Katrin Horn

Bewegte Bilder / Bewegte Vergangenheit: Queeres Kino der USA

Marlene Dietrich im Smoking und mit Zylinder, in der Hand eine rauchende Zigarette, das blonde Haar perfekt ausgeleuchtet, der Blick provokant in die Kamera gerichtet – ein Filmstill mit beinahe einzigartigem Wiedererkennungswert und gleichzeitig an Mehrdeutigkeit kaum zu übertreffen. 1930 von Regisseur Josef von Sternberg für Paramounts *Morocco* inszeniert, erlaubt der von Marlene Dietrich dargestellte Charakter Amy Jolly ebenso wie Dietrichs hier generiertes Starimage eine Vielzahl an sexuellen Zuschreibungen und beweist beispielhaft Ellis Hansons Behauptung, das Hollywood-Kino sei eines der „queerest things ever invented" (Hanson, 1999, 19). Das ikonische Bild einer hyperfemininen Frau im maskulin-codierten Outfit, die in der filmischen Handlung eine heterosexuelle Romanze verfolgt, aber homosexuelle Erotik auslebt,[1] erlaubt nicht nur unterschiedlichste Zuschreibungen von Zuschauer*innen. Auch in der filmwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Darstellung von sexueller und geschlechtlicher Vielfalt nimmt das ikonische Bild bzw. der von ihm als pars pro toto evozierte Film und Star eine zentrale Rolle ein.

Jack Babuscio beispielsweise verweist auf die Stilisierung Dietrichs zum Vamp als Teil der von Josef von Sternberg (trotz seiner Heterosexualität) evozierten *gay sensibility*, die sich in der Fokussierung auf Ästhetik und Oberflächen zeigt (Babuscio, 1993). In einem der einflussreichsten Texte zur feministischen Filmwissenschaft steht Dietrich sinnbildlich für die fetischisierte Darstellung der Frau und deren Effekt heteronormativer Blickhoheiten (Mulvey, 1975). Wieder andere lesen

[1] Amy Jolly (Marlene Dietrich) muss sich zwischen einer Vernunftehe mit einem älteren Mann und ihrer Liebe zu einem jungen Fremdenlegionär (Gary Cooper) entscheiden. In der bekanntesten Szene des Films nimmt die Nachtclubsängerin Jolly während eines Auftritts eine weiße Blume aus dem Haar einer Frau im Publikum und küsst diese, unter dem Applaus der Zuschauer*innen, auf den Mund.

Jollys Auftritt als Beweis historischer homosexueller Sichtbarkeit (u. a. Russo, 1981) oder aber als „scene of multiple transvestite motifs" (Garber, 1992, 337).

Auch aktuelle Veröffentlichungen setzen sich weiterhin kritisch mit diesem filmischen Erbe oszillierender Gender- und Sexualitätsvorstellungen auseinander. So argumentiert Laura Horak in ihrer revisionistischen Studie *Girls Will Be Boys* (2016), Dietrichs Auftritt in *Morocco* müsste als Bruch mit einer langen Tradition von „cross-dressed women" im frühen Kino der USA verstanden werden, die für mindestens zwei Jahrzehnte in keiner Weise lesbisch konnotiert waren. Maria San Filippo wiederum verweist in der historischen Rahmung ihrer Studie *The B Word* (2013), in der sie gegen den monosexuellen Impetus filmwissenschaftlicher Analysen anschreibt, auf Dietrich als eine der frühen Filmstars „who project erotic malleability" (San Filippo, 2013, 20). Für Horn (2017) ist Dietrich Teil des historischen Vorläufers von ‚lesbian chic', und somit elementarer Bestandteil einer Analyse spezifisch lesbischer Lust am Medium Film.

Um diese unterschiedlichen Zugänge einzuordnen, wird *Moroccos* Moment cineastischer Mehrdeutigkeit im Folgenden Ausgangspunkt für einen historischen Abriss filmischer Darstellung von sexueller Differenz sein. Damit verbunden wird die filmwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dieser Entwicklung über zentrale Begrifflichkeiten – 1) Camp, 2) Auteur, 3) Codes – referiert werden, die die Bedeutung filmischer Ästhetik für queeres Kino jenseits narrativer Verweise auf LGBTQ-Charaktere betonen.[2] Dieser Blick in die Vergangenheit führt schließlich zu einem aktuellen Themenfeld filmwissenschaftlicher und queer-theoretischer Diskussion, das die Vergangenheitsdarstellung zeitgenössischer Filme im Kontext historischer Darstellungskonventionen diskutiert: *queer nostalgia*. Ein kurzer Abriss der Verschränkung von Form und Filmgeschichte in Todd Haynes' *Carol* (2015) akzentuiert die anhaltende Relevanz von Erinnerung und Ästhetik im zeitgenössischen queeren Kino.

[2] Eine ähnliche Strategie findet sich in *Queer Cinema: The Film Reader* (Benshoff, Griffin, 2004), welches sich in *auteurs*, *camp*, *form* und *reception* gliedert.

1 Konditionen der Sichtbarkeit

Dabei sind zwei grundsätzliche Eigenheiten in der Verbindung von LGBTQ-Identitäten und Film zu beachten. Zum einen wird Film bis heute als zentrales Sichtbarkeitsmedium wahrgenommen. Repräsentation, so der einflussreiche englische Filmwissenschaftler Richard Dyer, bestimmt, wie wir gesehen werden (Dyer, 2002, 1). Hanson betont zudem, dass Film auf Grund der verführerischen und scheinbar unerschöpflichen Möglichkeit, Bilder zu generieren, eine privilegierte Form kultureller Selbstdefinition darstellt (Hanson, 1999, 5).

Gleichzeitig ist die Beziehung zwischen Film und Queerness problematisch, da sexuelle Identität nicht per se sichtbar ist. Entsprechend setzt Film, so Dyer, im besonderen Maße auf feste Ikonographie, um Charaktere dennoch effizient einzuführen und zudem das überwiegend heterosexuelle Publikum zu versichern, dass sich kein queerer Charakter unerkannt unter ihnen aufhalten kann (Dyer, 2012, 278).[3] Dadurch rückt nicht nur die Betrachtung formaler Elemente in den Fokus queerer Filmwissenschaft, sondern auch die historische Einbettung visueller wie narrativer Konventionen:

> „Such forms restrict and shape what can be said by and/or about any aspect of reality in a given place in a given society at a given time, but if that seems like a limitation on saying, it is also what makes saying possible at all." (Dyer, 2002, 2)

1.1 Aufkommende Sichtbarkeit

Ein häufig zitierter Ausgangspunkt queerer Sichtbarkeit geht – dank der Nennung in Vito Russos einflussreichem *The Celluloid Closet: Homosexuality at the Movies* (Russo, 1981, 6) – zurück ins 19. Jahrhundert: In *The Dickson Experimental Sound Film* (1894) tanzen zwei Männer

[3] Dyer betont, dass die Verwendung von Stereotypen kein Problem darstelle. Vielmehr kritisiert er deren Abwertung, insbesondere durch ein queeres Publikum, welche heteronormative Wertestrukturen bestärke: „What is wrong with these stereotypes is not that they are inaccurate. […] What we should be attacking in stereotypes is the attempt of heterosexual society to define us for ourselves, in terms that inevitably fall short of the ‚ideal' of heterosexuality (that is, taken to be the norm of being human)" (Dyer, 2012, 278).

miteinander zur Musik einer Violine, deren Melodie durch ein Kinetophon aufgenommen wird. Ohne narrative Einbindung bleibt dieser kurze Beweis der technischen Umsetzbarkeit von paralleler Film- und Tonaufnahme jedoch eine Fußnote queerer Filmgeschichte und unterstreicht die Notwendigkeit historischer Kontextualisierung in der Interpretation scheinbar nicht-heterosexueller Bilder. 1914 erscheint mit *A Florida Enchantment* (Reg. Robert A. Stuart) eine knapp einstündige Theaterverfilmung und Komödie, deren Story gänzlich auf vertauschten Geschlechtern und gleichgeschlechtlichen Romanzen beruht: Die Protagonistin des Films nimmt zu Beginn eine Pille, die sie als Mann agieren lässt, ebenso ihre afroamerikanische Bedienstete (in *blackface* dargestellt). Ihr Verlobter präsentiert sich umgekehrt als Frau. Dadurch, dass die originalen Darsteller*innen die Parts in Drag weiter übernehmen, entsteht im Verlauf des Films der visuelle Eindruck lesbischer und schwuler Paare. Entgegen verbreiteter Lesarten des Films als transgressiv (Barrios, 2003, 20–21) und „proto-gay" (Somerville, 2000, 43) weist Laura Horak durch detaillierte Kontextualisierung und Analyse zeitgenössischer Rezensionen allerdings nach, dass der Film als harmlose Familienunterhaltung wahrgenommen wurde (Horak, 2016, 96–105). Ihre Auseinandersetzung mit Cross-Dressing im frühen Film konterkariert so auch gängige Annahmen von der umfassenden Pathologisierung sexueller Inversion ab 1890 (vgl. Foucault, 1990), indem sie die langanhaltende „semantic openness" maskulin auftretender Frauen nachzeichnet (Horak, 2016, 16). Erst in den 1920ern, so Horak, wurden bewegte Bilder „one component in the overall process through which sexual identities became visible, and hence, known in modern society"(Horak, 2016, 96).

Sichtbarkeit bleibt dabei ein komplexes Problemfeld, das leicht ahistorisch verzerrt wird. „When viewing silent films, one can discover all sorts of same-sex physical intimacies that might today be read as homosexual", führen Benshoff und Griffin aus (2006, 20). Sie warnen jedoch, dass bei konventioneller Darstellung von Männlichkeit und Weiblichkeit in den seltensten Fällen diese Bilder als queer gelesen worden seien. Bestes Beispiel ist der Kuss der beiden männlichen Hauptdarsteller (Buddy Rogers, Richard Arlen) im ersten mit einem Oscar prämierten Spielfilm: *Wings* (Reg. William A. Wellman, 1927). Während die beiden Soldaten intim Abschied voneinander nehmen können, ohne Publikum und Zensur zu beirren, greift eine kleine

Szene am Rande der Handlung zeitgenössische Diskurse um Inversion und Homosexualität auf, um lesbisches Begehren zu evozieren und damit gleichzeitig einen ‚exotischen' Schauplatz zu markieren. In einer Pariser Bar teilen sich eine Frau in Anzug und Monokel, die somit die Idee des einflussreichen Sexualforscher Havelock Ellis zur sexuellen Inversion lesbischer Frauen repräsentiert,[4] und ihre Begleiterin in Kleid und Hochsteckfrisur einen Tisch – Schnitt und Kameraeinstellung unterstreichen die Parallelen (und den Kontrast) zum heterosexuellen Liebespaar am Nebentisch.

Der Trend, sexuelle Andersartigkeit und örtliche Fremdheit miteinander zu verbinden, hält bis zur endgültigen Einführung der Zensur ab 1934 an und zeigt sich in Filmen wie dem epischen Bibel-Drama *Sign of the Cross* (Reg. Cecil B. DeMille), wo sexuelle Freizügigkeit heidnische Römer*innen von guten Christ*innen unterscheidet. Der Trend zur Verbindung von Exotik und nicht-heteronormativen Darstellungen wird dadurch bestärkt, dass durch den Stummfilm zahlreiche internationale Stars den amerikanischen Markt erobert hatten. Insbesondere Europäerinnen wie Greta Garbo und Marlene Dietrich werden in Hollywood zu exotischen Vamps stilisiert, zu deren Star-Image das Spiel mit dem sexuellen Tabu-Bruch gehört. Entsprechend trägt nicht nur Marlene Dietrich in *Morocco*, sondern auch Greta Garbo in *Queen Christina* (Reg. Rouben Mamoulian, 1930) Männerkleidung und küsst eine Frau.

Diese offenere Haltung, solange Queerness sauber getrennt bleibt von amerikanischer Identität, zeigt sich auch im großen Erfolg des Importes aus Deutschland, *Mädchen in Uniform*, aus dem Jahr 1931. Lange wurde der Film hauptsächlich für seine Kritik am aufkommenden Faschismus und für die zentrale Rolle, die Frauen in der Produktion spielten, gefeiert. Es bedurfte mehrerer Jahrzehnte, bis die Filmkritik in dem Film wieder das sah, was die Zensurbehörden in den USA schon 1936 bei der anstehenden Wiederveröffentlichung des Films bemerkten:

[4] Zentrales Werk ist hier Ellis' Veröffentlichung aus dem Jahr 1897, *Studies in the Psychology of Sex. vol. 1. Sexual Inversion*, siehe auch „Sexology" von Vera Whisman (2000, 690).

> „The title *Mädchen in Uniform* and the story associated with it have [...] become symbolic, as it were, of Lesbianism, as far as motion pictures are concerned." (zit. nach White, 1999, 18)

Dies erwies sich als geradezu prophetische Aussage – *Mädchen in Uniform* bleibt ein wichtiger Intertext für Filmproduktionen, dessen Einfluss sich bis zu einem Remake aus dem Jahr 2007 nachvollziehen lässt, *Loving Annabelle* (Katherine Brooks), und von Patricia White auch in der Figurenzeichnung von *Carol* erkannt wird (2015, 14).

1.2 Code Era

Die Selbstzensur ab 1934 ist untrennbar verbunden mit der Konsolidierung des *classical Hollywood cinema*.[5] Dazu gehören bestimmte Schnittmuster (möglichst unsichtbar) ebenso wie die vertikale Integration (der Besitz von Kinoketten, der es Studios ermöglichte, Produktion, Verleih und Vorführung gleichzeitig zu kontrollieren) und das Starsystem, in dem Schauspieler*innen auf Jahre an Studios gebunden sind. Das Studiosystem – mit ihm die Selbstzensur in Form des *Motion Picture Production Code* – hält sich bis 1967 und so gilt für drei Jahrzehnte: „Sex perversion or any inference to it is forbidden."[6] Dennoch erweist sich die Zeit der Zensur als produktiv für die spätere wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Film und Sexualität: Die relative Knappheit explizit schwul-lesbischer Bilder wird ein zentraler Ansporn für frühe Filmkritiker*innen, den Kanon queeren Kino-Schaffens und -Erlebens jenseits des Zensierten zu erweitern.

Anfang der 1970er Jahre (zusammenfallend mit dem *gay rights movement* nach den Stonewall Riots von 1969) werden Wert, Preis und Grenzen der Sichtbarkeit auch zu zentralen Themen im Film, insbesondere in Dokumentationen wie *Word Is Out: Stories of Some of Our Lives* (Reg. Rob Epstein, Peter Adair, Lucy Massie Phenix, Andrew Brown, Veronica Selver, 1977), *Before Stonewall* (Reg. Greta Schiller, Robert Rosenberg, 1985) oder wie in der Verfilmung von Vito Russos

[5] Für eine ausführliche Beschreibung des Stils und seiner Produktionsmerkmale siehe Bordwell, Staiger (1985).

[6] Vgl. Appendix 1: Motion Picture Production Code of 1930 (347–359). In: Doherty, Thomas (1999). Pre-Code Hollywood: Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema, 1930–1934. New York: Columbia UP. (http://www.umsl.edu/~gradyf/theory/1930code.pdf [Zugriff am 04.10.2019])

filmhistorischem Standardwerk *The Celluloid Closet* (Reg. Rob Epstein, Jeffrey Friedman, 1996). Ursprünglich erschienen 1981 und 1996 als Dokumentarfilm mit zahlreichen Gastkommentator*innen verfilmt, zeichnet *The Celluloid Closet* filmische Momentaufnahmen (hauptsächlich) schwul-lesbischer Sichtbarkeit nach. Durch den Einfluss von *feminist* und *queer theory*, welche essentialistische Vorstellungen von Geschlecht und Sexualität sowie die Relevanz (oder grundsätzlicher: die Möglichkeit) ‚positiver' Repräsentation hinterfragen,[7] büßt dieses Vorgehen stark an Schlagkraft ein und schon die Kommentare in der Verfilmung machen deutlich, dass Russos Homophobie-Vorwurf an einige Filme eher von der eigenen Misogynie und heteronormativen Vorstellung von respektabler Darstellung zeugt.

Insgesamt entfernt sich der queer-filmwissenschaftliche Zugang – ähnlich wie vor ihm der feministische – zunehmend vom reinen Sammeln von Personen und Filmen, die als Bestandteile eines affirmativen Kanons zelebriert werden können. Vielmehr entwickeln sich unter dem Einfluss psychoanalytischer, feministischer und semiotischer Ansätze neue Zugänge zum Film, die Fragen zu Sichtbarkeit, Sichtbarmachung und Sehgewohnheiten kritisch beleuchten.

2 Filmwissenschaftliche Zugänge

Um einige dieser unterschiedlichen Zugänge einführend zu erläutern, bieten sich die bereits zitierten Filme mit Marlene Dietrich an. Eine erste wegweisende Diskussion der Kollaboration zwischen Josef von Sternberg als Regisseur und Marlene Dietrich als Star erfolgt in Laura Mulveys viel zitiertem Aufsatz „Visual Pleasure and Narrative Cinema" (1975). Mulveys Aufsatz wird zum Dreh- und Angelpunkt einer feministischen Filmkritik, welche wiederum in vielen Bereichen zur Vorreiterin von queeren Zugängen wird. Mulvey erläutert unter anderem am Beispiel von von Sternberg und Dietrich, wie der filmische Apparat darauf ausgerichtet ist, eine männliche Lust am Sehen (*male gaze*) durch die Fetischisierung des weiblichen Körpers zu befriedigen. Diese

[7] Einen konzisen Überblick über die unterschiedlichen Einflüsse von schwul-lesbischer Forschung und feministischer wie queerer Theorie auf die Filmwissenschaft, welcher an dieser Stelle zu weit führen würde, bieten die Kapitel „Feminism and Film", „Gay and Lesbian Criticism" und „Queer Theory" in *The Oxford Guide to Film Studies* (siehe White, 1998; Smelik, 1998; Doty, 1998).

Theorie wird später sowohl in queerer Praxis verarbeitet als auch wissenschaftlich diskutiert. So analysiert Patricia White in zahlreichen Independent-Produktionen weiblicher Filmschaffender die bewusste ästhetische Verweigerung des *male gaze* in Form eines „minor lesbian cinema" (White, 2008). Rhonda Berenstein spricht in diesem Zusammenhang von einer „attraction to unpleasure" (Berenstein, 1996, 133). Steve Neale (1993) dagegen setzt sich mit der Frage auseinander, was mit männlichen Körpern passiert, die im Kontext des Actionfilms als Objekt statt Subjekt des lustvollen Blickes und als Spektakel inszeniert werden. J. Jack Halberstam wiederum analysiert, wie der auf einer wahren Begebenheit beruhende Film *Boys Don't Cry* (Reg. Kimberly Peirce, 2000) einen „transgender gaze" konstruiert und dadurch die Konventionen der Kino-Romanze unterwandert (2001).

2.1 Camp: Exzess und Affekt

Jenseits des *male gaze* stehen von Sternbergs Filme auch im Zentrum weiterer auf Gender und Sexualität fokussierter Zugänge, allen voran Jack Babuscios Argumentation von Camp als *gay sensibility*. Camp gehört dabei zu den am kritischsten diskutieren Begriffen im Bereich Queer Studies, da er durch seine Abhängigkeit von persönlicher Wahrnehmung – „in the eye of the beholder", wie Cvetkovich es formuliert (2000, 141) – und damit vermeintliche Nicht-Definierbarkeit gekennzeichnet sei.[8] Dennoch wird er immer wieder für die Analyse queeren Kunstschaffens fruchtbar gemacht. Zu seinen zentralen Charakteristika gehören die Verbindung von Humor und Theatralität sowie von ästhetischem Exzess und ironischer Verkehrung.

Für Babuscio ist Camp als stilistisches Merkmal von von Sternbergs Filmen ein hilfreicher Ansatz, da für ihn in der Analyse nicht wie für Mulvey im Vordergrund steht, wie diese über Schnitt und Einstellung Frauenkörper entpersonalisieren. Vielmehr interessiert ihn, wie Filme ohne offensichtlich homoerotischen Inhalt dennoch gerade und hauptsächlich ein LGBTQ-Publikum ansprechen. Für Babuscio ist Camp als *gay sensibility* nicht an essentialistische Vorstellungen von

[8] Medhurst bezeichnet Camp als „notoriously evasive" (1991, 276), für Bergman definiert sich Camp über „its indefinability, its elusiveness, and its changeability" (2002, 123).

Sexualität geknüpft. Sie resultiert vielmehr aus der durch die Erfahrung des *closet* (also des Nicht- oder Noch-Nicht-Geoutet-Seins) intensivierten Erkenntnis, eine soziale Rolle zu spielen und so ständig von Künstlichkeit umgeben zu sein. Die exzessiv-ästhetische Fokussierung von Camp auf Äußerlichkeiten „implies that roles, and, in particular, sex roles, are superficial – a matter of style" (Babuscio, 1993, 24). Von Sternbergs Filme sind deswegen Camp, weil sie die Oberfläche so stark zelebrieren, dass Inhalte dahinter verschwinden und die jeweilige heterosexuelle Romanze hinter wahlweise androgyne oder flamboyante Darstellung zurücktreten muss.

Dieses Verständnis von Camp als humorvoll-ironische Ernsthaftigkeit, die durch stilistische und affektive Aufladung Inszenierungsnormen und normative Werte ins Gegenteil verkehren kann, bleibt ein zentraler Diskussionspunkt queerer Filmkritik. Sie prägt unter anderem die Diskussion von Musicals und Melodramen. Zu den einschlägigen Werken gehören die Analysen von Douglas Sirks Dramen, die insbesondere auf die Subversion konventioneller Weiblichkeit abzielen. Für Musicals gehört zu den Standardwerken Steven Cohans *Incongrous Entertainment*, in dem er den Effekt von Camp folgendermaßen beschreibt: „the formation of a queer affect [...] because its irony affords a position of engagement, not alienation" (2005, 18). Camp bietet so auch eine Antwort auf die Frage des Filmwissenschaftlers Alexander Doty:

> „How do queers – lesbians, gays, bisexuals, and other nonstraight people – make sense of, and take pleasure in, a mass culture that we have been told time and again is made by and for straight people (especially men)?" (Doty, 1995, 332)

Dass Camp als Strategie, die gleichzeitig kritische Distanz und affektive Nähe ermöglicht, auch in Kontexten relevant bleibt, die nicht von fehlender, sondern von extremer Sichtbarkeit geprägt sind, belegen unter anderem Filme wie *But I'm a Cheerleader* (Reg. Jamie Babbit, 1999; siehe Horn, 2017).

2.2 Auteurs: Stil und Identität

Babuscios Zugang steht zudem in der Tradition des Auteur-Begriffs. Auch dieser Zugang ermöglicht die Aufnahme von Filmen in einen queeren Kanon, die augenscheinlich keinen inhaltlichen Bezug zu queeren Identitäten haben:

> „For queer people on all sides of the camera [...] the problem of expressing ourselves from our positions as invisible and oppressed ‚minority' sexual cultures within a hypervisible and pervasive straight culture offers a compelling parallel to auteurist notions that certain studio directors expressed their unconventional views by developing oppositional practices within conventional production and narrative models [...] in those elements of textual tension and contradiction created through formal emphases – whether narrative or stylistic." (Doty, 2005, 24)

Zentrale Figuren für diese Studien waren im Kontext des klassischen Hollywoodfilms insbesondere George Cukor und Dorothy Arzner. Cukors Status als „queer auteur" bringt Doty in seinem Aufsatz „Queerness, Comedy and *The Women*" auf den Punkt:

> „Cukor often signals an implied antiessentialist position on identity, in particular women's gender identity, by an antinaturalist visual aesthetic that is often trivialized by critics who call the director a ‚stylist.'" (Doty, 1995, 339)

Cukor wurde ähnlich trivialisierend auch als „women's director" beschrieben (Doty, 1995, 338). Doty und andere (z. B. Klinger, 1994) verweisen jedoch auf das kritische Potenzial eines Gesamtwerkes, das insbesondere durch die „cross-gender *auteurist* reputation" des Regisseurs sowie die Einladung zur „cross-gender identification" des Publikums geprägt ist (Doty, 1995, 338 und 336).

Für die Neubewertung von Arzners Œuvre zeichnet vor allem Judith Mayne verantwortlich. In *Directed by Dorothy Arzner* (1994) zeigt Mayne, wie Arzner sich trotz der Einbindung in das Studiosystem einen individuellen Stil erhielt, der insbesondere durch einen Fokus auf weibliche Gemeinschaften sowie die Verwendung von Ironie als Mittel zur Enthüllung patriarchaler Strukturen geprägt ist. Überschneidungen zwischen Cukor und Arzner finden sich unter anderem in der Besetzung ihrer Hauptrollen mit Katharine Hepburn und deren androgyner Inszenierung in *Sylvia Scarlett* (1935) und *Christopher Strong* (1933).

2.3 Codes: Struktur und (Un)Sichtbarkeit

Hepburns Cross-Dressing in der romantischen Komödie *Sylvia Scarlett* steht im Kontrast zu Dietrichs „Hosenrollen-Auftritt" in *Morocco*. Beide Beispiele weiblicher Androgynität sind jedoch für Andrea Weiss

zentrale Bestandteile des paradoxen Verhältnisses zwischen Lesben und Hollywood-Kino. In ihrem 1992 erschienen Buch *Violets and Vampires: Lesbians in Film* bietet Weiss einen Überblick über die Filmgeschichte und spürt der gleichzeitigen Unsichtbarkeit ebenso wie Sichtbarkeit von Lesben nach.[9] Dabei unterscheidet sich Weiss' Ansatz von Babuscios deutlich durch die Wegwendung von einzelnen Regisseur*innen und ihre Hinwendung zu einem Korpus an teilweise disparaten Filmen – eine Methode, die Dyers Argument zu queeren Stereotypen aufgreift. Queere Frauen werden laut Weiss über einzelne Symbole („violets" in ihrem Buchtitel) ebenso wie Rollenmuster (die Vampirin als langlebigstes Stereotyp) für eingeweihte Zuschauer*innen sichtbar, während sie innerhalb des einzelnen Films für ein breites Publikum unsichtbar bleiben. Weiss beleuchet in ihrer Analyse auch die extra-diegetischen Elemente von Fan-Film-Interaktion, darunter Hollywoods Tratschpresse, die entscheidend zur Wirkmacht von Bildern wie dem der Dietrich im Smoking beitragen. Für Weiss entsteht Queerness in der Verbindung unterschiedlicher Filme, deren Codes sich gegenseitig bestärken, und die so ohne direkte Ansprache gleichgeschlechtlichen Begehrens innerhalb einzelner Filme dennoch queere Bedeutung generieren.

In dieser Tradition steht auch Patricia Whites *unInvited: Classical Hollywood Cinema and Lesbian Representability*, welches der Repräsentierbarkeit statt der Repräsentation zur Zeit der Zensur nachspürt. Für White trägt der zensierte Hollywoodfilm entscheidend dazu bei, wie sich moderne Vorstellungen weiblicher Homosexualität entwickelt haben:

> „Censorship worked with other discourses, including the consumerist, romantic, and domestic discourses of a feminized mass culture, to define lesbianism even as it sought to repress its representation." (White, 1999, 1–2)

White betont, dass Genres mehr als einzelne Bilder zu lesbischer Darstellbarkeit beitragen, und analysiert weibliche Homosexualität entsprechend als „strukturierende Abwesenheit" im „women's film" (1999,

[9] Weiss zielt ab auf die Analyse der „relations between the visible and the invisible, the representable and the unrepresentable", deren Gegenpole sich auch immer gegenseitig bedingen (1992, 3).

6). Dabei widmet sie sich unter anderem bestimmten Rollenzuschreibungen – *ghost*, *spinster*, *supporting character* – als weiblichen Figuren, die nicht nur am Rande der Geschichte auftreten, sondern auch an die Grenzen des im Rahmen eines Hollywood-Films Repräsentierbaren gehen.

Eine andere Form randständiger Repräsentation, die jedoch ebenso eng an Genre-Konventionen geknüpft ist, erläutert Chris Straayer in ihrer Analyse des *temporary transvestite film*.[10] Diese beschreibt Filme wie *I Was a Male War Bride* (Reg. Howard Hawks, 1949) oder *Tootsie* (Reg. Sydney Pollack, 1982), in denen die Hauptfigur weite Strecken in Drag verbringt. Obwohl diese Filme, so Straayer, zumeist den Status Quo bestärken, beinhalten sie dennoch kurze Momentaufnahmen einer weiteren Form ‚paradoxer Sichtbarkeit', insbesondere während des „paradoxical bivalent kiss" (2003, 425). Der Kuss ist neben einer innerhalb des Films nicht hinterfragten, extradiegetisch jedoch nicht überzeugenden Verkleidung der Hauptfigur sowie der obligatorischen Badezimmer-Szene, die Protagonist*innen und Publikum an das ‚wahre' Geschlecht und dessen gesellschaftliche Relevanz erinnern, zentrales Element dieses Genres. Im Kuss der als das andere Geschlecht auftretenden Hauptfigur verschwimmen heterosexuelle und queere Lesarten des Films, da entweder auf Verkleidungsebene oder auf Darstellerebene ein gleichgeschlechtlicher Kuss gezeigt wird. Zumindest für diesen einen Moment überlagern sich also die beiden möglichen Lesarten. Im Gegensatz zum Kuss in der klassischen Kino-Romanze findet der paradox-zweideutige Kuss im *temporary transvestite film* allerdings nicht am Ende des Films statt und verweist so nicht in die Zukunft. Vielmehr geht er der narrativen Korrektur der Aberration

[10] Straayer baut mit ihrer Analyse auf eine Reihe anderer Texte auf, die sich insbesondere ab den 1980ern mit dem Thema Cross-Dressing und Kino auseinandersetzen. So erschienen 1985 mit Rebecca Bell-Metereaus Buch *Hollywood Androgyny* und Annette Kuhns Kapitel „Sexual Disguise in Cinema" in ihrem Buch *The Power of the Image* beinahe gleichzeitig zwei Werke, die sich direkt mit der Geschichte und Bedeutung von „sexueller Verkleidung" im Kino auseinandersetzten. Kuhn resümiert am Ende ihres Aufsatzes, dass die Filme zwar die Utopie einer Befreiung von der Bindung an sexuelle Differenz anbieten, am Ende aber eine ‚natürliche' Ordnung fester Geschlechterrollen bestätigen (Straayer, 2003; Bell-Meterau 1985; Kuhn, 1985).

voraus und erlaubt so zwar queere Bilder, aber zumeist lediglich heteronormative Narrative.

Aus dem Cross-Dressing als Grundlage für Komödien und Romanzen entwickelt sich zunehmend eine filmische Faszination für Transvestismus und Transsexualität (welche im Kino lange nicht unterschieden werden) als Inbegriff des Bösen: im Zeitalter hypermaskuliner Action-Helden in den 1980ern und frühen 90ern inszenieren Filme wie *Dressed to Kill* (Reg. Brian De Palma, 1980) und *Silence of the Lambs* (Reg. Jonathan Demme, 1991) ihre Serienmörder als pathologisch sexuell transgressiv.[11] Die Verbindung von Mord und Gewalt mit dem als ‚unnormal' Wahrgenommenen greift dabei auf eine lange Tradition zurück, zu deren berühmtesten Beispielen *Psycho* (Reg. Alfred Hitchcock, 1960) gehört.[12] Gleichzeitig entwickelt sich eine Filmbewegung, die sich radikal von den Erzählmustern des *classical hollywood cinema* abwendet und die Verarbeitung filmischer Vergangenheit und visueller Codes zum Dreh- und Angelpunkt ihrer Auseinandersetzung mit aktueller, queerer Identität macht: *new queer cinema*.

3 New Queer Cinema: Filme über Theorie und Geschichte

Das *new queer cinema* der frühen 1990er Jahre stellt eine Synthese von *queer theory* und queerem Filmschaffen dar, in der insbesondere schwule Filmschaffende[13] sich gegen affirmative und assimilierende Filmtrends und das Streben nach ‚positiver' Repräsentation wehren.

[11] Zeitgleich mit den Protesten gegen *Silence of the Lambs* gibt es ähnliche Kritikaufrufe auch gegen *Basic Instinct* (Reg. Paul Verhoeven, 1992) und seine Inszenierung einer bisexuellen Mörderin.

[12] Neben Musical und Melodrama gehört der Horrorfilm zu den zentralen Genres queerer Kinogeschichte (Clover, 1992; Benshoff, 1997; Scahill, 2015).

[13] Zu den wenigen lesbischen Beiträgen gehören *Go Fish* (Reg. Rose Troche, 1994) und *The Watermelon Woman* (Reg. Cheryl Dunye, 1997). Beide nehmen inhaltlich die vergleichsweise angepasste Idee der Darstellung der Anfänge einer Liebesgeschichte zwischen zwei Frauen ins Zentrum, hinterfragen dabei jedoch durch pseudo-dokumentarische Referenzen die Bedingungen filmischen Erinnerns und Hollywoods Rassismus (*The Watermelon Woman*) oder durchbrechen durch direkte Ansprache ans Publikum in von der Handlung losgelösten Szenen den Illusionsanspruch des kommerziellen Kinos (*Go Fish*).

Statt der angepassten, unanstößigen LGBTQ-Charaktere der 1980er präsentieren sie „negative images", die Kritik an der Idee üben, es gäbe „korrekte" schwul-lesbische Identitäten und Verhaltensformen (Benshoff, Griffin, 2006, 221). Die Bewegung bietet deswegen keinen „polite plea for tolerance but an upfront exploration of identity, reflecting the heady complications of queer theory and the confrontational urgency of AIDS activism" (Lim, 2010).

Den Begriff *new queer cinema* prägt die Filmwissenschaftlerin B. Ruby Rich erstmalig 1992 (Rich, 2004). Seine schnelle Verbreitung auch unter Regisseur*innen unterstreicht den wachsenden Einfluss von Filmwissenschaft und *queer theory* auf Grund der Nähe von Filmschaffenden zu Filmhochschulen. Rich definiert den Begriff nach Filmsichtungen auf unterschiedlichen Festivals über die verbindenden Elemente im Werk von Gregg Araki, Todd Haynes und Gus van Sant, deren Stil sie insgesamt als *homo pomo* betitelt:

> „There are traces in all of them of appropriation and pastiche, irony, as well as a reworking of history with social constructionism very much in mind. Definitively breaking with older humanist approaches and the films and tapes that accompanied identity politics, these works are irreverent, energetic, alternately minimalist and excessive. Above all, they're full of pleasure." (Rich [1992], 2004, 16)

Dass Rich trotz der Thematisierung von Gewalt- und Diskriminierungserfahrung sowie von AIDS und sozialer Ausgrenzung Vergnügen als zentrales Element des *new queer cinema* sieht, ist nicht über Inhalt, sondern über Form zu erklären. Die Filme verzichten auf Hollywoods Zwang zur kohärenten Narration (Todd Haynes' *Poison*, beispielsweise, bietet eine Collage aus drei unterschiedlichen Erzählsträngen), präsentieren Formexperimente in Schnitt, Ausstattung, Kamera und Musik und arbeiten sich so kreativ am filmischen Erbe queerer Repräsentation ab. Sie feiern stilistisch das Non-Konforme und bieten auf diese Weise neue Zugänge für ein Publikum, das im Film an die Pole Ausgrenzung oder Anpassung gewöhnt ist. Als Festival-Erfolge unterstützen sie nicht nur das Wachstum von LGBTQ-Filmfestivals. Sie zeigen auch das kommerzielle Potenzial queerer Geschichten. Gerade dieser Aspekt erweist sich längerfristig als problematisch. Unter anderem Rich selbst konstatiert bereits 2000 das Ende des *new queer cinema*. Es habe sich vom „radikalen Impuls" zum „Nischenmarkt" entwickelt und dabei seine künstlerische Integrität aufgegeben (2000,

24). An die Stelle ästhetischer Innovation und narrativer Tabubrüche sei nach dem Höhepunkt des *new queer cinema* eine neue Welle queerer Filmproduktionen getreten, die Rich als „detour into the commercial world of happy-ending popcorn movies" bezeichnet (2013, xxiii). Dennis Lim konstatiert eine ähnliche Entwicklung, kontrastiert *new queer cinema* allerdings nicht mit gefälligem Genrekino für ein queeres Publikum, sondern mit dem „liberal prestige movie" (2010), welches neben queeren Zuschauer*innen auf ein progressives Mainstream-Publikum abzielt. Kritisiert wird dabei in beiden Fällen, dass über Narrative zwar Sichtbarkeit generiert wird, dabei jedoch auf die Universalität der Geschichten und deren Zugänglichkeit gesetzt wird. Diese Strategie scheint auf Mitgefühl und Toleranz abzuzielen, erläutert San Filippo, warnt dabei jedoch:

> „[…] it really makes queerness safe only for straights – as unthreatening, straight-regulated, commercially viable version of queernes that does nothing to displace the social and cultural centrality of straight privilege." (San Filippo, 2013, 165)

Die besten Beispiele des *new queer cinema* hingegen, so Rich, verbinden Inhalt, Form und das Bewusstsein filmischer und individueller Geschichte zu einem spezifischen queeren Filmerlebnis:

> „[…] they were great precisely because of the ways in which they were gay. Their queerness was no more arbitrary than their aesthetics, no more than their individual preoccupations with interrogating history. The queer present negotiates with the past, knowing full well that the future is at stake." (Rich [1992], 2004, 21–22)

4 Dialog zwischen Vergangenheit und Zukunft

Die Aushandlung von Vergangenheit prägt auch heute, also nach der Hochzeit des *new queer cinema*, queeres Filmschaffen. Unter den Filmen, die in den letzten Jahren auf Filmfestivals und bei Preisverleihungen die größte Aufmerksamkeit erregt haben, sind zwar auch solche, die mit zeitgenössischen Geschichten genuines Neuland betreten. *Moonlight* (Reg. Barry Jenkins) beispielsweise bricht 2016 die implizite Verbindung von Queerness und *whiteness* auf, die filmische Darstellung bis heute prägt. Im gleichen Jahr erreicht mit *Tangerine* erstmalig ein Film eine vergleichbar hohe Sichtbarkeit, in dem Trans-Charaktere

ausschließlich von Trans-Schauspielerinnen gespielt wurden. Gleichzeitig prägen von *Brokeback Mountain* (Reg. Ang Lee, 2005) über *Milk* (Reg. Gus van Sant, 2008)[14] bis *Call Me by Your Name* (Reg. Luca Guadagninoc, 2016) allerdings eine Vielzahl von Filmen die öffentliche Wahrnehmung, deren Handlung mehrere Jahrzehnte in die Vergangenheit versetzt ist. Darüber hinaus konstatieren mehrere Film- und Kulturwissenschaftler*innen *queer nostalgia* als prägendes Charakteristikum zahlreicher Medien.[15] So analysiert Gilad Padva in seiner 2014 erschienenen Monographie *Queer Nostalgia in Cinema and Pop Culture* Musikvideos, Dokumentationen und Filmmusicals unter der Prämisse, dass zwar jede Gemeinschaft auf eine „[f]antazised *and* fantastic past" aufbaut, dass jedoch subalterne sexuelle Gemeinschaften in besonderem Maße bestärkt werden „by a glorified past and its mythic playgrounds, role models and halls of fame" (Pavda, 2014, 8, kursiv im Zitat).

Ein aufschlussreiches Fallbeispiel filmischer Darstellung einer solchen „[f]antazised *and* fantastic past" ist *Carol* (Reg. Todd Haynes, 2015), den Patricia White (2015) unter dem Titel „Sketchy Lesbians: *Carol* as History and Fantasy" bespricht. *Carol* basiert auf der Romanvorlage *The Price of Salt* von Patricia Highsmith, welche 1952 zu den ersten Romanen gehört, in denen ein lesbisches Happy End dargestellt wird, und

[14] Für eine detaillierte Auseinandersetzung mit der Vergangenheitsverarbeitung in *Milk* siehe B. Ruby Richs Kapitel „Got Milk? Gus van Sant's Encounter with History" in *New Queer Cinema: The Director's Cut* (2013). Mit der unkorrekten historischen Einordnung von *Brokeback Mountain* als „first gay cowboy movie" in zahlreichen Rezensionen setzt sich Maria San Filippo auseinander und analysiert, wie der Film vor dem Hintergrund eines „unshakable code of heteromasculinity" (2013, 160) neue Räume für bisexuelles Begehren schafft. Für eine Diskussion der beiden Filme als *queer prestige movie* siehe Connolly (2009).

[15] Ein aktuelles Themenheft der Zeitschrift *Queer Studies in Media & Popular Culture* (Kies, West, 2017) beispielsweise widmet sich dem Thema „Queer Nostalgia and Queer Histories". Da im Folgenden nur auf *Carol* (2015, Todd Haynes) näher eingegangen wird, sei darauf verwiesen, dass dort auch Aufsätze zu den Filmen *Bent* (Reg. Philip Glass, 1997) und *Milk* erschienen sind. Ein zentraler Bezugspunkt dieser und anderer Analysen sind die queer-theoretischen Studien *Feeling Backward: Loss and the Politics of Queer History* von Heather Love (2007) und *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories* von Elisabeth Freeman (2010).

erlangt so Kultstatus: „Its lesbian fans wear loyalty to the book as a badge of pride – albeit one tinged with enough shame to make it sexy" (White, 2015, 9). Regisseur Todd Haynes gehört zu den wichtigsten *auteurs*,[16] die das *new queer cinema* hervorgebracht hat. Sein Stil ist durch Intertextualität, „the queering through genre" (DeAngelis, 2017, 1) und somit die Aneignung vergangener filmischer Form gekennzeichnet.[17] In *Carol* setzt Haynes seine jahrzehntelange Auseinandersetzung mit historischen Darstellungsweisen fort, insbesondere des *women's film* als paradoxem Vertreter des dominanten *classical Hollywood cinema* (und dessen Zensur) einerseits und andererseits eines Genres, das durch seine Verbindung mit Frauen und Camp häufig abgewertet wurde. Dieses hatte er zuvor unter anderem in seiner Sirk-Hommage *Far From Heaven* (2003) für queere Inhalte fruchtbar gemacht. *Carol* greift unter anderem eine der von Dyer (2012) als zentral beschriebenen Strukturen von Sichtbarkeit auf: das Dreiecksverhältnis zwischen einem Mann, einer jungen und einer älteren Frau (279–280).[18] In der stereotypen Darstellung dieser Konstellation wird am Ende die ältere Frau bestraft oder stirbt, wodurch die temporär in Frage gestellte Dominanz des Heteronormativem gestärkt wird. Haynes rahmt *Carol* zudem in Anlehnung an eine scheinbar ähnliche tragische Liebesgeschichte, *Brief Encounter* (Reg. David Lean, 1946), indem er mit der

[16] White erläutert zusätzlich die Rolle der zahlreichen lesbischen Protagonistinnen hinter den Kulissen, unter anderem Produzentin und *new queer cinema*-Veteranin Christine Vachon, um der Frage von Autorenschaft und *representablity* nachzugehen (2015, 9–10).

[17] „Queering through genre", so DeAngelis, funktioniert über die Verwendung von Genrekonventionen „both to integrate and familiarise, and to de-contextualise and render strange" (2017, 1). DeAngelis analysiert Haynes' Umgang mit dem *biopic*-Genre in *Superstar: The Karen Carpenter Story* (1988), *Velvet Goldmine* (1998) und insbesondere *I'm Not There* (2007). Mary Ann Doane argumentiert für eine ähnliche Strategie auch im Umgang mit dem Melodrama und Pathos als dessen typischem Affekt: „Cinema becomes an image-repertoire in the Barthesian sense, and pathos, in particular, becomes an affect fully dependent on its own iterability" (2004, 12) und „in Haynes's cinema, genre itself is cited and displaced, and the accessible is infiltrated by distance. His images are, indeed, both obvious and surprising" (2004, 13).

[18] Carol entspricht den von Dyer beschriebenen Stereotypen zudem durch ihre ikonographische Verbindung mit hochwertiger Mode und Pelzen (2012, 277–278).

vermeintlichen Schlussszene beginnt, die die Trennung der beiden Frauen, Therese (Rooney Mara) und Carol (Cate Blanchett) zeigt. Wenn der Film jedoch am Ende zu dieser Szene zurückkehrt, schreitet die Handlung weiter voran und verkehrt so nicht nur die Tragik von *Brief Encounter*, sondern auch die homophobe Logik der filmischen Dreieckskonstellation ins Gegenteil: Nach dem vermeintlichen Abschied geht Therese erneut auf Carol zu. Die letzte Einstellung des Films ist dem hoffnungsvollen Blickkontakt des Paares gewidmet. Zudem greift der Film die von White (1999) als typisch für den *women's film* beschriebene „queered supporting character" auf, die in diesem Fall jedoch nicht nur Nachbarin, sondern Ex-Geliebte und Vertraute (Sarah Paulson) der weiblichen Hauptfigur ist. Statt von der Queerness der zentralen Figur abzulenken, wird sie hier bestärkt. Ästhetische Entscheidungen wie die Wahl einer analogen Kamera, stilistische Bezüge zur Photographie der 1950er Jahre, Referenzen auf die Farbschemata in den Filmen von Sirk, die Fokussierung auf Oberflächen ähnlich wie bei von Sternberg, der klassische Soundtrack und die zurückgenommene Darstellung der Schauspieler*innen kreieren zusammen mit den strukturellen Bezügen zum *women's film* „a dream-image of the mid-century movie that might have been" (White, 2015, 8). *Carol* wird so zum historischen Drama nicht nur durch sein Setting im New York der 1950er Jahre, sondern auch dadurch, dass er selbst zu einer fantasierten und fantastischen filmischen Vergangenheit wird. Allain Daigle sieht zudem eine Verbindung zwischen der „vibrant visual form" des Films und „a queer or lesbian way of seeing", da das subjektive Empfinden der Protagonist*innen und damit auch eine „queer subjectivity" in den Vordergrund gerückt wird (2017, 206).[19] Erneut liegt der Fokus auf einem weiblichen Star mit Blick in die Kamera, glamourös, blond, „larger-than-life [who] could be experienced as one's own personal seductresses" (White, 2015, 15).[20] Auch die Offenheit des Endes – nur Thereses Blick und die Andeutung eines Lächelns in Carols Gesicht

[19] Der Film verhandelt über eine entscheidende Abweichung von der literarischen Vorlage, Thereses Tätigkeit als Photographin statt Bühnenbildnerin, auch die Verbindung zwischen Kamera und *male gaze*.

[20] Nicht unbeachtet sollte dabei auch Cate Blanchetts *star image* bleiben, welches Elemente des ‚lesbian chic' (2014 ein Photo-Shooting im Smoking für einen Uhrenhersteller, 2017 ein Auftritt als Marlene Dietrich in einer Drag-Bar) mit dem Renommee von *old Hollywood glamour* verbindet.

verweisen auf den expliziten inneren Monolog des Romans („It would be Carol, in a thousand cities, a thousand houses, in foreign lands where they would go together, in heaven and in hell" (Highsmith [1952], 2004, 287)) – entzieht sich filmischen Stereotypen und schafft dadurch neue, queere Identifikationsangebote. Denn das Ende, so Daigle, ist zwar nicht tragisch, aber auch nicht eindeutig glücklich. Vielmehr ist es „open, resistant, long" (Daigle, 2017, 209).[21]

Carol unterstreicht somit die Bedeutung formaler Aspekte wie Blickhoheiten, Ikonographie, Referenzen und Codes auch in Zeiten expliziter narrativer Repräsentation queerer Inhalte und Geschichten. Zudem betonen Film und Rezeption die Relevanz der Verbindung der bewegten Vergangenheit des Kinos und seiner Gegenwart für die queere Zukunft in Filmwissenschaft und Film. Nur in dessen Bewusstsein – vom gender-nonkonformen, durch *gay sensibility* inszenierten Glamour von Marlene Dietrich bis zum genre-sprengenden, *queer subjectivity* evozierenden Pathos in *Carol* – lassen sich die zentralen Fragen nach der Darstellbarkeit von Queerness, der filmischen Zurückweisung von heteronormativen Privilegien sowie der Generierung eines genuin queeren Filmvergnügens beantworten oder überhaupt erst stellen.

Bibliographie

Babuscio, J. (1993): Camp and Gay Sensibility. In: Bergman, D. (Hrsg.), *Camp Grounds: Style and Homosexuality*. Amherst: University of Massachusetts Press, 19–37.

Barrios, R. (2003): *Screened Out: Playing Gay in Hollywood from Edison to Stonewall*. New York: Routledge.

Bell-Metereau, R. (1985): *Hollywood Androgyny*. New York: Columbia University Press.

Benshoff, H. M. (1997): *Monsters in the Closet: Homosexuality and the Horror Film*. Manchester: Manchester University Press.

Benshoff, H. M., Griffin, S. (Hrsg.) (2004): *Queer Cinema: The Film Reader*. New York: Routledge.

[21] Auch White analysiert das Ende in Bezug auf die Evokation queerer Zeitlichkeit: „the seductive tilt of Carol's head […] brings eroticism to the fore, while the hard sound and image cut leaves the pair physically separated. The lovers remain in their exclusive, eternally present tense, while the viewer is given both a tantalizing taste of the past and glimpse of a queer future" (2015, 17).

Benshoff, H. M., Griffin, S. (2006). *Queer Images: A History of Gay and Lesbian Film in America*. Oxford: Rowman and Littlefield.

Berenstein, R. J. (1996): Where the Girls are: Riding the New Wave of Lesbian Feature Films. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 3 (1), 125–137.

Bergman, David (2002): Camp. In: Claude J. Summers (Hrsg.), *The Gay and Lesbian Literary Heritage: A Reader's Companion to the Writers and Their Works, From Antiquity to the Present*. Rev. ed. New York: Taylor & Francis, 123–27.

Bordwell, D., Staiger, J. (1985): *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press.

Clover, C. (1992): *Men, Women, and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton: Princeton University Press.

Cohan, S. (2005): *Incongruous Entertainment: Camp, Cultural Value, and the MGM Musical*. Durham: Duke University Press.

Connolly, M. (2009): Brokeback Mountain, Milk, and the Queer Prestige Film. *Reverse Shot. Museum of the Moving Image*. Online unter http://www.reverseshot.org/archive/entry/404/brokeback_mountain_milk_and_queer_prestige_film. Zugriff am 19.01.2019.

Cvetkovich, A. (2000): Camp. In: Zimmerman, B. (Hrsg.), *Encyclopedia of Lesbian Histories and Cultures*. New York, London: Garland, 141–142.

Daigle, A. (2017): Of Love and Longing: Queer Nostalgia in *Carol*. *Queer Studies in Media & Popular Culture*, 2 (2), 199–211.

DeAngelis, M. (2017): There and 'Not There': Todd Haynes and the Queering of Genre. *Celebrity Studies*, 8 (4), 1–19. Online unter DOI: 10.1080/19392397.2017.1370832. Zugriff am 19.01.2019.

Doane, M. A. (2004): Pathos and Pathology: The Cinema of Todd Haynes. *Camera Obscura*, 57.19 (3), 1–21.

Doty, A. (1995): Queemess, Comedy and *The Women*. In: Karnik, K. B., Jenkins, H. (Hrsg.), *Classical Hollywood Comedy*. New York, London: Routledge, 332–347.

Doty, A. (1998): Queer Theory. In: Hill, J., Church Gibson, P. (Hrsg.), *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford: Oxford University Press, 148–152.

Doty, A. (2005): Whose Text Is It Anyway? Queer Culture, Queer Auteurs, and Queer Authorship. In: Benshoff, H. M., Griffin, S. (Hrsg.), *Queer Cinema: The Film Reader*. New York: Routledge, 19–33.

Dyer, R. (2002): *The Matter of Images: Essays on Representations*. London: Routledge.

Dyer, R. (2012): Stereotyping. In: Durham, M. G., Kellner, D.M. (Hrsg.), *Media and Cultural Studies: Key Works*. Hoboken: John Wiley & Sons, 275–283.

Foucault, M. (1990): *The History of Sexuality: An Introduction*. New York: Vintage Books.
Freeman, E. (2010): *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham: Duke University Press.
Garber, M. B. (1992): *Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety*. New York: Routledge.
Halberstam, J. (2001): The Transgender Gaze in *Boys Don't Cry*. *Screen*, 42 (3), 294–298.
Hanson, E. (1999): Introduction. In: Hanson, E. (Hrsg.), *Out Takes: Essays on Queer Theory and Film*. Durham: Duke University Press, 1–19.
Highsmith, P. [1952] (2004): *The Price of Salt*. New York: Norton (reprint).
Horak, L. (2016): *Girls Will Be Boys: Cross-Dressed Women, Lesbianism and American Cinema*. New Brunswick/NJ: Rutgers University Press.
Horn, K. (2017): *Women, Camp, and Popular Culture: Serious Excess*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
Kies, B., West, T. J. III (2017): Queer Nostalgia and Queer Histories in Uncertain Times. Sonderheft von *Queer Studies in Media & Popular Culture*, 2(2).
Klinger, B. (1994): *Melodrama and Meaning: History, Culture, and the Films of Douglas Sirk*. Bloomington: Indiana University Press.
Kuhn, A. (1985): *The Power of the Image: Essays on Representation and Sexuality*. London: Routledge.
Lim, D. (2010): When 'Poison' Was a Cinematic Antidote. *The New York Times*. Online unter http://www.nytimes.com/2010/11/07/movies/07poison.html?_r=1&. Zugriff am 19.01.2019.
Love, H. (2007): *Feeling Backward: Loss and the Politics of Queer History*. Cambridge/MA: Harvard University Press.
Mayne, J. (1994): *Directed by Dorothy Arzner*. Bloomington: Indiana University Press.
Medhurst, A. (1991): Batman, Deviance and Camp. In: Pearson, R. E. (Hrsg.), *The Many Lives of the Batman: Critical Approaches to a Superhero and His Media*. New York: Routledge, 149–163.
Mulvey, L. (1975): Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: Braudy, L., Cohen, M. (Hrsg.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York: Oxford University Press, 833–844.
Neale, S. (1993): Masculinity as Spectacle: Reflections on Men and Mainstream Cinema. In: Cohan, S., Hark, I. R. (Hrsg.), *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. New York: Routledge, 9–20.
Padva, G. (2014): *Queer Nostalgia in Cinema and Pop Culture*. London: Palgrave Macmillan.
Rich, B. R. (2000): Queer and Present Danger: After New Queer Cinema. *Sight & Sound*, 10.3, 22–25. Online unter www.bfi.org.uk/news-

opinion/sight-sound-magazine/features/queer-present-danger-b-ruby-rich. Zugriff am 19.01.2019.
Rich, B. R. (2004): New Queer Cinema. In: Aaron, M. (Hrsg.), *New Queer Cinema: A Critical Reader*. New Brunswick/NJ: Rutgers University Press, 15–22.
Rich, B. R. (2013): *New Queer Cinema: The Director's Cut*. Durham: Duke University Press.
Russo, V. (1981): *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies*. New York: HarperCollins.
San Filippo, M. (2013): *The B Word: Bisexuality in Contemporary Film and Televisbellion*. Bloomington: Indiana University Press.
Scahill, A. (2015): *The Revolting Child in Horror Cinema: Youth Rebellion and Queer Spectatorship*. New York: Palgrave Macmillan.
Smelik, A. (1998): Gay and Lesbian Criticism. In: Hill, J., Church Gibson, P. (Hrsg.), *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford: Oxford University Press, 135–147.
Somerville, S. B. (2000): *Queering the Color Line: Race and the Invention of Homosexuality in American Culture*. Durham: Duke University Press.
Straayer, C. (2003): Redressing the 'Natural': The Temporary Transvestite Film. In: Grant, B. K. (Hrsg.), *The Film Genre Reader III*. Austin: University of Texas Press, 417–441.
Weiss, A. (1992): *Vampires & Violets: Lesbians in the Cinema*. London: Cape.
Whisman, Vera (2000). Sexology. In: Zimmerman, B. (Hrsg.), *Encyclopedia of Lesbian Histories and Cultures*. New York, London: Garland, 688–694.
White, P. (1998): Feminism and Film. In: Hill, J., Church Gibson, P. (Hrsg.), *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford: Oxford University Press, 117–134.
White, P. (1999): *unInvited: Classical Hollywood Cinema and Lesbian Representability*. Bloomington: Indiana University Press.
White, P. (2008): Lesbian Minor Cinema. *Screen*, 49 (4), 410–425.
White, P. (2015): Sketchy Lesbians: *Carol* as History and Fantasy. *Film Quarterly*, 69 (2), 8–18.