

Über Mit-Mach-Lesben und Sektiererinnen

Rezension zu

Diane Hamer / Belinda Budge (Hg.), *Von Madonna bis Martina*. Die Romanze der Massenkultur mit den Lesben. Orlanda Frauenverlag: Berlin, 1996 (umfangreichere engl. Originalausgabe: *The Good, The Bad and The Gorgeous*, Pandora: London, 1994)

Im vorliegenden Band sind Beiträge höchst unterschiedlicher ideologischer Ausrichtung und wissenschaftlicher Qualität zum Thema Lesben in der Popkultur versammelt. Im folgenden werden zunächst die Beiträge behandelt, die im wesentlichen durch ihre *ideologischen Standpunkte* charakterisiert sind; im zweiten Teil der Rezension werden die Beiträge behandelt, deren Argumentation sich durch eine (etwas) *analytische(re) Herangehensweise* auszeichnen.

I.

In einem Teil der Beiträge erfahren wir, wie unterdrückt Lesben in den 70er Jahren waren - allerdings nicht, wie der/die naive BeobachterIn meinen könnte, vom Patriarchat oder dem Heterosexismus, sondern von dogmatischen Feministinnen. Ganz anders in den postmodernen 90ern: Der Dogmatismus ist zurückgedrängt und im Fernsehen können Lesben endlich über "ihre Lieblingsdildos" erzählen (54, zur Bedeutung von Fernseh-Talk-Shows für diese Argumentation s.a.: S. 15 f., 32, 44 f.).

Andere Beiträge artikulieren demgegenüber (moralische) Vorbehalte gegenüber der "Romanze der Massenkultur mit den Lesben". Aber auch in ihnen werden keine Kriterien entwickelt, unter welchen *Bedingungen*, die Beteiligung und Darstellung von Lesben an bzw. in der Popkultur die heterosexistische Ordnung untergraben.

Manchmal durchziehen beide Tendenzen auch ein und denselben Beitrag, so daß am Ende ein ratloses einerseits-andererseits steht.

Zur letztgenannten Gruppe gehören die Einleitung der Herausgeberinnen und der Eröffnungsbeitrag von Arlene Stein:

Belinda Budge und Diane Hamer sprechen in ihrer **Einleitung** einerseits von einer "allgemeine[n] Revision des überkommenen Lesbenstatuts", dessen "erste Anzeichen" es bereits 1991 gegeben habe (9), von einer "tiefgreifenden Umkehrung des traditionellen Lesbenstatus" (12) und von einem "absolut neue[n] Trend zum Lesbischsein" (21). Andererseits warnen sie vor einer "Vereinnahmung des Lesbischseins durch den

Mainstream" (21), betonen sie, daß sie dieser Entwicklung "nicht kritiklos" gegenüberstehen (19). "Das Maß an allgemeiner Akzeptanz" dürfe "auf keinen Fall (!) überbewertet werden" (12 – Anm. d. Verf.). Vor allem sei frau vielfach noch auf "Vermutungen" (12) und 'Spekulationen' (21: "spekulativ") hinsichtlich der "langfristigen Auswirkungen" (12) angewiesen.

Arlene Stein beklagt in ihrem Beitrag über "**Lesben und Popmusik**" zunächst, in den 70er Jahre hätten lesbische Feministinnen "strikte ideologische Vorschriften gemacht, wer der lesbischen Gemeinschaft anzugehören und wie lesbische Kultur auszusehen und zu klingen hatte" (27); selbst vor dem Hören der *Rolling Stones* sei gewarnt worden (25). In den 80er Jahren wurden dann glücklicherweise "die Grenzen zwischen der Mainstream- und der Frauenkultur fließend"; einigen Künstlerinnen habe sich ein "ungeahntes Maß an Freiheit, ihr Image und ihre Musik *nach eigenem Belieben* zu gestalten", geboten (33 - Hervorh. d. Verf.). Kritischere Einschätzungen werden kurz erwähnt (30), aber gleich wieder beiseite gewischt (31: "Doch wenn ..."). Schließlich endet der Beitrag, unverbunden mit den vorhergehenden Ausführungen, mit dem Hinweis, daß allerdings "der Traum von einer Musik und Kunst, die lesbische Erfahrung(en) offen und *ehrlich* [sic!] ausdrückt, im Mainstream *noch* nicht Wirklichkeit geworden" sei (35 - Hervorh. + Anm. d. Verf.). – Das pluralistisch-reformistische Ziel ist allerdings klar: Es gehe darum "die lesbische Randexistenz *und* die Zugehörigkeit zur dominanten Kultur an[zu]erkennen" (35 - Hervorh. i.O.); Lesben seien ein "Publikum mit besonderem Geschmack" und "wollen wie alle übrigen [!] Mitglieder der Gesellschaft, Aspekte unseres Lebens [...] in Kulturgütern gespiegelt sehen" (23). Die dekonstruktivistische Kritik an der Identitätspolitik der 70er Jahre (vgl. 27, 34 und S. 39 im Beitrag von Andermahr) wird in diesem Kontext anscheinend *nicht* als Kritik an einer *zu wenig* radikalen Politik, *sondern* als Kritik an einer *zu radikalen* Politik verstanden. Der Clou der Kritik an Gleichberechtigungspolitik – nämlich der Hinweis, daß eine Änderung der gesellschaftlichen Stellung der Unterdrückten gerade auch eine Änderung der Stellung "alle[r] übrigen Mitglieder der Gesellschaft" bedingt – übersehen...

Die Perspektive des Mitmachens bei der dominanten Kultur wird auch in dem folgenden Beitrag von **Sonya Andermahr** über "**Madonna** und die Lesben- und Schwulenkultur" verfochten: Die Verfasserin lobt Madonna dafür, daß sie sich *nicht ganz* von der dominanten Kultur vereinnahmen lasse, sondern (?) "ständig Randzonen zur Mitte hin (und sich mit ihnen)" verschiebe (43) und "sexuelle und soziale Minderheiten [...] anzusprechen vermag" (50). Eine des-integrative Politik würde demgegenüber, so ist gegen Andermahr einzuwenden, allerdings nicht auf die Modernisierung bzw. Aufpeppung der *mainstream*-Kultur durch Integration sogenannter Randzonen-Elemente zielen. Vielmehr würde sie versuchen, eine 'Vereinnahmung' von Lesben im besonderen und oppositionellen, dissidenten Positionen im allgemeinen dadurch zu entgehen, daß sie auf eine Aufsprengung,

Zersplitterung, Fragmentierung des *mainstream* bzw. der "Mitte" zielt. Welche es demgegenüber in die "Mitte" der Gesellschaft zieht, ist sich nicht zu schade, in einem Chor mit dem *Guardian* gegen die "entsexualisierten 'Radikalesben'", die "feministische Androgynie der siebziger Jahre und erst recht ihrer feministischen Orthodoxie in bezug auf Körper und Selbstdarstellung" (44) zu wettern.

Auch **Rosa Ainley und Sarah Cooper** wählen in ihrem Beitrag über k.d. lang sowie "**Lesben und Country-Music**" die schrecklichen 70er Jahre, in denen "Schwärmen wahrhaftig nur in bezug auf eine bestimmte Politik zulässig war" (53), als Ausgangspunkt. Demgegenüber habe die "Entflechtung von Lesbischsein und Feminismus [...] eine Freisetzung und Öffnung kultureller Aktivitäten mit sich gebracht" (66). Endlich sei es möglich eine Mode zu wählen, ohne dies als politische Aussage begreifen zu müssen (61). Liberal wie Ainley/Cooper sind, entschuldigen sie mit diesem 'Argument' Frauen, die die (Mode)-Wende der "Lippenstift-Lesben" nicht mitmachen: Nicht zwangsäufig müßten die Wende-Gegnerinnen auch politisch "ewig Gestrige" sein (61). Anstatt die Popkultur politisch reflektiert "zu durchsieben, um zu sehen, was sie uns zu bieten hat," ist heute das Motto: "Wir nehmen, was uns anspricht." (67; ähnlich auch die Hg. in ihrer Einleitung, S. 21: "[...], uns unseren Teil nehmen, wo wir ihn kriegen können."). 'Genommen' wird dann bspw. folgendes postmodernes Lob der "traditionellen Familienwerte" durch den Country-Sänger Garth Brooks: "Ob eure Eltern schwarz oder weiß sind, ob eure Eltern das gleiche Geschlecht haben, für mich sind das trotzdem traditionelle Familienwerte." (58).

Während die bisher besprochenen Beiträge die "neue Position" von Lesben in der Popkultur aus postmoderner Perspektive "genießen und feiern" (12), kommen **Margarete Marshment und Julia Hallam** gerade auf der Grundlage einer Verteidigung der Identitätspolitik und des künstlerischen "Realismus" zu einer positiven Einschätzung des britischen **Fernsehfilms *Orangen sind nicht die einzige Frucht***. Eine "Kulturproduktion mit dem Ziel, gängige Vorurteile anzugreifen," könne "nur gewinnen", "wenn sie sich der Formen populärer Kultur bedient"; "die *Mechanismen der Geschlossenheit*, charakteristisch für populäre Darstellung," könnten die "Kommunikation über radikale Ideen erleichtern" (159 - Hervorh. d. Verf.). Dieses Ziel angeblich "authentischere[r] kulturelle[r] Ausdrucksformen" (25) bzw. einer "integrierte[n], authentische[n] weiblichen Identität" (39) wurde dagegen in den Beiträgen von Arlene Stein und Sonya Andermahr (insofern zurecht) als 70er Jahre-Politik verworfen. Wie dem auch sei: Marshment und Hallam bescheinigen dem besprochenen Film: In dem "Konflikt zwischen Lesbianismus und Kirche ist letztere eindeutig die grausame und gewalttätige Unterdrückerin und der Lesbianismus das Opfer. Mit anderen Worten, hier ist das Christentum 'abweichend'" (166) – abweichend von dem, "was die herrschenden ideologischen Formationen britischer Kultur als 'normale' Sexualität und 'normale' Religion

definieren" (181). "So betrachtet benutzt die Textstrategie eine unpopuläre Minderheit [die Kirche ist in dem Film durch eine fundamentalistische Evangelisten-Sekte vertreten, d. Verf.], um eine andere unpopuläre Minderheit [die Lesben, d. Verf.] in ein vorteilhaftes Licht zu stellen." (167). Das lesbische Mädchen Jess wird zur Freude von Marshment/Hallam in dem Film als 'positive Heldin' dargestellt (s. die Beispiele S. 167 unten, 170 Mitte, 172 oben, 177 unten). "Die einzige und wichtigste Behauptung, die im Text [d.h.: in dem Film, d. Verf.] über das Lesbischsein vorgebracht wird, ist" – gemäß dem Anspruch des "Realismus", das "was 'da' ist", wiederzuspiegeln (162) – "die, daß es etwas ganz Gewöhnliches sei, eine normale Art des Zusammenseins; kurz, das Lesbischsein wird 'naturalisiert'." (180). Dies zeige die Überlegenheit des künstlerischen "Realismus" über die Avantgarde, die zwar den "'gesunden Menschenverstand' beleidigen, verhöhnen, in Frage und auf den Kopf stellen", aber keinen "neue[n] 'gesunden Menschenverstand'" hervorbringen könne (182). Skeptischere Stimmen werden auch von Marshment/Hallam als dogmatisch charakterisiert: "Feministische Kritik betrachte die Popularisierung feministischer Werke häufig mit Mißtrauen, fand *unausweichlich* [also aus Gründen des Dogmas, Anm. + Hervorh. d. Verf.] bestätigt: je größer das Publikum, desto größer der Zwang, die feministische Botschaft zu verwässern." (160).

Von den Herausgeberinnen werden daher dieser und die folgenden Beiträge als "Herausforderung an die zeitgenössische feministische Filmkritik, die [...] nicht mit den Sehgewohnheiten und Strategien des lesbischen Publikums Schritte hält", charakterisiert. Dies wirft allerdings die Frage auf, ob der Dogmatismus nicht vielmehr bei denjenigen liegt, die der theoretischen Kritik mit moralisierendem Unterton den Nachvollzug des Publikumsgeschmacks bzw. der praktischen Notwendigkeiten einer (politisch-sozialen) Bewegung, hier der Lesbenbewegung, abverlangen...

Einen solchen Anspruch auf Sinnstiftung für die lesbische Gemeinschaft scheint jedenfalls **Yvonne Tasker**, gekleidet in eine rhetorische Frage, zu formulieren: "Haben wir es hier [bei Teresa de Lauretis feministischer Filmtheorie, d. Verf.] wie im Falle der feministischen Kritik, etwa mit der Entstehung einer lesbischen Kritik zu tun, die sich nicht auf die Praxis des lesbischen Publikums bezieht, sondern die den Stimmen, die ohnehin marginalisiert sind, etwas diktiert statt ihnen zuzuhören?" (192). De Lauretis präferiert nach der Darstellung von Tasker das "radikale Terrain des 'Guerilla-Kinos' [...], einem Kino, das [...] sich der voyeuristischen Kraft des Filmbildes bewußt ist und es manipuliert" (191). Tasker plädiert – im Gegensatz zu einer solchen theoretischen Reflexion über die politische Wirkung künstlerischer Formen – für das unverbindliche "*Sich-einlassen* auf die Formen und Genüsse der populären Kultur" als einem "wichtige[n] Aspekt der *vielfältigen* lesbischen Identitäten" (192 - Hervorh. d. Verf., s.a. 194). Anstatt zu fragen, was *künstlerisch* einen feministischen (und/oder anti-heterosexistischen) Film ausmacht, begnügt sie sich mit der Frage, ob ein

solcher Film "in der lesbischen Kultur angesiedelt" ist – was wohl heißen soll, ob es lesbische Rollen und lesbische Zuschauerinnen gibt. Ob sie sich damit zurecht auf Judith Butlers (*Das Unbehagen der Geschlechter*, FfM 1990) Kritik der Identitätspolitik beruft (187, 194, 263, FN 5 und 16), ist allerdings mehr als nur in Frage zu stellen.

Gegen diese Tendenz, einen "große[n] Teil des radikal-politischen Programms des Feminismus, einschließlich seiner Sozial-, Kultur- und Wirtschaftsanalysen" (105) zusammen mit den "tristen und scheinbar so überholten siebziger Jahre[n]" (98) abzuservieren, wendet sich **Sue O'Sullivan** in ihrem Beitrag "**Frau küßt Frau – na und?**". Erstaunt fragt sie: "Verflixt, warum sollten Lesben (oder beliebige Frauen) sich nicht anders anziehen können, als es von Frauen erwartet wird, warum sollen sie keine zweckmäßige und schlichte Kleidung tragen? Was ist falsch an einer politischen Kritik an den Zwängen der Weiblichkeit? Warum sollen Feministinnen nicht die Tünche abkratzen, um die häßliche Geldgier der Mode- und Schönheitsindustrie aufzudecken?" (107). Sie analysiert nicht, wieso diese Fragen heute nicht nur von den *mainstream*-Medien, sondern auch von vielen Lesben und Ex-Feministinnen beiseite gedrängt werden. Aber sie gibt, als "alte Feministin", am Ende ihres Beitrages den "sexy jungen Leder/Latex-Lesben" folgenden Ratschlag mit auf den Weg: "Die Politik einer Generation von Frauen, die sich mit dem ungezogenen, aber aufregenden Lesbenimage identifizieren, das immer häufiger auf den Modedoppelseite diverser Kioskzeitschriften auftaucht, wird verschärft werden müssen, wenn sie eine nicht nur oberflächliche Rebellionshaltung behaupten wollen. Sie können trotzdem Lippenstift und Leder tragen, wenn sie wollen. Und trotzdem in zehn Jahren entdecken, daß Lippenstift und Leder hoffnungslos veraltet wirken." (109). Diese ziemlich alt-kluge Haltung kann sich denn die neuen politischen Tendenzen in der Lesbenbewegung auch nur mittels des Vergleiches mit dem Überlaufen von "Ex-Kommunisten aus der Zeit des kalten Krieges" (104) und damit, daß sich naive Frauen – trotz guter Absichten – von diesen Renegatinnen verführen lassen (vgl. 106), erklären. Die argumentativ und analytische unfundierte politische Kritik von O'Sullivan kann denn auch von Herausgeberinnen mühelos entschärft werden. Sie fassen in ihrer Einleitung O'Sullivans Beitrag in einer These zusammen, die sich – wenn auch skeptisch – in den postmodernen Mode-Diskurses der meisten anderen Beiträge integriert: Es sei zu befürchten, "daß der Trend zum Lesbischsein wie jede andere Modeerscheinung äußerst flüchtig und womöglich bald Schnee von gestren ist" (19).

II.

Vier Beiträge in dem Sammelband fallen (mehr *oder weniger*) aus dem bisher skizzierten Rahmen, indem sie nicht (vorrangig) standpunkthaft – je nachdem – die 70er oder 90er Jahre präferieren, sondern analytischer an ihre Themen herangehen. Die Mit-Herausgeberin

Diane Hamer analysiert in ihrem Beitrag das Spiel der Presse mit **Martina Navratilova**. Dabei zeigt sie zwei Phasen der Medien-Beschäftigung mit Navratilovas Lesbischsein auf: In der ersten Phase habe es mit Schlagzeilen wie "Sexfleck auf Tennisstar Martina" (73) eine Ausgrenzungsstrategie der *mainstream*-Medien gegeben. Es wurde behauptet, junge Tennisspielerinnen müssten "sich mit Leibwächern vor lesbischen Avancen in Umkleieräumen schützen" (75, s.a. 76 f.). In der zweiten Phase sei an Stelle der Ausgrenzungsstrategie eine Normalisierungsstrategie (79) getreten. Anknüpfungspunkt dafür war, daß sich Navratilova mittlerweile von der "lesbischen Aktivistin und Schriftstellerin Rita Mae Brown" (71) getrennt und nun eine Beziehung zu Judy Nelson hatte. Navratilovas neue Geliebte wurde von der Presse als "ehemalige Schönheitskönigin und zweifache Mutter" (71), "mit einem texanischen Anwalt verheiratet" (79), vorgestellt. Die "tadellos heterosexuellen 'Referenzen'" Nelsons sollten die Beziehung zwischen den beiden Frauen entsexualisieren (79, 80) und auch Navratilova nun vom "Makel des Lesbischseins befreien" (71, s.a. 79 f.). Nelson und Navratilova werden nicht (mehr) als "scharfe Raubtiere" und "amouröse Amazonen" (76), sondern als "dicke Freundinnen" und "unzertrennliche Kammeradinnen" (80) beschrieben. "Ein kleines Detail fällt dabei vollkommen unter den Tisch – daß Judy [Nelson ihren Ehemann] Ed wegen Martina [Navratilova] verlassen hat." (81 – Hervorh. i.O., Einf. d. Verf.). Aus Navratilova wird der "Star, der sich *einst* zu lesbischen *Affären* bekannte" (81 – Hervorh. durch Hamer). Diese Medienstrategie wurde allerdings dadurch in Frage gestellt, daß Nelson nach ihrer "Scheidung" (82 – bereits bei Hamer in Anführungszeichen) von Navratilova erneut eine Beziehung mit einer Frau einging (83). Im übrigen veränderte sich nicht nur der Medienumgang, sondern auch Navratilovas eigener Umgang mit ihrem Lesbischsein: Während sie anfangs ihr Lesbischsein dementierte (71), es angeblich sogar für "beleidigend" (*Daily Star*) hielt, "für lesbisch gehalten zu werden" (73), ist sie später politisch offensiv geworden (70, 84 - 87). – Bleibt nur zu fragen, unter welchen *Bedingungen* bzw. um welchen *Preis* sich in der Öffentlichkeit stehende (und stehen bleiben wollende) Lesben einen solchen offensiven Umgang leisten können... Das Nicht-Reflektieren dieses Problems ermöglicht es Hamer nach ihren analytischen Ausführungen zu einem vielleicht doch unangemessen optimistischen Schluß zu kommen: "Trotz der wirren, widersprüchlichen und oftmals krankhaften [?] Äußerungen, die diese Beachtung [der Presse für Navratilova, d. Verf.] erzeugte, haben wir als lesbisches Publikum hierdurch eine populäre Fürsprecherin unserer Sexualität gewonnen. [...] In dem sie einem monströsen Begriff emotionales Leben einhauchte, hat Martina dem Lesbischsein zu einer Identität verholfen, die Frauen womöglich eher anstreben als verachten werden." (89).

Gillian Whitlock stellt sich in ihrem Beitrag über "**Lesbische Krimis**" immerhin die Frage, die (entsprechend umformuliert) auch der Analyse der anderen Gegenstände des Sammelbandes gut getan hatte: "[...] an welchem Punkt brechen diese Strukturen des

Kriminalromane [heterosexuell, auf Männer zugeschnitten, mit nordamerikanischen Vorlieben befrachtet, d. Verf.] weit genug auf, um das hervorzubringen, was feministische Kritikerinnen als politischen Roman anerkennen können? Was muß sich ändern?" (116). Whitlock identifiziert zwar mit *Ein Nachmittag mit Gaudi* von Barbara Wilson und *Still Murder* von Finola Moorhead zwei Krimis, die u.a. den Kriterien "Konfrontativ, widersprüchlich, witzig, bizzar" entsprechen; aber verworfen werden diese von jener trotzdem: "Ich vermute, wir haben den aufrechten Text gefunden, dabei jedoch die meisten unserer Leserinnen verloren." "[...] denn auf radikales Experimentieren sprechen Lesepublikum und Kommerz nicht an." (121, s.a. 133 f.). Mehr Anklang finden da schon Krimis, in denen – ganz *end of the eighties like* – eine Schwulen- und Lesbenbar sowie ein Polizeirevier "in ein und dieselbe Landschaft passen" und "zur Verständigung gelangen" (127, s.a. 128) und ein "integres" Ermittlungs- und Gerichtsverfahren dargestellt wird (132).

Rosanne Kennedy macht dagegen in ihrer Analyse der Darstellung der "**Prachtlesbe in LA Law**" den politischen Liberalismus gerade zum Gegenstand der Kritik: "[...] die liberale Botschaft der Sendung [lautet]: Probleme, die durch Lesbischsein entstehen, sollten diskutiert werden; so die Frage, ob Lesben gute Mütter sein können oder ob die Sexualität eines Elternteils die Sexualität eines Kindes beeinflusst. Allerdings sollten zwei Frauen nicht gezeigt werden, wenn sie es 'miteinander treiben'; die visuelle Darstellung lesbischer Sexualität gehört nicht auf den liberalen Bildschirm." (153). Insofern Schwul- und Lesbischsein als, wenn auch liberal zu handhabende, Probleme dargestellt werden, wird "die 'Normalität' der Heterosexualität" bekräftigt; letztere wird nur zum "Problem", "wenn sie exzessiv oder transgressiv ist – im Fall von Inzest oder Vergewaltigung zum Beispiel" (156). "Der liberale Eifer von *LA Law* ist darauf ausgerichtet, zu zeigen, das alles, was nicht heterosexuell ist, nur als bemitleidenswert und nicht als Vergnügen dargestellt werden kann." (158).

Eine Restabilisierung der Heterosexualität als Normalität diagnostiziert auch **Jenny Harding** am Beispiel des **Fernsehspiels *Porträt einer Ehe***. Lesbische Beziehungen werden dort als "Imitation heterosexueller Beziehungen" dargestellt (138) – bspw. indem Homosexualität "als 'Resultat eines 'Hineinschlüpfens' oder 'Annehmens' der dem biologischen Geschlecht entgegengesetzten Geschlechterrolle erklär[t]" wird (139). Harding zieht daraus allerdings richtigerweise nicht die Schlußfolgerung, jegliche Mitwirkung an der Darstellung lesbischer Sexualität zu verweigern. Denn eine solche Verweigerung habe den (für Lesben) nicht weniger problematischen Effekt, die binäre Entgegensetzung von *der* Heterosexualität und *der* Homosexualität zu reproduzieren (144 - 146).

Einen analytischen Anspruch verfolgt auch **Paula Graham** in ihrem Beitrag über "**Amazonen und Aliens im Science-fiction-Film**". Sie geht dort u.a. folgenden Fragen nach: "Wagt es

die lesbische Zuschauerin, antifeministische Frauenfeindlichkeit im Rausch transgressiver Gewalt erst zu verinnerlichen und dann zu verwerfen? Verstößt diese Gewalt gegen die herrschende Ordnung, weil sie von Frauen verübt wird?" (220). "Ist lesbische Identifikation demnach eine 'Verkennung' lesbischerseits, durch die wir an der Wiederunterordnung 'weiblicher' Aggression unter 'phallischer' Kontrolle teilhaben?" (226). Bei der Beantwortung dieser Fragen wendet sich Graham dagegen, "entweder lesbische Lust oder feministische[n] Widerstand [zu] diskutier[en], als ob beide nichts miteinander zu tun hätten" (229). Sie kommt u.a. anhand ihrer Untersuchung der "Alien-Triologie" (212) zu dem Ergebnis: Ob "populäre Darstellungen 'starker' Frauen" lesbische Lust und Identifikation auslösen, hänge "jeweils vom (historischen) Kontext ab. Welche Darstellungen von Frauen (oder von Frauenbindungen) als subkulturell verwertbar oder als unverbesserlich heterosexistisch angesehen werden – und von wem –, bleibt Gegenstand feministischer Auseinandersetzungen." (230).

Zu den analytischen Beiträgen ist schließlich auch der Aufsatz von Clare Whatling "Coming-out mit Jodie Foster" zu zählen. – Sie argumentiert gegen das Verlangen nach 'positiven Rollenbildern', wie wir es bspw. in dem Beitrag von Marshment/Hallam formuliert fanden: "Ich glaube, wenn wir bedingungslos auf Fosters Verantwortlichkeit gegenüber der homosexuellen Gemeinschaft bestehen, tun wir ihr unrecht. Ihre Verantwortlichkeit als Schauspielerin besteht ohne Frage darin, unterhaltsame und überzeugende Charaktere zu spielen. Wenn dies für ein lesbisches Publikum heißt, daß sie nur die 'Guten' spielen darf, finde ich das uninteressant. Genau wie Outing Sexualität auf 'absolutes' Lesbischsein, Schwulsein oder absolute Heterosexualität festlegt, statt eine Aufspaltung der sexuellen Identität in binäre Gegensätze zu hinterfragen, legt der Begriff der 'positiven Rollenbilder' letztendlich auch deren Repräsentation auf bestimmte Bilder von uns selbst fest und läßt andere außer acht." (206).

III.

Wenn hier die Mehrheit der Beiträge in dem vorliegenden Sammelband eine kritische Würdigung erfahren, dann soll damit nicht zu der von den Herausgeberinnen zurecht abgelehnten 70er Jahre Auffassung der Populärkultur als bloße "Handlangerin des 'dualen Systems' von Patriarchat und Kapitalismus" (10) zurückgekehrt werden. Budge/Hamer betonen demgegenüber zurecht: "Wir können der Populärkultur nicht entgehen, in dem wir unseren Standpunkt stets außerhalb von ihr einnehmen." (10). Die meisten Beiträge in dem vorliegenden Buch machen sich aber – im Gegenzug zu dem schematisch-monolithischen Macht-Begriff, den Linke und Feministinnen in den 70er Jahren vertreten haben – allzu naive Vorstellungen davon, wie es möglich ist im *mainstream* "mit[zu]mischen" und "herrschende Bedeutungen [zu] unterwandern und uns selbst an ihre Stelle [zu] setzen" (10). Viele

Beiträge des Sammelbandes bieten statt der versprochenen Analyse der "Romanze der Massenkultur mit den Lesben" eine Romanzen von Lesben mit der Massenkultur!

Das Nachwort (zur deutschen Ausgabe des Buches?) der taz-Journalistin Viola Roggenkamp löst denn auch die Ambivalenz zwischen den ideologisch-standpunkthaften und den eher analytischen Beiträgen auf: "[S]tellvertretend für ähnlich kritisierende andere Autorinnen" (252) wird der Beitrag von Jenny Harding über das Porträt einer Ehe verworfen (252 - 254) und die Geschichte der Lesbenbewegung reformistisch umgeschrieben (248: "Generationen lesbischer Frauen riefen nach *Integration* und Anerkennung, nach Lebensraum und Seindürfen *innerhalb* der heterosexuellen Gesellschaft." - Herorh. d. Verf.). Es wird gefordert (gegen wen eigentlich, wenn es der Lesbenbewegung schon immer nur um Integration ging?): "Die Kritik am transportierten Lesbenbild ist allmählich zu wenig." (255). "[Lesben] müssen sich [...] endlich einmal fragen, warum es ihnen, die Frauen lieben, so schwer zu fallen scheint, sich mit der Kategorie 'Frau' und Weiblichkeit zu identifizieren." (256). Vertreterinnen einer anderen Auffassung werden nicht nur als dogmatisch, sondern sogar als faschistisch denunziert: Die Absicht die Geschlechtertrennung aufzuheben "findet [...] auf der politischen Ebene ihre Entsprechung im faschistischen Heil" (250). 'Bodenlos' (ebd.) ist hier nicht die "totale Verleugung von Weiblichkeit und Männlichkeit" (ebd.), sondern die Unkenntnis der extern polarisierten Geschlechterstereotypen des Faschismus!

Anstatt zunächst und vorrangig von der These einer "allgemeine[n] Revision" (9) bzw. einer "tiefgreifende[n] Umkehrung" (12) des traditionellen Lesbenbildes in der Popkultur auszugehen, diese These dann mit einigen unbestimmten Vorbehalten und einem Alibi-Beitrag, der die 70er Jahre Position verteidigen darf, zu garnieren, legen die zuletzt besprochenen analytischen Beiträge in dem vorliegenden Band folgende Vermutung nahe: Es wäre wissenschaftlicher (dem untersuchten Gegenstand angemessener) und auch politisch radikaler gewesen, von der untersuchungsleitenden Frage auszugehen, wie es dem Heterosexismus (und dem Patriarchat) in den 80er und 90er Jahren gelungen ist, sich zu (post)modernisieren und selbst viele seiner ehemaligen Gegnerinnen für sich einzunehmen. Eine solche Sichtweise wäre zumindest dann angemessen, wenn sich Angela Galvins Analyse des Films *Basic Instincts* zu verallgemeinern wäre: "In der Vergangenheit wurden Lesben im Mainstream-Film immer als schnurrbarttragende Mörderinnen und Selbstmörderinnen dargestellt [...]. In einem solchen filmischen Kontext waren lesbische Identifizierung und lesbische Lustempfinden notwendigerweise begrenzt. Das eigentlich Neue an *Basic Instinct* ist vielleicht, daß unsere Heldin keine Haare im Gesicht hat." (244).

Voraussetzung einer solchen Sichtweise wäre allerdings, mit dem monolithisch-schematischen Machtbegriff der 70er Jahre *nicht jeden* Machtbegriff und *jeden* Begriff gesellschaftlicher Strukturen zu verwerfen. Dann wäre es auch möglich, die Identitätspolitik

der 70er Jahre anders zu diskutieren als in dem vorliegenden Band vorrangig geschieht. Die Beiträge bewegen sich fast alle im Spannungsfeld von vermeintlich radikaler Identitätspolitik und einer liberal-pluralistischen Lesart der Kritik an Identitätspolitik. Auf der Grundlage der Erkenntnis, daß sich gesellschaftliche Machtverhältnisse gerade auch pluralistisch reproduzieren, wäre es dann auch möglich eine Kritik an Identitätspolitik zu formulieren, die nicht liberal, sondern radikal ist. In dem Beitrag von Arlene Stein wird dazu ein Hinweis gegeben, der aber nirgends in dem Band genauer entwickelt wird: "Kritik [an der Frauenmusik der 70er Jahre, d. Verf.] kam auch von den Frauen der Punkbewegung, die wie die Frauenmusik, das Aufbrechen des Geschlechts- und Sexualkodex, die Entlarvung 'männliche' Technik und Sachkenntnis sowie die Infragestellung des Glamour zum politischen Thema machte. Doch anders als die Frauenmusik wollte Punk sich nicht eindeutig als Ausdruck des Feminismus oder Schwulenbewegung festlegen, und sein greller Stil vertrug sich nicht mit dem Folklorehaften der Frauenmusik. Eine der Gründerinnen der Bewegung 'Boston's Rock Against Sexism', [...], erklärte: 'Frauenmusik ist eigentlich friedlich, nicht zotig oder zornig; sie regt mich nicht richtig auf, macht nicht an oder heiß.'" (26). In einem solche Kontext reformuliert ließe sich sogar einer Position von Viola Roggenkamp noch etwas für den Kampf gegen Heterosexismus und Patriarchat abgewinnen: "Die immer wieder vorgebrachte Sorge, nichtlesbische Menschen können über das [von lesbischen Künstlerinnen, d. Verf.] Gezeigte verfügen und Mißbrauch damit betreiben, ist nicht durch Vermeidung aufzuhalten oder abzuwehren, sondern nur durch Qualität." (256).

weiter führende Literaturhinweise aus dem Buch:

Angela McRobbie, Post-Marxism and Cultural Studies. A post-script. in: Lawrence Goldberg / Cary Nelson / Paula Teichler (Hg.), Cultural Studies. London, 1992.

Stuart Hall, Cultural Identity and Cinematic Representation, in: Framework, Nr. 36.

Alice Echols, Daring to Be Bad. Radical Feminism in America 1967- 1975, Minneapolis, 1989 (auch zu Frauenmusik).

Arlene Stein (Hg.), Sisters, Sexperts, Queers. Beyond the Lesbian Nation, New York, 1993 dies., Sisters and Queers. The Decentering of Lesbian Feminism, in: *Socialist Review*, Jan./Mar. 1992.

Holly Kruse, *Subcultural Identity in Alternative Music Culture*, in: *Popular Music*, Bd. 12, Jan. 1993.

Biddy Martin, *Sexual Practice and Changing Lesbian Identities*, in: Destabilizing Theory. Contemporary Feminist Debates, Stanford, 1992.

Michael Musto / Cathy Schwichtenberg (Hg.), The Madonna Connection. Representational Politics, Subcultural Identities & Cultural Theory, Oxford, 1993.

Lilian Faderman, *Odd Girls and Twilight Lovers. A History of Lesbian Life in Twentieth Century*, New York, 1992.

J. Epstein / K. Straub (Hg.), *Body Guards: The Cultural Politics of Gender Ambiguity*, London, 1991.

Teresa de Lauretis, *Guerilla in the Midst. Women's Cinema in the '80s*, in: *Screen*, Bd. 31, Frühjahr 1990, 6 - 25.

dies., *Film and the Visible*, in: *Bad Object Choices* (Hg.), *How Do I Look? Queer Film and Video*, Seattle, 1990.

Claudia Springer, *The Pleasure of the Interface*, in: *Screen*, 32/3, 1991.

Paul Canning, *Psycho Dykes and killer gays*, in: *Australian Women's Forum*, Sept./Oct. 1992

Patricia Duncker, *Sisters and Strangers. An Introduction in Contemporary Feminist Fiction*, Oxford, 1992.

C. Greig, *Will You Still Love Me Tomorrow. Girl Groups from the 50s on*. London, 1989

J Kitzinger / C. Kintzinger, *Doing It: Representation of Lesbian Sex*, in: G. Griffin, *Outwrite. Lesbianism and Popular Culture*, London, 1993.