpretiert wird«, erschließt.⁵ Die heftige Reaktion von Lisa Duggan und ihr Vorwurf, dass die Komödie nicht nur plakative, heteronormative Karikaturen von Lesben zeichne, sondern auch rassistisch sei, findet ihre Ursache ohne Frage in ihrem queer-feministischen akademischen Kontext. Mit anderen Worten: Populärkultur stellt offensichtlich »ein Feld der Auseinandersetzung« dar,⁶ was natürlich auch für Geschlechterkonstrukte gilt, deren Normen und Vorstellungen in populärkulturellen Praktiken und Medientexten beständig (mit)verhandelt werden. Dabei bewegt sich Populärkultur immer im ambivalenten »Spannungsfeld von Affirmation und Subversion«.⁷ Affirmation und Subversion

3 Hall: »Kodieren/Dekodieren«.

4 Winter: »Die Kunst des Eigensinns«, S. 173.

5 Winter: »Filmanalyse in der Perspektive der Cultural Studies«, S. 156.

6 Villa: »Banale Kämpfe?«, S. 8.

7 Kleiner (2013) zit. nach Pilipets/Winter: »Mainstream und Subkulturen«, S. 284.

sind nun allgemeine Begriffe, die immer von einer deutlich hegemonialen Normvorstellung ausgehen. In pluralistischen Gesellschaften existieren jedoch viele Lebensweisen und damit einhergehend auch verschiedene Normgefüge nebeneinander. Sie konkurrieren miteinander und beeinflussen sich gegenseitig. Die Begriffe Affirmation und Subversion dürfen folglich nicht als ausschließlich verstanden werden. So ist verschiedentlich überzeugend herausgearbeitet worden,

dass populärkulturelle Repräsentation und Praktiken nicht *entweder* affirmativ *oder* subversiv sein können. Der Verweisungscharakter, die Iterabilität und Mehrdeutigkeit populärkultureller Zeichen als Voraussetzung von Populärkultur auf der einen Seite und die prinzipielle Unmöglichkeit, Sinn auf bestimmte Weise zu fixieren auf der anderen Seite sind es, die zugleich die Grundlage dafür liefern, dass sich Brüche und Widersprüche herausarbeiten lassen, die Eindeutigkeiten und Feststellungen irritieren.⁸

Diese Brüche und Widersprüche, man kann auch von Irritationen sprechen, können auf verschiedenen Ebenen der populärkulturellen Produkte untersucht werden. Zunächst auf der Ebene des Films selbst – sowohl inhaltlich als auch durch die gewählte Ästhetik, die die affektive Wirkung von Filmen maßgeblich bestimmt – , und zweitens durch die Rezeption. Der folgende Beitrag untersucht beide Ebenen in zwei Filmen, die man probeweise als queere (Familien)Filme lesen kann. *The Kids Are All Right* (Lisa Cholodenko, 2010) und *Concussion* (Stacie Passon, 2013) kreisen beide um lesbische Familien. Damit stellen sie auch in diesem Zusammenhang eine Ausnahme dar, denn erstaunlicherweise haben Regenbogenfamilien in Film und Fernsehen meistens schwule Väter.⁹

The Kids Are All Right ist der erste Film, der eine lesbische Regenbogenfamilie thematisiert und ein Mainstreampublikum anspricht. *Concussion* ist ebenfalls eine Independent Produktion, allerdings steht in diesem Film weniger das Familienleben im Zentrum, sondern die Langeweile des Lebens als Hausfrau und Mutter, die eine der Protagonistinnen dazu treibt, dieses Leben durch Sexarbeit spannender zu machen. Sie werden in diesem Beitrag als Texte untersucht, deren Darstellung von Geschlecht und Queerness mit gesellschaftlich existierenden Geschlechterbildern in einer Austauschbeziehung verwoben ist. Geht man davon aus, dass die Filme mit gesellschaftlichen Vorstellungen von Geschlecht und Queerness interagieren, ist es spannend danach zu fragen, in welche Vorstellungen sie intervenieren – bürgerlich-heteronormative, feministische, queer-ästhetische oder queere?

8 Thomas: »Zwischen Konformität und Widerständigkeit«, S. 216. (Herv. im Org.).

9 Z. B. schon 1988 *Torch Song Trilogy* (Paul Bogart). Aber vor allem die zeitgenössischen TV-Serien *Brothers and Sisters* (2002-2011), *Modern Family* (2009-) und *The New Normal* (2012-2013).

Man könnte nun annehmen, dass Filme, die die zentrale Konstellation der Kleinfamilie, nämlich die Triade von Vater, Mutter, Kind nicht bedienen, auch das Selbstverständnis der bürgerlichen Kleinfamilie verändern. Wird im queeren (Familien)Film also das Ideal der bürgerlichen Kleinfamilie und seine Grundlage, die Heteronormativität, zur Disposition gestellt? Wird einer neuen Homonormativität das Wort geredet? Mit diesem von Lisa Duggan bereits Anfang der 2000er Jahre geprägten Begriff, wird der neoliberale Zeitgeist bezeichnet, nach dem bestehende heteronormative Annahmen und Institutionen nicht länger in Frage gestellt werden und stattdessen eine unpolitische private Homosexualität, auf Konsum und Häuslichkeit beruhend, gelebt wird.¹⁰ In Hinblick auf *The Kids Are All Right* ist es außerdem von Interesse, welche Rolle Vaterschaft in einem queeren Familienmodell spielt, da diese Position durch den Bio-Vater nicht zwingend vorgesehen ist.

2. *THE KIDS ARE ALL RIGHT* (2010)

Die für vier Millionen Dollar unabhängig produzierte Komödie, besetzt mit einem A-Cast, erzählt aus dem Leben einer lesbischen Regenbogenfamilie in Los Angeles und zwar ab genau jenem Moment, als das heile Familienleben massiv ins Wanken gerät, weil die jugendlichen Kinder Joni (Mia Wasikowska) und Laser (Josh Hutcherson) ihren Samenspender Paul (Mark Ruffalo) ausfindig machen. Die Mütter Nic (Annette Benning) und Jules (Julianne Moore) lassen sie sich darauf ein, ihn ein Stück weit in das Familienleben zu lassen – allerdings mit der Absicht, ihn dadurch kontrollieren zu können. Jules selbst gelingt es dann jedoch nicht, ihre eigenen Gefühle zu kontrollieren, sie beginnt eine Affäre mit ihm, die fast ihre Beziehung zu Nic – und damit die Familie – sprengt. Letztlich aber trennen sich Jules und Paul, nachdem die Affäre ans Licht gekommen ist, und Nic und Jules versuchen einen Neuanfang. *The Kids Are All Right* vertritt also die bürgerlichen *family values*, allerdings in nicht-heteronormativer Verpackung. Der Film kreist einerseits um die Frage, ob Paul, viele Jahre, nachdem er seinen Samen gespendet hat, Zugang zu der Familie findet, andererseits um die Routine der Langzeitbeziehung.

Nic, Jules, Joni und Laser sind das Abbild der perfekten Hollywoodfamilie: Weiße, obere Mittelschicht, wohlerzogene Kinder, ein Eigenheim, zwei Autos und genügend Geld, um in einer gepflegten Suburb zu leben. Die Mütter sind etwas zu fürsorglich; die Kinder lassen das aber weitgehend über sich ergehen. Der Vorspann setzt die Agenda des Films: Wir sehen Laser, der mit seinem Freund Clay (Eddie Hassell) auf den sonnigen Straßen von Los Angeles Rad bzw. Skateboard fährt, wobei letzterer im jugendlichen Übermut Mülltonnen umwirft. Bei Clay zuhause nehmen sie Drogen, raufen miteinander bis Clay halb im Spaß halb im Ernst mit seinem Vater kämpft, als sei das die selbstverständliche männliche Art mitei-

¹⁰ Duggan: »The New Homonormativity«, S. 179.

nander umzugehen. Joni hingegen scrabbelt mit Freund*innen in ihrem Zimmer. Der Vorspann stellt Laser und Joni als »gewöhnliche« Jugendliche vor, was in Hinblick auf das Thema des Films sowie auf Gender gleichfalls aufschlussreich ist. Die kurze Szene mit Clays Vater deutet auf die Leerstelle in Lasers Leben, den fehlenden Vater. In Bezug auf Gender wiederum nimmt *The Kids Are All Right* sehr klassische Zuordnungen vor. Der 15-jährige Laser ist sportlich und wild, während die zierliche Joni als brave Tochter eher intellektuelle Interessen hat. Die klassischen Genderzuschreibungen setzen sich mit der Einführung von Nic und Jules in fast schon grotesker Form fort: Beim gemeinsamen Abendessen nimmt Nic am Tisch den Platz vor Kopf ein, wodurch ihre Rolle als Familienoberhaupt markiert ist. Während Nic als Ärztin die Ernährerin der Familie ist, kümmert sich Jules um Kinder und Haushalt. Nic wird als zielstrebig und dominant charakterisiert. Sie besetzt also das, was als bürgerliche Vaterrolle angesehen wird. Unterstrichen wird diese Rolle durch ihr Äußeres als männlicherer Typ mit kurzen Haaren, mit Jeans, T-Shirt, Jackett oder Weste bekleidet und ihren Namen Nic, der sowohl männlich als auch weiblich sein könnte. Jules ist als Gegenpol dazu eher als Femme gezeichnet; sie ist langhaarig, nachgiebiger, schusselig und spontaner.

Es überrascht, welch traditionelles Familienbild und Geschlechterverständnis in Szene gesetzt wird. Jules, Nic, Joni und Laser sind der Prototyp des 1950er Jahre Kleinfamilienmodells, das die Idee des väterlichen Ernährers und der zuhause bleibenden Mutter impliziert – auch wenn diese Aufteilung von zwei Frauen vorgenommen wird. Nachfolgend soll deswegen die Familie genauer in den Blick genommen werden und insbesondere die Frage nach der Figur des Vaters gestellt werden. Anschließend wird die Rolle der Sexualität zu untersuchen sein.

Sowohl die Kinder als auch Jules fühlen sich zu Paul hingezogen. Denn Paul ist ein lässiger Typ, ein Macher. Als Mann mit Sex-Appeal führt er keine feste Beziehung, hat aber eine lockere Sexbeziehung mit seiner schwarzen Mitarbeiterin Tanya (Yaya Alafia). Den Kindern bietet er eine Position an, die weder von Nic noch von Jules eingenommen wird. Laser braucht Paul, um zu verstehen, warum jener seinen Samen gespendet hat. Aber mindestens genauso wichtig ist, dass er Lasers Bedürfnis nach einer männlichen Identifikationsfigur erfüllt. Für Joni fungiert er als Gegenpol zum behüteten Zuhause. Veranschaulicht wird dies, als er sie abends mit dem Motorrad nach Hause fährt, das spätestens seit *Easy Rider* (1969) männliche Unabhängigkeit versinnbildlicht. Paul ist also genauso klischeehaft gezeichnet wie die Familie, er scheint der »Andere« zur familiären Spießigkeit zu sein.

Im Gegensatz dazu ist an der Inszenierung des Familienlebens der Kernfamilie bemerkenswert, dass es sich ausschließlich im häuslichen Umfeld, also im Haus oder Garten abspielt. Dem Esstisch kommt dabei eine herausgehobene Funktion zu, zumindest wenn es sich um das Miteinander aller handelt. Andreas Bernard hat auf die Bedeutung der Familie bei Tisch als konventionelles Moment in populären Darstellungen von Familien hingewiesen. Denn »das Bild der im Esszimmer versammelten Eltern und Kinder ist eine der großen Ikonen der Bürgerlichkeit im

19. und frühen 20. Jahrhundert«.¹¹ Es scheint, als wolle sich *The Kids Are All Right* in diese Tradition einschreiben, denn auch hier finden fast alle wichtigen Szenen des familiären Miteinanders dort statt. Das Gespräch darüber, dass die Kinder ihren Samenspender getroffen haben, der erste Besuch Pauls bei der Familie, der Gegenbesuch der Familie bei Paul. Und schließlich das letzte gemeinsame Abendessen, bei dem der Haussegen schief hängt. Und trotzdem symbolisiert auch hier das gemeinsame Essen Zugehörigkeit vs. Ausgeschlossenheit. Denn Paul wird hinausgeworfen. Ihm bleibt nur der sehnsuchtsvolle Blick durch das Fenster, von draußen aus dem Dunkel in das in warmes Licht getauchte Esszimmer. Selbst Laser wendet sich ab. Aus dem potenziell väterlichen Freund ist ein Zuschauer bzw. Eindringling geworden. Und somit endet der Film wie viele Komödien, indem ein ›kollektiver Held‹ hervorgebracht wird, in diesem Falle ist es die Familie.¹²

Insofern soll auf die Frage zurückgekommen werden, wie Vatersein in diesem Film verhandelt wird und was das für das Selbstverständnis von Familie bedeutet. Paul, der erst durch den Kontakt mit den von ihm gezeugten Kindern, den Wunsch verspürt, eine Familie zu haben, und gegen Filmende am liebsten Jules, Joni und Laser als seine Familie übernehmen würde, ist ein sorgloser unabhängiger Mann. Nic als weiblicher Vater hingegen verkörpert Sicherheit, Verlässlichkeit und Versorgertum. Sie erfüllt die klassischen US-amerikanischer Vaterschaft zugeordneten Werte. Ihr Ziel ist es, die Familie zusammenzuhalten und zu beschützen. Ihre Sorge »he is taking over my family« formuliert dies in aller Deutlichkeit. Das Filmende stellt dann die von ihr verkörperten Werte ins Recht, auch wenn Familie das ist, was gewachsen ist. Vatersein ist nicht mehr an die Existenz eines biologischen Mannes gekoppelt. Außerdem sollen die familiären Verhältnisse auch nicht durch die Gleichzeitigkeit biologischer und sozialer Vaterschaft verkompliziert werden.

Dieses – bis auf das Fehlen eines Bio-Vaters – zugrunde gelegte Verständnis von Kleinfamilie ist heteronormativ. Bekräftigt wird diese Normativität noch dadurch, dass sich die Narration allein auf die Kernfamilie beschränkt. Queere Freund*innenkreise und Verwandtschaft spielen keine Rolle. Die Kehrseite dieser affirmativen Darstellung der Kleinfamilie ist, dass queere Lebensformen, die Heteronormativität und die damit verbundene gesellschaftliche Ordnung kritisieren, überhaupt nicht vorkommen. In diesem Sinne beklagt auch Suzanna Walters die

[...] de-gaying of gayness; the reliance on heteronormative gender paradigms so that the women are depicted as – really – just our neighbors down the street where daddy goes out to work and mommy stays at home; the invisibility of lesbian culture and lesbian friends;

11 Bernard: »Kinder machen«, S. 474.

12 In der Regel ist dies das (heterosexuelle) Paar. Dieses Ende entspricht der integrierenden Funktion der Genres Komödie und Melodrama, vgl. Rowe: »Comedy, Melodrama and Gender«.

and the erasure of extended queer kinship networks that most of us do construct out of both need and desire.¹³

Die Gender-Normativität des Films wird durch die gleichermaßen normative Behandlung von Sexualität noch unterstützt. Das Sexleben zwischen Jules und Nic existiert quasi nicht mehr. In einer Szene zu Beginn des Films, die unter der Bettdecke im Ehebett stattfindet und die Körper unseren Blicken vollkommen entzieht, versuchen sich Nic und Jules mit Hilfe eines Schwulenpornos und eines Vibrators anzumachen, scheitern jedoch. Das überraschende Moment eines Schwulenpornos zur Stimulation lesbischer Sexualität, das mit den Erwartungen der Zuschauer*innen spielt, dient genauso der Komik der Szene wie ihr Ende. Wegen des versehentlich lauter gestellten Fernsehgeräts und dem Stöhnen der Männer, das die Nicht-Erregung der Frauen betont, geben sie entnervt auf. Dann sehen wir Paul, der leidenschaftlichen Sex mit Tanya hat. Mag diese Gegenüberstellung auch hauptsächlich darauf verweisen, dass Langzeitbeziehungen ein Problem mit Begehren haben, während Affären zwar heißen Sex, aber keine Bindung bieten, stellt diese Inszenierung doch auch heterosexuelles Begehren lesbischem Begehren gegenüber, wobei heterosexuelles Begehren gewinnt.

Noch offensichtlicher wird dies durch die Affäre zwischen Paul und Jules. Im Gegensatz zu Nic und Jules, brauchen Paul und Jules dafür keine »Hilfsmittel«, da Paul das zu bieten hat, was für erfüllten Sex anscheinend unabdingbar ist: einen Penis. Der Film greift also das aus heterozentrischer Perspektive bestehende Rätsel der lesbischen Sexualität auf, nämlich »wie haben Lesben ohne Penis Sex?« und kontrastiert lesbische und heterosexuelle Sexualität. Auch wenn dies vor dem Plot Langzeitbeziehung contra Affäre geschieht, bleibt doch der Gesamteindruck, dass allein heterosexuelle Praktiken lustvoll seien. Dies mag der Tatsache geschuldet sein, dass der Film, der zwar unabhängig produziert wurde, sich dennoch an ein Mainstream-Publikum richtet und dessen Erwartungen bedienen muss, um erfolgreich zu sein. Jack Halberstam hat die Darstellung lesbischer Sexualität aufgrund ihrer Klischeehaftigkeit in dem Blog *Bully Bloggers* der akademisch-queeren Community heftig kritisiert, was dort Zustimmung fand.

I am not saying that the lesbian relationship should have been positive and male heterosexuality should have been slammed – but I am saying that Cholodenko is working the well-worn grooves of the cinematic depiction of lesbian desire as a flickering flame always on the verge of extinction and of lesbian-male rivalry as always a mismatch.¹⁴

Damit spricht Halberstam einen Konflikt der Repräsentationspolitiken von Minderheiten an, nämlich wie ein Gegenentwurf zum hegemonialen Hollywoodkino aussehen kann, bzw., inwieweit positive Identifikationsfiguren präsentiert werden

13 Walters: »The kids are all right but the lesbians aren't«, S. 926.

14 Halberstam: »The Kids Aren't Alright!«.

sollen. Und auch wenn Halberstam letzteres ablehnt, wird doch das Unbehagen gegenüber der allzu stereotypen Darstellung lesbischer Sexualität deutlich. Andere Stimmen wie Rose Troche, die Regisseurin von *Go Fish* (1994), einem der wenigen zum New Queer Cinema zählenden Lesbenfilme, und Produzentin von *Concussion*, kann diese Diskussion wiederum nicht nachvollziehen:

It's funny. I really liked *The Kids Are All Right*. I remember being on a rooftop at a party, and a friend of mine was so up in arms about the fact that Julianne Moore had hot sex with Mark Ruffalo, and not with her wife. And I was like, ›Oh, is this what we're going to get on about?‹ In both heterosexual and homosexual relationships, people leave each other, sexually.¹⁵

Fiktion und Lebenswirklichkeit werden beim Medium Film also immer wieder als stark miteinander verwoben wahrgenommen. Ihre Beziehung scheint sehr komplex zu sein, sodass die Frage nach Vorbildern immer wieder gestellt wird. Dabei hatte doch das New Queer Cinema (NQC) der frühen 1990er Jahre, das bis heute Referenzpunkt queerer Filmbetrachtung ist, explizit ein queeres Publikum adressiert und sich davon verabschiedet, LGBTQ-Figuren als positive Identifikationsfiguren zu präsentieren, sondern zeichnet sie als widersprüchliche Figuren. Nach Ruby Rich, die den Begriff des NQC prägte, ist kennzeichnend, dass »[...] there are traces in all of them of appropriation and pastiche, irony [...] these works are irreverent, energetic, alternatively minimalist and excessive. Above all, they're full of pleasure. They're here, they're queer, get hip to them«.¹⁶ Ästhetisch verlässt das NQC also die ausgetretenen Pfade Hollywoods, verzichtet häufig auf lineare Erzählweisen, ist selbstreflexiv hinsichtlich der eigenen Geschichte sowie der Filmgeschichte, indem es die Künstlichkeit des Mediums Film betont und mit ästhetischen Traditionen spielt.¹⁷ Aber das NQC ist auch ein Kino, zu dem wenige lesbische Filme zählen. »Surprise, all the new movies being snatched up by the distributors, shown in mainstream festivals, booked into theatres, are by the boys. Surprise, the amazing new lesbian videos that are redefining the whole dyke relationship to popular culture remain hard to find«.¹⁸ Auch wenn das NQC viel dazu beigetragen hat, Vorstellungen von Sexualität und Queerness zu verändern, hat es die Dominanz schwuler Themen und das strukturelle Ungleichgewicht in der Filmindustrie nicht angegriffen. Inzwischen hat das New Queer Cinema seine Innovationskraft und Energie verloren. »Trans ist das neue Queer« postuliert Rich 2013¹⁹ und Ralph Poole spricht spöttisch davon, dass Heterosexu-

15 Nai: »An interview with Rose Troche«.

16 Rich: »New Queer Cinema«, S. 18.

17 Mennel: »Queer Cinema«. Zum New Queer Cinema siehe außerdem: Aaron: »New Queer Cinema«; Benshoff/Griffin: »Queer Cinema«.

18 Rich: »New Queer Cinema«, S. 18.

19 Ebd., S. 271.

elle die neuen Schwulen seien.²⁰ So bedient sich auch *The Kids Are All Right* keiner ästhetischen Verfahren des NQC – der Film ist linear erzählt und in keiner Weise visuell stilisiert. Er spricht ein liberales Mainstream-Publikum an und es gelingt ihm 20 Millionen Dollar einzuspielen, was bei seinen geringen Produktionskosten ein großer Erfolg ist. Repräsentationspolitik impliziert immer die grundsätzliche Frage des Engagements für eigene Interessen, aber dann wiederum stellt sich die Frage, wessen Interessen genau? Die weißer Mittelschichtslesben? Oder die von Regenbogenfamilien generell? Oder eines queer-feministischen Gegenentwurfes zur klassischen Kleinfamilie?

In *Bully Bloggers* ist der Film außerdem in Hinsicht auf andere Fragen der Repräsentationspolitik kritisiert worden. Die Kritik entzündete sich auch an der stereotypen Darstellung der nicht-weißen Nebenfiguren; beide in gewisser Weise Spielball der weißen Bezugspersonen: im Falle der Afroamerikanerin Tanya als sexuell aktive Affäre von Paul, die beendet wird, als Jules ins Spiel kommt. In Hinblick auf den mexikanischen Gärtner Luis (Joaquín Garrido) als freundliche, immer lächelnde, einfältige Figur, der von Jules entlassen wird, um ihre Affäre zu vertuschen.

3. REZEPTION (IN DEN MAINSTREAM-MEDIEN) UND EINORDNUNG DES FILMS

Mit den Themen künstliche Insemination, Vaterlosigkeit und lesbische Eltern behandelt der Film Inhalte, die dazu angetan sein könnten, auf reservierte Ablehnung oder gar Anfeindungen zu stoßen. Wie angedeutet war *The Kids Are All Right* in der queeren Community umstritten. Ablehnung aufgrund seines Sujets erfuhr der Film in der Mainstream-Kritik aber nicht, ganz im Gegenteil, von der *Chicago Tribune* bis zum *Wall Street Journal* wird der Film einhellig gepriesen.

But its originality – the thrilling, vertiginous sense of never having seen anything quite like it before – also arises from the particular circumstances of the family at its heart. [...] »The Kids Are All Right« starts from the premise that gay marriage, an issue of ideological contention and cultural strife, is also an established social fact. Nic and Jules, a couple with two children, a Volvo and a tidy, spacious house in a pleasant suburban stretch of Southern California, are a picture of normalcy,²¹

schreibt die *New York Times*, die sowohl seine Originalität aufgrund der Regenbogenfamilie als auch die Selbstverständlichkeit und Normalität lobt, mit der diese, trotz aller in den USA existierenden ideologischen Gräben, dargestellt wird. Damit beschreibt sie zwei wichtige Pole der Mainstream-Rezeption, nämlich das In-

20 Poole: »Heterosexuelle sind die neuen Schwulen«.

21 Scott: »Meet the Sperm Donor«.

novative, das darin liegt, dass es zwei lesbische Mütter sind, und das Allgemeingültige, das normale Familienleben – womit das Leben in einer Kleinfamilie gemeint ist. In ähnlicher Weise feiert *Entertainment Weekly* den Film, unentschieden, ob wegen oder trotz der lesbischen Familienkonstellation:

I don't know what's more delightful — that *The Kids Are All Right* stars Bening, Moore, and Ruffalo at the top of their games in an irresistible story of lesbian marriage, sperm-donor fatherhood, sex, red wine, and teen angst. Or that this warm, funny, sexy, smart movie erases the boundaries between specialized »gay content« and universal »family content« with such sneaky authority.²²

Robert Ebert, der langjährige Filmkritiker der *Chicago Tribune*, betont die Irrelevanz der Tatsache, dass die Eltern Lesben sind, noch stärker:

The Kids Are All Right centers on a lesbian marriage, but is not about one. It's a film about marriage itself, an institution with challenges that are universal. [...] I refuse to call it a »gay film«. I toyed with the idea of not even using the word »lesbian« and leaving it to you to figure out that the couple was female. This is a romantic triangle happening to involve these three people.²³

Diese Kostproben, die durch zahlreiche weitere Stimmen desselben Tenors ergänzt werden könnten, heben also die Herausforderungen hervor, die eine langjährige Ehe und Elternschaft mit sich bringen – in diesem Fall eben mit zwei Protagonistinnen, die zufällig lesbisch sind. Nicht die Homosexualität steht demnach im Vordergrund der Rezeption, ganz im Gegenteil, sie wird interessanterweise explizit zur Nebensache gemacht, auch nicht die Tatsache, dass die Kinder mit Hilfe eines Samenspenders gezeugt worden sind, sondern allein das Bemühen der Protagonistinnen, ein intaktes Familienleben zu führen. Das Leben in einer funktionierenden Kernfamilie sowie die Probleme und Freuden, die dieses mit sich bringt, werden als universell dargestellt²⁴ – also als das Allgemeingültige, nicht zu hinterfragende gesellschaftliche System. Es geht dem Film folglich nicht um die gesellschaftlichen Bedingungen einer Regenbogenfamilie, sondern um die Individualisierung von Liebe und Familie, wodurch diese exemplarisch werden.²⁵

22 Schwarzenbaum: »The Kids Are All Right«.

23 Ebert: »The Kids Are All Right (2010)«.

24 Auch *Brokeback Mountain* (2005, Ang Lee) wurde auf diese Art und Weise beworben und rezipiert.

25 Das Modell der bürgerlichen Kleinfamilie, bestehend aus zwei Generationen, nach dem der Vater der Ernährer ist, während sich die Mutter zuhause um die Kinder kümmert, ist historisch relativ jung. Es entwickelt sich im ausgehenden 18. Jahrhundert und setzt sich mit der Industrialisierung und dem Aufkommen des Bürgertums im 19. Jahrhundert durch. Historiker*innen haben denn auch darauf aufmerksam gemacht, dass die meisten

Was bedeutet es nun, wenn die Mainstream-Kritik *The Kids Are All Right* als universelle Geschichte von Ehe und Familie wahrnimmt? Die Antwort darauf geht in zwei Richtungen. Wenn die erzählte Geschichte einfach eine allgemeingültige Familiengeschichte ist, dann heißt das, dass lesbische Paare mit Kindern gesellschaftlich unproblematisch sind. Dies erstaunt angesichts der intensiven Diskussionen, die um Familienwerte in den USA geführt werden, und angesichts des schwierigen Weges zur Anerkennung von *same sex marriages*, die im Juni 2015 verfassungsrechtlich landesweit gegengeschlechtlichen Ehen gleichgestellt worden sind. Sehen doch gerade konservative Kräfte durch die Pluralisierung der Lebensformen die Kernfamilie und damit das Fundament der amerikanischen Gesellschaft bedroht. *The Kids Are All Right* stellt gleichgeschlechtliche Lebensweisen und Regenbogenfamilien als das Normalste der Welt dar – unabhängig von der gesellschaftlichen Lebenswirklichkeit der meisten Menschen, die außerhalb der urbanen Zentren an der West- und Ostküste leben – man könnte also vom queeren Möglichkeitssinn des Films sprechen. Es geht hier aber nicht allein um diesen, sondern auch darum, ob man Normalisierung auch als eine politische Strategie verstehen kann und in dieser Perspektive mag Cholodenko ihren Film gesehen wissen. »It is a political film, in the sense that it's saying: this marriage is as messy and flawed and complicated as any other marriage«.²⁶ Insofern bestärkt der Film das Modell der Kleinfamilie und bedroht sie nicht, denn Nic und Jules leben genau die Familienwerte, die von konservativer Seite als bedroht angesehen werden. Die positive Rezeption in den Mainstream-Medien zeigt dementsprechend, dass *The Kids Are All Right* über das Mittel der Universalisierung insofern in konservative Vorstellungen von Familie und Fortpflanzung interveniert, als der Film dieses Ideal als unteilbar und unabhängig von sexueller Orientierung bestätigt.

4. CONCUSSION (2013)

Concussion ist das Erstlingswerk der Regisseurin Stacie Passon, produziert von Rose Troche, die 1994 den wegweisenden lesbischen Independent New Queer Cinema Film *Go Fish* gedreht hat. *Go Fish* wurde ein richtiger Festivalhit, aber auch die erotische low-Budget-Produktion *Concussion* konnte auf dem Sundance Film Festival reüssieren und hat ihren Weg in den internationalen Verleih gefunden. Der Film wurde auf vielen Festivals gezeigt und nominiert, gewonnen hat er u.a. den Teddy Award der Berlinale 2013. *Concussion*, zu Deutsch leichte Gehirnerschütterung, bezieht sich auf die Folgen eines Baseballwurfes, von dem Abby (Ro-

Amerikaner*innen in der Geschichte der USA keineswegs in dem Modell der Kleinfamilie gelebt haben (vgl. Martschukat 2013). In der 2. Hälfte des 20. Jahrhundert wurde diese scheinbar so normale, natürliche Lebensform insbesondere durch die Frauenbewegung und die Gay and Lesbian Liberation in den 1970er Jahren in Frage gestellt. Sie sahen die Kleinfamilie als Ort der heteronormativen Ordnung an, die andere Lebensweisen unterdrückt.

26 Cooke/Cholodenko: »I wanted to make a film that was not sanctimonious or sentimental«.

bin Weigert) beim Spielen mit ihren Kindern am Kopf getroffen wird.²⁷ Das aus der Wunde hervortretende rote Blut markiert die Gefahr, die von dieser Verletzung ausgeht: Denn dieser Wurf hat nicht nur das Gehirn der Protagonistin erschüttert, sondern auch ihr Leben. Von diesem Moment an erwacht in ihr die Sehnsucht nach Intimität und Sexualität und mit aller Deutlichkeit tritt ihr die Leere und der Ennui ihres Lebens als *soccer mom* vor Augen; kurzum Abby steckt mitten in einer Midlife-Crisis. Auch hier geht es also um die Schwierigkeiten einer festgefahrenen Langzeitbeziehung am Beispiel einer lesbischen Familie der weißen oberen Mittelschicht. Ihre Partnerin Kate (Julie Fain Lawrence) ist eine erfolgreiche Scheidungsanwältin in New York; fast überflüssig zu sagen, dass auch hier beide Frauen attraktiv sind. Dem Paar fehlt das, was anderen Langzeitpaaren auch oft fehlt: Sex. Die Familie, die in *The Kids Are All Right* lebendig ist und als zu schützendes Gut im Zentrum des Films steht, wird in *Concussion* jedoch lediglich als Ursache der Langeweile und Erstarrung vorgeführt. Sie ist quasi die Schablone, auf der sich das Leben der Protagonistin Abby entfaltet. Stilistisch betont das der Film dadurch, dass die Familie selten gemeinsam im Bild eingefangen wird, sondern die Mitglieder zumeist einzeln in Szene gesetzt werden. Familie ist hier lediglich Ausdruck der bürgerlichen Existenz: Kinder zu haben und das Leben als *soccer mom* sind der hegemoniale Standard in dieser Neu England-Suburbia-Welt und die damit einhergehenden Rollen werden deswegen erfüllt. Mit dieser Setzung erinnert der Film an die häufig um eine weibliche Hauptfigur kreisenden Melodramen der 1950er Jahre, die das gesellschaftlichen Zwängen unterworfenen Leben der domestizierten Frau der Mittelschicht zum Thema machen und die Spannungen um das Thema Familie/Ehe offenbaren.²⁸ Abby löst ihre Probleme jedoch auf andere Weise als die Protagonistinnen jener Melodramen, die zur Lösung ihrer psychosexuellen Probleme eine rettende Männerfigur benötigten, mit der alles anders wird. Sie richtet sich mit einem schicken Appartement in Manhattan im wahrsten Sinne des Wortes einen Frei-Raum in der Stadt her, entfernt von ihrem domestizierten Vorort. Schon Juri Lotman hat darauf aufmerksam gemacht, dass Topographien häufig dualistisch strukturiert sind und dementsprechend semantisch besetzt werden.²⁹ In *Concussion* sind es das immer wieder im *low-key* Stil gefilmte Einfamilienhaus in Suburbia und das lichte Loft in Manhattan, die als dualistische Orte für Gefangensein und Befreiung gegenübergestellt werden. So nimmt sich Abby in ihrem Loft als eine lesbische Belle de Jour, so viel Sexualität wie sie möchte. Doch auch wenn *Concussion* dem Genre des Dramas zugeordnet werden kann, so ist er doch kein Melodrama und unterscheidet sich bis auf das ›Setting‹ – also der Kritik am Leben in den Vorstädten und der Darstellung der domestizierten Frau – erheblich von den Melodramen der 1950er Jahre. Denn *Concussion* zielt nicht darauf ab, die Schicksalhaftigkeit des Lebens so zu inszenieren, dass die

27 Der deutsche Titel ist *Concussion – Leichte Erschütterung*. (Edition Salzgeber).

28 Zum Melodrama siehe: Klinger: »Melodrama & Meaning«.

29 Lotman: »Zur Metasprache typologischer Kultur-Beschreibungen«.

Zuschauer*innen emotional tief bewegt sind, sondern inszeniert mit sehr viel Humor einen erotischen Ausweg aus der Krise.

Bereits die Exposition verheißt sowohl Erotik als auch eine ironische distanzierte Erzählposition. Zu David Bowies »Oh! You pretty things« hören wir, bevor wir überhaupt irgendetwas sehen, Frauen über Bauch-Beine-Po-Probleme und älter werdende Körper sprechen, und sehen sie dann beim Spinning und Yoga in Slow Motion ausgestellt, sich gleichmäßig auf ihren Rädern im Wiegeschritt zur Musik bewegen, wobei die Kamera die perfekt geformten Körper abtastet und erotisiert. Im Gegenschnitt sind die aus leichter Untersicht gefilmten Einfamilienhäuser zu sehen und die schwenkende Kamera öffnet den Blick in die Weite des Himmels, womit sie die Freiheit suggeriert, der Enge des Vorstadtlebens zu entkommen. Die Ereignislosigkeit von Abbys Leben wird durch bedeutungslose Dialoge aufgezeigt und auch auf der visuellen Ebene transportiert. Auffällig sind die gedeckten Farben, in denen das Zuhause der Kleinfamilie eingerichtet ist. Die Farbpalette deckt vornehme Mittelmäßigkeit vollkommen ab, sie reicht von beige über mauve zu grau. Immer wieder wird das Gefühl der Entfremdung zu ihrem Leben gezeigt. Sei es, dass man Abby in einer Einstellung, die an die Fotografien Andreas Gurskys erinnert, alleine vor Supermarktregalen sieht, wodurch die Absurdität des Konsums deutlich wird. Ein anderes Stilmittel ist der häufige Blick durch Türen und Fenster. Abbys hausfrauliche und mütterliche Tätigkeiten werden oftmals in einer weiten Einstellung oder mit einem Blick von außen, also durch ein Fenster oder eine Tür gefilmt, um ihr »Eingesperrtsein« und ihre Einsamkeit zu betonen. Gleichzeitig stellen Bildkomposition und Schnitt die Langeweile der hausfraulichen Tätigkeiten heraus und lassen diese so als absurd erscheinen. Hinzu kommt der Einsatz von Spiegelreflexen, die den Zuschauer*innen in etlichen Autoszenen insbesondere gegen Ende des Films den Durchblick erschweren. Spiegelnde Flächen stehen hier nicht für Selbsterkenntnis oder die Konfrontation mit dem Selbst. Schließlich sind es nicht die Protagonist*innen, die hier in den Spiegel schauen, sondern sie verweisen eher auf den Selbstbetrug und die Entfremdung voneinander und irritieren gleichzeitig die Zuschauer*innen.

Auch auf der narrativen Ebene wird die Distanz Abbys zu ihrer Rolle als Hausfrau und Mutter herausgestellt. In einer grotesken Szene zu Beginn des Films werden die Mütter gebeten, für eine Elternzeitschrift Geschichten über ihre Gefühle nach der Geburt der Kinder zu verfassen. Abby liefert daraufhin einige ihrer Träume, in denen jemand ihren Sohn Jake (Micah Shapero) nach der Geburt in eine Mikrowelle gesteckt habe, oder er sogar als ihr Ehemann vorkam: »Sometimes I dreamed he was married to me. My poor baby. I didn't know whether to kill him, fuck or eat him.« Ihre Geschichte wird als völlig unpassend abgelehnt, worauf sie zusagt, eine das Zielpublikum zufriedenstellende Story über das Füttern von Babys zu schreiben.

Unterscheiden sich *The Kids Are All Right* und *Concussion* auch in der Rolle, die sie der Familie im Leben ihrer Protagonistinnen zuweisen, zeichnen sie doch eine ähnliche Ausgangslage hinsichtlich der Normalität des Lesbischseins, der Mi-

dlife-Crisis von Jules und Abby und der Sexualität der Paare. Zunächst einmal ist es sehr auffallend, dass in beiden Filmen die Protagonistinnen das einzige lesbische Paar sind. Wie gezeigt dreht sich *The Kids Are All Right* ausschließlich um den Kern der Familie, wohingegen es in *Concussion* ein soziales Umfeld gibt, das allerdings komplett heterosexuell und weiß ist und die Homosexualität von Abby und Kate ist für niemanden etwas Außergewöhnliches.

Weitere Gemeinsamkeiten der Filme sind, dass sowohl Jules als auch Abby frustriert sind und sich wünschen, wieder arbeiten zu gehen. Und bei beiden Paaren ist das Sexualleben eingeschlafen; die Annäherungsversuche Abbys scheitern an Kate. Und selbst gegen Ende des Films, als sie von Abbys Doppelleben weiß, bekräftigt sie in aller Klarheit: »I don't want anybody.« Im Gegensatz zu Jules sucht Abby jedoch keine Affäre, sondern flüchtet sich in das Doppelleben als Prostituierte – zunächst als Kundin, dann als Anbieterin. Ein Freund vermittelt die Frauen. Sie arbeitet nur in ihrem eigenen Appartement und hat schnell regelmäßige Kundinnen. Die Frauen, die zu ihr kommen, wollen Sex aber auch menschliche Nähe und so wirkt die Sexarbeit in *Concussion* durchaus auch als psychologische Betreuung. Die Frauen unterscheiden sich zwar in ihrem Alter, nicht jedoch nach anderen Intersektionalitätskriterien – auch hier ist es die weiße gehobene Mittelschicht. Irgendwann taucht Sam (Maggie Siff) bei ihr auf, auf die Abby steht, ebenfalls Mutter im Spinning-Kurs, ebenfalls verheiratet und gelangweilt. Zwischen ihr und Abby entwickelt sich eine sehr leidenschaftliche sexuelle Beziehung. Die heterozentrische Frage, wie lesbischer Sex funktioniert, spielt offensichtlich in *Concussion* überhaupt keine Rolle. Der Sex zwischen den Frauen ist voller Begehren und lustvoll inszeniert. Gleichwohl macht der Film aber *en passant* deutlich, dass eine hierarchische Wertordnung sexueller Praktiken existiert.³⁰ Dildos und BDSM sind von den vorgeführten und anerkannten Praktiken ausgeschlossen.

Am Ende des Films merkt Kate, dass Abby andere Frauen hat. Kates Erschütterung angesichts dieser Enthüllung dauert aber nur kurz an und als Abby mit der resignierten Erkenntnis »I only belong to you, but you don't want me« ihre promiske Sexualität aufgibt, das Loft verkauft und in ihr früheres Leben zurückkehrt, kann sich der Familienalltag ungestört fortsetzen.

Dieser Schluss wirkt sehr gewollt, da er die gesamte Filmhandlung und Unzufriedenheit Abbys nivelliert. Das konventionelle Happy End, dessen narrative Funktion grundsätzlich darin besteht, Geschlossenheit zu erreichen, also »unmissverständlich klar zu machen, dass es nichts mehr zu erzählen gibt« und die Zuschauer*innen mit einem Gefühl der Sicherheit zu entlassen, ist hier, wie so oft in der Filmgeschichte, nicht plausibel und kann deshalb als »unmotiviertes« Happy End bezeichnet werden.³¹ Allerdings sind unmotivierte Happy Endings nicht nur als filmische Konstruktionsfehler zu betrachten oder als Folge von Genreerwar-

30 Vgl. zu sexuellen Hierarchien: Rubin: »Sex denken: Anmerkungen zu einer radikalen Theorie der sexuellen Politik«.

31 Christen: »Happy endings«, S. 192.

tungen. Sie können auch auf eine andere Weise verstanden werden. Denn durch ihre Nicht-Plausibilität machen sie auf die Konventionen klassischer Narrationen aufmerksam und laden zu einer kritischen Lesart ein, die – in diesem Fall – das klassische Beziehungs- und Familienmodell samt festgelegten Rollenvorstellungen in Frage stellt.

Das New Queer Cinema ist nur selten der Konvention des Hollywood Happy Ends gefolgt und so kann mit Teresa de Lauretis ein Filmende, welches sich der Schließung widersetzt, als *queer* angesehen werden. Dies trifft, wie gesagt, auf *Concussion* nicht zu. Auf einen zweiten Blick macht es sich der Film dann aber doch nicht ganz so einfach, vielmehr endet er mit einem ironischen Augenzwinkern. Das Genre ließe ein Schlussbild mit glücklichem Paar oder glücklicher Familie im Sonnenuntergang erwarten. Der Film endet jedoch mit einer ähnlichen Szene wie er begonnen hat: Abby besucht wieder den Spinning-Kurs. Aber wir erfahren aus einem der Gespräche, dass Abby erneut ein Appartement gekauft hat und die Blicke zwischen Sam und ihr zeigen ihr fortgesetztes Interesse aneinander. Die Fantasie über ein spannenderes Leben bleibt also bestehen. Die Fähigkeit eines Textes/Filmes etwas Neues über »the very heart of sex« zu sagen, bezeichnet de Lauretis ebenfalls als *queer*.³² Diese Chance vergibt der Film, indem er mit dem Schluss das *queere* an Abbys Figur – nämlich die Promiskuität – der bürgerlichen Sexualmoral unterordnet. Und damit auch die Suche nach etwas Neuem, nach einer Offenheit für das Andere. Denn Promiskuität, schreibt Tim Dean »concerns more than new sex partners: it also concerns new ideas and new ways of doing things... [It is] a synonym for creativity.«³³

Concussion wurde in keiner vergleichbaren Art wie *The Kids Are All Right* diskutiert. Die bei *Kids* gefeierte Tatsache der Normalität von lesbischen Familien wird zwar noch vereinzelt betont – Scott Foundas von der *Village Voice* sieht in der Selbstverständlichkeit, mit der Abbys sexuelle Orientierung und häusliche Situation gezeigt wird, sogar noch eine »quietly revolutionary« Tatsache,³⁴ aber im Großen und Ganzen steht diese Ausgangslage nicht mehr im Mittelpunkt der Rezeption. Stattdessen fragt die Sektion Panorama der Berlinale, in der der Film 2013 gelaufen ist: »New Queer Cinema: die Frauen werden älter, die Themen erwachsener, aufgeräumter. Oder eben gerade nicht?«³⁵ Eine lesbische Mutter in ihrer Mid-Life Crisis und eine Langzeitbeziehung, die unter verschwundener Leidenschaft leidet, bestätigt diese Einschätzung genauso wie der Blick auf die filmästhetische Seite: Die klaren, kühlen an eine Werbefilmästhetik erinnernden Bilder sind kilometerweit von der Ästhetik des NQC entfernt – ob sie damit erwachsen geworden sind, ist aber eine andere Frage. Die Sexarbeit, die eher wie eine »Li-

32 de Lauretis: »Queer Texts«, S. 244.

33 Dean: »Unlimited Intimacy«, S. 5.

34 Foundas: »Stacie Passon's Superb Concussion«.

35 Berlinale: »Concussion«.

zenz für lustbetonte Seitensprünge« ist,³⁶ stellt die These des Erwachsen-Seins ebenfalls in Frage. So offenbart *Concussion* das Spannungsfeld zwischen bürgerlichem Leben und dem mit Queerness verbundenen Infragestellen dessen. Der Film positioniert sich zu dieser Frage unentschieden, wofür er einerseits als intelligent gelobt wird. So resümiert André Wendler:

Die Klugheit von *Concussion* besteht darin, nicht den großen Ausbruch zu simulieren, sondern die Bedingungen zu schildern, unter denen wir uns so lange selbst verbessern dürfen, wie alles beim Alten bleibt. Vor etwas mehr als hundert Jahren hat man sich ›The love that dare not speak is name‹ als einen Ausweg vorgestellt. Nun hocken die Namenlosen in gedecktfarbigem Familienbehausungen und beobachten an sich und ihren Nächsten die wenigen sichtbaren Erschütterungen. *Concussion* ist das großartige Familienalbum der Erschütterten.³⁷

Birgit Roschy bedauert andererseits den Verlust des Queeren als das radikale Andere.

Letztlich lautet die Botschaft, dass das Paradiesvogelhafte homosexueller Beziehungen auch filmisch endgültig passé ist. In den konsumistischen Tröstungen angesichts erkalteter Leidenschaft – am Haus herumwerkeln, nette Partys feiern, schöne Urlaube machen – sitzen Heteros und Homos alle in einem, gut geputzten Boot. Was irgendwie schade ist.³⁸

So bleibt zusammenfassend festzuhalten, dass beide Filme im Sinne der Kleinfamilie beziehungsweise Langzeitbeziehung mit einem Happy End ausgehen und demzufolge die überkommene Ordnung aufrechterhalten. Gleichwohl haben die Enden, betrachtet man sie filmhistorisch, subversives Potenzial. *The Kids Are All Right* ist in dem Sinne radikal, »wie hier das lesbische Paar die strukturell privilegierte Position des Hollywood Happy End kapert«.³⁹ Und das Ende von *Concussion* – die bruchlose Rückkehr in das vorherige Leben, das als so wenig zufriedenstellend dargestellt wurde – legt dessen Widersprüche deutlich offen. Die Filme reflektieren die zunehmende Akzeptanz und Normalität von weißen lesbischen Mittelschichtsfamilien. Gleichzeitig machen sie aber auch deutlich, dass diese nur über eine homonormative Lebensweise möglich ist. Damit gehen die absolute Bestätigung des Ideals der Kleinfamilie sowie die Konzentration auf individuelle Ziele einher. Die Kehrseite davon ist der Verzicht auf alternative Lebensformen, queere Wahlfamilien und die *community*, ein Trend, den Duggan für das gesamte zeit-

36 Roschy: »Kritik zu *Concussion*«.

37 Wendler: »Die Erschütterten«.

38 Ebd.

39 Haschemi Yekani: »Older Wiser Lesbians?«, S. 5.

genössische queere Kino ausmacht.⁴⁰ Es wird spannend zu beobachten sein, in welcher Weise sich der lesbische und queere Film im Spannungsfeld von Bürgerlichkeit und queeren Lebensweisen entwickeln wird.

LITERATURVERZEICHNIS

- Aaron, Michele. (Hrsg.): *New Queer Cinema. A Critical Reader*, New Brunswick, NJ. 2004.
- Benshoff, Harry/Griffin, Sean. (Hrsg.): *Queer Cinema. The Film Reader*, New York/London 2004.
- Berlinale: »Concussion«, https://www.berlinale.de/de/archiv/jahresarchive/2013/02_programm_2013/02_Filmdatenblatt_2013_20132946.php#tab=filmStills, 16.10.2017.
- Bernard, Andreas: *Kinder machen. Samenspender, Leihmütter, Künstliche Befruchtung. Neue Reproduktionstechnologien und die Ordnung der Familie*, Frankfurt a.M. 2014.
- Christen, Thomas: »Happy endings«, in: Matthias Brütsch u.a. (Hrsg.): *Kinogefühle. Emotionalität und Film*, Marburg 2005, S. 189-204.
- Cooke, Rachel/Lisa Cholodenko: »I wanted to make a film that was not sanctimonious or sentimental«. Lisa Cholodenko talks to Rachel Cooke about her new film, *The Kids Are All Right*, and the new generation of women directors who are bypassing the Hollywood system. « *The Guardian*, 3 October 2010. www.theguardian.com/film/2010/oct/03/lisa-cholodenko-independent-women-directors, 08.09.2015.
- de Lauretis, Teresa: »Queer Texts, Bad Habits, and the Issue of Future«, in *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 2011, Jg. 17, Nr. 2-3, S. 243-263.
- Dean, Tim: *Unlimited Intimacy. Reflections on the Subculture of Barebacking*, Chicago 2009.
- Duggan, Lisa: »The New Homonormativity: The Sexual Politics of Neoliberalism«, in: Castronovo, Russ/Nelson, Dana D. (Hrsg.): *Materializing Democracy: Toward a Revitalized Cultural Politics*, Durham 2002, S. 175-194.
- Duggan, Lisa: »ONLY The Kids Are All Right«, in: *Bully Bloggers*, 30 July 2010. <https://bullybloggers.wordpress.com/2010/07/30/only-the-kids-are-all-right/>, 15.03.2015.
- Duggan, Lisa: »Vom New Queer Cinema in den Mainstream«, in: *L.MAG*, September/Oktober 2015, S. 38–41.
- Ebert, Roger: »The Kids Are All Right (2010)«, in: *Chicago Sun-Times*, 7 July 2010. www.rogerebert.com/reviews/the-kids-are-all-right-2010, 08.09.2015.

40 Duggan: »Vom New Queer Cinema in den Mainstream«.

- Foundas, Scott: »Stacie Passon's Superb *Concussion* Is Why We Have A Sundance In The First Place«, in: The Village Voice, <http://www.villagevoice.com/film/stacie-passons-superb-concussion-is-why-we-have-a-sundance-in-the-first-place/full/>, 29.10.2017.
- Halberstam, Jack: »The Kids Aren't Alright!« *Bully Bloggers*, 15 July 2010, <https://bullybloggers.wordpress.com/2010/07/15/the-kids-arent-alright/15.03.2015>.
- Hall, Stuart: »Kodieren/Dekodieren«, in: Bromley, Roger u.a. (Hrsg.): Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung, Lüneburg 1999, S. 92-113.
- Haschemi Yekani, Elahe: »Older Wiser Lesbians? Lesbische Repräsentationen im Spannungsfeld von New Wave Queer Cinema und Homonormativität«, [http://hirschfeld-kongress.de/images/download/publikationen/Older Wiser Lesbians - Lesbische Repräsentation im Spannungsfeld von New Wave Queer Cinema und Homonormativit - Yekani.pdf](http://hirschfeld-kongress.de/images/download/publikationen/Older_Wiser_Lesbians_-_Lesbische_Repraesentation_im_Spannungsfeld_von_New_Wave_Queer_Cinema_und_Homonormativitaet_-_Yekani.pdf), 16.03.2015.
- Lotman, Juri: »Zur Metasprache typologischer Kultur-Beschreibungen«, in: Eimermacher, Kurt (Hrsg.): Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur. Kronberg 1974, S. 338-377.
- Klinger, Barbara: Melodrama & Meaning. History, Culture, and the Films of Douglas Sirk. Bloomington, IN 1994.
- Martschukat, Jürgen: Die Ordnung des Sozialen. Väter und Familien in der amerikanischen Geschichte seit 1770. Frankfurt/New York 2013.
- Mennel, Barbara: Queer Cinema. Schoolgirls, Vampires and Gay Cowboys, London/New York 2012.
- Nai, Dara: »An interview with Rose Troche« (07.03.2012), <http://www.afterellen.com/movies/99254-an-interview-with-rose-troche>, 20.11.2017.
- Pilipets, Elena/Winter, Rainer: »Mainstream und Subkulturen«, in: Hecken, Thomas/Kleiner, Marcus S. (Hrsg.): Handbuch Popkultur, Stuttgart 2017, S. 284-293.
- Poole, Ralph J.: »Heterosexuelle sind die neuen Schwulen« – Tendenzen des Normativen im aktuellen queeren Film und Fernsehen«, in: Bundesstiftung Magnus Hirschfeld (Hrsg.): Forschung im Queerformat. Aktuelle Beiträge der LSBTI*-, Queer- und Geschlechterforschung, Bielefeld 2014, S. 273–290.
- Rich, Ruby B.: New Queer Cinema. The Director's Cut, Durham/London 2013.
- Roschy, Birgit: »Kritik zu *Concussion*«, <https://www.epd-film.de/filmkritiken/concussion>, 21.11.2017.
- Rowe, Kathleen: »Comedy, Melodrama and Gender: Theorizing the Genres of Laughter«, in: Brunovska Karnick, Kristine/Jenkins, Henry (Hrsg.): Classical Hollywood Comedy, New York/London 1995, S. 39-59.

- Gayle S. Rubin: »Sex denken: Anmerkungen zu einer radikalen Theorie der sexuellen Politik«, in: Andreas Kraß (Hrsg.): Queer Denken. Queer Studies. Frankfurt a.M. 2003, S. 31-79.
- Schwarzbaum, Lisa: »The Kids Are All Right«, in: Entertainment Weekly, 4. August 2010, www.ew.com/article/2010/08/04/kids-are-all-right, 17.10.2017.
- Scott, A.O.: »Meet the Sperm Donor: Modern Family Ties«, in: The New York Times, 8 July 2010. www.nytimes.com/2010/07/09/movies/09kids.html?_r=0, 08.09.2017.
- Thomas, Tanja: »Zwischen Konformität und Widerständigkeit. Populärkultur als Vergesellschaftungsmodus«, in: Villa, Paula-Irene u.a. (Hrsg.): Banale Kämpfe? Perspektiven auf Populärkultur und Geschlecht, Wiesbaden 2012, S. 211-228.
- Villa, Paula-Irene u.a.: »Banale Kämpfe? Perspektiven auf Populärkultur und Geschlecht. Eine Einleitung«, in: dies u.a. (Hrsg.): Banale Kämpfe? Perspektiven auf Populärkultur und Geschlecht, Wiesbaden 2012, S. 7-22.
- Walters, Suzanna Danuta: »The Kids Are All Right But the Lesbians Aren't: Queer kinship in US culture«, in: Sexualities, Jg. 15, Nr. 8, 2012, S. 917–933.
- Wendler, André: »Die Erschütterten«, in: SISSYMAG, <http://www.sissymag.de/concussion/>, 21.11.2017.
- Winter, Rainer: Die Kunst des Eigensinns. Cultural Studies als Kritik der Macht, Weilerswist 2001.
- Winter, Rainer: »Filmanalyse in der Perspektive der Cultural Studies«, in: Ehrenspeck, Yvonne u.a. (Hrsg.): Film- und Fotoanalyse in der Erziehungswissenschaft. Ein Handbuch, Opladen 2003, S. 151-164.