

Steffi Krause

Männliche Schwiegertöchter und Heimliche Lesben: Zur Ästhetik und Semantik von Homosexualität im Sat.1 Film

2014

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14647>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Krause, Steffi: Männliche Schwiegertöchter und Heimliche Lesben: Zur Ästhetik und Semantik von Homosexualität im Sat.1 Film. In: Thomas Nachreiner, Peter Podrez (Hg.): *Fest-Stellungen*. Marburg: Schüren 2014 (Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium 25), S. 265–274. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14647>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Männliche Schwiegertöchter und Heimliche Lesben: Zur Ästhetik und Semantik von Homosexualität im Sat.1 Film

Einleitung

Jan Freitag von der Berliner Zeitung findet in seiner Review klare Worte zum Sat.1-Film ALL YOU NEED IS LOVE – MEINE SCHWIEGERTOCHTER IST EIN MANN (2009)¹:

Inhaltlich aber ist der Film ein Meilenstein televisionärer Befreiung, vollführt er doch etwas Ungewohntes im deutschen Komödienwesen. Durch Aussparen homosexueller Klischees bringt er zielsicher die heterosexuellen Vorurteile zum Vorschein. [...] ALL YOU NEED IS LOVE ist ein Gute-Laune-Film. Und doch zeichnet er ein Bild beider Seiten, das man bestenfalls von schwergängigen Arte-Filmen kennt. Im Humor-Fach sind solche Tiefenanalysen rar. Zaghaft scheint also das Massenfernsehen einem Grundanliegen Homosexueller nachzukommen – dem nach Unsichtbarkeit, ohne übersehen zu werden.²

Dem Film wird folglich von Freitag ein exzeptioneller Status innerhalb des Massenmediums zugewiesen, welcher sich vor allem in einem liberalen Umgang mit Homosexualität manifestiert. Eine solche Zuweisung suggeriert, dass Homosexualität ihren medialen Skandalstatus – der zumindest von den Siebzigern bis zu den Neunzigern evident war³ – verloren hat, was insofern mit dem gesellschaftlichen Wandel korreliert, als Homosexualität mit der Abschaffung des §175 StGB im Jahre 1994 (Bestrafung männlicher Homosexualität) und der Einführung des Lebenspartnerschaftsgesetzes (2001) die jüngste politisch legitimierte Liebes- und Beziehungsform in Deutschland darstellt. Heute ist sie sowohl außerhalb als auch innerhalb der Medien gegenwärtig, schwule und lesbische Politiker und Künstler befinden sich in allen Positionen des Staates. Auch in das Vorabendprogramm aller Sender hat gleichgeschlechtliche Liebe Eingang gefunden.⁴ Krah und Decker stellen fest: »Ein gesellschaftspolitischer Wandel wird scheinbar vom Fernsehen begleitet und Homosexualität *im* Fernsehen gilt *außerhalb* des Fernsehens als nicht mehr sanktionswürdig.«⁵ Wie das »scheinbar« in der Aussage betont, findet dieser Harmonisierungsprozess jedoch nur oberflächlich statt, in der Tiefe der Filme wird Homosexualität noch immer als »Abweichung« gekennzeichnet. Eine Abweichung, die wie dieser Beitrag zeigen will, rekurrent abgewertet wird. Es geht demzufolge um die Rekon-

¹ ALL YOU NEED IS LOVE – MEINE SCHWIEGERTOCHTER IST EIN MANN, D 2009, R: Edzard Onneken.

² <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/in-der-sat-1-komoedie--all-you-need-is-love--werden-provinz-heteros-in-ganz-ungeschminkter-borniertheit-vorgefuehrt-liebe-auf-dem-land,10810590,10677196.html> (28.02.2012).

³ Vgl. dazu Hans Krah, Jan-Oliver Decker: Skandal auf jedem Kanal. Bilder von Homosexualität in deutschen TV-Produktionen. Eine Auswahl von den 70er-Jahren bis zur Gegenwart. In: Claudia Gerhards, Stephan Borg, Bettina Lambert (Hrsg.): *TV-Skandale*. Konstanz 2005, S. 151–179.

⁴ So zum Beispiel: HAND AUF'S HERZ, Sat.1 (Emma und Jenny), ANNA UND DIE LIEBE, Sat.1 (Virgin, Lilly und Jasmin), ALLES WAS ZÄHLT, RTL (Deniz und Roman), GZSZ, RTL (Franzi und Paula, Lenny und Carsten) uvm.

⁵ Krah/Decker, S. 152 (Hervorhebung im Original).

struktion der Semantisierung und Funktionalisierung von Homosexualität und der daran gekoppelten Normen und Werte. Diese wiederum können dann Rückschlüsse auf ein außerfilmisches Wertesystem zulassen (siehe nächstes Kapitel). Filme werden hier demzufolge als Seismograf verstanden, der »pragmatisch das kulturelle Wissen der Kultur, der er angehört [präsupponiert]«⁶. Dieses Wissen umfasst die »Gesamtmenge dessen, was eine Kultur, [...] über die ›Realität‹ annimmt, inklusive der Frage selbst, was sie überhaupt als ›Realität‹ annimmt; d.h. als die Menge aller von dieser Kultur für wahr gehaltenen Propositionen«⁷. Filme diskursivieren demnach intendiert oder unbewusst, explizit oder implizit die zu ihrer Produktionszeit spezifischen Normen und Werte sowie Verhaltensmuster und –regeln. Durch die Rekonstruktion dessen, *was* in einem Film ereignishaft ist und *wie* diese Ereignisse aufgelöst werden, lassen sich Aussagen über ein außertextuelles Normen- und Wertesystem abstrahieren. Dafür ist es ferner relevant, *welche* Verhaltensweisen und Konzepte im Film sanktioniert oder belohnt werden, bzw. welche Aspekte der Film dezidiert nicht zeigt⁸ und *was* darüber vermittelt wird.

Die Sat.1 Filmreihe als massenmediales Ereignis

Wenn weiter oben von Rückschlüssen auf ein gesellschaftliches Wertesystem gesprochen wurde, stellt sich die Frage, inwiefern der Sat.1 Dienstagsfilm diesbezüglich als signifikant herangezogen und für reliable Aussagen funktionalisiert werden kann. Dies ist aufgrund dreier Eigenschaften der Reihe möglich. Zunächst sind die Filme der Sat.1-Reihe alle *deutsche Filme*. Eine Untersuchung der Interaktion filmischer und gesellschaftlicher Wertekonstruktionen kann nur dann aussagekräftig sein, wenn die Filme auch der betrachteten Gesellschaft entspringen. Andernfalls kann man nur Aussagen über kulturell spezifische Rezeptionen machen, also Fremd- statt Selbstbilder diskutieren. Die Sat.1 Filme sind ferner bereits *theoretisch massenfähig*, da sie Fernsehfilme sind. In Deutschland herrscht nahezu eine Vollversorgung mit Fernsehgeräten vor, 98% aller Staatsbürger besitzen ein Gerät.⁹ Zudem sieht jeder Bundesbürger etwa drei Stunden täglich fern, der Konsumpeak ist etwa zur Primetime,¹⁰ eben der Zeit, zu der die betrachteten Filme gezeigt werden. Sie sind demnach theoretisch von einer großen Masse rezipierbar. Des Weiteren ist der Sat.1 Film auch *praktisch massenfähig*, da er seit Jahren konstante Einschaltquoten aufweist: Der Marktanteil der im Jahr 2011 gezeigten Filme zeugt von dieser Konstanz. Zwischen zehn und zwölf Prozent der Zuschauer zwischen 14–49 schalten regelmäßig ein. Die Quoten weisen eine solche Regelmäßigkeit jedoch nicht erst im Jahr 2011 auf, von 2007 bis 2010 ergibt sich ebenfalls eine konstante Linie bei zehn bis zwölf Prozent Marktanteil. Der Sat.1 Dienstagsfilm erweist sich demzufolge als geeigne-

⁶ Michael Titzmann: *Strukturelle Textanalyse. Theorie und Praxis der Interpretation*. München 1977, S. 268.

⁷ Ebd.

⁸ Vgl. zum Begriff der *Nullposition*, bzw. der *Leerstelle* Titzmann, S. 238ff. und Hans Krah: *Einführung in die Literaturwissenschaft/Textanalyse*. Kiel 2006, der formuliert, dass Texte »Ebenen/Stellen aufweisen, zu denen sie sich nicht äußern, die offen, ambivalent bleiben, obwohl durch den textuellen Kontext [...] diese Ebenen selbst als relevant gesetzt werden« (S. 92).

⁹ <http://de.statista.com/statistik/daten/studie/217558/umfrage/medienausstattung-vonfamilienhaushalten-in-deutschland/> (28.02.2012).

¹⁰ Vgl. <http://www.mediendaten.de/index.php?id=fernsehen-fernsehnutzung-d> (28.02.2012).

ter Untersuchungsgegenstand für die Aufgabenstellung, da er ein konstantes – er wird seit 1999 produziert – und massenfähiges Medium darstellt. Von besonderer Relevanz ist es nun zu untersuchen, welche Normen und Werte ein solches Massenmedium vermittelt. Um ein möglichst breites Publikum zu erreichen und für den Sender produktiv zu sein, müssen die Filme nicht nur komplexitätsreduziert und damit für viele verständlich konstruiert sein, sondern auch durch die Masse der Zuschauer akzeptierte Normen und Werte vermitteln. Das mediale Produkt reproduziert damit dauerhaft (aufgrund von Wiederholungen) den außertextuell akzeptierten Wertemainstream in sich selbst. Dieser Werteapparat ist dann auch aussagekräftig für die Gesellschaft, welche ihn produziert. Es lassen sich also aufgrund der rekonstruierten Filmstrategien und -semantiken durchaus Aussagen über die deutsche Kultur treffen.

Semantik und Ästhetik von Homosexualität im Film ALL YOU NEED IS LOVE – MEINE SCHWIEGERTOCHTER IST EIN MANN (2009)

Das junge schwule Paar, Hans und Nickolas, lebt in Berlin und will heiraten. Hans, der aus einem (unbenannten) bayerischen Dorf kommt, möchte die Trauung dort vornehmen lassen, weshalb die Beiden in Hans' Heimat fahren. Dort stoßen sie sowohl bei der Dorfgemeinschaft als auch bei den geschiedenen Eltern auf Abneigung und Aggression. Der Kampf um die Akzeptanz der schwulen Liebe beginnt, das (verhalten) wachsende Verständnis der Mutter und des Vaters gehen mit deren Ausgrenzung aus der Dorfgemeinschaft einher. Aufgrund der Geschehnisse trennt sich das Paar. Die Eltern können ihren Sohn nicht leiden sehen und reisen nach Berlin, um das Paar wieder zusammen zu bringen. Schließlich kann die Trauung auf der Almhütte doch noch vorgenommen werden, auch die Eltern von Hans finden wieder zueinander, sie werden letztlich sogar lückenlos in die Dorfgemeinschaft integriert.

Bereits der Titel des Films verknüpft Homosexualität, oder Schwulsein konkret, mit einer Abweichung. Dem Lexem ›Schwiegertochter‹, welches ein weibliches Geschlecht impliziert, wird der ›Mann‹ oppositionell gesetzt. Mit dieser Gegenüberstellung wird bereits der erwünschte ›Normalzustand‹ definiert: Der Partner des Sohnes sollte eine Frau sein, das männliche Geschlecht des Partners verhält sich divergent dazu, stellt eine Devianz dar. Diese wird innerhalb der ersten Minuten des Films dann auch expliziert. Homosexualität ist in der dargestellten Welt »furchtbar schrecklich« (17:00), scheinbar pathologisch (vgl. 33:40) und sowohl gesellschaftlich als auch topografisch auszugrenzen.¹¹ Es findet eine anhaltende explizite Abwertung von Homosexualität statt, die alle gesellschaftlichen Bereiche umfasst. Nicht nur Dorfbewohner aller Schichten, Geschlechter und Altersgruppen verhalten sich ablehnend bis aggressiv gegenüber dem schwulen Paar, auch in der Kirche sowie im Standesamt wird die Beziehung des Paares desavouiert (29:40ff, 40:05), eine Trauung kann in diesen Institutionen nicht stattfinden. Homosexu-

¹¹ Sowohl die Eltern von Hans als auch das Paar selbst werden zunächst aus der Dorfgemeinschaft ausgeschlossen. Mit dem Verschwinden des Paares kann die Reintegration der Eltern vollzogen werden. Obwohl die Hochzeit schließlich in Bayern stattfindet, ist davon auszugehen, dass das schwule Paar weiterhin in Berlin lebt, man demnach nur von einer kurzweiligen Duldung sprechen kann.

alität wird demnach nicht nur aus einem religiösen Raum ausgegrenzt, sie findet auch – trotz gesetzlicher Legitimation – im staatlichen Raum keinen Platz.

Eine Abwertung gleichgeschlechtlicher Liebesbeziehungen ist jedoch nicht für die gesamte dargestellte Welt gültig, sondern ein exklusiv bayerisches, also ländliches Problem. So wird explizit die Problemlösbarkeit von Homosexualität in Berlin betont. Somit findet über die Raumbindung erneut eine Grenzziehung statt: Homosexualität ist etwas, das in überindividuellen Großstädten stattfinden kann, im Dorf ist es nicht erlaubt.¹² Außerdem wird über die Raumbeschreibung Homosexualität auch an das Merkmal ›Unsichtbarkeit‹ bzw. ›Privatheit‹ gekoppelt, wodurch Heterosexualität ex negativo etwas ›Öffentliches‹, ›Sichtbares‹ sein darf. Solange man den Homosexuellen nicht erkennt, er diese Neigung auch nicht öffentlich zeigt, kann er/sie gesellschaftlich integriert bleiben. Dies wird im Film am Beispiel der gezeigten Lesben deutlich, die sich in einer Art Geheimgesellschaft treffen. Die Lesbenparty findet nicht nur in einer ›geschlossenen Gesellschaft‹ (01:07:40) statt, diese befindet sich auch noch in einem topografischen ›Unten‹, einem Keller. Ein Outing innerhalb der Dorfgemeinschaft ist ausgeschlossen, was am Beispiel der Bankchefin deutlich wird (vgl. 01:10:10). Homosexualität darf auf dem Land demnach nur heimlich ausgelebt werden und ist nur solange geduldet, solange sie in der ›Heimlichkeit‹ und ›Privatheit‹ verbleibt. Hans und Nickolas, die ihre Liebe auf dem See öffentlich ausleben wollen, wenn auch nur mit einem Kuss, regen damit Hassträden an und lösen einen Skandal aus (vgl. 20:50).¹³

An dieser Stelle der Argumentation stellt sich eine filmsoziologisch bzw. rezeptionsästhetisch motivierte Frage: Inszeniert der Film diese explizite Abwertung des Paares so, dass sie vom Zuschauer als überzogen bewertet wird und damit abzulehnen wäre? Obwohl einige Rezensionen diese Strategie erkennen wollen und sie als filmische Kritik an Schwulenfeindlichkeit verstehen,¹⁴ würde ich diese Frage verneinen. Zunächst begründet sich dies auf die institutionelle Verankerung des Films (siehe vorheriges Kapitel) und seiner Ausweisung als Unterhaltungsfilm, was einen umfassenden politisierten Diskurs eher ausschließt.¹⁵ Weiterhin wird Homosexualität nicht nur explizit, sondern auch im-

¹² Die Raumsemantik ist insofern auch eine implizite Abwertung Berlins oder der Stadt im Allgemeinen, da Hans seine als negativ gesetzte Homosexualität erst dort entdeckt hat. (Vgl. 13:00) Der Film baut demnach, vergleichbar zum Heimatfilm, eine starke Stadt-Land-Opposition auf. Zum Stadt-Land-Paradigma im Heimatfilm siehe u.a. Jürgen Trimborn: *Der deutsche Heimatfilm der fünfziger Jahre. Motive, Symbole und Handlungsmuster*. Köln 1998, insb. S. 41–74; Willi Höfig: *Der deutsche Heimatfilm. 1947–1960*. Stuttgart 1973.

¹³ Generell ist zu sagen, dass die Körperlichkeit des Paares problematisiert ist. Es lässt sich in abgeschwächter Form konstatieren, was Kraus und Decker formulieren: ›Schwule werden auf Sexualität reduziert. [...] Die Konzentration auf Sexualität bedingt insbesondere, dass Berufskontexte bei Schwulen überhaupt nicht thematisiert oder filmisch marginalisiert werden‹ (S. 161). Der Problemcharakter der Körperlichkeit zeigt sich bei dem gescheiterten Versuch des Geschlechtsverkehrs und dem Skandal, den der Kuss und andere Innigkeiten des Paares auslösen.

¹⁴ Z.B. <http://www.quotoenmeter.de/cms/?p1=n&p2=38216&p3> (28.02.2012), <http://www.welt.de/fernsehen/artivle5057859/Eine-schwule-Schwiegertochter-stoert-die-Dorfidylle.html> (28.02.2012).

¹⁵ Dies wird auch deutlich, wenn man die geringe Anzahl tatsächlich politisierter Filme in der Reihe betrachtet – so z.B. DIE FRAU DES SCHLÄFERS, RESTRISIKO. Diese, das kommt hinzu, verhandeln außerdem eher entpolitisierte Werte und Normen vor der Folie politisierter Ereignisse.

plizit abgewertet, da der Film ihren Ursprung erklären will. Er greift dafür zwei außertextuell präsente Argumentationstopoi auf, indem er sowohl die vorwiegend weibliche Sozialisation durch die Mutter als auch die biologische Anlage als Ursache einführt. Letzterer Ansatz wird in der dargestellten Welt favorisiert, da er zum einen durch eine Autoritätsinstanz, dem Arzt, manifestiert und zum anderen durch Hans im Gespräch mit der Nachbarin bestätigt wird (vgl. 33:50, 01:09:35). Indem der Film diese Topoi sowohl implizit (Sozialisation) als auch explizit (Biologie) aufgreift, somit nach einer Kausalitätsklärung strebt, wird die Wirkung der gefunden Ursache erneut desavouiert. Da Homosexualität letztlich angeboren ist, trifft niemanden eine direkte Schuld, denn gegen das gottgegebene Potential von Hans und Nickolas können sich »nicht einmal« die Bayern (im Film) stellen.

Demzufolge findet am Ende des Films die Trauung des Paares statt und somit eine Integration der Schwulen in die Dorfgemeinschaft. Diese Problemlösung erweist sich jedoch als Pseudolösung, als oberflächlich harmonisiertes Ende, welches zur Befriedigung der Zuschauer, nicht aber zur tatsächlichen Integration der Homosexuellen beiträgt.¹⁶ Dies kann anhand zweier Aspekte herausgestellt werden. Zunächst ist festzuhalten, dass es innerhalb der Dorfgemeinschaft keine Transformationsphase gibt. Lediglich die Eltern von Hans durchlaufen diese Phase und akzeptieren explizit ihren schwulen Sohn. Es kann auch keinesfalls davon gesprochen werden, dass die Eltern *pars pro toto* für die Dorfgemeinschaft stehen, da sie selbst ausgeschlossen werden und die Reintegration keinesfalls mit der Akzeptanz der Schwulen, sondern mit deren Verlassen des Raumes einhergeht. Indem die Dorfgemeinschaft ohne Transformationsphase gezeigt wird, demnach ad hoc von massivem Schwulenhass zu feierlicher Hochzeitsgemeinschaft übergeht, erscheint die Problemlösung unglaubwürdig. Zudem führt sich das schwule Paar selbst ad absurdum, da sie beim Besuch der Eltern konstatieren, auch ohne Trauschein glücklich sein zu können (vgl. 01:25:25). Es erfolgt ein Kameraschnitt, in der nächsten Einstellung werden bereits die Almhütte und die Hochzeitsszenarie gezeigt. Die Strategie der ad hoc Problemlösung mag für die oberflächliche Harmonisierung der Histoire funktionieren, nicht aber für die Integration von Homosexualität innerhalb der dargestellten Welt. Vielmehr wird das Paar schließlich in eine institutionalisierte domestizierte Beziehungsform überführt, die auch mit deren sexueller Domestikation gleichgesetzt werden kann. Krah und Decker formulieren 2005, was für diesen Film ebenso gültig ist: »Hier ordnen zwei ihre homosexuelle Liebe symbolisch der Familie als der sinnstiftenden Institution für den Einzelnen unter; hier integrieren sich zwei symbolisch in einen durch die heterosexuelle Familie definierten, normativen Rahmen.«¹⁷ Zudem bleibt

¹⁶ Krah und Decker stellen fest: »Was im Fernsehfilm in den 90er-Jahren und in den TV-Serien der Gegenwart [...] festzustellen ist, ist die Tendenz zur Gleichbehandlung auf der Oberflächenebene und einer pseudohaften *political correctness*, die mit einem Harmonisierungs- und Ausgleichsbestreben verbunden ist. [...]« (S. 177). Signifikant ist hierbei, dass dies identisch für den Sat.1-Film gilt. Obwohl demnach gesellschaftlich scheinbar ein Wandel stattgefunden hat (zumindest auf Gesetzesebene), ist dieser in der medialen Darstellung nicht realisiert. Diese Schlussfolgerung möchte ich vor allem auf den Fernsehfilm beziehen. Unten werden weitere repräsentative Beispiele überzogen, um diese Aussage zu festigen.

¹⁷ Krah/Decker, S. 168.

der Akt der Hochzeit selbst eine Nullposition,¹⁸ der Film will dies demnach gar nicht zeigen. Diese Strategie bestätigt zwei eingangs geäußerte Annahmen: Zunächst wird dadurch – erneut – Homosexualität tabuisiert und abgewertet, da sie in der Logik des bereits Gezeigten nur sein darf, wenn sie nicht öffentlich ist. Zu beachten ist hierbei auch, dass das Paar den ländlichen Raum wieder verlässt, also nur einen Duldungsstatus besitzt. Weiterhin referiert das Nicht-Zeigen der Hochzeit darauf, dass es darum eigentlich gar nicht geht. Viel evidenter wird die erneute Paarbindung von Hans' Eltern inszeniert (vgl. 01:28:00ff.), also die Rückkehr zur eigentlichen Kernfamilie. Der Film propagiert damit in vielerlei Hinsicht regressive Werte.

1. Homosexualität ist kein Selbstzweck, sondern an weitere Merkmale geknüpft. Diese sind unter anderem eine zu ›domestizierende Sexualität/Körperlichkeit, ›Abweichung‹, ›Tabubruch‹ oder ›Heimlichkeit‹.
2. Durch die Zuweisung dieser Merkmale wird Homosexualität als negativ ausgewiesen, als das ›Auszugrenzende‹, was in der dargestellten Welt durch die Verbannung der Homosexuellen in die Heimlichkeit und überindividuellen Großstädte inszeniert wird.
3. Homosexualität kann nur integriert werden, wenn sie nicht sichtbar ist oder nicht öffentlich ausgelebt wird. Sie muss, sollte sie öffentlich werden, in einen institutionalisierten, reglementierten und domestizierten Zustand überführt werden.
4. Das Modell von Familie ist demnach ein konservatives, dem alle Beziehungsformen untergeordnet werden; auch auf der Ebene der heterosexuellen Figuren strebt der Film nach der Installation der Kernfamilie.

Zuletzt ist eines für den Film noch hervorzuheben. Das Einzige nämlich, was auf der Ebene des Paares ausbleibt, ist deren äußere Stereotypisierung als ›Tucken‹. Diese Rolle übernimmt der Inneneinrichter von Hans' Vater, ein Pink tragender Japaner mit auffällig weiblichem Habitus (vgl. 38:45). In einem signifikanten Dialog zwischen Christian und Vera (Hans' Vater mit neuer Lebensgefährtin) wird konstatiert, dass Homosexualität für Japaner etwas ›Normales‹ sei (vgl. 39:25). Mit dieser Aussage wird Homosexualität in Deutschland ex negativo als etwas ›Abweichendes‹ gesetzt. Was *dort* gilt, ist demnach *hier* nicht gültig. Diese topologische Grenzziehung, die mit einer expliziten Desavouierung des Japaners einerseits, Homosexueller andererseits einhergeht, verweist auf eine Verschiebung in der dargestellten Welt. Homosexualität ist lediglich dann zu integrieren, wenn sie dem ohnehin ›Fremden‹ anhaftet. Indem sie dezidiert als etwas Fremdes gekennzeichnet und sichtbar gemacht wird, stellt sie keine Bedrohung für das Eigene dar.

Homosexualität in anderen Sat.1 Dienstagsfilmen

Um ein möglichst unverfälschtes Bild geben zu können, sollen die obigen Aussagen auch anhand anderer Darstellungen von Homosexualität nachvollzogen werden. Hierbei handelt es sich jedoch meist nur um kurze Ausschnitte, da kein anderer Film Homosexualität derart fokussiert. Zentral wird dieses Thema noch in dem Film SIND DENN ALLE

¹⁸ Die Hochzeit des Paares erscheint zunächst relevant für den Text, wird jedoch ausgelassen.

NETTEN MÄNNER SCHWUL? (2001)¹⁹ verhandelt. Dies ist über den Zeitbezug durchaus erklärbar, da im Jahr 2001 das Lebenspartnerschaftsgesetz nicht nur in Kraft getreten ist, die Entstehung und Umsetzung des Gesetzes verlief außerdem äußerst medienwirksam.²⁰ Daher sollte der Film nicht nur als Reaktion auf gesellschaftliche Ereignisse gesehen werden, sondern vor allem auch als eines der medialen Produkte, die sich innerhalb des Diskurses positionieren.

Anders, als bei dem acht Jahre später produzierten Film, operiert SIND DENN ALLE NETTEN MÄNNER SCHWUL? durchaus rekurrent mit äußerlichen Schwulenstereotypen. Das Paar Selim und Erik weist eine klare Geschlechtertypisierung auf, die Selim als den »Mann im Haus«, Erik hingegen als eher weiblich stilisieren (vgl. 07:00–08:42).²¹ Auch Carlo greift bei seiner Verwandlung zum Schwulen diese Merkmale auf, äußert sich in einem affektierten Sprachstil zu einem vorbeilaufenden Jogger.²² Erik äußert daraufhin: »Hör mal, du musst nicht auf Tunte machen. Es gibt viele Schwule, denen man's überhaupt nicht ansieht« (11:45f.). Indem Erik auf Nachfrage Carlos den heterosexuellen Richard Gere als Beispiel heranzieht, führt er sich selbst ad absurdum; Homosexuelle sind als solche demzufolge »erkennbar«. Krah kommt bei seinen Ausführungen zum selben Schluss, auch hier hat keine signifikante Transformation stattgefunden.²³ Dies lässt sich auch an Malas Arbeitskollegen Michael nachvollziehen, der nach seinem Coming out als Transvestit auftritt, um Carlo für sich zu gewinnen. Innerer und äußerer Wandel verlaufen damit simultan, letzteres scheint Bedingung von ersterem zu sein, denn Michael wird nicht mehr anders inszeniert. Obwohl dies durchaus eine Abweichung zu den obigen Ausführungen darstellt, gibt es Parallelen in den sonstigen Merkmalszuweisungen. So wird die Ausübung von Homosexualität auch hier als etwas »Privates« beschrieben (vgl. 23:00). Schwulsein ist zudem in doppelter Hinsicht problematisch und deviant: Zunächst führt es zum Verlust der Männlichkeit,²⁴ weiterhin zum Autoritätsverlust, der für Erik wiederum mit der Berufsunfähigkeit einhergeht. So kann er den Patienten nicht mehr behandeln, muss an Mala abgeben (vgl. 26:00). Auch hier findet also eine Abwertung von Homosexualität statt, die gewissermaßen in eine Handlungsunfähigkeit des Subjektes mündet.

Krah beschreibt weitere Aspekte, die sich auf diesen Film übertragen lassen.²⁵ So werden sowohl Erik und Selim als auch Carlo als Schwulen-Simulant auf Sexualität, bzw.

¹⁹ SIND DENN ALLE NETTEN MÄNNER SCHWUL?, D 2001, R: Sibylle Tafel.

²⁰ Ohne hier einzelne Artikel hervor heben zu wollen, können folgende Archive verglichen werden: <http://www.focus.de/suche/lebenspartnerschaftsgesetz/beste%20Treffer/3/> (21.02.2012), <http://www.spiegel.de/suche/index.html?suchbegriff=lebenspartnerschaftsgesetz> (21.02.2012), <http://suche.welt.de/woa/result.html?cpi=7&query=lebenspartnerschaftsgesetz&sort=date&fsk=0> (21.02.2012).

²¹ Dies wird durch Eriks Habitus seinem klischeehaft über die Schulter geworfenen Schal und dem Umgang mit der Bohrmaschine verstärkt (vgl. 09:15ff.).

²² Siehe auch das Gespräch mit Mala (vgl. 12:13ff.).

²³ Vgl. Hans Krah: Sexualität, Homosexualität, Geschlechterrollen. Mediale Konstruktionen und Strategien des Umgangs mit Homosexualität in Film und Fernsehen. In: *FORUM Homosexualität und Literatur* 29, 1997, S. 5–46; S. 25.

²⁴ So konstatiert Erik selbst, wenn er über den scheinbar schwulen Carlo mit Mala spricht: »Er ist kein Mann, er ist schwul« (11:05).

²⁵ Vgl. Krah 1997, S. 25–29.

Körperlichkeit und Äußerlichkeit reduziert.²⁶ Das schwule Paar wird meist mit weit geöffneten Hemden gezeigt, es wird eine Vielzahl von Berührungen inszeniert. Als Selim am Schluss Carlos Krawatte zurechtrückt und dieser es ihm gleich tun will, lässt Selim es nicht zu (vgl. 1:26:06). Schwule sind demnach an Äußerlichkeiten interessiert – so darf der schwule Carlo auch mit Mala einkaufen gehen – sie haben außer diesem aber eigentlich keine Probleme in der dargestellten Welt.²⁷ Mit der Hochzeit des Paares Selim/Erik wird zwar eine funktionierende Partnerschaft installiert, dies erscheint jedoch mehr als politisches Statement in der Debatte, denn als generelle Position. Denn außer dieser oberflächlich inszenierten Integration wird Homosexualität mit negativen Merkmalen wie ›Affektiertheit, ›Perversität²⁸, ›Privatheit, ›Äußerlichkeit und ›Körperlichkeit aufgeladen.²⁹ Die Integration funktioniert zudem auf einer ethnischen Ebene, da Selim ein Türke ist. Dies unterstützt die Annahme, die Hochzeit eher als ein politisches Statement, denn als generelle Schwulenfreundlichkeit zu lesen. Die Bundesländer und Politiker, die außertextuell gegen das Lebenspartnerschaftsgesetz klagten, wurden stark kritisiert, der Film scheint sich hier also oberflächlich auf die Seite der Fürsprecher zu stellen.³⁰ Die filmische Bewertung von Homosexualität ist demzufolge wie bei ALL YOU NEED IS LOVE ambivalent, da die Filmoberfläche einen Harmonisierungsprozess evoziert, die Tiefenebene jedoch weiterhin die ›Abweichung‹ Schwulsein proklamiert.

In GRIECHISCHE KÜSSE (2008)³¹ fährt Yannis in seine griechische Heimat, um seinen kranken Großvater zu besuchen. Dieser fragt seinen Enkel nach seiner familiären Situation, woraufhin er, zur Beruhigung des Herzkranken, eine Bekanntschaft aus dem Flugzeug für seine Freundin ausgibt. Als Yannis seinem Opa die Frau durch ein Fernglas zeigen will, sieht dieser zunächst einen sich einölenden Mann. Signifikant ist dabei der Dialog:

Yannis: Ich will dir jemanden vorstellen, komm. Schau mal durch. (*Großvater schaut hindurch*)

Großvater: Sag mal Yannis, was soll das? Willst du mich umbringen?

Yannis: Wieso? (*Yannis nimmt das Glas und sieht selbst, lacht.*) Nein. Ok, ich halt' das Fernglas, und du schaust durch. (*Großvater sieht die Frau*)

Großvater: Na also. (*Griechische Küsse*, 19:40–20:10, Regieanweisung v. S.K.)

Diese Filmsequenz stellt insofern ein filminternes Stilmittel dar, als dass sie humoristisch eingesetzt wird, allerdings ist dies für die Stimmung des Films irrelevant und unnötig. Homosexualität, wenn sie hier auch nur eine Möglichkeit darstellt, ist letal im metaphorischen Sinne. Dieser Zustand würde für den Großvater eine derartige Abweichung darstellen, dass sein Herz darunter litte. Auch hier wird demnach Homosexualität als ›lä-

²⁶ Vgl. dazu 09:00, 11:30, 15:35, 45:00, 49:26.

²⁷ Siehe auch Kraus und Decker: ›Schwule haben keine Probleme, keine wirklichen zumindest. Sie sind weltfremd, auf Äußerlichkeiten fixiert, ohne die alltäglichen Probleme der Heterosexuellen‹ (S. 162).

²⁸ Vgl. 23:00 und den Patienten, der glaubt, Erik habe an ihm herumgespielt.

²⁹ Dies ist insofern negativ, als die Hauptfrauenfigur zwei Mal betont, dass Sex überbewertet sei (vgl. 45:00).

³⁰ Frei nach dem Motto: Auch wenn ich die Sache eigentlich nicht will, stehe ich lieber auf der guten Seite. Mit dieser These bewege ich mich jedoch auf einer spekulativen Ebene.

³¹ GRIECHISCHE KÜSSE, D 2008, R: Felix Dünemann.

cherliche, »auszugrenzende« Möglichkeit einer Liebesbeziehung für die Figur Yannis inszeniert und damit dezidiert abgewertet.

Abschließende Bemerkungen

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass es in der Darstellung von Homosexualität im Sat.1 Dienstagsfilm eine klare Oberflächen-Tiefen-Opposition gibt. Während auf der Textoberfläche (pseudo-)harmonisierte und politisch korrekte Werte inszeniert werden, argumentieren die Texte in der Tiefe implizit gegen Homosexualität. Diese wird problematisiert und als abweichend gesetzt. Zudem findet eine Ideologisierung statt, da Homosexualität stets zur Vermittlung anderer zentraler Werte und Normen funktionalisiert wird; an das Merkmal werden also andere Wertekomplexe geknüpft. Diachron lässt sich eine Verstärkung des ersten Aspektes rekonstruieren, der die oberflächliche Stereotypisierung von Schwulen einer *political correctness* unterordnet. Dies verstärkt die oberflächliche Harmonisierung soweit, dass die Abwertung in der Texttiefe nahezu verschleiert wird; fortschrittliche Werte und Normen werden einem *Happy End* untergeordnet.

Ausgelebte Homosexualität gibt es in den dargestellten Welten jedoch kaum, sie wird für die Subjekte problematisiert und stellt somit ein Tabu dar. Dies gilt insbesondere für lesbische Paare, welche im Sat.1 Dienstagsfilm deutlich unterrepräsentiert sind.³² Eine Offenbarung homosexueller Neigungen hat eine Domestizierung und Institutionalisierung zur Folge. Paarbeziehungen müssen dann in ein regelgeleitetes System (Ehe) überführt werden, welches auch ihre triebhafte Sexualität begrenzt. Es kommt zu einer Enterotisierung, die nicht nur ästhetisch, sondern auch semantisch vollzogen wird. Insgesamt kann man in dieser Strategie Mainstreamingtendenzen erkennen. Die Filme streben immer danach, die Problemlösungen in einer relativen Mitte zu positionieren. Dies ist sowohl gesellschaftlich, d.h., dass die Paare in der bürgerlichen Mittelschicht einen konsistenten Zustand erreichen, als auch werteszufällig relevant, d.h., dass Extreme in einem Mittelmaß nivelliert werden.

Wenn also Texte ein Produkt ihrer Kultur sind, was nicht streitbar erscheint, sind die Sat.1 Filme Zeugnis davon, dass die Gleichberechtigung der Liebeskonzeptionen noch nicht in der gesellschaftlichen Mitte angekommen ist. Zeitgemäße liberale Werte, die hiernach eher als fortschrittliche Werte bezeichnet werden müssen, werden einem fröhlichen, versöhnlichen Ende untergeordnet. Die Quoten und Produktionsdichte der Filme verdeutlichen (leider), dass dies auch gewünscht ist. Zuletzt stellt sich die Frage, ob dies

³² Ein Beispiel mag SEXSTREIK (D 2009, R: Thomas Nennstiel) sein, in dem Birgit Saitling ihren Mann, den Übeltäter der dargestellten Welt, verlässt und eine Beziehung mit Milena Meyer, der Journalistin eingeht. Dabei ist diese Beziehung jedoch vor allem durch sexuelle Erfüllung gekennzeichnet, die Birgit in ihrer Ehe nicht gefunden hat. In Serien ist das Verhältnis eher ausgeglichen, was sich auf die Möglichkeit des verlängerten Erzählens zurückführen würde. Diese kann Beziehungen implizit aufbauen, wohingegen der Film in seiner verkürzten Erzählweise Beziehungen schneller explizieren muss. Vgl. zum seriellen Erzählen u.a. Gunther Eschke, Rudolf Bohne (Hrsg.): *Bleiben Sie dran! Dramaturgie von TV Serien*. Konstanz 2010; Arno Meteling: »Previously on...« - *Zur Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer TV Serien*. München [u.a.] 2010; Hans Kraß: Krieg und Krimi. Der Bosnienkrieg im deutschen Fernsehkrimi – Tatort Kriegsspuren und Schimanski: Muttertag. In: Christer Petersen (Hrsg.): *Zeichen des Krieges in Literatur, Film und den Medien, Band I Nordamerika und Europa*. Kiel 2005, S. 96–131.

Anzeichen für einen Werteverfall ist oder ob das Fernsehen uns einen Wertekonservatismus vorführt, der nur scheinbar nicht zeitgemäß ist.