

Cansei de ser sexy.

Queere Räume zwischen Ereignis und Alltag im Film *Shortbus*

Polysexfolie

Shortbus ist der Name eines Clubs der Bohème im Post-AIDS-Krisen- und Post-9/11-New York. *Shortbus* ist auch der Titel eines US-Independentfilms von John Cameron Mitchell, der Ende 2006 hierzulande in den Kinos zu sehen war. Obwohl der Film vor allem im Feuilleton gefeiert und sich zum schwullesbischen Szeneerfolg gemausert hat, sind sowohl die begeisterte als auch die verwerfende Rezeption durch moralische Fragestellungen gekennzeichnet, die in der »Internet Movie Database« gar zu kurzfristiger Zensur führten. Stein des Anstoßes sind die Verhandlungen einer ganzen Bandbreite von Sexdiskursen und vor allem die expliziten Darstellungen von Sexpraktiken, wie sie das Kino zuvor nicht kannte: sich selbst einen blasen, den SM zwischen einer prekär arbeitenden Domina und einem verzogenen Jungen, einen schwulen Dreier, Voyeurismus, superneurotische Zweierbeziehungen, analsex, Masturbation, Performance Art mit Menstruationsblut, Prostitution, digitales Dating und vor allem polysexuelle Orgien. Doch so konstitutiv die Darstellung und Diskursivierung von Sex für den Film sind, so sehr verpasste eine einseitige Fokussierung darauf die eigentliche Pointe von *Shortbus*. Grundsätzlich gilt für das ästhetische Urteil über Filme, dass nicht die nackten Fakten als solche entscheidend sind, sondern die Art und Weise ihrer wahrnehmbaren Darstellung. Dies mag zunächst banal erscheinen, doch immer noch schlägt sich die US-Filmindustrie mit Codes und Gesetzen herum, die akribisch genau festlegen, was gezeigt werden darf und was als pornografisch gilt. Im Falle von *Shortbus* hat man es aber weder mit Pornografischem zu tun, bei dem das Dargestellte funktionalisiert wird, noch mit der Problematisierung von Sex als Ausdruck einer erstarrten sozialen oder Gefühlswelt, wie man es beispielsweise in Michael Hanekes *Klavierspielerin* zu sehen bekam. In *Shortbus*, so die leitende These, ist das Panorama des Sexuellen nur die notwendige Folie, auf der sich ein queerer Raum konstituiert, in der eine andere Lebensweise als mögliche aufscheint. Sexualität ist dabei nicht der Hö-

hepunkt, sondern lediglich die Ausgangsstellung für das Erzeugen eines polysexuellen Zusammenhangs.

Die visuelle Evidenz des Sexakts wird hier immer wieder durch dramaturgische und narrative Finten gestört. Neben den Dialogen und dem Einsatz der eher einnehmenden als antunenden Filmmusik, die die sexuelle Spannung unterläuft, sind es zudem Handlungen der Darsteller_innen selbst, die das Sexuelle ins Komödiantische kippen lassen: Während einer Sexszene zwischen drei Männern fordert einer seinen Hintermann auf, beim Arschlecken etwas in sein Loch zu sprechen, woraufhin letzterer lauthals die US-Hymne grölt und die beiden anderen die gelutschten erigierten Schwänze zu imaginierten Mikros umfunktionieren und mit einstimmen. Sex is comedy.

In der Darstellung des Sexes, die ihren eigenen Diskurs subvertiert, verweist *Shortbus* auf eine Sphäre jenseits des sexuellen oder sonstigen stark affektiv besetzten Ereignisses: auf das Alltagsleben. Der Alltag ist der Ort, an dem man realisiert, wie anstrengend es auf Dauer ist, sexy zu sein. Ausgehen und Sex haben, das ist das Ereignis. Nach der Party ist vor dem Kater, der Transitschleuse zum Alltag. Müde davon, sexy zu sein – oder: »Cansei de ser sexy«, wie der vollständige Name des brasilianischen Musikprojekts CSS lautet – davon weiß man mehr als ein Lied zu singen.

Im Folgenden möchte ich *Shortbus* genau auf diesem Feld zwischen Ereignis und Alltag diskutieren: Zunächst wird der Club als ein queerer Ereignisraum eingeführt, der dann eine Verbindungslinie öffnet hin zu einer anderen alltäglichen Lebensweise, die im Ereignis und aus ihm heraus entstehen kann.

Zwischen öffentlicher und privater Sphäre

Shortbus beginnt mit einem Close-up, einem visuellen Abtasten eines anthropomorphen Körpers, der wie aus Pappmaché wirkt. Wenn sich die Kamera von ihm entfernt, erkennen wir ihn als eine Nachbildung der Freiheitsstatue. Vom symbolisch-politischen Körper fliegen wir nun in der Vogelperspektive über das – ebenfalls pappartig digitale – Stadtpanorama New Yorks hinweg. Nun werden wir vier Mal durch ein Fenster in ein Wohn- bzw. Schlafzimmer gebracht, wo uns die Hauptcharaktere in einer Parallelmontage bei sexuellen Handlungen vorgestellt werden. Hierbei verfährt die Kamera nicht im Modus des Eindringlings vom symbolischen – weil nachgestellten – und öffentlichen Raum in den intimen privaten, vielmehr wird der Bruch mit den zwei Raumspähren über einen sanft überblendenden Schuss-Gegenschuss inszeniert. Nähern wir uns im ersten Kameraschuss, physikalischen Beschränkungen trotzend, zu Jazzsound aus dem Off den jeweiligen Fenstern der Fassade, führt der darauf folgende Gegenschuss von diesen Fenstern in die vorgefundene fotofilmische Szenerie. (Diese Technik des Vorher/Nachher wird im weiteren Verlauf des Films in jeder Szene verwendet, die das sukzessive Eintauchen in die queere Welt symbolisiert.)¹ Der behutsame Wechsel markiert hier die Dialektik von Innen und Außen, Privatheit und Öffentlichkeit. In dieser Er-Öffnungsszene erhalten wir bereits einen ersten Hinweis auf die Verfasstheit eines Zwischen-

raums zu jenen bürgerlichen Dichotomien.²

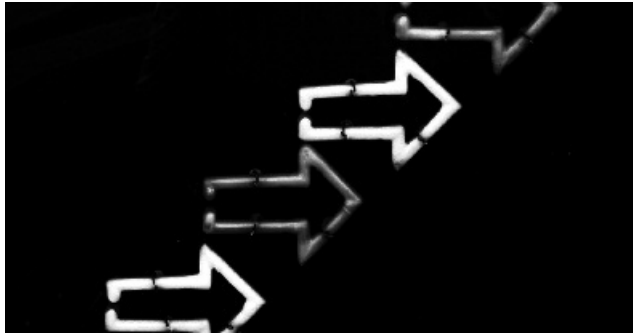
Gleich zu Beginn des Films erleben wir also eine kleine Einführung in die Politik des Raums: Außen herrscht imaginäre Transparenz und uneingeschränkte Bewegungsfreiheit – wie sie einzig der filmische Raum als dynamischer Bewegungskorridor kennt –, während der Sex dem privaten Wohnraum zugewiesen wird. Wie müsste nun ein Raum beschaffen sein, der die Dichotomie von öffentlich und privat selbst unterläuft und einen anderen, queeren Raum schafft?

Heteronormative Raumpolitiken

Wenn im Folgenden von queeren Räumen die Rede ist, dann sind damit nicht einfach Partyclubs gemeint, in denen die Leute nicht so einfältig aufgebrelzt aussehen wie sonstwo. Der materielle Raum einer Partylocation ist gerade nicht identisch mit dem, was queere Räume auszeichnet. Ein queerer Raum ist eine Architektur, die in einem dialektischen Verhältnis zum hegemonialen Raumkonzept steht. Das heißt ersterer ist sowohl Abgrenzung wie Effekt des letzteren. Grundsätzlich ist Räumlichkeit dem Subjekt nicht einfach gegeben, erst durch das soziale Handeln wird Raum erzeugt. Dieser Prozess ist wiederum abhängig von Machtverhältnissen, denn der Handlungsraum ist immer schon auf vielfältige Weise vorstrukturiert und produziert Ein- und Ausschlüsse von Subjektpositionen: »Da nicht alle die Räume schaffen können, die ihnen entsprechen, tragen diejenigen Räume, die sich dauerhaft institutionalisieren, die sozialen Spuren derjenigen, denen es möglich ist, Raum nicht nur zu konstituieren, sondern dauerhaft zu institutionalisieren.« (Hark 2005) Während sich die einen in identitären Räumen bewegen, werden die anderen gleichsam in einen alteritären Zustand zurückgeworfen.

Ein zentrales Prinzip dieser Form der Raumkonstitution stellt die Heteronormativität dar. Diese ist nicht einfach synonym mit der entsprechenden sexuellen Orientierung oder mit Normen als solchen. Sie umfasst alle Formen des sozialen und kulturellen Lebens, die äußeren Institutionen ebenso wie die intimen, vermeintlich inneren Gefühle, insbesondere Vorstellungen von romantischer Liebe. *Heteronormative Raumpolitiken* zeichnen sich durch die bereits genannte räumliche Separierung des sozialen Lebens nach Öffentlichkeit, Politik, Ökonomie und Lohnarbeit einerseits und Privatsphäre, Intimität, Haushalt und Freizeit andererseits aus, ferner durch die Festschreibung dieser räumlichen Zuweisung über entsprechende Institutionen wie Familie, Ehe etc., durch die Verhinderung alternativer nicht-heteronormativer Lebensweisen sowie durch die Naturalisierung ihrer eigenen Praktiken. Die heteronormative Topografie stellt dabei eine stillschweigende Voraussetzung kapitalistischer Produktionsweise dar.

Heteronormativität zeichnet sich des Weiteren durch ein Paradoxon aus: Wie bereits ausgeführt, ist sie zwar omnipräsent, dennoch ist sie niemals vollends realisierbar. Grund für dieses partielle Scheitern ist ihr ambivalenter Status als Ideal: einerseits materialisiert es sich in den Praktiken der Subjekte, andererseits vermögen ihm die gelebten Handlungen und Erfahrungen



der Einzelnen nie ganz zu entsprechen. Trotz dieser Divergenz von Idealität und Realität erscheint die Heteronormativität dermaßen dominant und ubiquitär, dass keine Alternative sichtbar und erfahrbar wird und sie weiterhin affirmiert wird. Allerdings: In ihrem grundsätzlichen ideellen Status liegt bereits die praktische Voraussetzung für ihre subversive Verqueerung begründet, die ein anderes Leben denkbar und möglich macht. In *Shortbus* wird etwas von ebendiesem anderen Leben wahrnehmbar.³

Eingänge ins Wunderland

In einzelnen Szenen, die sich während des ersten Besuchs im Club *Shortbus* ereignen, wird die Konzeption eines queeren Raums extrapoliert. In der ersten Szene betritt eine der Hauptfiguren, die Sex-Therapeutin Sofia (»I prefer the term ›couples counselor‹«), erstmalig den legendären Club, in dem neben einem Performanceraum, einem Kinoraum, einem Spielplatz und einer Musikbühne vor allem der »Sex Not Bombs«-Room die Hauptattraktion darstellt. In diesem größten Raum haben alle den von ihnen bevorzugten Sex; und bevor ich mich anschicke, die Variationen aufzulisten, verweise ich auf das sichtbare Bemühen des Films, verschiedenste Körper, Geschlechter, Altersgruppen und Praktiken zu repräsentieren. »It's like in the Sixties – only with less hope«, kommentiert später die »Mistress of *Shortbus*« Justin Bond das Geschehen.

Als Sofia einem ihrer Klientenpaare gesteht, noch nie einen Orgasmus gehabt zu haben, wird sie dorthin eingeladen. Über die chinesische Kanadierin Sofia werden die Zuschauer_innen in den Handlungsraum eingeführt (während in den meisten Filmen das identifikatorische Medium ein weißer Mann ist). Dieses zögerliche Vortasten in eine neue, ungewohnte Umgebung zeigt an, dass die Welt von *Shortbus*, dem »salon for the gifted and challenged«, Sofias Leben verändern wird. Eine der ersten Figuren im Inneren des Clubs ist entsprechend ein dicker Mann auf einer Schaukel – eine kleine Reminiszenz an *Alice im Wunderland*. Sofias Weg in die andere Welt verläuft in mehreren Schritten und ist zunächst mit einigen Hindernissen und Unsicherheiten belegt. Sie muss sich auf der Treppe zum Eingang an einem sich leidenschaftlich küssenden Paar vorbeischieben, das offensichtlich keine Notiz von ihr nimmt. (Später werden es genau diese beiden sein, mit denen sie ihren ersten Orgasmus haben wird.) Kaum

hat sie die Eingangstür passiert – auch hier wird der Eintritt im Schuss-Gegenschuss gezeigt, der den Grenzübertritt markiert –, als ein Typ im Donutkostüm brüllend an ihr vorbeizieht und von Justin Bond rausgeschmissen wird (»I hate carbs!«). Sofia wird von ihm aufgefordert, ihren Namen zu nennen und wird mit ihrer Verunsicherung in der Schwebe gelassen. Dann jedoch ändert sich die Stimmung schlagartig, etwas entspannter erhält sie eine persönliche Führung durch die einzelnen Räume. Nach dem ersten Schock ist dies die Phase der Verwunderung, in der sie sich langsam auf die Situation einzulassen beginnt. Auch wenn sie nicht am Sex der anderen teilnimmt, findet sie immer mehr Gefallen an der Offenheit und Wärme all der Gestalten dieser anderen Welt.

Bei *Shortbus* handelt es sich zwar um einen privaten Club, eine Form, die aus dem Misstrauen gegenüber der Außenwelt gewählt wurde, welche ansonsten im Film keinerlei Rolle spielt. Doch erst diese scheinbar privatistische Abgrenzung ist die Bedingung, im Hier und Jetzt eine abweichende Welt hervorbringen zu können, in der alle ihren Platz finden, ohne sanktioniert oder ausgeschlossen zu werden. Das ›richtige‹ Leben im Falschen, das im Salon *Shortbus* verdichtet wird, ist die audiovisuelle Deskription eines queeren Raums, wie sie im Medium der Theorie beschrieben wird: »Unter queerer Kultur verstehen wir ein Projekt der Welterzeugung, wobei sich ›Welt‹, ebenso wie ›Öffentlichkeit‹, von Gemeinschaft oder Gruppe unterscheidet, weil sie notwendigerweise mehr Menschen einschließt als benannt werden können, mehr Räume umfasst als abgesehen von ein paar Bezugspunkten auf der Karte verzeichnet werden können, Gefühlsweisen beinhaltet, die erlernt werden können, statt als Geburtsrecht erlebt zu werden. Die queere Welt ist ein Raum der Eingänge und Ausgänge, ein Raum nicht-systematisierbarer Bekanntschaftslinien, projizierter Horizonte, typisierender Beispiele und alternativer Routen, ein Raum der Blockierungen und inkommensurablen Geografien« (Berlant/Warner 2005, 92).

Queere Räume entstehen aus der Einsicht, sich selbst in einer untergeordneten Stellung zu befinden. Als minoritäre Abweichung von der Norm können sie sich nicht dauerhaft institutionalisieren, sondern bleiben oftmals mobile, fragile und kurzlebige Orte. Sie



sind experimentell und besitzen dadurch Ereignischarakter. Sie bedeuten also immer ein Stück weit die Aushebelung des Alltags. Diese Attribute unterstreichen den prozessualen Charakter queerer Räume, in dem hegemoniale Normen immer wieder zur Disposition gestellt werden, ohne zu einem Abschluss kom-

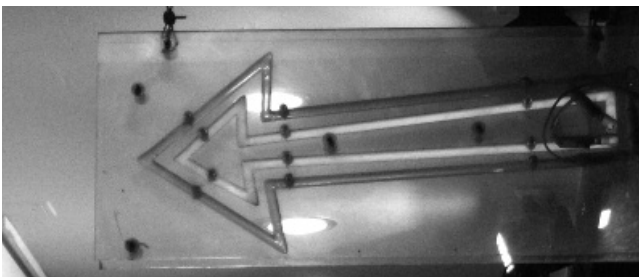
men zu können. Das heißt jedoch auch, dass diese Räume gerade keine Häfen endgültiger Sicherheit vor heteronormativen und sexistischen Sanktionierungen sind, vielmehr kann sich der Anspruch einer radikalen Infragestellung einer bestimmten Normativität selbst in ihr Gegenteil kehren und stark normierend wirken, was in queeren Szenen immer wieder verhandelt werden muss.

Ein solches Konfliktpotenzial ist allerdings dezidiert Bestandteil von queeren Räumen, entscheidend ist der in ihnen geltende Maßstab, Heteronormativität auszuklicken und anders zu leben. Wie dies geschieht, obliegt dabei der gelebten Praxis und ihrer jeweiligen Reflexion – ohne Netz und doppelten Boden.

Queere Räume sind fragile Möglichkeitsräume, die in der Polarität von Ereignis und Alltag zwar den Charakter des Ersteren besitzen, doch gerade weil im sozialen Alltag Queers mit Ausschlüssen oder zumindest Einschränkungen zu leben haben, kann das queere Ereignis indirekt gerade umso engere Banden zum Alltag knüpfen. Daher möchte ich nun zwei eher nebensächliche Filmszenen vorstellen, in denen so etwas wie eine andere Lebensweise aufscheint.

»Pussy Paradise«. Identität und Intimität

Auf der Flucht vor einem lauten Gekabbel flieht Sofia durch die nächste Tür und landet unversehens in einem FrauenLesben-Raum. Mit Sofias Eintritt in den geschlossenen Raum erstummt der Lärm von außen ebenso wie die Gespräche innerhalb. Die Hektik scheint jäh unterbrochen. Durch das plötzliche Eindringen besteht für einen kurzen Moment Unsicherheit in Bezug auf das jeweilige Gegenüber, erst das übereinstimmende Urteil, draußen sei es einfach voll von Männern, bricht das Eis und Sofia wird als »Sister« in den Kreis aufgenommen. Sie ist einen weiteren Schritt in die queere Welt gegangen. Die gedämpfte Beleuchtung stiftet eine intime Atmosphäre. Auch das Set Design trägt zu einer Stimmung der Vertrautheit bei, denn der vergleichbar enge Raum, der in warmen Farben gehalten ist, gleicht einer kokonartigen Hippiehöhle, in der alle – Butches und Femmes,



Afroamerikaner_innen, Latinas, Asiat_innen und Weiße – den Sitzkreis bilden. Das Hippie-Zitat wird in ihrem Gespräch über den besten Orgasmus ihres Lebens noch einmal hervorgekehrt, wenn JD Samson (Le Tigre! Le Tigre!) beschreibt: »there was no war«, was eine Freundin nonchalant mit dem Peacezeichen gou-



tiert. Sie reden über Sofias Problem, sie hören zu und teilen ihre Erfahrungen. Auch an dieser Stelle geht es um Sex, der für Sophia aber nicht selbst Intimität, sondern im Gegenteil einen diskursiven Druck erzeugt. Sex ist hier lediglich das Thema eines Gegendiskurses, über den eine kollektive Intimität hergestellt wird.

Obwohl es in dem Film auch lesbische Sexszenen gibt, bekommt man nicht zuletzt durch dieses Setting den Eindruck, die Sexdiskursivität liegt eher bei Frauen, während es deutlich längere und explizitere Sexakte mit Männern gibt. Die konventionelle Erzählweise, die den Mann als rationalen, diskursiven Blick und die Frau als sexualisiertes Bild inauguriert, wird in diesem Film verqueert und auf den Kopf gestellt.

Gegengeschichte und Vergebung

Unmittelbar an die Verhandlung lesbischer Identität schließt eine Sequenz an, in der die Auseinandersetzung mit schwuler Gegengeschichte gesucht wird. Was diese Szene zunächst heraushebt, ist die sehr präsente melancholische Livemusik im Hintergrund, die Zwischenschnitte der anderen Hauptcharaktere in dramaturgisch bedeutsamen Momenten sowie die Umkehrung des narrativen Verlaufs, die im Komödiantischen beginnt und im Intimen endet: Ceth ist der everybody's darling des Films, ein gut aussehender unbekümmerter Twentysomething, der Dates über seinen Pocketcomputer sucht. Mit diesem löst er merkwürdige Vibrationen bei Tobias aus oder vielmehr: bei seinem Herzschrittmacher. Denn Tobias ist bestimmt über achtzig und war einst der mächtige Bürgermeister von New York. So beginnt ein inniges Gespräch zwischen alt und jung, das auf nicht mehr und nicht weniger gerichtet ist als auf Vergebung. Es ist eine Kristallisation schwuler Bewegungsgeschichte, die bekanntlich in New York City ihren Ausgang nahm. »New York is where everyone comes to be forgiven«, sagt jene Filmfigur, die recht unverhohlen dem tatsächlichen langjährigen schwulen Stadtoberhaupt Ed Koch nachempfunden wurde. Koch wurde in der Hochphase schwuler Subkultur 1977 gewählt und blieb in der großen AIDS-Krisenzeit bis 1989 im Amt. Machte er zuvor eine schwulen- und lesbienfreundliche Politik, die u. a. ein Antidiskriminierungsgesetz beinhaltete, reagierte er auf die zahlreichen Infizierungen in der gay-community mit der Schließung der Schwulensaunen. In dem ansonsten hand-



zahmen Doku-Spielfilm *And The Band Played On* wird implizit unterstellt, Koch habe so wenig bzw. falsch reagiert, da er sich nie geoutet hatte und sich mit homophoben Angriffen seiner politischen Gegner_innen konfrontiert sah: »Home can be very unforgiving. People said I didn't do enough to help to prevent the AIDS-crisis because I was in the closet. That's not true. I did the best I could. I was scared and impermeable. Everybody knew so little then. I know even less now.«, erklärt Tobias stellvertretend. Der Ältere beichtet gegenüber dem Jüngeren und bittet um Vergebung, die ihm durch Ceths Kuss auf den Mund und eine Umarmung gewährt wird. Die eigentliche Gegenüberstellung ist jedoch nicht die von Alt und Jung oder Schuld und Unschuld, sondern, wie sie selbst in ihrem Gespräch erwähnen, die zwischen Alt und Neu – zwischen zwei historischen schwulen Lebensweisen, die kaum noch etwas miteinander zu tun haben. Die hoch symbolisch aufgeladene Filmszene ist der Versuch, eine schwule Identität herzustellen, allerdings eine, die sich nicht über eine als natürlich empfundene sexuelle Orientierung, sondern über *geschichtliche* Kämpfe, Verluste und Ängste definiert.

Shortbus ist nicht nur ein Film über Sexualität, sondern ebenso einer über den queeren Signifikanten New York City. Auch wenn Ed Koch alles andere als ein Linker war und ebenso für eine rigide »Law and Order«-Politik steht, die seinen erzkonservativen Nachfolgern den Weg ebnete: Nach 9/11, das als Superereignis einen weiteren ständigen Hintergrund des Films bildet, und der illiberalen Ära von »Rude Rudy« Giuliani, der die Schließung von Sexorten und Cruisingplätzen, Zensurpolitik uvm. zu verantworten hat, ist der Verweis auf Koch im Nexus von Schuld und Vergebung eine bewusste Erinnerungspolitik an eine andere Zeit, die in der bisherigen Dichotomie von heteronormativen und queeren Raum eine dritte Sphäre eröffnet.

»Von der Freundschaft als Lebensweise«

Der Begriff queerer Räume ist der Versuch, einen erfahrbaren Lebenszusammenhang von Queers zu denken. Doch, wie bereits ausgeführt wurde, sind queere Räume notwendig liminale Ereignisräume, da sie im dauernden Alltag einer heteronormativen Kultur nicht vorgesehen sind. Dies umfasst nicht nur, aber doch häufig die begrenzte Zeit auf Partys, in politischen oder künstlerischen aktivistischen Gruppen u.ä. Queere Räume entstehen jenseits des Alltäglichen.

Dabei bleibt jedoch weitgehend unklar, ob sie dazu beitragen, das Leben von Queers und gesellschaftliches Leben überhaupt »besser macht«, was immer auch darunter zu verstehen ist. Die beiden zuletzt diskutierten Filmszenen weisen jedoch in eine Richtung, in der der queere Raum Fluchtlinien ins alltägliche Leben zieht, in der also das Ereignis Folgen für den Alltag hat. Lernen kann man hier von früheren feministischen Kritiken der Frauenbewegung: Hausarbeit, Kindererziehung oder männliche Gewalt, aber auch das heimliche Ins-Kino-gehen oder der Nachmittag mit der Soap Opera – all das waren und sind Themen, die dezidiert auf den Alltag von Frauen jenseits besonderer Ereignisse gerichtet waren und die Forderung nach einem besseren Leben explizierten.

Was nun queere Lebensweisen betrifft, so führen die Fluchtlinien zum Alltag paradoxerweise zu einem Beziehungsmodell, das in *Shortbus* zumindest explizit nicht vorkommt und vielleicht deswegen gerade den Dreh- und Angelpunkt bildet: Freundschaft. Im Kontext von Michel Foucaults späten Überlegungen zur »Freundschaft als Lebensweise« zeichnet er eine Geschichte der Freundschaft unter Männern von der Antike bis zur frühen Moderne, um aufzuzeigen, dass sie an einem bestimmten Punkt als kulturelle Gefahr betrachtet wird, wenn beispielsweise eine Freundschaft unter Soldaten im homosozialen Kontext des Militärs »wehrzersetzend« wirkt. Das Gefährliche an der Freundschaft ist die Subversion vom Innenraum patriarchaler Herrschaft aus (vgl. Foucault 1999, 41 f.). Foucault argumentiert an dieser Stelle aus der Position der Geschlechterdifferenz. Dass er hier dezidiert die männliche Freundschaft untersucht, bedeutet jedoch nicht die bloße Reproduktion patriarchaler Ausschlüsse. Die Freundschaft unter Frauen wird dabei explizit nicht ausgeschlossen, nur besitzt sie in der Geschichte einen anderen Stellenwert.

Ziel einer solchen subalternen Geschichte männlicher Freundschaft ist es letztlich, diese Form unserer Gegenwart als mögliche Lebensweise vor Augen zu führen: In jener Zeit, als die Leichtigkeit der polygamen Sexpraktiken langsam in einer geistig-moralischen Wende zum letalen Ernst unter dem Paradigma der »Schwulenseuche« AIDS überzugehen scheint, erklärt Foucault in einem Interview mit einer schwulen Szenezeitschrift die Homosexualität zu einer »Frage der Existenz«. Homosexualität ist demnach nicht als eine Form des Begehrens zu verstehen, die auf eine feste Identität zurückgeht, sondern etwas Begehrenswertes: »Wir müssen darauf hinarbeiten, homosexuell zu werden, und wir dürfen uns nicht hartnäckig darauf versteifen, daß wir es schon sind. Das Problem der Homosexualität entwickelt sich mehr und mehr zu einem Problem der Freundschaft« (Foucault 1984, 86). Nicht der sexuelle Akt unter Männern, auch nicht bestimmte subkulturelle Praktiken wie anonymen Sex an öffentlichen Plätzen (von dem man auf den ersten Blick annehmen könnte, er stehe im Mittelpunkt von *Shortbus*) interessieren Foucault, sondern eine bestimmte Beziehungsform jenseits tradierter, familialisierter Vorstellungen: die Freundschaft, das heißt »die Summe all dessen, womit sie [Männer] einander Freude bereiten können.« (87) Dies schließt selbstverständlich den Sex mit ein, versteht ihn aber nicht bloß

als intimes Intermezzo mit eingespielter Dramaturgie. Etwas anderes, anders lustvolles steht im Vordergrund: »Der Begriff der Lebensweise erscheint mir wichtig. Sollte man nicht eine feinere Unterscheidung einführen, die nicht mehr nach sozialen Klassen, Berufsgruppen oder Kultur-niveaus verfährt, sondern sich an einer Beziehungsform, d. h. an der ›Lebensweise‹ orientiert? Eine Lebensweise kann von Individuen geteilt werden, die sich in Bezug auf Alter, Status und soziale Tätigkeit unterscheiden. Sie kann zu intensiven Beziehungen führen, die keiner institutionalisierten Beziehung gleichen. Und eine Lebensweise kann, glaube ich, zu einer Kultur und einer Ethik führen. ›Schwul‹ sein heißt nicht, sich mit den psychologischen Zügen und den auffälligen Masken des Homosexuellen zu identifizieren, sondern heißt, eine Lebensweise zu bestimmen und entwickeln versuchen« (89).

Freundschaft ist die alltägliche Lebensweise, die aus dem Potenzial eines queeren Ereignisraums erwachsen kann. Dass ein solcher, der in dem Salon und dem Film *Shortbus* seinen lebendigen Ausdruck findet, nicht bloß eine urbane Variante eines Swingerclubs ist, sollte hier herausgehoben werden. Die experimentelle Offenheit, die einer solchen Lebensweise inhärent ist, wird gerade dadurch im Film gesteigert, dass sie nicht als das ganz Andere beschworen wird, sondern lediglich den unausgesprochenen, aber geradezu evidenten Fluchtpunkt bildet.

Chris Tedjasukmana

*.notes

#1 Das zeitliche Eintreten in den queeren Raum innerhalb der Filmerzählung korrespondiert mit den medialen Möglichkeiten des Films: Denn der filmische Raum konstituiert sich über die Bildfolgen in der Zeit als dynamischer Bewegungskorridor. Im Film heißt Raum 24 Mal pro Sekunde Veränderung in der Zeit. Wenn sich mit der Zeit der

queere Raum sukzessive entfaltet, so gilt dies analog für den filmischen.

#2 Gegenüber dem Außenraum zeigt die geografische Auswahl der Innenräume bereits soziale Unterschiede an: nach den ersten beiden Räumen, bei denen es sich um Mietwohnungen handeln mag, sind die folgenden beiden symbolisch hoch besetzt: ein Hotelzimmer direkt am Ground Zero, in das wir rücklings hineingezogen werden, sowie ein schickes Parterreapartment direkt am Central Park. Die Bewegungsfreiheit stößt hier auf erste Anzeichen von Klassenschranken.

#3 Während queere Subversionspraktiken die hegemoniale Norm wiederholen und an einem entscheidenden Punkt resignifizieren, also die Frage der Zeitlichkeit im Vordergrund steht, vermag das hier diskutierte räumliche Modell den Aspekt einer erfahrbaren Positivität queerer Lebensweisen herauszustellen, ohne davon ausgehen zu können, einen endgültigen Bruch, gewissermaßen einen ›queeren Zustand‹ erreicht zu haben. Zur Kritik des vor allem im deutschsprachigen akademischen Kontext verorteten Parodie- und Subversionsmodells vgl. die Einleitung »The Places That We Love Best« von Matthias Haase, in: Ders. / Marc Siegel / Michaela Wunsch (Hg.), *Outside. Die Politik queerer Räume*, Berlin 2005, 10 f.

*.txt

→ Lauren Berlant / Michael Warner, *Sex in der Öffentlichkeit*, in: Matthias Haase / Marc Siegel / Michaela Wunsch (Hg.), *Outside. Die Politik queerer Räume*, Berlin 2005.

→ Michel Foucault, *Sex, Macht und die Politik der Identität*. Interview mit Michel Foucault (1982), in: *diskus. Frankfurter StudentInnen Zeitschrift*, 48. Jg., Nr. 3, 12/1999.

→ Ders., *Von der Freundschaft als Lebensweise*. Gespräch mit J.P. Joecker, M. Ouerd und A. Sanzio, in: Ders., *Von der Freundschaft*, Berlin 1984.

→ Matthias Haase, *The Places That We Love Best*, in: Ders. / Siegel / Wunsch 2005.

→ Sabine Hark, *Inside/Out: Interventionen in Raum*, in: *Querelles-Net*, Nr. 17, 11/2005.

*.film

→ *And The Band Played On*, USA 1993, R: Roger Spottiswoode.

→ *La Pianiste*, D/PL/F/A 2001, R: Michael Haneke.

→ *Shortbus*, USA 2006, R: John Cameron Mitchell.

