



# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Homosexualität in Hollywood“

Verfasserin

>Swenja Katrin Preuß<

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt.  
Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt.  
Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin / Betreuer:

Ao. Univ. Prof. Dr. Rainer Maria Köppl



# Inhaltsverzeichnis

<b>Einleitung</b>	<b>5</b>
<b>1. Homosexualität</b>	<b>7</b>
1.1. Kurze Geschichte der Homosexualität	8
1.2. Theorien zur Entstehung von Homosexualität	12
<b>2. Sex und Kino</b>	<b>16</b>
2.1. Hollywood und das Studiosystem	16
2.2. Die Entwicklung des Starsystems	18
2.3. Das Erstarren der Frau und die Verweichlichung des Mannes	21
2.4. Der Production-Code	25
2.4.1. Die Darstellung von Homosexualität im Film der ‚goldenen Ära‘	29
2.5. Homosexualität in den 30er und 40er Jahren	38
2.7. Der Kinsey-Report und seine Folgen	40
2.6. Die Blacklists	42
2.7. Die McCarthy-Ära	44
2.8. Männerfreundschaften im Western	48
2.9. Homosexuelle Organisation in den 50er Jahren	51
2.10. Das Ende des Studiosystems	52
2.11. Das Ende des Production Codes	57
2.11.1. The Children’s Hour	58
2.12. Schwulen- und Lesbenbewegung in den 60er Jahren	64
2.13. New Hollywood	65
2.14. Formen der Darstellung von Homosexualität	67
2.14.1. Im unabhängigen Avantgardefilm	67
2.14.2. Im Mainstreamfilm der 60er und 70er Jahre	68
2.14.2. Im lesbischen Vampirfilm	70
2.14.3. Im europäischen Film	73

<b>2.15. Blockbusterkino</b>	<b>78</b>
2.15.1. Die schwierigen 80er Jahre	81
<b>2.16. Independents</b>	<b>83</b>
<b>2.17. Queer Cinema</b>	<b>85</b>
<b>2.18. Die Stars des Blockbuster-Zeitalters</b>	<b>88</b>
<b>3. Star-Phänomen</b>	<b>92</b>
3.1. Der Filmstar	92
3.2. Image	92
3.3 Identifikation	95
3.4. Geschlechterrepräsentation	98
<b>4. Brokeback Mountain</b>	<b>102</b>
4.1. Rezeption	106
4.2. Die Situation heute	107
<b>5. Schlusswort</b>	<b>109</b>
<b>Bibliographie</b>	<b>112</b>
<b>Filmographie</b>	<b>115</b>
<b>Internetseiten</b>	<b>116</b>
<b>Lebenslauf</b>	<b>117</b>

## Einleitung

Rock Hudson war einer der populärsten Hollywoodstars und größten Frauenhelden der Kinogeschichte. In den 1950er Jahren wurde er fast jedes Jahr von Magazinen wie *Photoplay* oder *Modern Screen* zum ‚Most popular star‘ oder Favourite leading man‘ gewählt. Er gewann mehrere Auszeichnungen, darunter auch den Oscar. Rock Hudson war der Inbegriff des männlichen, smarten Liebhabers - und er war schwul.

Eine Tatsache, die er über 40 Jahre lang geheim hielt und sogar eine dreijährige Scheinehe mit der Sekretärin seines Managers einging.

Doch 1985 schockierte er die Öffentlichkeit, als er seine Aidskrankung publik machte. Die ‚Schmuddelkrankheit‘ hatte zum ersten Mal einen Star befallen, ausgerechnet einen mit dem Image eines Saubermanns. Damit drang Aids erst richtig in das Bewusstsein der breiten Masse. Sein Bekenntnis führte tatsächlich zu einer Veränderung der öffentlichen Meinung gegenüber der Krankheit, die sich auf einmal in Anteilnahme, statt wie bisher in Angst und verurteilender Beklemmung ausdrückte. Wenn es Rock Hudson traf, konnte es jeden treffen. Obwohl damals das Bekenntnis einer Aidskrankung einem Outing als Homosexuellen gleich kam, starb er am 2. Oktober 1985 ohne sich jemals öffentlich zu seiner Homosexualität bekannt zu haben, denn für viele war Homosexualität die weitaus schlimmere Krankheit.

Aufgewachsen mit Rock Hudson-Filmen, war die sexuelle Orientierung des damals ohnehin schon verstorbenen Filmhelden nie von Bedeutung für mich gewesen.

Vermutlich, weil er bereits tot war, ich unbeeinflusst von der medialen Aufbereitung seines Privatlebens war und die Schwarz-Weiß-Filme in einem anderen gesellschaftlichen Kontext standen. Aber würde es mich kalt lassen, wenn George Clooney plötzlich bekannt gäbe, er sei schwul? Kann ich ihm den Filmliebhaber oder den Actionheld dann noch abnehmen? Hat sich in den letzten 60 Jahren tatsächlich so viel verändert?

Die Vielzahl von Hollywoodfilmen, die mittlerweile Homosexualität thematisieren, lässt annehmen, die Akzeptanz „nicht normierter sexueller Präferenzen“ sei im Filmgeschäft selbstverständlich geworden. Heterosexuelle Schauspieler glänzen in schwulen Rollen ohne dadurch ihr männliches Star-Image zu riskieren. Bisweilen wird sogar von der Eintrittskarte in den Club der ganz Großen gesprochen, wenn ein Schauspieler sich an eine

homosexuelle Rolle ‚heranwagt‘. Doch wer hat sich seit Rock Hudson in Hollywood geoutet, noch dazu freiwillig?

In meiner Arbeit möchte ich herausfinden, ob und inwiefern sich die Situation homosexueller Stars in Hollywood verbessert hat. Wie sich eine homosexuelle Identität gebildet hat und ob das Kino positiv dazu beitragen konnte.

Zunächst werde ich den Begriff ‚Homosexualität‘ kurz definieren, einen geschichtlichen Überblick bis zu dem eigentlichen Ausgangspunkt meiner Untersuchung geben und den heutigen Forschungsstand über die Entstehung von Homosexualität aufzeigen. Der Hauptteil der Arbeit beschäftigt sich mit der geschichtlichen Entwicklung der Bereiche Hollywood und Homosexualität. Ich versuche möglichst parallel deren Veränderungen und Wechselwirkung aufeinander zu untersuchen. Zur Veranschaulichung werden folgende Filme genauer analysiert:

*Queen Christina* (USA 1933 Regie: Rouben Mamoulian)

*Red River* (USA 1948 Regie: Howard Hawks)

*These Three* (USA 1960 Regie: William Wyler)

In einem Exkurs werden die unterschiedlichen Formen der Darstellung von Homosexualität im unabhängigen Avantgardefilm, im Mainstream der 60er und 70er Jahre, im lesbischen Vampirfilm und - zum Vergleich mit Hollywood - im europäischen Film behandelt.

Um verstehen zu können, wie das Phänomen des Filmstars funktioniert, gehe ich im dritten Kapitel den Fragen nach, welche Eigenschaften einen Schauspieler<sup>1</sup> zum Star machen. Wie ein Image aufgebaut wird und wie es den Zuschauer beeinflusst. Wann und warum man sich mit dem Star identifiziert.

Abschließend möchte ich mit der Analyse von *Brokeback Mountain* (USA 2005 Regie: Ang Lee) auf die heutige Situation verweisen.

---

<sup>1</sup> Um den Lesefluss meiner Arbeit zu erleichtern, verzichte ich hinsichtlich der vielen männlich-weiblichen Wörter darauf, von SchauspielerInnen, etc. zu schreiben oder jedes Mal beide Formen zu benutzen. Ich entschuldige mich dafür, dass ich aufgrund der Lesefreundlichkeit vorwiegend die männliche Form verwende.

# 1. Homosexualität

Der Begriff ‚Homosexualität‘ wurde 1869 durch den ungarischen Schriftsteller Karl-Maria Kertbeny geprägt. In einem offenen Brief an den preußischen Justizminister „forderte er die Abschaffung der Strafgesetze gegen ‚widernatürliche Handlungen‘. Allmählich fand der Terminus seinen Weg in die medizinische Literatur, in Zeitungen und schließlich in den Alltagswortschatz.“<sup>2</sup> Häufig wird Homosexualität als rein männlich verstanden, da das Wort oft irrtümlicherweise von dem lateinischen ‚homo‘ (Mensch und Mann) abgeleitet wird. Es gründet aber auf dem griechischen homos (gleich) und dem lateinischen sexus (das männliche und weibliche Geschlecht) und bedeutet gleichgeschlechtlich. Der Wortteil ‚sex‘ weist demnach auch nicht daraufhin, dass Homosexualität vornehmlich etwas mit Sex zu tun hat. Auch wenn im Weiteren von sexueller Orientierung gesprochen wird, sollte beachtet werden, dass diese meist nicht bloß auf Sex reduziert ist.

Als homosexuell bezeichnet man allgemein Menschen, die sich eindeutig vom gleichen Geschlecht sexuell angezogen fühlen, sich in gleichgeschlechtliche Menschen verlieben und Lust haben, mit ihnen Sexualität<sup>3</sup> zu erleben. Umgekehrt, sind Menschen, die sich vom anderen Geschlecht sexuell angezogen fühlen und sich gegengeschlechtlich verlieben, heterosexuell. Dennoch ist es möglich, dass Heterosexuelle auch sexuelle Gefühle zum gleichen Geschlecht haben, bzw. Homosexuelle zum anderen Geschlecht. Diese sind dann aber vergleichsweise schwach ausgeprägt.

„Wer sexuelle Gefühle zu beiden Geschlechtern empfindet, wer sich in Männer und Frauen gleichermaßen verlieben kann und das Gefühl hat, beides gehört zu seiner Identität, ist vermutlich bisexuell.“<sup>4</sup>

Der Psychoanalytiker Fritz Morgenthaler behauptet hierzu: „Es gibt im Grunde weder Hetero- noch Homo-, noch Bisexualität. Es gibt nur Sexualität, die entlang sehr variationsreicher Entwicklungen schließlich ihre, für jeden einzelnen signifikante Ausdrucksform findet.“<sup>5</sup>

---

<sup>2</sup>Florence Tamagne: „Das homosexuelle Zeitalter, 1870-1940“. *Gleich und anders: Eine globale Geschichte der Homosexualität*. Hg. Robert Aldrich. Hamburg: Murmann, 2007. S.167

<sup>3</sup> Im weiteren Sinn bezeichnet Sexualität die Gesamtheit der Lebensäußerungen, Verhaltensweisen, Empfindungen und Interaktionen von Lebewesen in Bezug auf ihr Geschlecht. Vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Sexualit%C3%A4t> Zugriff: 14.05.2009

<sup>4</sup> Joachim Braun, Beate Martin. *Gemischte Gefühle. Ein Lesebuch zur sexuellen Orientierung*. Hamburg: Rowohlt, 2000. S.18f.

<sup>5</sup> Braun und Martin, *Gemischte Gefühle*. S.22

Das Wort ‚Lesbe‘ bezeichnet Frauen liebende Frauen, benannt nach der griechischen Insel Lesbos, auf der die Dichterin und Pädagogin Sappho ca. 591 v.Chr. ein ‚Bildungsinstitut für heiratsfähige Mädchen‘ gründete. Sappho verherrlichte in ihren Gedichten die Liebe und es steht außer Frage, dass diese in der weiblichen Gemeinschaft auch praktiziert wurde.<sup>6</sup> Daher spricht man sowohl von lesbischer, als auch von sapphischer Liebe.

Das Wort ‚schwul‘ leitet sich vermutlich von Schwulität (Schwierigkeit, peinliche Lage) ab und wurde ursprünglich als Schimpfwort für homosexuelle Männer verwendet. Um der Diskriminierung entgegen zu wirken, griffen sie es schließlich selbst auf und bezeichneten sich fortan als ‚Schwule‘.

In meiner Arbeit werde ich sowohl von Lesben und Schwulen, als auch von Homosexuellen sprechen. Bezeichnend ist, dass es für Heterosexualität nur diesen einen Begriff gibt. Richard Dyer hat darauf verwiesen, dass sie die Vorherrschaft hat, da „sie vorgibt, scheinbar nichts besonderes zu sein. Nur andere – von ihr abweichende sexuelle Identitäten müssen sich definieren, und zwar im allgemeinen durch das, was sie jeweils nicht sind.“<sup>7</sup>

Homosexualität hat es schon immer gegeben<sup>8</sup>, in jedem Teil des Kontinents, in jeder Bevölkerungs- und Berufsgruppe und sogar im Tierreich. In manchen Bereichen erfährt sie vielleicht mehr Liberalität als in anderen, was dort zu einer Häufung führen mag, doch grundsätzlich gibt es sie überall.

## 1.1. Kurze Geschichte der Homosexualität

Im 19. Jahrhundert ging man davon aus, dass alle Lebewesen von den Gesetzen der Natur bestimmt werden. Als natürlichen Regelfall betrachtete man die Anziehung, die die Frau auf den Mann ausübt und der Mann auf die Frau. „Die Natur hat dieses wechselseitige Reizsystem etabliert, um Antriebe für die Erhaltung der Art zu schaffen.“<sup>9</sup> Die Natur zeigt aber auch immer wieder Abweichungen vom Regelfall, so z.B. wenn sich dieses Reizsystem auf das gleiche Geschlecht richtet. Dies bedeutete einen „Defekt, eine Art genetische Desorientierung der Natur“<sup>10</sup> und als Defekt der Natur, wurde die Abweichung

---

<sup>6</sup> Vgl. Gotthard Feustel. *Die Geschichte der Homosexualität*. Düsseldorf: Albatros, 2003. S.14f.

<sup>7</sup> Andrea Weiss. *Vampires & Violets*. Dortmund: eFeF 1995. S.25

<sup>8</sup> Vgl. Aldrich, *Gleich und anders*. S.11

<sup>9</sup> Feustel, *Die Geschichte der Homosexualität*. S. 91f

<sup>10</sup> ebenda. S.91

als Krankheit eingestuft. Also begannen Ärzte und Wissenschaftler damit, die ‚Krankheit‘ zu erforschen.

So auch der Psychiater Dr. Richard von Krafft-Ebing. Er sah den Zweck von Sexualität einzig in der Fortpflanzung und definierte „jede Abweichung von dieser Zweckmäßigkeit als Zeichen einer funktionellen Degeneration.“ Er war der Ansicht, dass sexuelle Attraktivität ausschließlich zwischen ungleichen Polen - dem männlichen und dem weiblichen – denkbar sei. Eine „Verkehrung der Geschlechtsempfindung könne nur bei krankhaft veranlagten, nerven- oder geisteskranken Patienten angetroffen werden.“<sup>11</sup> Homosexualität ginge auf eine Gehirnmissbildung zurück und sei eine Entartung. Die Einstufung als Krankheit hatte immerhin zu Folge, dass Homosexualität nicht bestraft werden konnte. Allerdings vermutete man auch, dass sie „durch Verführung, Prostitution und Lasterhaftigkeit erworben“ werden könne und „es galt, sie in geeigneter Weise zu behandeln.“<sup>12</sup>

Da Frauen einen untergeordneten Stellenwert gegenüber den Männern hatten, war auch ihre Sexualität untergeordnet. Der weibliche Orgasmus wurde entweder verleugnet oder als pervers angesehen. Da er im Gegensatz zum männlichen Orgasmus für die Fortpflanzung unerheblich war, konnte auf ihn verzichtet werden. Andererseits war Man(n) auch der Ansicht, „ohne männlichen Samen könne eine Frau keine Befriedigung erfahren, deshalb seien Lesbierinnen zu Frustration oder gar Wahnsinn verdammt.“<sup>13</sup> Im Grunde jedoch, wurde Frauen genitale Sexualität gar nicht zugetraut.<sup>14</sup> Folglich wurde weibliche Homosexualität auch nicht unter Strafe gestellt. Der britische Sexualforscher Havelock Ellis unterschied zwei Arten von Homosexualität, nämlich die der ‚echten Invertierten‘ und jene, die durch bestimmte Umstände zustande kommt, in denen das andere Geschlecht ausgeschlossen ist z.B. in Internaten, Kasernen, Schiffsbesatzungen oder Gefängnissen.<sup>15</sup> Besonders weibliche Homosexualität war für ihn das ‚erworbene‘ Ergebnis des Zusammenlebens in den damals neuen (Frauen-)Colleges. Diese seien eine „Brutstätte für die pathologische Liebe zwischen Frauen.“ Die neue „Möglichkeit zu intellektueller

---

<sup>11</sup> Jörg: Hutter „Richard von Krafft-Ebing“. *Homosexualität: Handbuch der Theorie- und Forschungsgeschichte*. Hg. Rüdiger Lautmann, Frankfurt: Campus, 1993. S.49

<sup>12</sup>Tamagne, „Das homosexuelle Zeitalter, 1870-1940“ in *Gleich und anders*. Hg. Robert Aldrich, 2007. S.168

<sup>13</sup> ebenda. S.170

<sup>14</sup> Vgl. Aldrich, „Die Geschichte der Homosexualität“ in *Gleich und anders*. S.11

<sup>15</sup> Vgl. Feustel, *Die Geschichte der Homosexualität*. S.112

Entwicklung, Selbstverwirklichung, beruflicher Karriere und zu finanzieller Unabhängigkeit“<sup>16</sup> war vielen Männern ein Dorn im Auge.

Krafft-Ebings Überzeugung, die homosexuelle Empfindung sei einer krankhaften Natur entsprungen, wurde zur herrschenden Meinung. In Straf -Prozessen wurde seine Sexualtheorie als Richtlinie verwendet, er selbst wurde häufig als Gutachter herangezogen. Zum Kernpunkt einer jeden Diagnose machte er die Unterscheidung in angeborene und erworbene Form gleichgeschlechtlicher Sexualempfindung. Womit sich die Frage der Zurechnungsfähigkeit klären sollte. „Es gelte die ‚Perversion des Geschlechtstriebes‘ von der ‚Perversität des geschlechtlichen Handelns‘ zu trennen.“...“Während die ‚gezüchteten Päderasten‘ als gemeingefährliche Verbrecher die ganze Härte des Gesetzes treffen soll, da sie Knaben nachstellen, um diese an Leib und Seele zu verderben, werden die geistig Entarteten der psychiatrischen Obhut unterstellt, und zwar unbegrenzt.“<sup>17</sup>

Später jedoch revidiert er diese Meinung und behauptet, nach langem Überlegen sei die Homosexualität denk- und liebesfähig, bleibe aber eine Missbildung. 1897 unterzeichnete er „die Petition des Wissenschaftlich-humanitären Komitees (WHK) an den Deutschen Reichstag in Sachen Entkriminalisierung der Homosexualität.“<sup>18</sup>

Eine Straffreiheit setzte sich jedoch nicht durch, da vor allem christlich-konservative Kreise Homosexualität moralisch nicht billigen wollten. Ebenso hielt sich die Krankheitstheorie beharrlich.

Bereits 1864, über zwanzig Jahre bevor Krafft-Ebings Standardwerk zur Sexualpathologie ‚Psychopathia sexualis‘ (1886) erschien, kämpfte der homosexuelle Jurist Karl Heinrich Ulrichs für die Rechte der Schwulen. Er war der größte Kritiker der Annahme, dass es sich um eine Abirrung der Natur und damit um eine Krankheit handle und begründete die Theorie vom ‚Dritten Geschlecht‘. Ferner war er der Ansicht, dass Homosexuelle (er nannte sie Urninge) und Heterosexuelle (Dioninge) anderer Natur wären. Erstere hätten eine weibliche Seele, gefangen in einem Männerkörper. Ulrichs blieb zu seiner Zeit jedoch ein Einzelkämpfer. Seine Theorie vom ‚dritten Geschlecht‘ griff Ende des 19.Jahrhunderts der Sexualforscher Magnus Hirschfeld auf. Mit der Gründung des ‚Wissenschaftlich-humanitären Komitee‘, führte er Ulrichs Kampf um die Entkriminalisierung der

---

<sup>16</sup> Weiss, *Vainpires & Vilolets*. S.14

<sup>17</sup> Hutter, *Homosexualität*. S.50

<sup>18</sup> Volkmar Sigusch. *Geschichte der Sexualwissenschaft*. Frankfurt am Main: Campus 2008. S.179f.

Homosexualität weiter. 1919 eröffnete er außerdem das weltweit erste ‚Sexualwissenschaftliche Institut‘.

Auch Sigmund Freud lehnte die Idee der Entartung ab und befürwortete die Straffreiheit. Er war der Ansicht, dass jeder Mensch von Geburt an bisexuell sei. Unter anderem ging er davon aus, dass Homosexualität bei Frauen entweder in einer väterlichen Ablehnung begründet sei, die zu einer allgemeinen Ablehnung des Mannes und somit zum Misslingen von Männerbeziehungen führen würde oder von einem Kastrationskomplex herrühre. Den Grund für männliche Homosexualität sah er dagegen in einer besonders engen Beziehung des Jungen zur Mutter, insbesondere, wenn es an einer männlichen Vaterfigur fehlen würde. Genauso könne aber auch eine zu dominante Mutter und ein zu schwacher Vater ausschlaggebend sein. In jedem Fall machte Freud die Erziehung für die sexuelle Orientierung verantwortlich.<sup>19</sup>

1892 wurde der Begriff ‚Homosexualität‘ (homosexuality) aus der „europäischen Sexualwissenschaft in die amerikanische medizinische Literatur übernommen.“<sup>20</sup>

Zu dieser Zeit entwickelte sich vor allem in den amerikanischen Großstädten wie New York, Philadelphia, Chicago und San Francisco eine ähnliche homosexuelle Subkultur wie in Europa. Die Kategorisierung in Hetero- und Homosexuelle trug dazu bei, dass die „Vorstellung einer eigenen sexuellen Identität“<sup>21</sup> und damit auch das Gemeinschaftsgefühl der Homosexuellen gestärkt wurde. Havelock Ellis schrieb 1915 über das homosexuelle Leben in den USA: „Die Welt der sexuell Invertierten ist in der Tat in jeder amerikanischen Stadt eine große, und es ist eine klar organisierte Gemeinschaft mit eigenen Wörtern, Sitten und Traditionen; und jede Stadt hat ihre zahlreichen Treffpunkte.“<sup>22</sup>

Insgesamt sah die Situation Homosexueller Anfang des 20. Jahrhunderts in den USA und Europa recht ähnlich aus.

---

<sup>19</sup> Vgl. Tamagne, „Das homosexuelle Zeitalter“. In *Gleich und anders*. S. 168

<sup>20</sup> Brett Genny Beemyn. „Nord- und Südamerika: Von der Kolonialzeit bis zum 20. Jahrhundert“. in *Gleich und anders*. Hg. Robert Aldrich. S.162

<sup>21</sup> ebenda. S.165

<sup>22</sup> ebenda.S.163

## 1.2. Theorien zur Entstehung von Homosexualität

Es gab schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts viele Theorien über die Entstehung von Homosexualität und obwohl keine einzige bewiesen werden konnte, therapierten Ärzte und Psychologen auf die vielfältigsten Weisen. Längst nicht alle kamen freiwillig<sup>23</sup> zur Behandlung, sondern wurden von Gerichten dazu verurteilt, oder von Familienangehörigen in Kliniken eingewiesen etc..

Behandelt wurde mit Wasserkuren, Hormonen, Aversionstherapie, Elektroschocks, jahrelangen verhaltenstherapeutischen und psychoanalytischen Therapien und Operationen.

„Bereits 1910 verkündete die Schweizer Psychiatrie, das ultimative Heilmittel für Homosexuelle gefunden zu haben: die Kastration.“<sup>24</sup> Einige Nervenärzte vermuteten das Sexualzentrum des Mannes in den Genitalien. Mit der Zerstörung der Keimdrüsen, sollte der Homosexuelle sowohl ruhig gestellt, als auch von seiner Perversion geheilt werden. Andere vermuteten das Sexualzentrum doch im Gehirn und versuchten es durch eine Lobotomie (chirurgischer Eingriff am Stirnhirnlappen) zu entfernen.

Gegen Ende der 1960er Jahre wurde das Strafrecht liberalisiert, 1973 wurde Homosexualität vom amerikanischen Verband der Psychiater von der Liste der Geisteskrankheiten gestrichen und erklärt, dass es sich um keine Störung handle. Viele Experten vermuteten nun, dass eben bestimmte Einflüsse darüber entscheiden, ob ein Mensch homosexuell wird oder nicht.

Der Frage nach der Entstehung von Homosexualität ist man stetig weiter nach gegangen. Hierzu gibt es die unterschiedlichsten Annahmen:

Ab den 80er Jahren wurde in erster Linie das Erbgut untersucht, um ein eventuell vorhandenes Homosexualitäts-Gen zu finden.

Da Homosexualität in manchen Familien verstärkt auftritt, lag die Vermutung schon immer nahe, dass sie vererbt wird. Zunächst untersuchte man vor allem eineiige Zwillinge. Dabei fand man heraus, dass die Wahrscheinlichkeit, dass beide Brüder schwul werden bei 50 Prozent liegt. Bei zweieiigen Zwillingen nur bei 20 Prozent.

---

<sup>23</sup> Die Behandlung versprach die ‚Normalität des Patienten ‚wiederherzustellen‘, so dass er heiraten und Kinder bekommen konnte.“ Eine Hoffnung, für die sich doch einige in Therapie begaben. Vgl. Rizzo, Domenico. „Öffentlichkeit und Schwulenpolitik seit dem zweiten Weltkrieg“ in *Gleich und anders*. Hg. Robert Aldrich. S.197

<sup>24</sup> [http://www.henninghirche.de/index.htm?http://www.henninghirche.de/hetero/hetero\\_4.htm](http://www.henninghirche.de/index.htm?http://www.henninghirche.de/hetero/hetero_4.htm) Zugriff: 15.02.2009

Bei jüngeren Brüdern liegt die Wahrscheinlichkeit schwul zu werden, wenn der ältere Bruder schwul ist, bei 22 Prozent, wenn der Bruder heterosexuell ist, bei nur bei 4 Prozent. Ebenso haben Schwestern lesbischer Frauen eine erhöhte Wahrscheinlichkeit lesbisch zu werden. Bei gegengeschlechtlichen Geschwistern ist die Wahrscheinlichkeit jedoch sehr gering.<sup>25</sup>

Eine Studie vom National Institute of Health (NIH) unter der Leitung von Brian Mustanski, zeigte, dass homosexuelle Brüder ungewöhnlich oft über identische Gensequenzen auf dem X-Chromosom verfügen, heterosexuelle Geschwister dagegen viel seltener. Die Forscher schlossen daraus, dass gerade diese Gene zumindest bei einigen Homosexuellen die Homosexualität beeinflusst hätten. Wichtig ist hierbei, dass die Gene sich auf dem von der Mutter vererbten X-Chromosom befänden und nicht auf dem Y-Chromosom, das vom Vater kommt.

Frauen besitzen zwei X-Chromosomen (XX), während Männer ein X und ein Y-Chromosom (XY) haben. Befände sich die relevante Gensequenz auf dem Y-Chromosom, würde sie durch die natürliche Selektion sehr wahrscheinlich ausgemerzt werden. Da sie sich jedoch auf dem X-Chromosom befindet, wird sie von der Mutter weitervererbt, ohne dass diese betroffen sein muss.

Es ist durchaus möglich, dass Homosexualität ‚auch‘ vererbt werden kann. Die Existenz eines allein verantwortlichen Schwulen-Gens gilt allerdings als höchst umstritten. Durch die Zwillingsstudie hatte sich gezeigt, dass es nur ein Einfluss von vielen sein kann. Wäre es der einzige Faktor, wären immer beide eineiige Zwillinge schwul gewesen.<sup>26</sup> Dennoch suchen einige Forscher immer weiter nach einem ‚Homosexualitäts-Gen‘. Sollten sie jemals eines finden, könnte dies schwer wiegende Folgen für die Homosexuellen haben. Denn dann würden vermutlich einige Eltern eine Genombehandlung des Fötus vornehmen lassen oder würden sich gar für eine Abtreibung entscheiden. Für den homosexuellen Kampf um Gleichberechtigung würde das einen dramatischen Rückschlag bedeuten.

Des Weiteren nehmen Forscher an, dass bestimmte Aspekte, die über die sexuelle Orientierung entscheiden, bereits vor der Geburt festgelegt werden und das biologische Umfeld des Fötus im Mutterleib ein entscheidender Faktor sei.

---

<sup>25</sup> <http://www.simonlevay.com/the-biology-of-sexual-orientation#TOC-Brain-studies-anatomy> Zugriff: 02.05.2009

<sup>26</sup> Vgl. *Lust & Liebe* TC.09:51 – 0:12:00

So meinen einige Wissenschaftler, dass Rauchen und Stress während der Schwangerschaft Homosexualität bei Männern leicht fördert.

Lesbische Frauen werden meistens, vor allem von sich selbst<sup>27</sup> in zwei Kategorien eingeteilt, den femininen ‚femmes‘ und den maskulineren ‚butches‘ (kesse Väter). Eine Annahme, weshalb die butches so viel maskuliner sind ist, dass sie schon im Mutterleib einem höheren Testosteronspiegel ausgesetzt waren. Dieses Hormon ist für die Entwicklung eines männlichen Körpers verantwortlich, ebenso hat es Einfluss auf ein männlicheres Verhalten. Da man bisher keine Erklärung finden konnte, weshalb die weiblichen ‚femmes‘ lesbisch sind, werden häufig soziale Faktoren, wie z.B. schlechte Erfahrungen mit Männern, als bestimmend angenommen.

Ray Blanchard vom psychiatrischen Institut der Universität Toronto fand in wiederholten Studien heraus, dass Jungen mit mehreren älteren Brüdern häufiger schwul werden, als der Durchschnitt. Die Wahrscheinlichkeit, als Zweitgeborener schwul zu werden, läge bei 30 Prozent, als Drittgeborener bei 40 Prozent.

Blanchard macht dafür sogenannte HY-Antigene verantwortlich, die an männlichen Zelloberflächen vorhanden sind, jedoch nicht an weiblichen. Er nimmt an, dass die Antigene eines männlichen Fötus manchmal in die Blutbahn der Mutter gelangen. Daraufhin wird ihr Immunsystem alarmiert und sie produziert HY-Antikörper. Diese gelangen schließlich auch in das Gehirn des Fötus, wo sie verhindern, dass es sich in typisch männlicher Weise entwickelt.

Wie bei einer Impfung würde sich die Immunisierung mit jedem weiteren Sohn verstärken und gleichzeitig die Wahrscheinlichkeit eines homosexuellen Sohnes erhöhen.

Blanchard wendet diese Theorie auf ca. 15 Prozent aller Schwulen an.<sup>28</sup>

1991 hat der Neurowissenschaftler Simon LeVay das Gehirn heterosexueller und homosexueller Männer mit dem Gehirn heterosexueller Frauen verglichen. Besonders einen Bereich im Hypothalamus (INAH-3), der bereits Unterschiede zwischen heterosexuellen Männern und Frauen gezeigt hatte. Mit dem Ergebnis, dass der untersuchte Bereich sowohl bei Frauen, als auch bei homosexuellen Männern kleiner als bei

---

<sup>27</sup> Vgl [http://de.wikipedia.org/wiki/Butch\\_und\\_Femme](http://de.wikipedia.org/wiki/Butch_und_Femme) Zugriff: 26.10.09

<sup>28</sup> Vgl. *Lust & Liebe* TC: 0:18:57 – 0:20:16

heterosexuellen Männern war. Der Hypothalamus könnte also auch ein Schlüssel zur Homosexualität sein.<sup>29</sup>

Bislang konnte die Wissenschaft nur aufgrund von Einzelteilen die Auffälligkeiten zeigen, Vermutungen aufstellen, weshalb sich ein Mensch sexuell und emotional zum eigenen Geschlecht hingezogen fühlt. Die Ursachen weiblicher und männlicher Homosexualität scheinen gänzlich verschieden zu sein. Noch dazu sind sie bei Frauen weit weniger untersucht worden. Vielleicht greifen angeborene und erworbene Faktoren auch ineinander. Doch mit Sicherheit weiß man kaum etwas über die Entwicklung irgendeiner sexuellen Präferenz, das gilt auch für gefährliche Präferenzen, wie z.B. der Pädophilie. Fest steht: Homosexualität ist keine Krankheit, sondern nur eine sexuelle Orientierung, die genauso natürlich ist wie Heterosexualität. Seine sexuelle Orientierung kann sich der Mensch nicht aussuchen.

---

<sup>29</sup> Vgl. <http://www.simonlevay.com/the-biology-of-sexual-orientation#TOC-Brain-studies-anatomy> Zugriff: 02.05..2009

## 2. Sex und Kino

### 2.1. Hollywood und das Studiosystem

1908 schlossen sich in New York alle großen Filmproduzenten (Edison Company, American Mutoscope & Biograph, Vitagraph, Essanay, Selig, Kalem, Lubin, Georges Méliès, Charles Pathé und Eastman Kodak) zum „Schutz von Patenten auf Filmmaterial, Kameras und Projektoren“<sup>30</sup> zusammen und gründeten damit einen Filmtrust, die Motion Pictures Patents Company (MPPC).

Ab sofort durften nur noch „Filmgesellschaften mit Lizenzen für technische Apparaturen der MPPC“ Filme herstellen, „nur lizenzierte Vertriebsfirmen diese dann veröffentlichen und alle Filmtheater, die Filme der MPPC zeigen wollten, mussten eine wöchentliche Gebühr dafür entrichten.“<sup>31</sup>

Als Folge bildeten Händler und Vertriebe, die keine Lizenz hatten, unabhängige Filmproduktionen, die auf unpatentierte Filmtechniken zurück griffen und ihre Produktionen in nicht lizenzierten Nickelodeons<sup>32</sup> zeigten.

Einige Filmtheater förderten diese, indem sie die Forderungen der MPPC verweigerten. Die unabhängigen Filmproduktionen organisierten sich 1908 ebenfalls und zwar in der Independent Motion Picture Company (IMP). Nun kämpften zwei große Unternehmen um den Vorrang im Filmgeschäft.

Um noch mehr Freiheit von der in New York ansässigen MPPC zu erlangen, siedelten sich viele Filmemacher an der Westküste an, wo sie in Los Angeles' kleinem Vorort Hollywood ideale Produktionsbedingungen fanden und wo bald große Studiokomplexe entstanden. Hier setzten sie neue Maßstäbe in der Produktion, dem Vertrieb und der Aufführung und eroberten allmählich den gesamten Filmmarkt der USA.

Dazu trug auch die Auflösung der MPPC im Jahre 1915 bei, deren Monopolisierungsbestreben „durch den Sherman Anti-Trust Act für illegal erklärt“<sup>33</sup> wurde. Die unabhängigen Filmproduzenten nahmen ebenfalls bald monopolistische Strukturen an und hatten mit ihrer Vorgehensweise mehr Zukunft.

---

<sup>30</sup> Burkhard Röwekamp. *Hollywood*. Köln: Dumont, 2003. S.10

<sup>31</sup> ebenda. S.10

<sup>32</sup> Fünf-Cent-Kinos, in denen so genannte Ein- oder Zwei-Akter mit einer Auktlänge von ca. zehn Minuten gezeigt wurden

<sup>33</sup> Röwekamp, *Hollywood*. S.11

Als erstes wechselten sie vom bisher kurzen Ein- oder Zwei-Akter zum Langspielfilm (feature) und setzten auf „den Erwerb von Filmpalästen und den Aufbau eigener Theaterketten“<sup>34</sup>.

Sie bestimmten damit, sowohl was für Filme gedreht wurden, als auch wo und wie lange diese gezeigt wurden.

In den 20er Jahren wurde dieses Konzept noch weiter ausgebaut, so dass alle drei wichtigen Geschäftsbereiche: Produktion, Vertrieb und Aufführung unter einem Dach kontrolliert wurden. Die Basis eines langanhaltenden Erfolgs.

Nun hatten die ‚unabhängigen‘ großen Studios die Macht über die Filmwirtschaft und erzeugten wiederum neue Abhängigkeiten, nicht nur im eigenen Land:

Als der europäische Filmmarkt durch den ersten Weltkrieg geschwächt wurde, nutzte die US-amerikanische Filmindustrie die Gunst der Stunde, füllte entstandene Lücken und errichtete allmählich ein internationales, umfassendes Netzwerk ihrer Filmproduktion. Bereits bekannte ausländische Stars und andere Filmleute wurden abgeworben um auf die jeweiligen nationalen Vorlieben im Ausland besser eingehen zu können, was die anderen Märkte zusätzlich schwächte.

Mit der steigenden Nachfrage musste aber auch die Produktion gesteigert werden.

„Dies wiederum bedurfte neuer, rationellerer Methoden der Filmherstellung, was zu weiterer Differenzierung und Verfeinerung der Arbeitsteilung führte.“ Das neue, „massentaugliche Kunstprodukt“ musste „mehr oder minder kunstvolle und ambitionierte Unterhaltung für ein breites Publikum bieten und als Werbeträger für die Produkte der Filmindustrie dienen.“<sup>35</sup>

Genrefilme, wie Western oder Melodramen entstanden, die durch Standardisierungen eine effizientere Produktion möglich machten.

Damit sich die großen Studios dabei nicht zu sehr glichen und kein Wettstreit entstand, entwickelte jedes Studio seinen ganz eigenen Stil, zusätzlich sprachen sich die Studios untereinander ab. Damit war das Studiosystem geboren:

Am Ende der 20er Jahre lag die wirtschaftliche Kontrolle der amerikanischen Filmindustrie in den Händen fünf großer Produktionsfirmen:

Paramount, Warner Brothers, the Fox Film Corporation (ab 1935 Twentieth Century Fox), Radio Keith-Orpheum (RKO) und Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).

---

<sup>34</sup> Röwekamp, *Hollywood*. S. 13

<sup>35</sup> ebenda. S.15

Drei kleinere Studios: United Artist, Universal und Columbia füllten die Nischen der Großen, dafür sorgten diese wiederum für den Vertrieb und die Vorführung der Kleinen.

## 2.2. Die Entwicklung des Starsystems

„Das Phänomen des Stars existierte bereits im Theater, auch beim Vaudeville, dessen Zuschauer vom Kino übernommen wurden.“<sup>36</sup> Dennoch wurden Schauspieler zu Beginn der Filmindustrie an keiner Stelle im Film namentlich erwähnt.

Allerdings erkannten die Zuschauer diese schon bald wieder und teilten ihnen entweder Rollennamen, wie z.B. ‚Little Mary‘ oder ‚der Ehemann‘ zu oder brachten - da das Firmenlogo der Produktionsfirma im Film gezeigt wurde – die Firmennamen mit dem Schauspieler in Verbindung, wie z.B. ‚Vitagraph Girl‘. Nach und nach wurde den Produzenten, auch durch Fanpost der Zuschauer, die mehr über die Schauspieler erfahren wollten, das Werbepotenzial der Schauspieler bewusst.

Im März 1910 war der Produzent Carl Laemmle der Erste, der diese Erkenntnis nutzte, indem er dem Wunsch des Publikums nach kam und in einer amerikanischen Fachzeitschrift eine halbseitige Anzeige über die Schauspielerin Florence Lawrence veröffentlichen ließ. Darin wurde erklärt, dass das bisherige ‚Biograph-Girl‘, Florence Lawrence, zukünftig bei der Independent Motion Picture Company zu sehen sein würde. Kurz darauf wurde sogar ein ganzes Portrait mit Fotos der Schauspielerin herausgebracht. „Das dankten ihm die Lawrence-Fans, die Laemmle zu einem großen kommerziellen Erfolg verhalfen.“<sup>37</sup> Die Schauspieler wurden somit zum Kapital der Produzenten.

Die bereits bekannten Gesichter bekamen Namen und die bisher mündlichen Absprachen über die Beschäftigung der Schauspieler entwickelten sich zu einem strengen Vertragssystem. Die Studios versuchten die Schauspieler mit Exklusivverträgen an sich zu binden und sich gegenseitig durch höhere Gagen oder bessere Vertragsbedingungen auszustechen.

Die ‚Stars‘, die sich ihrem Wert und damit ihrer Macht schnell bewusst wurden, verlangten stetig mehr Geld.

Diese hohen Investitionen - ganze Produktionen wurden nun auf die Stars zurecht geschnitten – brachten ein hohes Risiko für das Studio mit sich, daher gingen sie dazu

---

<sup>36</sup> Ingeborg Boxhammer. *Das Begehren im Blick*. Bonn: Mäzena, 2007. S.56

<sup>37</sup> Nicolaus Schröder. *Special: Filmindustrie*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. 1995. S.11

über, die Stars selbst aufzubauen und sie langfristig an sich zu binden. „Allgemein üblich war ein Sieben-Jahres-Vertrag, den das Studio einseitig alle sechs Monate aufkündigen konnte – die Studios konnten nach Belieben vertragsbrüchig werden, die Schauspieler nicht.“<sup>38</sup>

In den großen Studios erhielten die Erfolg versprechenden jungen Schauspieler eine Grundausbildung, die sowohl Sprach,- Gesangs- und Tanzunterricht, als auch spezielle Benimmregeln für zukünftige Hollywoodstars umfasste, Kenntnisse in Reiten und Fechten nicht zu vergessen.

Ebenso viel Wert wurde auf das Äußere gelegt, dabei reichte häufig eine bloße Stilberatung nicht aus, „sondern auch zahnärztliche Behandlungen, Veränderungen des Haaransatzes und weitreichende kosmetische Operationen standen an der Tagesordnung, um den Vorstellungen des jeweiligen Schönheitsideals zu entsprechen.“<sup>39</sup>

Die Produktionsfirmen verpassten den Schauspielern völlig neue Identitäten, damit diese dem Image eines bestimmten Rollentyps entsprachen - auch der Name wurde, wenn er zu gewöhnlich klang oder einem anderen zu sehr ähnelte geändert.

„Bis zu den 50er Jahren war die Stereotypisierung der Stars“ eine gängige Praxis, „d.h. eine bestimmte Rolle bzw. spezieller Rollentyp wurde zu Beginn der Karriere eines Stars festgelegt. Abgesehen von kleinen Variationen über verschiedene Filme veränderte sich der Typ nicht. Der Star musste sich mit diesem Typecasting abfinden, andernfalls war seine Karriere beendet, da er häufig die Publikumsgunst verlor.“<sup>40</sup> Ein Star sollte den Erfolg eines Films garantieren, daher wurde der Film um den Star herum entwickelt. Das Drehbuch richtete sich nach dem Rollentyp, den dieser repräsentierte, so wussten die Zuschauer anhand des Stars was für eine Art Film sie erwartete.

Irving Thalberg, der Produktionschef von MGM hatte ein gutes Gefühl dafür, was die Zuschauer ansprach und wie ein Star auf sie wirkte. Er erkannte, dass „das Publikum sich auf der Leinwand nicht in erster Linie zum anderen Geschlecht, sondern zu den Licht-und-Schatten-Gestalten des eigenen Geschlechts hingezogen fühlte, mit denen man sich identifizieren und auf die man die eigenen Wunschvorstellungen projizieren konnte.“<sup>41</sup>

---

<sup>38</sup> Andrea Parr. *Mythen in Tüten – der Deal mit den Stars*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1997. S. 51

<sup>39</sup> Anna Helleis. *Faszination Schauspielerin*. Wien: Wilhelm Braumüller, 2006. S.157

<sup>40</sup> Ruth Hörnlein. *A Bright Galaxy of Stars*. Marburg: Tectum, 2003. S.70

<sup>41</sup> Madsen, Axel. *Der Nähkreis*. Hamburg :Ernst Kabel, 1996 S.26

Wichtig war ein stabiles Starimage, damit die Wirkung des Stars gefestigt und der Wiedererkennungswert garantiert werden konnten. Am besten wurde dies erreicht, wenn die private Lebensgestaltung der Stars möglichst stark mit der ihrer Filmrollen übereinstimmte. Lowry und Korte sprechen hier von der Wichtigkeit einer „ausgeprägten Kontinuität zwischen außer- und innerfilmischen Images sowie zwischen den einzelnen Rollen“.<sup>42</sup>

Maßgebend war dabei die Arbeit der Publicity Departments der großen Hollywoodstudios. Den einzelnen Schauspielern waren Mitarbeiter aus den PR-Abteilungen zugeteilt, die deren Image mit passenden Storys formten und ihre Lebensweise kontrollierten. Die zu Vermarktenden hatten sich an deren Vorgaben zu halten. Durch diese Vorgehensweise minimierten die Produktionsfirmen ihr Risiko, auf einem schwer kalkulierbaren Markt Verluste zu machen.

Beispiel Theda Bara:

Der erste durch Werbestrategien aufgebaute Filmstar war Theda Bara.

Der Produzent William Fox kreierte aus der als Tochter eines Schneiderehepaars geborenen Theodosia Goodman den Prototyp des Männer verschlingenden Vamps und das Klischee der femme fatale.

Um sie mit einer geheimnisvollen Aura zu umgeben, dichtete ihr die Publicity-Abteilung von Fox eine abenteuerliche Biographie an, laut der ihr Vater ein französischer Künstler und ihre Mutter eine arabische Prinzessin gewesen sein sollen. Außerdem sei sie vom Blut einer Schlange genährt und von einem nomadischen Wüstenstamm entführt worden.

Der Durchbruch gelang ihr mit dem Film *A Fool There Was* (1915), indem sie eine Vampirin spielte, die anständige Männer zu hörigen Sklaven ihrer Begierden machte. Ihre Kleidung war äußerst freizügig, „ein paar Spinnweben dienten als Büstenhalter, oder auch eine Natter, die sich um ihren Busen wand, während ein paar Perlen, die an ihrer Hüfte befestigt waren, aussahen wie das erotische Beiwerk eines Satyrs.“<sup>43</sup>

Dem dramatischen Image einer düsteren ‚Sexgöttin‘ hatte sie auch außerhalb des Films zu entsprechen, laut Legende stellte ihr Künstlername Theda Bara, ein Anagramm von arab death dar.<sup>44</sup>

---

<sup>42</sup> Stephen Lowry und Helmut Korte. *Der Filmstar*. Stuttgart: Metzler, 2000. S.14

<sup>43</sup> Georg Seeßlen: *Ästhetik des erotischen Films*. Marburg: Schüren Presseverlag, 1996. S.8



Auf Fotos wurde sie mit Totenköpfen, Schlangen und anderen finsternen Symbolen abgebildet. Als sich ab 1918 der Publikumsgeschmack jedoch änderte und Erotik nicht mehr dämonisiert wurde, war die Bindung an ihr Image für Theda Bara bereits so stark, dass es ihr unmöglich war andere Rollen zu bekommen.

A Fool There Was (1915)<sup>45</sup>

### 2.3. Das Erstarken der Frau und die Verweichlichung des Mannes

Durch die wirtschaftlichen Bedingungen des Ersten Weltkriegs und die abwesenden, kämpfenden oder im Kampf gefallenen Männer, mussten sich viele Frauen selbst versorgen und die fehlenden Arbeitskräfte ersetzen. In den Fabriken trugen sie kurze Haare und Hosen. Das war zum einen praktisch, zum anderen erleichterte es ihnen, sich in der männerdominierten Arbeitswelt besser zu behaupten, zudem wurde ihnen weniger nachgestellt. Es symbolisierte aber auch die neue Bewegungsfreiheit der Frau und wurde zu einer Form des Protests, denn das Bewusstsein der Frauen veränderte sich. Während des Krieges stellten sie ihre Selbstständigkeit und ihre Fähigkeiten unter Beweis, danach forderten sie eine Besserstellung. Die sogenannten Suffragetten, eine bereits seit 1848 aktive Frauenbewegung forderten eine rechtliche Gleichstellung in Form des Wahlrechts (suffrage) – das sie 1920 auch erhielten. Die Anhängerinnen des Feminismus- eine erst seit den 1910er Jahren bekannt gewordene Bewegung- wollte sich von allen „dem Geschlecht zugeschriebenen Rollen befreien“,...“um als Individuum wahrgenommen zu werden. Die Männer hatten Individualität und Selbstbestimmung als kulturelle Norm von Männlichkeit, unberührt von politischen und wirtschaftlichen Veränderungen klar definiert und für sich in Anspruch genommen. Individualität war gleichbedeutend mit Männlichkeit bzw. Mannsein.“<sup>46</sup> Daher glichen die Frauen ihr Erscheinungsbild etwas an das der Männer an. Die allgemeine soziale Aufbruchsstimmung, weckte bei vielen Frauen den Wunsch nach Spaß in einem selbst bestimmten Leben. Bis zum Ende des Krieges waren sie als

---

<sup>44</sup> Wahrscheinlicher ist jedoch, dass es einfach eine Verkürzung von ihrem Vornamen Theodosia und dem Familiennamen ihrer Mutter, Baranger ist. vgl. Seeßlen, *Ästhetik des erotischen Films*. S.10

<sup>45</sup> [http://www.kaiserschmarren.ch/bilder/theda\\_baravamp01.JPG](http://www.kaiserschmarren.ch/bilder/theda_baravamp01.JPG) Zugriff: 22.02.2008

<sup>46</sup> Hans Scheugl, *Sex und Macht*. S.47

Menschen ohne sexuelle Wünsche angesehen worden, in den 20er Jahren strebten sie nach mehr Freiheit.

Das Kino vermittelte ein Bild von „sozialer Freizügigkeit, die Standesunterschiede nicht akzeptierte und die freie Partnerwahl auch für die Frau selbstverständlich machte.“<sup>47</sup> Sex und verschwenderischer Reichtum stellten die neuen, zu erstrebenden Ziele dar.

Theda Bara hatte bereits den Weg geebnet, nun standen Schauspielerinnen wie Gloria Swanson, Pola Negri oder Louise Brooks, deren Gebaren nicht mehr unergründlich triebhaft war, für die extravagante Frau, die sich nimmt was sie will.

In *Don't Change Your Husband* (USA 1919 Regie: Cecil B. DeMille) z.B. lässt sich die von ihrem Mann vernachlässigte Gloria Swanson scheiden und heiratet einen anderen. Als das neue Paar finanzielle Probleme bekommt, trifft Swanson ihren nun erfolgreichen Ex-Mann wieder und heiratet ihn ein zweites Mal.<sup>48</sup> Ein häufiges Thema von Regisseur Erich Stroheim war die Unzufriedenheit der Frauen durch die Ignoranz der Männer (Bsp. *Blind Men* USA 1919).

Das Erstarken der Frau ging einher mit einer Diskussion über die Verweichlichung des amerikanischen Mannes. Obwohl die weiblichen Stars die Filmproduktion dominierten, war der größte Star der 20er Jahre dennoch ein Mann: Rudolph Valentino.

Ihm wurde vorgeworfen, „er habe durch sein Vorbild wesentlich dazu beigetragen, dass amerikanische Männer immer weichlicher würden.“<sup>49</sup>



Der aus Italien stammende Valentino verkörperte mit seiner exotischen Ausstrahlung, seinen Tanzeinlagen und orientalischen Filmkostümen das Bild des ‚Latin-Lovers‘ und damit das Gegenteil des harten Cowboy-Ideals. Mit ihm wurde zum ersten Mal im Film ein erotischer Wunschtraum für Frauen erschaffen, welcher perfekt deren neuen Vorstellungen entsprach.

Rudolph Valentino<sup>50</sup>

Er war elegant und gepflegt, hatte eine Schwäche für Schmuck und machte Werbung für Hautcreme – für die damalige Zeit genügend Gründe, um seine Männlichkeit in Frage zu stellen. „Im Umgang mit Frauen setzte Valentino Maßstäbe, denen sich viele Amerikaner

<sup>47</sup> Seeßlen, *Ästhetik des erotischen Films*. S.14

<sup>48</sup> Vgl. Scheugl, *Sexualität und Neurose im Film*. S. 29

<sup>49</sup> Leider, Emily Wortis. *Mae West: I'm No Angel*. München Kindler, 1997. S.210

<sup>50</sup> <http://www.fanpix.net/picture-gallery/456/108456-rudolph-valentino-picture.htm> Zugriff: 27.02.2008

nicht gewachsen fühlten, schlimmer noch: als Latin Lover hatte er den Filmliebhaber gleichsam entamerikanisiert.“<sup>51</sup> Während er von den Frauen nahezu hysterisch verehrt wurde, verspotteten ihn viele Männer in Parodien und Anfeindungen. Den Höhepunkt bildete ein 1926 in der ‚Chicago Tribune‘ erscheinender Artikel mit dem Titel „Pink Powder Puffs“, in dem Valentino eindeutig als Homosexueller dargestellt wurde. Ein schwerwiegender Vorwurf, der den italienischen Frauenheld tief traf, denn schon das Wort ‚Homosexualität‘ war praktisch tabu. Der Verfasser blieb anonym, was Valentino umso mehr in Wut versetzte. In einem offenen Brief forderte er den Schreiber zum Zweikampf heraus:

„Kritik an meiner Arbeit als Schauspieler ist mir willkommen, aber mit jeder Faser meines Körpers nehme ich Angriffe auf meine Männlichkeit und meine Abstammung übel. In der Hoffnung auf eine Gelegenheit, Ihnen zu zeigen, dass das Gelenk unter einer Sklavenfessel<sup>52</sup> eine richtige Faust auf ihr schlappes Kinn abfeuern kann und dass ich Ihnen Respekt vor einem Mann beibringen kann, obwohl der Wert darauf legt, sein Gesicht sauber zu halten, verbleibe ich mit höchster Verachtung – Rudolph Valentino.“<sup>53</sup>

Damit bauschte er die Sache jedoch noch mehr auf und gab auch danach keine Ruhe, sondern versuchte mit allen Mitteln sich Genugtuung zu verschaffen. Kurz zuvor hatte sich seine Frau Natacha Rambova von ihm scheiden lassen und nun musste er für seinen neuen Film *Son of the Sheik* auf Promotionstour. „Vor Aufregung aß er riesige Portionen stark gewürzter Speisen“(…)“Die Nerven streikten, der Magen lehnte sich auf. Um die ständigen Schmerzen und Entzündungen zu lindern nahm er Natron.“<sup>54</sup> Was letzten Endes zu einem Magengeschwür und zum Zusammenbruch führte.

36 Tage nach der Veröffentlichung des Tribune-Artikels starb Valentino an einer Bauchfellentzündung. Trotz der Anfeindungen löste sein Tod eine Massenhysterie aus und sein Begräbnis wurde zu einem noch nie da gewesenen Medienspektakel, infolgedessen es sogar zu einigen Selbstmorden gekommen sein soll.

Bis heute sehen viele den Grund für seinen frühen Tod, mit nur 31 Jahren, in den Gerüchten um seine Homosexualität. Über deren Wahrheitsgehalt wird immer noch spekuliert. Es ist mittlerweile bekannt, dass seine erste Frau Jean Acker lesbisch war und die Ehe der beiden nie vollzogen wurde. Auch seiner zweiten Frau Natacha Rambova

---

<sup>51</sup> Barbara Hüttel und Richard Hüttel und Jeanette Kohl [Hg.]: *Re-Visionen. Zur Aktualität von Kunstgeschichte*. Berlin Akademie Verlag, 2002. S. 243

<sup>52</sup> ein von seiner zweiten Frau Natacha Rambova entworfenes, in Platin ausgeführtes Armband.

<sup>53</sup> Renate Berger. *Rudolph Valentino*. Hamburg. Europäische Verlagsanstalt, 2003. S.270

<sup>54</sup> Berger, *Rudolph Valentino*. S.282

wurde häufig Bisexualität nachgesagt. Doch bislang fehlen jegliche Beweise dafür, dass Valentino besonderes Interesse an Männern gezeigt hätte. Fest steht, dass andernfalls seine Karriere, die auf dem Image des ‚großen Liebhabers‘ gründete, beendet gewesen wäre.

Wenn man sich damals vom gleichen Geschlecht angezogen fühlte, musste man dies leugnen. Ertrapt zu werden, bedeutete fast immer ein ruiniertes Leben, Gefängnis, Psychiatrie oder Selbstmord. Manche wurden ‚nur als Opfer‘ einer tragischen, behandlungsbedürftigen Krankheit angesehen. Es wurde unterschieden zwischen den sogenannten ‚Invertierten‘, die schon so auf die Welt kamen und den ‚Perversen‘, die aufgrund ihres schwachen Charakters und ihrer Sucht nach neuen Kicks so geworden waren.<sup>55</sup>

Frauen, die Frauen liebten, wurden auch in diesen experimentierfreudigen und zwanglosen Jahren als krank oder verdorben angesehen.

„Lesbierinnen waren in den Augen der Öffentlichkeit verabscheuungswürdige Geschöpfe – harte, affektierte Weiber, die unschuldige Mädchen oder Frauen zu mysteriösen ‚Perversionen‘ verführten, oder bestenfalls traurige Karikaturen von Männern, die versuchten, sich wie Männer zu benehmen und oft auch noch die schlimmsten Charakterzüge der Männer nachäfften.“<sup>56</sup>

Um in Hollywood Karriere zu machen, war es daher zwingend notwendig gleichgeschlechtliche Präferenzen für sich zu behalten.

Im Filmgeschäft selbst, wo in den Studios sogar Menstruationspläne der Schauspielerinnen aushingen, war es jedoch schwer, seine Sexualität zu verheimlichen.<sup>57</sup>

Mitte der 20er Jahre bildete sich laut Alla Nazimova ein sapphischer Kreis in Hollywood, eine Art Geheimbund, deren Mitglieder homosexuelle oder bisexuelle Frauen aus dem Showgeschäft waren.<sup>58</sup>

Unter Eingeweihten war dieser ‚Club‘ als ‚Sewing Circle‘ (Nähkreis) bekannt, der auf Vertrauen und vor allem auf Diskretion aufgebaut war. Sie vergnügten sich miteinander in privatem Ambiente, oft – noch diskreter - auf Masken- oder Kostümpartys.

Ob Tallulah Bankhead, Alla Nazimova, Greta Garbo, Marlene Dietrich, Barbara Stanwyck, Joan Crawford, Katharine Hepburn oder Judy Garland, allen wird nachgesagt Mitglied

---

<sup>55</sup> Vgl. Emily Wortis Leider. *Mae West: I'm No Angel*. 210f.

<sup>56</sup> Madsen, *Der Nähkreis*. S.28

<sup>57</sup> Vgl. ebenda. S.28

<sup>58</sup> Vgl. ebenda. S.29

dieses Nähkreises gewesen zu sein. „In der Öffentlichkeit wurde das Thema ‚lesbische Stars‘, [damals] wenn überhaupt, nur verdeckt angepackt und in doppeldeutigen Anspielungen oder witzigen Begrifflichkeiten verpackt, die den Horizont des Durchschnittsbürgers vermeintlich überstiegen.“<sup>59</sup>

Dennoch, egal welche sexuelle Veranlagung man hatte, es war in jedem Fall gängig zu heiraten, oft auch Gleichgesinnte, so dass man sich in einer sogenannten ‚Lavendel-Ehe‘<sup>60</sup> vor der Öffentlichkeit schützte.

Beispiele für eine solche Ehe waren laut Axel Madsen u.a. die Verbindungen zwischen Barbara Stanwyck und Robert Taylor oder Mercedes de Acosta und Abram Poole.

## 2.4. Der Production-Code

Anfang der 20er Jahre wurde die Entwicklung des Star-Systems perfektioniert.

Film war eine wirtschaftlich sehr profitable Ware und wurde, um die Produktionsfähigkeit zu steigern, immer eindimensionaler und einheitlicher, dafür auch immer erfolgreicher.

Infolge dessen wurden alle Produktionsbereiche erweitert und erhöht. Um 1923 gelangte die Industrie an ihren Sättigungspunkt und die Studios konnten sich nicht mehr allein finanzieren. Unterstützung fanden sie durch das Kapital vieler Banken, die in das hoffnungsvolle Medium Film investierten. Damit war verbunden, dass sich die neuen Teilhaber in Produktionsentscheidungen einmischten. „Ab 1926 übernahmen die Banken mehr oder weniger die Entscheidungsgewalt in den Studios, ausgeübt durch sogenannten Supervisors, welche die letzte Instanz bei Entscheidungen bezüglich der Besetzung, des Drehbuchs, des Stabs, der Ausstattung und der Werbe- und Vertriebsstrategie eines Films darstellten.“<sup>61</sup>

Auch das Starsystem geriet dadurch ins Wanken, da den Produzenten vorgeworfen wurde, zu unwirtschaftlich mit den Gagen umzuspringen, die zu leichtfertig für große Namen ausgegeben wurden.

---

<sup>59</sup>Madsen, *Der Nähkreis*. S.29

<sup>60</sup> Eine Erklärung für den Begriff Lavendel-Ehe besagt, dass Anfang des 20. Jahrhunderts ein am Revers befestigter Lavendelstrauß als Erkennungszeichen der Homosexuellen galt. Vgl. <http://www.homowiki.de/Lavendelehe> Zugriff 17.11.08 Außerdem gilt die Farbe Lila (besser Lavendel) als „weder blau noch rot, also farbensinnbildlich weder kalt noch heiß [...], analog zu warm“ und warm ist schon seit dem 18.Jh. ein Synonym für homosexuell, daraus hat sich lila ebenfalls als Synonym für homosexuell abgeleitet. „Ein Lilaner ist ein Homosexueller.“ Vgl. Skinner, Jody: *Warme Brüder, Kesse Väter*. S.113 u. 173

<sup>61</sup> Hörnlein, *A Bright Galaxy of Stars*. S.80

Zu Beginn der 1920er Jahre ließen eine Reihe heftiger Star-Skandale um Drogen, Vergewaltigung, Mord, etc., die Hollywoodfassade stark bröckeln. Auftakt bildete der Prozess gegen den Paramount-Star Roscoe ‚Fatty‘ Arbuckle. Er wurde des Mordes angeklagt, da er beschuldigt wurde, die Schauspielerin Virginia Rappe auf einer von ihm gegebenen Party, vergewaltigt zu haben, kurz darauf starb sie. Zwar wurde Arbuckle in dritter Instanz freigesprochen, doch der Skandal ruinierte seine Karriere.<sup>62</sup> Des Weiteren wurde der Regisseur William Desmond Taylor erschossen in seinem Haus aufgefunden und der Schauspieler Wallace Reid war nur der Erste, der an den Folgen seiner Drogensucht starb.<sup>63</sup>

Auch die immer anstößigeren Filminhalte um Kriminalität, Sex und Drogen(z.B. *Manslaughter*; USA 1922 Regie: Cecille B. DeMille) machten in der Öffentlichkeit bald Rufe nach Zensur laut. Christliche Organisationen und Frauenverbände waren der Meinung, die Moral müsse dringend wieder gehoben werden. In Washington hieß es dazu: „Hollywood ist ein Ort, wo die Menschen Orgien von Trunkenheit, Lastern, ausschweifendem Leben, freier Liebe feiern. Viele dieser sogenannten Stars sind früher Kellner, Barmixer, Varietétänzer und –tänzerinnen gewesen, die einmal 10 oder 20 Dollar die Woche verdient haben, und jetzt erhalten sie plötzlich Gagen von 5000 Dollar pro Monat und mehr. Sie wissen gar nicht, was sie mit diesem Reichtum anfangen sollen und werfen für sinnlose Vergnügungen das Geld hinaus, das arme Leute durch ihre Eintrittsgelder aufbringen. Und von dieser Sorte Menschen entlehnen die heutigen Jugendlichen ihre Weltanschauung und passen sich solchen Beispielen an. Sie formen ihren Charakter. Zensur ist da wohl dringend geboten.“<sup>64</sup>

Um einer staatlichen Zensur zu entgehen und den guten Ruf wieder herzustellen, schlossen sich die großen Filmproduktionsfirmen 1922 zu einem Dachverband zusammen - der Motion Pictures Producers and Distributors of America (MPPDA). In diesem Verband sollte sich die Branche selbst kontrollieren.

Zu ihrem Präsidenten wurde der ehemalige Postminister William H. Hays ernannt, den Kenneth Anger als einen „sauertöpfischen, fledermausohrigen, heuchlerischen Politiker im Kleinformat“ bezeichnet - „ein presbyterianischer Kirchenvorstand aus Indiana, der außerdem Mitglied der Freimaurer, der Knights of Pythias, des Kiwani Clubs, des Rotary

---

<sup>62</sup> Paramount löste seinen Drei-Millionen-Dollar-Vertrag auf. Arbuckle führte noch unter dem Pseudonym William Goodrich Regie bei (*The Red Mill* USA 1927), schaffte es aber nie wieder nach oben und starb 1932.

<sup>63</sup> Vgl. Madsen, *Der Nähkreis*. S.160 ff.

<sup>64</sup> Tony S. Camonte. *100 Jahre Hollywood - Von der Wüstenfarm zur Traumfabrik*. München: Wilhelm Heyne, 1987. S.42f.

Clubs, Mooses und der Elks war“<sup>65</sup>. Hays Aufgabe war es, die Wogen zu glätten und die moralische Ordnung in Hollywood zu sanieren und zu gewährleisten.

Zunächst beschwichtigte er aufgebrauchte Bürgerorganisationen, konservative Politiker, sowie die Kirche indem er erklärte, dass die Skandale absolute Ausnahmen seien, von der Presse aufgebauscht würden und dass man eigentlich in Hollywood anständig und bescheiden sei.

Gleichzeitig kündigte er dagegen allen Filmschaffenden an, dass deren Privatleben von nun an moralisch einwandfrei zu sein hatte. In die Verträge wurden Moralklauseln eingebaut, die es den Studios im Falle eines Skandals ermöglichten, diesen zu annullieren.<sup>66</sup>

Hays legte ein ‚Verurteilungs‘- oder auch ‚Schicksalsbuch‘ an, eine schwarze Liste auf der bald einhundertsebzehn Personen standen, die als ‚unsicher‘ oder ‚moralisch bedenklich‘ erachtet wurden.

Für sein 100.000 Dollar Jahresgehalt hatte Hays außer der Überwachung des Privatlebens der Stars auch die Aufgabe, die Filme moralisch sauber zu halten. Er erstellte eine Sammlung moralischer Grundsätze nach der sich die Filmemacher künftig richten sollten. Bis 1927 war dies zunächst eine Liste von *Don'ts* und *Be careful's*.

Durch die Wirtschaftskrise und den aufkommenden Tonfilm wurde die Gefahr durch staatliche Zensurmaßnahmen jedoch immer größer, da die Filme nun auch noch hörbar die immer stärkere Verruchtheit widerspiegelten.

Unter dem Aspekt der Meinungsfreiheit versuchte Hays übereilte Maßnahmen von Seiten des Staates abzuwenden, kündigte aber „die Einführung des Production Code an, die Selbstzensur der Filmindustrie.“<sup>67</sup>

1930 wurde der Production Code festgelegt. Von nun an sollten alle Drehbücher bereits vor Drehbeginn genau auf moralisch bedenkliche Inhalte geprüft werden, um noch im Entstehungsprozess nötige Änderungen möglich zu machen. Allerdings wurde diese Vorgehensweise in den ersten Jahren nicht sehr konsequent befolgt.

In den Jahren 1930-34 entstanden sogar einige Filme, die kaum Grenzen erkennen ließen, Gewalt und Prostitution blieben häufige Themen, sowie Korruption oder wirtschaftliche Ungerechtigkeit. 1934 bildete sich daher aus religiösen und öffentlichen Interessengruppen

---

<sup>65</sup> Kenneth Anger. *Hollywood Babylon*. Hamburg: Rowohlt, 1999. S. 57

<sup>66</sup> Vgl. David Bordwell und Kristin Thomas. *Film History: An Introduction*. University of Kentucky, 1994. S.160

<sup>67</sup> Madsen, *Der Nähkreis*. S.168

die ‚Catholic Legion of Decency‘, die sowohl von jüdischen, als auch protestantischen Organisationen unterstützt wurde. Die Legion verlangte ein strenges Eingreifen in die Gestaltung der Inhalte und rief „sogar zu einem landesweiten Boykott von vermeintlich unsittlichen Filmen auf.“<sup>68</sup>

Als Folge wurde 1934 von der MPPDA die Production Code Administration (PCA) – auch Hays Office genannt - ins Leben gerufen. Von nun an wurde die Umsetzung des Codes von einem mächtigen Verwaltungsapparat kontrolliert. Jeder Film wurde vom Drehbuch bis zum Endprodukt genau begutachtet. Entsprach er den Forderungen nicht, wurde er nicht in den MPPDA-Kinos gezeigt. Bei Verstößen gegen die Auflagen drohte eine Strafe von 25.000 Dollar.

Die Studios hielten sich strikt an den Code, der bald zum Standard aller Filmschaffenden wurde. Dieser

„verlangte die Unantastbarkeit der Ehe und untersagte die Schilderung von außerehelichem Sex, Vergewaltigung oder Verführung. Verboten waren außerdem Gotteslästerung, Schimpfworte, rassistische Beschimpfungen sowie die Darstellung von Prostitution, sexuellen Abweichungen aller Art, Drogenabhängigkeit, Nacktheit oder offenherzige Bekleidung, anzüglicher Tanz, wollüstiges Küssen, exzessives Trinken, Grausamkeiten gegenüber Kindern oder Tieren sowie die Darstellung von chirurgischen Operationen oder Geburten. Die Zurschaustellung von Waffen war ebenso verboten wie das zeigen von Verbrechen. Untersagt wurde weiterhin die Darstellung von sterbenden Gesetzeshütern, die von Kriminellen umgebracht worden waren sowie Hinweise auf außerordentliche Brutalitäten, Mord, Selbstmord - außer wenn dies entscheidend für den Handlungsverlauf war. In jedem Fall aber verlangte der Code, dass alle kriminellen und moralisch verwerflichen Machenschaften bestraft wurden, und kein Verbrechen in irgendeiner Art und Weise gerechtfertigt wurde.“<sup>69</sup>

Sowohl das Spektrum der Drehbuchautoren, als auch das der Darsteller war nun stark begrenzt, was maßgeblich zu der Entwicklung des klassischen Hollywoodstils beitrug. Mit der Zeit allerdings entwickelte sich eine Art Symbolsprache, mit der kritische Inhalte indirekt erzählt wurden. Gewalt fand meist im Off statt und vor allem sexuelle Anspielungen wurden symbolisch dargestellt (z.B. ein Zug, der durch einen Tunnel fährt). Einige Kritiker meinen sogar, dass der Film durch die große Kreativität, die dabei freigesetzt wurde, verbessert worden sei.

Besonders Homosexualität musste kodiert dargestellt werden. Diese Zeichen wurden aber oftmals nur von homosexuellen Rezipienten erkannt, manchmal auch umgedeutet, um

---

<sup>68</sup> Röwekamp, *Hollywood*. S.55

<sup>69</sup> Röwekamp, *Hollywood*. S.56

homosexuelle „Lebensformen und eine individuelle wie auch kollektive Identität“<sup>70</sup> als Homosexuelle entwickeln zu können.

### 2.4.1. Die Darstellung von Homosexualität im Film der ‚goldenen Ära‘

Die Wirtschaftskrise brachte in den 30ern die schon überholten, konservativen Gesellschaftsbilder wieder zum tragen. Der leichte Lebenswandel war passé und die Frauen besannen sich zurück auf die Institution der Ehe als Versorgungsgarant. Der Production Code übertrug diese Entwicklung auf die Leinwand. Es war verboten Homosexualität im Film offen zu zeigen und auch nur darüber zu reden. „Es gab jedoch einen gewissen Spielraum in der Charakterisierung und Kleidung, der drei Stereotypen erlaubte: die schurkenhafte unweibliche Frau, die raubgierige gerissene Schlampe und die neurotische, für gewöhnlich verschrobene alte Jungfer oder zumindest unverheiratete ältere Frau. Latente männliche Homosexuelle wurden toleriert, wenn es sich um überzogen komische Charaktere handelte.“<sup>71</sup>

Da schon in der Antike die weiblichen Rollen von Männern dargestellt wurden, scheint das männliche cross dressing seit jeher akzeptiert und als männliches Privileg angesehen zu sein. Der Damen-Imitator bildete einen festen und sehr beliebten Bestandteil des Stummfilms. Der männliche Transvestismus war hier eine spielerische Verkleidung ohne sexuelle Bedeutung, das Komische lag häufig in der Perfektion der Darstellung. Im Sinne Freuds, entsteht beim Zuschauer ein Lustgewinn, wenn eine Hemmung aufgehoben wird, so auch im männlichen cross dressing.: Hier wird „unter der Voraussetzung des Komischen, das Tabu durchbrochen und der Hemmung ein Ventil geschaffen“<sup>72</sup>.



Der erste homosexuelle Rollentypus war die ‚Sissy‘, was wörtlich übersetzt Waschlappen, Weichling oder weibischer Mann bedeutet. (Bsp: *Algie, the Miner* USA 1912 Regie: Harry Schenck)

links: ‚Sissy‘ Billy Quirk in *Algie the Miner*<sup>73</sup>

<sup>70</sup> Weiss, *Vampires & Violets*. S.10

<sup>71</sup> Madsen, *Der Nähkreis*. S.169

<sup>72</sup> Scheugl, *Sexualität und Neurose*. S.253ff.

<sup>73</sup> <http://www.weirdwildrealm.com/f-different-from-others.html> Zugriff: 04.10.08

Zu einer Zeit, in der die Verhaltensweisen von Mann und Frau noch sehr genau festgelegt und getrennt waren und der Mann häufig in seinem Rollenverhalten Zwängen ausgesetzt war, um nicht unmännlich zu wirken, waren Sissys Männer, die keine Sexualität zu haben schienen - sie nahmen eine Art männlich-weiblichen Zwischenbereich ein. Die Homosexualität wurde bei ihnen nur unterschwellig wahr genommen. Dennoch waren sie ein negativ-besetzter Charakter, immer einem Witz dienlich und klischeebildend.<sup>74</sup>

Weibliche Stars wie Katherine Hepburn in *Sylvia Scarlett* (USA 1936 – Regie: George Cukor), oder Greta Garbo in *Königin Christina* (USA 1933 – Regie: Rouben Mamoulian), brachten ihre männliche Seite in diesen Filmen ganz direkt zum Ausdruck und setzten oftmals „Gesten und Bewegungen durch, die nicht zur Handlung passten und mitunter sogar eine Gefahr für diese darstellten.“<sup>75</sup> (siehe im Weiteren Bsp. *Königin Christina*) Die Autorin Andrea Weiss, deutet daher den „Kleidertausch und andere optische unterscheidende Merkmale“ in den Filmen als charakterisierend für „lesbische Frauen bzw. lesbische Liebe“ und behauptet, diese seien sogar „wichtiger als erzählerische Funktion oder szenisch ins Bild gesetzte Beziehungen zwischen Frauen.“ Weiter sieht sie diese optischen Zeichen als Beitrag zur Entwicklung einer lesbischen Identität.<sup>76</sup>

Weil nur selten zur lesbischen Identifikation geeignete Bilder im Kino geboten wurden, erhielten diese oft ein überhöhtes Gewicht im lesbischen Publikum.

Die selektierten Zeichen und Hinweise wurden als Bestätigung homosexueller Erfahrungen angesehen, daher wurden Hollywoodstars zu wesentlichen Vorbildern in der Entwicklung einer homosexuellen Subkultur.

Richard Dryer behauptet, „Homosexuelle hätten wegen ihrer Isolation und ihres starken Bedürfnisses, im Kino der Wirklichkeit zu entfliehen, eine besondere Beziehung zum Film entwickelt, zum einen, weil der Zwang, sich heterosexuell zu geben, trügerische Hoffnung in eine Kunstform setzen ließ, und zum anderen, weil die Leinwand oftmals der einzige Ort war, wo ihre Träume je in Erfüllung gehen konnten.“<sup>77</sup>

Die Art und Weise, wie die homosexuellen Zuschauer die Filme rezipierten, ging oftmals völlig an der Intention des Regisseurs vorbei. Man nennt diese Art der Wahrnehmung von Filmen ‚Camp‘. Es stellt einen Weg dar, die heterosexuelle Filmkultur zu ‚homo-

---

<sup>74</sup> Vgl. *The Celluloid Closet*: TC: 0:07:40 – 0:11:01

<sup>75</sup> Weiss, *Vampires & Violets*. S.36

<sup>76</sup> Vgl. Weiss, *Vampires & Violets*. S.23

<sup>77</sup> Weiss, *Vampires & Violets*. S.39

sexualisieren'. Camp ist die Liebe zum Unnatürlichen und Übertriebenen, eine Form des Ästhetizismus, bei dem es nicht um Schönheit geht, sondern um den Grad der Kunstmäßigkeit der Stilisierung. Es ist eine Erlebnisweise, die Ernsthaftigkeit auf leidenschaftliche und theatralische Weise frivolisiert.<sup>78</sup> Es gibt sowohl eine Camp-Sehweise, als auch Camp-Eigenschaften, die sich in Gegenständen und Personen finden lassen.

Bestimmte Stars aus Melodramen und Musicals wie Marlene Dietrich, Greta Garbo, Joan Crawford, Bette Davis, Lana Turner oder Judy Garland, kann man als ‚campy‘ bezeichnen. Die ‚natürliche‘ Weiblichkeit dieser Stars wurde oftmals so übertrieben dargestellt, dass sie künstlich wirkte und es einigen Zuschauern ermöglichte, den Kontext zu dekodieren und Geschlecht und Sexualität als ‚campy‘ zu betrachten. Zwar ist Camp nicht ausschließlich mit Homosexualität gleich zu setzen, jedoch sieht Susan Sontag Homosexuelle als „die Vorhut – und das am deutlichsten hervortretende Publikum – des Camp“<sup>79</sup>, was soweit ging, dass Camp auch als eine Art Geheimsprache dazu diente, Gleichgesinnte zu erkennen. So identifizierten sich viele schwule Männer gegenseitig als ‚Freunde von Dorothy‘, als Anspielung auf Judy Garland in *Der Zauberer von Oz* (USA 1939 – Regie: Victor Fleming).<sup>80</sup>

Viele homosexuelle Filmfans spekulierten über die Sexualität bestimmter Stars, jedoch beflügelte kaum ein Star die Fantasie des Publikums so sehr wie die unnahbare Greta Garbo.

Beispiel Greta Garbo:

Greta Garbo galt als äußerst reserviert und öffentlichkeitsscheu. Sie wirkte ernst, verschlossen und geheimnisvoll. Stark und zerbrechlich zugleich. Sie verkörperte das Image einer Frau mit Vergangenheit, die allein ist und mit ganzer Kraft versucht, weiter zu machen. Gleichzeitig ließ ihr ihre glamouröse Aura, ihr Stil und ihre Schönheit, die höchste Verehrung zu Teil werden. Gerade ihre Zurückgezogenheit erhöhte das Interesse an ihrer Person.

---

<sup>78</sup> Vgl. Sontag; Susan: „Anmerkung zu ‘Camp’“ in: *Kunst und Antikunst*. Frankfurt am Main: Fischer, 1982. S.338ff.

<sup>79</sup> Sontag; Susan: „Anmerkung zu ‘Camp’“ in: *Kunst und Antikunst*, S.338

<sup>80</sup> Vgl. Harry Benshoff und Sean Griffin. *Queer Cinema – The Film Reader*. New York: Routledge, 2004. S.7

Ihre Sexualität gilt laut Axel Madsen als das bestgehütete Geheimnis Hollywoods. Allerdings behauptet er: von allen „lesbischen Stars war Garbo am wenigsten bisexuell. Privatim bezeichnete sie sich sogar selbst als Mann („Als ich ein junger Mann war: Oh, was für ein komischer Mann war ich“). Sie suchte nie Zuflucht in einer Lavendel-Ehe und war von allen zugleich diejenige, der man nie auf die Schliche kam.“<sup>81</sup>

Garbo hatte intensive Freundschaften zu den Drehbuchautorinnen Salka Viertel und Mercedes de Acosta. Vor allem mit Letzterer wird ihr eine glühende Liebesgeschichte nachgesagt. Dass de Acosta lesbisch war, steht außer Frage. Zwar war auch sie verheiratet, ihrem Mann war sie allerdings nur freundschaftlich verbunden. Sie hatte u.a. Liebesbeziehungen zu Isadora Duncan, Eva Le Gallienne, Marlene Dietrich und anscheinend auch zu Salka Viertel.

Obwohl keinerlei stichhaltige Beweise vorliegen, dass Garbo tatsächlich homosexuelle Beziehungen hatte, scheint sich Madsen dennoch sicher zu sein, er behauptet weiter „die Langlebigkeit der Liebe“ zwischen Greta Garbo, Mercedes de Acosta und Marlene Dietrich, „ihre Rivalitäten und das Auf und Ab ihre Leidenschaft und Hingabe können als der alles überspannende Bogen der sapphischen und bisexuellen Liebe in Hollywood gesehen werden.“<sup>82</sup> Und auch Antoni Gronowicz behauptet, Garbo hätte ihm erzählt, dass sie sich schon als Kind gleich stark durch männliche wie durch weibliche Geschlechtsmerkmale angezogen fühlte und für sie „gleichgeschlechtliche Zärtlichkeiten und Liebkosungen viel sanfter waren als die zwischen Mann und Frau.“<sup>83</sup>

Fest steht, dass die Spekulationen nie aufgehört haben. Einige sind der Ansicht, Greta Garbo hätte sich nur aufgrund ihrer Homosexualität so früh (mit nur 36 Jahren) aus dem Filmgeschäft zurückgezogen, aus Angst, man könnte sie letztlich doch durchschauen. Die Meinungen gehen hier weit auseinander.

Beim homosexuellen Publikum wurde sie besonders durch ihre Rolle der schwedischen Königin Christine beliebt. Für diese erhielt Garbo zweihundertfünfzigtausend Dollar und ein Mitspracherecht in Bezug auf den Regisseur, ihren Filmpartner und den Kameramann. Eine Sonderklausel gestattete ihr eine Drehpause während der Menstruation. Erst nach Drehbeginn setzte sie durch, dass der ursprünglich für die männliche Hauptrolle vorgesehene Laurence Olivier durch Garbos früheren Liebhaber John Gilbert ersetzt wurde.

---

<sup>81</sup> Madsen, Axel: *Der Nähkreis*. S.38

<sup>82</sup> Madsen, Axel: *Der Nähkreis*. S.41

<sup>83</sup> Antonin Gronowicz. *Greta Garbo – ihr Leben*. München: Albrecht Knaus, 1990. S. 319

Die Story:

Christina ist sechs Jahre alt, als ihr Vater im Krieg fällt. Sie wird wie ein Junge erzogen und übernimmt mit 18 Jahren die Regierungsgeschäfte. Entgegen vielerlei Widerstände gilt ihr Hauptanliegen einem baldigen Frieden. Sie hat eine besondere Vorliebe für Wissenschaft und Kunst, trägt gerne Männerkleidung und wehrt sich vehement gegen das allgemeine Drängen nach einer Heirat mit ihrem Vetter Prinz Karl Gustav. Ihre Freizeit verbringt sie lieber mit Gräfin Ebba, als mit ihrem Liebhaber Graf Magnus. Bei einem Ausritt trifft sie auf den spanischen Botschafter Don Antonio, der mit seiner Kutsche im Schnee stecken geblieben ist. Er hält Christina aufgrund ihrer männlichen Kleidung zunächst für einen Edelmann. Erst als beide sich das letzte freie Zimmer in einem Gasthaus teilen sollen, gibt sie sich als Frau zu erkennen, worauf eine gemeinsame Liebesnacht folgt.

Im Gegensatz zur historischen Königin Christina, die als „lustige, absonderliche Figur, immer vor dem Vorhang auffallensüchtig bereit zur Farce, von robuster Unbekümmertheit, aber doch eitel, in den Tag hineinlebend, Schulden machend, verschwendend“<sup>84</sup> galt, stellt die Leinwand Christina ihr ganzes Tun in den Dienst des Volkes. Erst als sie sich in den spanischen Botschafter verliebt, gibt sie ihrer Sehnsucht nach einem selbstbestimmten Leben nach und verzichtet auf den Thron. Gemeinsam mit Don Antonio will sie in Spanien ein neues Leben beginnen. Dieser wird jedoch auf dem Weg zum Schiff vom eifersüchtigen, abgelegten Liebhaber Graf Magnus schwer verwundet. Kurz nachdem Christina das Schiff erreicht hat, stirbt Don Antonio in ihren Armen.

Der historische Stoff aus dem 17. Jahrhundert, der die Geschichte der schwedischen Königin Christine (1626-1689) erzählt, wurde in der Verfilmung von Rouben Mamoulian grundlegend verändert. Die gesamte Liebesgeschichte ist frei erfunden. Gräfin Ebba Sparre und Graf Magnus Gabriel de la Gardie waren jedoch reale Personen, mit welchen der Königin Liebesbeziehungen nachgesagt wurden. Ebenso Fakt ist, dass Christina niemals heiratete und auf den Thron verzichtete.

Salka Viertel hatte das Projekt angeregt und gemeinsam mit Sam N. Behrman das Drehbuch geschrieben. *Queen Christina* (1933) gilt als ‚Pre-Code‘-Production, was

---

<sup>84</sup> Franz Blei. *Glanz und Elend berühmter Frauen*. Hamburg: Rotbuch, 1998. S.90

bedeutet, dass hier von der Zensur noch relativ ungehindert anspielende Szenen eingebracht werden konnten.

Es finden sich im ersten Teil des Films, abgesehen von ihrem männlichen Kleidungsstil, immer wieder Hinweise auf eine mögliche Präferenz der Königin für das weibliche Geschlecht:

*Christina liest amüsiert, während der Diener Aage ihr das Haar kämmt*

CHRISTINA: What a clever fellow is this, Aage.

AAGE: Who?

CHRISTINA: Molière.

AAGE: What is he?

CHRISTINA: He writes plays. He makes fun here of pretentious ladies. (*liest vor*) 'As for me, Uncle, all I can say is that I think marriage an altogether shocking thing. How is it possible to endure the idea of sleeping with a man in the room?'

AAGE: Is that good, your Majesty?

CHRISTINA. Not bad, Aage. Not bad.

TC: 00:13:38 - TC: 0:14:09<sup>85</sup>

---

<sup>85</sup> *Queen Christina*. Regie: Rouben Mamoulian. Süddeutsche Zeitung Cinemathek, 2005 (Orig.: USA: MGM, 1933)

Bestätigt wird dieser Eindruck vor allem in der darauf folgenden Szene:

*Gräfin Ebba kommt zur Tür, klopft an:*

CHRISTINA: Ebba, come in.

AAGE: Now don't dally, your Majesty. You have a busy day.



*Ebba tritt ein, macht einen Knicks; kniet nochmals vor der Königin nieder und küsst deren Hand.*

*Queen Christina: 0:15:04*

CHRISTINA: Morning Ebba.



*Queen Christina: 0:15:05*



*Queen Christina: 0:15:06*

*Ebba steht auf und beide küssen sich auf den Mund, wobei Christina Ebbas Gesicht in ihre Hände nimmt.*

Diese oben schon erwähnten ‚Gesten und Bewegungen‘ werden einfach so dahin gestellt, als sei es damals völlig normal gewesen, dass sich zwei Frauen zur Begrüßung auf den Mund küssen.

CHRISTINA: What are you doing up so early?

EBBA: I couldn't sleep.

CHRISTINA: That means you are happy or unhappy: What is it?

EBBA: Happy

CHRISTINA: I am glad.

TC: 0:14:49 - TC:0:15:14<sup>86</sup>

*...Ebba möchte mit der Königin Schlittenfahren gehen, diese vertröstet sie auf den Abend.*

EBBA: You always say that. But at the end of the day, you are never free to go anywhere.

You are surrounded by musty old papers and musty old men and I can't get near you.

CHRISTINA: Today, I will dispose of them by sundown. I promise you. And we will go away, two or three days in the country. Wouldn't you like that?

EBBA: Oh I'd love it.

*Zum Abschied küsst Christina Ebba noch auf die Wange.*

TC:0:15:31 - TC: 0:15:43<sup>87</sup>

Später versucht der Schatzmeister sie von einer Heirat mit ihrem Vetter zu überzeugen:

CHANCELLOR: There are rumors that Your Majesty is planning a foreign marriage.

CHRISTINA: They are baseless.

CHANCELLOR: But, Your Majesty, you cannot die an old maid.

CHRISTINA: I have no intention to, Chancellor. I shall die a bachelor.

TC: 0:20:00 - TC:0:20:13<sup>88</sup>

*Danach ist sie auf der Suche nach Ebba und wird zufällig Zeuge folgender Unterhaltung zwischen Ebba und einem jungen Mann:*

MANN: Every time we meet, you promise to tell her, that you love me and you want to marry me and you never do.

EBBA: The Queen is so dominating. She's interested only in her own concerns. She never asks me. (*erschrickt als sie Christina bemerkt*) Your Majesty.

---

<sup>86</sup> *Queen Christina*. Regie: Rouben Mamoulian. Süddeutsche Zeitung Cinemathek, 2005 (Orig.: USA: MGM, 1933)

<sup>87</sup> ebenda

<sup>88</sup> *Queen Christina*. Regie: Rouben Mamoulian. Süddeutsche Zeitung Cinemathek, 2005 (Orig.: USA: MGM, 1933)

(rennt die Treppe hinunter und verbeugt sich ehrfürchtig vor der Königin.)

CHRISTINA zu Mann: Leave us.

EBBA (flehend): Oh forgive me. Forgive him.

CHRISTINA: It is you I cannot forgive, Ebba. You needn't fear my domination any longer.

EBBA: Your Majesty, please.

CHRISTINA: You pretended to be interested in me and my problems. Your sympathy, your concern, all pretense, underneath which you resent me.

EBBA: You don't understand, Your Majesty.

CHRISTINA: The difficulty is, Ebba, that I do.

TC:0:21:30 - TC: 0:22:11<sup>89</sup>

Diese Szenen lassen allesamt vermuten, dass Christina in Ebba verliebt ist und sich nichts aus Männern macht, jedoch ab dem Zeitpunkt, als sie dem spanischen Botschafter begegnet, kommen keinerlei bisexuelle Hinweise mehr vor. Christina scheint ‚geheilt‘ und entdeckt ihre weibliche Seite.

Andrea Weiss sieht den Schluss als Bestätigung der heterosexuellen Vormachtstellung: Garbo verzichtet als Königin Christina aus Liebe zu dem spanischen Botschafter auf den Thron und ihr angestrebtes Junggesellendasein. Die traditionellen Geschlechterrollen und die heterosexuelle Ordnung setzten sich also durch.<sup>90</sup> Dennoch bleibt noch etwas Spielraum für eine homosexuelle Deutung, da der Botschafter am Ende stirbt und die Königin, zwar befreit von ihren Zwängen, allein in die ungewisse Zukunft blicken muss. Der Film könnte auch insofern umgedeutet werden, dass die Königin aus Enttäuschung über Ebba zum Mann findet. Nicht selten in Lesbenfilmen wendet sich die Frau, meist nach einer schlechten Erfahrung mit einem Mann, an eine Frau. Hier könnte der umgekehrte Fall herrschen. Der Film bedient sowohl ein hetero- als auch ein homosexuelles Publikum. Für die einen könnte Christina eine ‚vermännlichte‘ Königin sein, die erst durch den richtigen Mann zu ihrer Weiblichkeit findet. Für die anderen könnte sie eine starke Frau sein, die sich weigert zu heiraten und aus enttäuschter Liebe zu einer Frau, Trost bei einem Mann sucht. Hier wird deutlich, wie unterschiedlich Filme

---

<sup>89</sup> ebenda

<sup>90</sup> Vgl. Weiss, *Vampires & Violets*. S.48

gesehen werden können, je nach dem, welche Zeichen der einzelne Rezipient für sich selektiert.

## 2.5. Homosexualität in den 30er und 40er Jahren

Zwischen homosexuellen Frauen und homosexuellen Männern herrschten damals große Unterschiede. Es kam weitaus seltener vor, dass sich eine Frau zu ihrer Homosexualität bekannte - als ‚Lesbe‘ bezeichnete sich ohnehin niemand, nicht zuletzt da diese Bezeichnung bis in die 60er Jahre verboten und überall verpönt war.

Manche nannten sich beispielsweise ‚Sweethearts‘, aber es gab keinen bestimmten Begriff. Für Männer galt unter anderem ein rotes Halstuch oder ein Tuch passend zur Krawatte als Erkennungszeichen Gleichgesinnter oder man folgte einander, blieb an einem Schaufenster stehen und fragte nach der Zeit oder Feuer.

Das Wort ‚gay‘ wurde anfangs allgemeiner verwendet, es beschrieb eine zwielichtige ‚Halbwelt‘, in der sich Leute nachts herumtrieben um sich versteckt in Parks oder an Flussufern zu treffen, aber auch Prostituierte, Künstler, etc., alle Menschen mit fragwürdiger Moral und zweifelhafter Tugend.

Künstlerkreise waren schon immer die Brutstätte des Unkonventionellen, von der sich Homosexuelle angezogen fühlten. Entsprechend fanden sie sich auch beim Film vermehrt wieder.

Die Insider des Nähkreises agierten sehr vorsichtig und waren verschwiegen. In Schwulenkreisen war man dagegen häufig etwas unbedachter, dafür existierte bei ihnen laut Madsen ein besseres Netzwerk. Wenn jemand in Schwierigkeiten war, weil er beispielsweise von der Sitte aufgegriffen wurde, eilte schnell jemand mit Kautions – oder auch Bestechungsgeldern zur Stelle.

„Solange eine Frau vorweisen konnte, dass sie verheiratet oder zumindest gelegentlich für Männer verfügbar war, waren lesbische Affären in bestimmten Kreisen akzeptabler als avantgardistische Kunst. Wenn demgegenüber Männer in einer sexuell eindeutigen Situation mit einem Mann erwischt wurden, war ein ‚erklärter Junggeselle‘“.....ruiniert, oder zumindest, wenn das Studio zu viel in ihn investiert hatte und er zu wichtig war, um ihn kurzerhand rauszuwerfen, massivem Druck aus der Chefetage ausgesetzt“.<sup>91</sup>

---

<sup>91</sup> Madsen, *Der Nähkreis*. S.200

Die Studios taten dann aber alles, um den Schein zu wahren. Durch ihren großen Einfluss schafften sie es auch Presse und Polizei ruhig zu stellen. Es gab aber schon damals einige Skandaljäger, deren Bestreben es war, brisante Details aufzuspüren, mit denen sie die Klatschspalten der Boulevardblätter füllen konnten.

Besonders gefürchtet waren die beiden Gesellschaftsreporterinnen Louella Parsons und Hedda Hopper, die sich in den 30er und 40er Jahren stetig Konkurrenzkämpfe lieferten. Ihr Einfluss schwand erst mit dem Aufkommen von Magazinen wie Confidential, die noch weit weniger Rücksicht auf die intime Privatsphäre der Stars nahmen.

Beispiel William Haines:

Aufgrund einer anonymen Pressemeldung, die verkündete, dass MGMs Idol William Haines womöglich schwul sei, wurde von dessen Publicityabteilung umgehend die Nachricht einer Verlobung von Haines mit Pola Negri in Umlauf gebracht. Nachdem sich dieser jedoch weigerte, sich von seinem Partner Jimmy Shields zu trennen, geschweige denn irgendeine Frau zu heiraten, feuerte ihn Louis B. Mayer. Haines wurde daraufhin einer der erfolgreichsten Innenarchitekten Kaliforniens<sup>92</sup> und blieb sein Leben lang mit Shields zusammen.

Mit dem Eintritt der USA in den Zweiten Weltkrieg im Jahre 1941 veränderte sich viel im Leben der Homosexuellen. Niemals zuvor trafen in den USA so viele Homosexuelle aufeinander wie in den Streitkräften der Armee. Dieser Umstand trug deutlich zur Bildung einer Gruppenidentität der amerikanischen Homosexuellen bei.

Nicht nur Männer, sondern auch viele Frauen fühlten sich verpflichtet ihr Land zu verteidigen. Auffallend ist hier die große Anzahl der homosexuellen Frauen.

So sagt Johnnie Phelps beispielsweise in *Before Stonewall*:

„Mein Bataillon war zu 97 Prozent lesbisch. Wir waren überall.“ ...“Wir hatten keine unerlaubten Schwangerschaften, keinerlei Fehlverhalten, im Gegenteil.“<sup>93</sup>

Auch an der Heimatfront änderte sich einiges. Es gab sehr viele unverheiratete Frauen, die in die Städte drängten und Arbeit suchten, sie verließen ihre Elternhäuser ohne schwanger

---

<sup>92</sup> siehe: <http://www.williamhaines.com/>, Zugriff am 03.06.2008

<sup>93</sup> *Before Stonewall*. Buch und Regie: Greta Schiller. Kaufvideo. Absolut Medien – gay classics 1984 (Orig.: USA: Jezebel Productions, 1983) TC: 0:19:02 – 0:21:00

zu sein, was vorher undenkbar gewesen wäre. Viele Bars eröffneten in den Hafenstädten und es war nichts Ungewöhnliches, dass zwei Frauen miteinander ausgingen.

An beiden Fronten bildeten sich deutlich mehr gleichgeschlechtliche Beziehungen zu dieser Zeit.

Mit dem Kriegsende gab es zunächst einen Rückschritt, da die Männer ihre Anstellungen zurück forderten und die Frauen wieder in ihre alten Rollen drängten.

Als jedoch 1948 Alfred C. Kinseys bedeutende Forschungen über das sexuelle Verhalten des Mannes veröffentlicht wurden, war dies der indirekte Beginn einer sexuellen Revolution.

## 2.7. Der Kinsey-Report und seine Folgen

Alfred Kinsey war eigentlich Entomologe (Insektenforscher) und befasste sich mit der systematischen Katalogisierung von Gallwespen, als er 1938, in Folge eines von ihm abgehaltenen Eheberatungskurses damit begann, Sexualgeschichten zu sammeln.

Seit den 30er Jahren war Sex im öffentlichen Leben der Amerikaner vollkommen ausgeblendet, der Production Code tat sein bestes um im Kino das Bild völliger Asexualität zu vermitteln und auch sonst war nirgends eine Spur von Aufklärung zu erkennen.

Homosexualität und Ehebruch galten als kriminelle Handlungen, „Masturbation als Ursache von Geisteskrankheit, vorehelicher Sex als unmoralisch“<sup>94</sup> und Oralverkehr als pervers.

Kinsey war der erste Sexualforscher, der nicht nur Theorien aufstellte, sondern diese auch mit Daten belegte - seine Arbeit beruhte auf Fakten.

In Standardinterviews befragte er im ganzen Land 5300 Amerikaner aus allen sozialen Schichten: Hetero- und Homosexuelle, Schwarze und Weiße, Alte und Junge, Prostituierte und Geschäftsleute, fromme Christen und Straftäter,...

Seine Ergebnisse präsentierte er im Ersten Teil des Kinsey-Reports, dem *Sexual Behavior in the Human Male*, der am 6. Januar 1948 auf den Markt kam und in kürzester Zeit auf Platz Eins fast aller Bestsellerlisten stand.

Kinsey brachte die amerikanische Doppelmoral ans Licht:

---

<sup>94</sup> Bill Condon. *Kinsey- Let's talk about sex*. München: Wilhelm Heyne, 2005. S.20

Fast die Hälfte der Verheirateten hatten außerehelichen Geschlechtsverkehr gehabt. Sex vor der Ehe war noch verbreiteter. Fast alle masturbierten und beinahe zwei Drittel gaben an, Oralverkehr zu praktizieren.

Aber vor allem hatten laut Kinsey ein Drittel mindestens einen homosexuellen Kontakt mit Orgasmus gehabt.<sup>95</sup>

Zudem stellte Kinsey anhand einer Skala von null bis sechs die sexuellen Verhaltensweisen bezüglich Hetero- bzw. Homosexualität fest. Wobei null reine Heterosexualität angab und sechs reine Homosexualität. Somit wurden die Zwischenstufen der Bisexualität erstmals miteinbezogen. Bisher war man immer davon ausgegangen, dass ein Mensch entweder hetero- oder homosexuell veranlagt sein müsse.

Die Daten wurden letztendlich so gedeutet, dass jeder Zehnte homosexuelle Neigungen hätte.

Diese Statistik rief nicht nur die Moralisten auf den Plan, sondern gab auch große Hoffnung, sie stärkte das Selbstbewusstsein vieler Schwuler und Lesben, die sich von nun an als unübersehbare Größe in der Gesellschaft begreifen konnten. Sie bildete die Basis dafür, dass sich die Homosexuellen später an die Öffentlichkeit wagten.

David McWhirter sagt sogar: „Kinsey hat uns aber nicht nur den Weg in die Öffentlichkeit geebnet, er hat auch das geistige Umfeld geschaffen, in dem die Homosexuellenbewegung sich seither entwickeln konnte. Er ist beinahe der Vater dieser Bewegung“.<sup>96</sup>

1953 kam der zweite Teil des Kinsey-Reports heraus, das Buch über das Sexualverhalten der Frau, *Sexual Behavior in the Human Female*. Die dabei gewonnene Erkenntnis, Frauen seien sexuell aktive Menschen, die tatsächlich Spaß daran hätten, erregte die Gemüter noch mehr als alle bisherigen Enthüllungen über die Männer.

„Sachlich wie im Vorgängerband berichtete er über die Häufigkeit von Masturbation, vorehelichem und außerehelichem Sex, oral-genitalem Sex und homosexuellen Handlungen von Frauen.“<sup>97</sup>

Das Buch hatte zur Folge, dass die Regierung dem bisherigen Förderer Kinseys, der Rockefeller-Stiftung, androhte, dass deren Steuervergünstigungen gestrichen werden sollten. Die Stiftung beendete daraufhin die finanzielle Unterstützung der Forschungen.

---

<sup>95</sup> Vgl. Condon, *Kinsey- Let's talk about sex*. S.70 und 73

<sup>96</sup> Condon, *Kinsey- Let's talk about sex*. S.73

<sup>97</sup> ebenda. S. 78

Bald hieß es, Kinseys ganzes Bestreben sei es, die in Amerika vorherrschenden sexuellen Verhaltensmuster und Werte revolutionieren zu wollen und damit die sozialen Strukturen der Vereinigten Staaten ins Wanken zu bringen, um dem Kommunismus den Weg zu bereiten.

Seit dem Erscheinen des ersten Bandes 1948 hatte sich einiges im Land verändert. Während die Stimmung in Amerika drei Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg positiv und hoffnungsvoll war, hatte 1953 wieder der Konservatismus Einzug gehalten.

## 2.6. Die Blacklists

Der anfängliche Optimismus in den amerikanischen Gemütern während der Nachkriegszeit wurde bald von einem Unbehagen gegenüber allem, was anders war, verdrängt.

Die USA beobachtete besorgt, wie sich der Einfluss des Kommunismus in Europa immer weiter vergrößerte. Bereits vor dem Krieg, 1938, wurde das House Committee on Un-American Activities (HUAC) – ein Senatsausschuss für anti-amerikanische Aktivitäten gegründet. Hierbei handelte es sich um eine Untersuchungskommission, deren Aufgabe es war, Kommunisten oder deren Sympathisanten aufzuspüren.

Hollywood galt als Quelle des Bösen. Das politische Image der Filmstadt war in den Jahren 1936 bis 1946 weit nach links gerutscht, vor allem im Vergleich zum restlichen Amerika. Man sprach vom ‚roten Hollywood‘.

1947 konzentrierten sich das FBI und der CIA auf die vielen Ausländer, die vor und während des Krieges vor den Nazis nach Hollywood geflohen waren, von denen sie annahmen, dass sie mittlerweile so etwas wie Brutstätten der „kommunistischen Infiltration von Hollywoods Filmindustrie“<sup>98</sup> gebildet hätten. Die HUAC behauptete, die Kommunisten „würden subversive Botschaften in Hollywood-Filmen platzieren. Und: sie hätten eine Position erlangt, die es ihnen ermöglichte, den USA in Filmen mit internationaler Verbreitung ein negatives Image zu verleihen.“<sup>99</sup>

Daher veranstaltete der wiederbelebte Ausschuss einige ‚Hearings‘, mit dem Ziel, die kommunistische Verschwörung in Hollywood aufzudecken..

---

<sup>98</sup> Ungerböck, *Blacklisted*. S. 9

<sup>99</sup> Niess, *Schatten über Hollywood*. S.90

Angehört wurden 41 Zeugen, aufgeteilt in ‚freundliche Zeugen‘ solche, die bereit waren, alle Fragen zu beantworten und in ‚unfreundliche Zeugen‘, solche, die sich weigerten, mit dem Komitee zu kooperieren.

Insgesamt neunzehn ‚unfreundlichen Zeugen‘ - Drehbuchautoren und Regisseure (darunter auch Bertolt Brecht) wurden zu diesen öffentlichen Anhörungen vorgeladen, tatsächlich wurden nur elf davon befragt. Bis auf Bertolt Brecht verweigerten alle eine Antwort auf die Frage: ‚Are you now or have you ever been a member of the Communist Party?‘, Brecht verneinte diese und musste daraufhin ausführlich von seinen Stücken erzählen, mit der Folge, dass er die USA am nächsten Tag verließ. Die übrigen zehn Personen - die sogenannten ‚Hollywood Ten‘ – hatten folgende Möglichkeiten: Sie konnten sich entweder auf den Fünften Zusatzartikel der Verfassung berufen, welcher besagt, dass niemand dazu gezwungen werden kann, in einem Strafverfahren gegen sich selbst auszusagen, oder sie konnten es mit dem Ersten Zusatzartikel der Verfassung versuchen, welcher Meinungs- und Versammlungsfreiheit garantiert. Gaben sie eine Mitgliedschaft in einer kommunistischen Partei zu und lehnten es im Weiteren ab andere Mitglieder zu verraten, wurden sie wegen Missachtung des Kongresses verurteilt. Eine Verneinung galt ebenso wie die Verweigerung als Falschaussage, da der Ausschuss bei allen Angeklagten eine Mitgliedschaft ohnehin als gegeben ansah. Sie wurden zu einer Haftstrafe zwischen sechs und 12 Monaten verurteilt.<sup>100</sup>

Am 24. November 1947, lud Eric Johnston - seit 1945 der Nachfolger von Will Hays als Präsident der MPPDA - alle wichtigen Leute der Filmindustrie zu einer Konferenz nach New York ein. Zur Diskussion stand die Frage, ob man der Forderung des Ausschusses, ‚eine Politik der Schwarzen Liste gegen die Zehn‘<sup>101</sup> zu etablieren, nachkommen sollte, oder nicht.

Am Ende der Konferenz hatte die Mehrheit der Hollywoodbosse vor dem Komitee klein beigegeben, quasi als präventive Opfergabe zur Besänftigung der Inquisition erklärten sie: ‚Wir werden sie (die Hollywood Ten) sofort, soweit sie bei uns beschäftigt sind, ohne Entschädigung entlassen, und wir werden keinen der Zehn wieder einstellen, solange er

---

<sup>100</sup> Vgl. Niess, *Schatten über Hollywood*. S.113 und Ungerböck; *Blacklisted*. S. 10

<sup>101</sup> Niess, *Schatten über Hollywood*. S.140

nicht freigesprochen wurde oder sich von dem Vorwurf gereinigt hat und unter Eid erklärt, kein Kommunist zu sein.“<sup>102</sup>

Das war der Beginn der Schwarzen Liste in Hollywood, deren Bestehen allerdings immer wieder abgestritten wurde. „Ronald Reagan, hat im Wahlkampf 1980, ohne rot zu werden, behauptet: ‚Es gab keine Blacklist von Hollywood. Die Blacklist in Hollywood, wenn es denn eine gegeben hat, wurde von den Kommunisten angefertigt.‘<sup>103</sup> Tatsächlich ist diese nicht von der Regierung sondern von den Studios selbst erschaffen worden. Was angesichts des Production Codes und der hierarchischen Struktur des Studiosystems wirkt, als hätten sie zur Glättung der Wogen schnell ein paar Schuldige geliefert, denn ein Drehbuchautor oder ein Regisseur konnte zwar seine politische oder auch sozial-kritische Botschaft in einen Film einbauen, dieser ging jedoch vor der Veröffentlichung durch mehrere Kontrollstufen und das letzte Wort hatten immer die Studiobosse.

## 2.7. Die McCarthy-Ära

Bis 1950 blieb die Lage in Hollywood weitgehend ruhig, bis am 22.Juni ein Pamphlet namens ‚Red Channels‘ herausgegeben wurde, „eine Zusammenstellung der angeblich subversiven Verbindungen von 151 Drehbuchautoren, Regisseuren und Schauspielern. Darunter waren Leonard Bernstein, Howard Da Silva, Dashiell Hammet, Lillian Hellman, Marsha Hunt, Sam Jaffe, Philip Loeb, Arthur Miller, Pete Seeger, Gale Sondergard und Orson Welles.“<sup>104</sup>

Im gleichen Jahr erschien auch Senator Joseph McCarthy auf der Bildfläche. Auf sein Betreiben hin erreichte die Hexenjagd in den USA in den Jahren 1950 bis 1954 einen Höhepunkt, weshalb man die antikommunistische Hatz in Amerika auch als McCarthyismus bezeichnet. Seine Ideen überdauerten sein politisches Wirken bei weitem, die Oakland Tribune meinte einige Zeit nach dessen Tod: „Joe McCarthy ist schon vor langer Zeit gestorben. Aber er ist noch lange nicht tot.“<sup>105</sup>

Im FBI-Chef Edgar J. Hoover hatte er einen starken Verbündeten, ohne dessen Zusammenarbeit er nicht weit gekommen wäre. Hoover begann bereits 1936 die Grundsteine für einen Überwachungsstaat zu legen und war im Besitz unzähliger Listen

---

<sup>102</sup> ebenda. S.140

<sup>103</sup> ebenda. S.141f

<sup>104</sup> Niess, *Schatten über Hollywood*. S.143

<sup>105</sup> ebenda. S.188

und Namen. Er nahm McCarthy schon einige Zeit vor dessen Allgegenwart unter seine Fittiche.

Ihre Jagd erstreckte sich auf sämtliche Bereiche: in Schulen angefangen, über Gewerkschaften, den öffentlichen Dienst, Radio, Theater, Kino, bis hin zur Kirche. 1951 sollte dann eine allgemeine Säuberungsaktion in Hollywood durchgeführt werden. Wieder entstand eine Namensliste, die schnell immer länger wurde und wieder fanden Anhörungen statt. Die Folgen dieser ‚blacklist‘ waren Freiheitsstrafen, Geldstrafen und Rufschädigung, aber vor allem bedeutete es ein Berufsverbot. Einige arbeiteten unter Pseudonymen weiter oder gingen ins Ausland, für viele war es der Ruin.

Der Schauspieler Philip Loeb nahm sich 1955 das Leben, da er keine Arbeit mehr fand. Dashiell Hammett, der sowohl Mitglied der Kommunistischen Partei als auch des Civil Rights Congress war, wurde eine Steuerschuld von 140.000 Dollar angelastet. Hammetts gesamte Einkünfte wurden daraufhin gepfändet. Da er sich bei seiner Anhörung unzählige Male auf den Fünften Zusatzartikel der Amerikanischen Verfassung berief, wurde er wegen Missachtung des Gerichts zu einem halben Jahr Gefängnis verurteilt.

Ein Kernpunkt im Wirken McCarthys’ bildete das, vom FBI unter der Leitung von Edgar J. Hoover geleitete ‚interne Prüfverfahren für Bundesangestellte‘. Hierbei wurden alle Personen im öffentlichen Dienst eingehend auf kommunistische Verbindungen geprüft. Ebenso auf Homosexualität, die unter anderem „wegen der vorgeblichen Toleranz der UdSSR in dieser Hinsicht“<sup>106</sup> oft mit Kommunismus in Verbindung gebracht wurde.<sup>107</sup> Die paranoide ‚rote‘ Angst ließ viele Politiker blind gegenüber der Illegalität praktizierter Methoden werden. Die Überwachung und Verfolgung von Personen, die im Verdacht der Spionage standen, Abhörmaßnahmen und eine Postzensur schienen ihnen gerechtfertigt zu sein. Zunächst waren noch ‚angemessene Gründe‘ zur Entlassung eines Mitarbeiters nötig, ab 1951 reichten bereits ‚angemessene Zweifel‘ aus.

Nachdem ihre Post abgefangen wurde, wurden im State Department 31 Beamte beschuldigt homosexuell zu sein und daraufhin entlassen. In jenen Tagen war

---

<sup>106</sup> Tamagne, „Das homosexuelle Zeitalter“. In: *Gleich und anders*. Hg. Robert Aldrich, 2007. S.191

<sup>107</sup> Nach einer Reform des russischen Strafrechts 1905 wurde die Strafe für männliche homosexuelle Handlungen bei Erwachsenen, auf mindestens drei Monate Gefängnis reduziert. Strafverfolgungen waren selten und so entwickelte sich in den ersten zwei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts eine homosexuelle Subkultur. 1917 wurden die Sodomiegesetze abgeschafft, „was die Vermutung nahe zu legen scheint, das das bolschewistische Regime in Dingen der Sexualität besonders tolerant war. Aber ab 1934 wurde Homosexualität erneut bis zu fünf Jahren Zwangsarbeit bestraft.“ Lesben kamen im Allgemeinen zu einer ‚Behandlung‘ in psychiatrische Krankenhäuser. Vgl. Tamagne, „Das homosexuelle Zeitalter“. In: *Gleich und anders*. Hg. Robert Aldrich, 2007. S.194

Homosexualität als bloßer Fakt schon ein Entlassungsgrund für einen Beamten. Homosexualität gefährdete das erklärte Ziel, Amerika so rein wie möglich zu halten. Basierend auf den damals herrschenden „jedoch auch innerhalb der Naturwissenschaften nicht unumstrittenen, medizinisch-klinischen Einschätzungen von Homosexualität als widernatürliche Perversion, psychohygienische Störung und behandlungsbedürftige psychiatrische Krankheit sowie der Kriminalisierung gleichgeschlechtlicher sexueller Handlungen, die zu der Zeit in allen US-Amerikanischen Bundesstaaten galten.“<sup>108</sup> Alle sexuellen Handlungen, die nicht auf Reproduktion innerhalb einer heterosexuellen Ehe ausgerichtet waren, galten als widernatürlich.

Es hieß, Homosexuelle würden den Staat verweichlichen. Des Weiteren würden die Sowjets Schwule dazu zwingen, als Spione zu arbeiten, da sie erpressbar seien. 1952 verabschiedete der Kongress ein Einwanderungsgesetz, das ‚sexuell Abartigen‘ Einwanderern und Besuchern der USA den Zugang verwehrte. „Homosexuelle sind von subversiven Elementen kaum zu unterscheiden“, erklärte der US-Senator und Wortführer der Republikaner Kenneth Wherry aus Nebraska der *New York Post*. „Verstehen sie mich richtig, ich sage nicht, dass jeder Homosexuelle subversiv ist, und ich sage nicht, dass jeder Subversive homosexuell ist, aber [Personen] mit mangelnder Moral stellen eine Bedrohung für die Regierung dar.“ In diesem Sinne beschloss denn auch der US-Senat, dass Schwule aus der Regierung zu entfernen seien, da es ihnen an ‚emotionaler Stabilität‘ fehlte, die bei den meisten sexuell Pervertierten nicht vorhanden ist.“<sup>109</sup> Außerdem hieß es, Homosexuelle hätten eine ansteckende Wirkung und würden unweigerlich andere Perverse um sich sammeln. „In der heißesten Phase des ‚Lavender Scare‘, wie die Aktionen gegen Homosexuelle genannt wurden, kam es zu Säuberungen in der Armee, erzwungenen Rücktritten von Bundesbediensteten, FBI.-Überwachungen, Verfolgungen durch die Polizei und Hexenjagden der Medien.“<sup>110</sup> Aufgrund des sozialen Drucks, sahen sich die meisten Homosexuellen gezwungen, zu heiraten. Ohne Heirat wurde man nur schwer akzeptiert und fand keine Sicherheit oder Rückhalt in der Familie. Schwul sein war etwas, wofür man sich zu schämen hatte und worüber man nicht sprechen konnte. Man musste Angst haben verhaftet zu werden, wenn man nur über Homosexualität redete.

---

<sup>108</sup> Lutz Hieber und Paula-Irene Villa. *Images von Gewicht – Soziale Bewegungen, Queer Theory und Kunst in den USA*. Bielefeld: transcript, 2007. S. 83

<sup>109</sup> Madsen, *Der Nähkreis*. S. 238f.

<sup>110</sup> Rizzo, Domenico. „Öffentlichkeit und Schwulenpolitik seit dem Zweiten Weltkrieg“ In: *Gleich und anders*: Hg. Robert Aldrich, 2007. S.205

Hans-Georg Wiedemann behauptet:

„Geradezu als Regel kann man aufstellen, dass die hartnäckigsten Verfolger von Homosexuellen sehr starke, wenn auch meist unbewusste homosexuelle Neigungen haben, die sie nur dann einigermaßen zuverlässig unterdrücken können, wenn sie in ihrer Umgebung alles bekämpfen, was sie auch nur entfernt an Homosexualität erinnert.“<sup>111</sup>

Das trifft sowohl auf Edgar J. Hoover, der 42 Jahre lang der Leiter des FBI war, zu, als auch auf den McCarthy-Assistenten Roy Cohn, der die Leitung der Homosexuellen-Hatz in der Antikommunismusphase inne hatte und 1986 an AIDS starb.

Laut Dr. John Money, dem Professor für medizinische Psychologie an der John Hopkins-Universität, bestand Hoovers gesamtes Leben

„darin, Menschen wegen ihrer Sexualität zu verfolgen und zu jagen und aus diesem Grund quälte er sie in vielfältiger Form. Er übernahm die Rolle eines Ausbundes an Tugendhaftigkeit, um das Land moralisch sauber zu halten, doch er verbarg seine eigenen sexuellen Neigungen. Das Schreckliche an ihm war, dass er ständig andere Menschen vernichten musste, um sich selbst zu behaupten. Viele Menschen dieses Typs brechen zusammen und enden damit, dass sie ärztliche Hilfe benötigen. Hoover gelang es, mit seinem Konflikt zu leben – indem andere den Preis bezahlten.“

Weiter glaubt er Hoover

„ist ein Muster, mit dem man jene Menschen beschreiben kann, die sich sexuell abnorm oder pervers verhalten und die andere Menschen opfern, um sich von ihren eigenen verborgenen Wünschen zu befreien. Er hatte das, was ich eine ‚böartige Bisexualität‘ nennen würde, und ich empfehle ernsthaft, diesen Zustand von heute an als das ‚J.-Edgar-Hoover-Syndrom‘ zu bezeichnen.“<sup>112</sup>

Hoover verbrachte 40 Jahre an der Seite seines Stellvertreters Clyde Tolson, sie waren immer zusammen, sowohl privat als auch beruflich. Hoover vererbte Tolson den größten Teil seines Vermögens und nach Tolsons Tod wurde er neben Hoover beigelegt. Es wird sogar behauptet, der Mafiaboss Meyer Lansky hätte Beweise über Hoovers Homosexualität gehabt, mit welchen er Hoover erpresst hat und was dazu führte, dass Lansky in seinen kriminellen Machenschaften nahezu freie Hand hatte.<sup>113</sup>

---

<sup>111</sup> Vgl. Hans-Georg Wiedemann. *Homosexuell*. Stuttgart: Kreuz Verlag, 2005. S.50

<sup>112</sup> Anthony Summers. *J. Edgar Hoover – Der Pate im FBI*. München: Langen Müller 1993. S. 442

<sup>113</sup> Vgl. <http://www.geocities.com/hoversecret/> Zugriff: 23.09.08

## 2.8. Männerfreundschaften im Western

Diese problematische Form der Sexualverdrängung lässt sich speziell im Western und auch im Militärfilm wieder finden.

Da der Western schon immer viel vom Wesen der amerikanischen Gesellschaft widergespiegelt hat, ist es interessant, dass viele dieser Filme aus heutiger Sicht wie verhinderte Homosexuellen-Liebesfilme erscheinen.

Quer durch den ganzen Western lassen sich Strukturen scheinbar homophiler Männerfreundschaften erkennen.

In diesem Genre herrschen laut Hans Scheugl folgende Ideale: „Verherrlichung des Männlichen, Unterdrückung der Sexualität und damit Herabsetzung des Weiblichen. Die Frau ist, sobald sie mit Sexualität in Verbindung gebracht wird, Hure, im anderen Fall ist sie eine für die Fortpflanzung zuständige sexlose Muttergestalt.“<sup>114</sup>

Der Western stellt die psychologische Wunschlandschaft des Mannes dar, in die er seine Selbstverwirklichung projizieren kann.

Abgesehen von der Hauptthematik des klassischen Westerns, der Eroberung des wilden Westens und der Verdrängung der Indianer, geht es häufig um eine männliche Paarbildung. Das ambivalente Verhältnis zwischen Freundschaft und Feindschaft ist ein wesentliches Merkmal des Western.

In den meisten Howard Hawks-Western führen Schlägereien zu Freundschaften. Von diesen gibt es zwei Arten: Die konfliktlose und die antagonistische Freundschaft. In der ersten ergänzen sich die Freunde positiv und bilden eine Einheit. In der zweiten ist die Freundschaft entweder irgendwie verhindert oder bereits zerbrochen, häufig durch unterschiedliche soziale Bindungen. Der eine ist meist ein Outlaw (er lebt nach seinen eigenen Regeln) und der andere stellt sich auf die Seite des Gesetzes. Im Kampf werden moralische Differenzen korrigiert, gleichzeitig ist er die einzig mögliche Lösung für eine antagonistische Freundschaft. Im Grunde kämpft der Westerner immer für sich alleine, im Kampf sucht er seine Selbstverwirklichung, verliert allerdings mit dem besiegten Feind auch immer einen Teil von sich selbst. Erst ein ebenbürtiger Partner, egal ob dieser Freund oder Feind ist, ermöglicht dem Westerner die Selbstverwirklichung.

---

<sup>114</sup> Scheugl, *Sexualität und Neurose im Film*. S. 208

In den häufigen Raufereien zeigt sich auch eine erotische Komponente der Aggression. Grundsätzlich kann sich unabgeführte Triebspannung in Aggression umwandeln und diese wird besonders angesichts eines neuen möglichen Partners aufgeladen. Durch einen Kampf kann die Spannung abgebaut werden und eine Freundschaft entstehen.

„Als äußeres Zeichen der Aggression dient die Schusswaffe, die sie einander auffällig zeigen und die sie in Schach hält. Das Zeichen der Aggression ist zugleich Symbol der Sexualität. Waffen und Pferde, Zeichen seiner Macht, pflegt der Westerner mit großer Zärtlichkeit. Ihre Anwendung (schießen und schnell reiten) sind Symbole seiner Potenz. Die Ausdrücke ‚to ride‘ und ‚to shoot‘ werden im Slang auch für koitieren und ejakulieren verwendet.“<sup>115</sup>

Ein Beispiel hierfür zeigt sich in *Red River* (USA 1948 Regie: Howard Hawks):

CHERRY: „That’s a good-looking gun you were about to use. Can I see it?“

*Mat ist kurz überrascht und überlegt, gibt ihm dann aber geschmeichelt seine Waffe*

CHERRY: Maybe you’d like to see mine. (*Gibt ihm ebenfalls seine Waffe, danach begutachtet er Mat’s Revolver*) Nice. Awful nice. There are only two things more beautiful than a good gun. A Swiss watch or a woman from anywhere. Ever had a good Swiss watch?

MAT: (*deutet ihm auf eine Büchse zu schießen*) Go ahead, try it.

*Cherry schießt auf die Büchse, die daraufhin durch die Luft fliegt und noch in der Luft schießt Mat ebenfalls auf die Büchse.*

CHERRY: Hey, that’s very good.

*Gleich darauf probieren sie es umgekehrt und auch Cherry trifft die Büchse in der Luft.*

MAT: Hey, hey! That’s good, too. Go on, keep it going.

TC: 00:28:17 - TC: 00:29:10<sup>116</sup>

---

<sup>115</sup> Scheugl, *Sexualität und Neurose im Film*. S. 206

<sup>116</sup> *Red River*. Regie: Howard Hawks. DVD. MGM Home Entertainment, 2000 (Orig.: Charles K. Feldman Group, 1948)



Red River: 00:28:20



Red River: 00:28:31



Red River:00:28:34



Red River:00:28:58

Noch kurz vor dieser Szene wirken die beiden wie zwei Kampfhähne, doch durch die Spielerei mit ihren Waffen, werden sie zu Freunden. Die Szene weist unweigerlich homoerotische Aspekte auf, denn die Art und Weise wie die Waffen begutachtet und zärtlich in der Hand gehalten werden, die Blicke und das darauf folgende Schießen, sind alles wie oben genannte Zeichen.

Etwas später erklärt Cherry auch noch, „einer der Gründe, warum er sich dem Vieh-Treck angeschlossen habe, wäre gewesen, dass ihm Mats Revolver so gut gefiel.“<sup>117</sup>

Die Paarbildungen laufen oft so ab, dass der bad guy oder häufig ein väterlicher Älterer um den good guy wirbt. Der Werbende empfindet stets mehr. Der Jüngere bzw. der good guy lässt sich die Zuneigung passiv gefallen, zeigt sich zeitweise spröde und macht den anderen durch Frauengeschichten eifersüchtig. Die Freundschaften überdauern das Ende des Films meistens nicht, da entweder beide oder einer, hier dann fast immer der stärker

---

<sup>117</sup> Scheugl, *Sexualität und Neurose*. S.207

„Liebende“ stirbt. Wenn niemand stirbt, dann trennen sie sich doch, da sich einer von beiden eine „Frau nimmt“ – niemals jedoch beide.<sup>118</sup>

## 2.9. Homosexuelle Organisation in den 50er Jahren

Während der McCarthy-Ära wurde der erste organisierte Zusammenschluss von Homosexuellen in den USA, ausgerechnet von einer kleinen Gruppe von Mitgliedern der Kommunistischen Partei der USA unternommen.

Der Schauspieler Harry Hay gründete 1950 u.a. mit Chuck Rowland und Rudi Gernreich in Los Angeles die „Mattachine Society“<sup>119</sup>. Sie bildete eine erste Möglichkeit, andere Schwule in einem sozialen – und äußerst diskreten- Rahmen zu treffen und Erfahrungen auszutauschen. Ziele dieser Organisation waren, Homosexualität in den USA straffrei zu machen und eine größere Akzeptanz in der Gesellschaft zu erreichen, auch indem sie Beratungsdienste anbot. Zudem war sie Diskussions- und Rechtshilfegruppe. „Man bezeichnete sich als ‚homophil‘, um die Reduzierung auf Sexualpraktiken abzuwehren, und stellte erotische Anziehung, Kameradschaft und Liebe zum eigenen Geschlecht in den Vordergrund.“<sup>120</sup> Aus ihr entstanden die ersten amerikanischen Schwulen- Zeitschriften. „Mattachine Review“ und „One“, die ein erstes öffentliches Forum bildeten.

Etwas später, 1955 gründeten einige Frauen, darunter Dell Martin und Phyllis Lyon, die „Daughters of Bilitis“. Diese Frauenorganisation bot Unterstützung für Lesben an und informierte sowohl ihre Mitglieder, als auch die Öffentlichkeit über Homosexualität.

Von 1956 bis 1972 erschien

„unter großem persönlichem und beruflichem Risiko für ihre Herausgeberinnen und oft auch Leserinnen das lesbische Magazin ‚The Ladder‘ – ‚Die Leiter‘ – oft genug die einzige Verbindung für Frauen zu anderen ihrer Art. Es wurde irgendwie weitergegeben, weitergeschickt von einem Teil des Landes zum Anderen. Die kleine Redaktion bekam Briefe und Anrufe isolierter Homosexueller, die manchmal zu ängstlich waren am Telefon ihren Namen zu nennen.“<sup>121</sup>

---

<sup>118</sup> Vgl. Scheugl, *Sexualität und Neurose*. S.190-210

<sup>119</sup> „Der Name der ‚Mattachine Society‘ geht zurück auf die mittelalterliche europäische Figur des Narren, der tabuisierte Identitäten und politische Satire bei Hofe verkörperte.“ Siehe Hieber und Villa, *Images von Gewicht*. S.87

<sup>120</sup> Rizzo, Domenico. „Öffentlichkeit und Schwulenpolitik seit dem Zweiten Weltkrieg“ In: *Gleich und anders*. Hg. Aldrich, Robert, 2007. S.206

<sup>121</sup> *Before Stonewall*. TC:00:47:12 – 00:47:27

Lesbische Frauen, die sich in die Öffentlichkeit wagten, waren entweder ‚butch‘ (ein maskulin gekleideter ‚Kerl‘), oder ‚femme‘ (eine betont weibliche ‚Lady‘), sie spielten die Gesellschaft der ‚Normalen‘, mit ‚aktiv‘ und ‚passiv‘ nach.

Das ‚Camping‘, die selbstbewusste Parodie heterosexuellen Lebens, spielte für alle Schwulen eine wichtige Rolle.

Sich in dieser Zeit zu outen, war sehr mutig, jeder mögliche Vorwand wurde benutzt, um Homosexuelle zu verhaften. „Sie belästigten die Frauen wegen ihrem Äußeren und die Männer, wenn sie nur etwas effeminiert aussahen. Jedes durch Anrempeln provozierte ‚Lassen Sie mich!‘ war ‚Widerstand‘ und bedeutete Knast, so dass ein ständiger Druck ausgeübt wurde. Man musste immer auf der Hut sein. Sie verhafteten haufenweise Leute und registrierten sie. Am nächsten Tag stand es in mindestens einer Zeitung mit den Namen der Gäste und dem Namen einer Schwulenbar. So verloren viele ihre Jobs.“<sup>122</sup>

Jegliche Äußerung über Sex, Eros und Liebe bedrohte die Autoritäten und war in der Kunst verboten.

Männliche Homosexuelle wurden ungleich stärker verfolgt und diskriminiert als weibliche, denn im Gegensatz zu den Männern wurden gleichgeschlechtliche sexuelle Handlungen zwischen Frauen, zumindest in den meisten Bundesstaaten, nicht als kriminell eingestuft. Da Frauen seit jeher als zweitrangig galten, wurde deren Handeln auch nicht besonders ernst genommen. Homosexualität bei Frauen war eine Laune, die ‚wenn der Richtige‘ kommt vorbei ist.

Folglich war und ist deren Kampf um Akzeptanz und Annerkennung als lesbische Frauen, in einer männerdominierten Welt noch komplexer, so formulierte die Vorsitzende der Daughters of Bilitis, Shirley Willer 1966 treffend: „Der wichtigste Unterschied zwischen männlichen und weiblichen Homosexuellen ist der, dass die Lesbe nicht nur deshalb diskriminiert wird, weil sie lesbisch ist, sondern weil sie eine Frau ist.“<sup>123</sup>

## 2.10. Das Ende des Studiosystems

Die Qualität der Hollywoodfilme in den 50ern ging stetig bergab. Abgesehen von dem Verlust vieler Talente, war das Vertrauen durch die Anhörungen und die vielen Denunziationen, untereinander sehr angeschlagen – was sich auch in den Filmen

---

<sup>122</sup> *Before Stonewall*: TC:00:58:43 – 00:58.59

<sup>123</sup> Hieber und Villa, *Images von Gewicht*. S.93

widerspiegelte. Dabei war ausschlaggebender, was die Filmindustrie *nicht* tat, als das was sie tat. Die Zensur fand jetzt nicht erst am Schneidetisch statt, sondern schon im Kopf der Drehbuchautoren. Das Spektrum der Filmauswahl wurde immer eindimensionaler.

Das meiste war entweder unverfängliche Unterhaltungskost, Kriegsfilme oder Propagandafilme: „Gut vierzig explizit propagandistisch[en] antikommunistische[n] Filme“, entstanden „zwischen 1947 und 1954“ und „brachten wenig oder gar kein Geld ein. Trotzdem machten die Studios damit weiter. Schon aus Angst vor dem abträglichen Verhalten der ‚Schurken‘<sup>124</sup> in Washington.“<sup>125</sup>

Hollywood befand sich in einer tiefen Krise:

Bereits „1938 erhob das Justizministerium der USA im Namen unabhängiger Kinobetreiber gegen die größten acht Hollywood-Studios – die Big Five Paramount, Loew’s (MGM), Warner Brothers, RKO und Twentieth Century Fox sowie die Little Three Universal, Columbia und United Artists – Anklage wegen Monopolisierungsbestrebungen.“<sup>126</sup>

Ziel war es, das Filmpalast-Konzept zu unterbinden, indem die Bereiche Produktion und Vertrieb von den Abspielstätten getrennt werden. Außerdem sollten die Methoden des block booking und blind booking verboten werden, bei denen selbstständige Kinobesitzer dazu verpflichtet wurden, unbesehen einen ganzen Stoss an Filmen abzunehmen. 1940 kam der Fall vor Gericht, zögerte sich durch den Zweiten Weltkrieg allerdings bis 1948 hin. Dann erst erklärte der Oberste Gerichtshof die Vorgehensweise der Monopolisierung der großen Studios mit seinen Praktiken wie block booking und Preisabsprachen für illegal und entschied, dass diese sich von ihren Kinoketten zu trennen hätten.

Das bedeutete das Ende des klassischen Hollywood-Studiosystems.

Die unabhängigen Kinos waren nun nicht mehr von kleinen Produktionen abhängig, was ihnen viel bessere Einkünfte ermöglichte. Die Anzahl unabhängig produzierter Filme stieg stark an, allerdings mussten diese Produktionen immer noch über die großen Studios vertrieben werden. Ihr Hauptaugenmerk lag jetzt auf dem Vertrieb, mit dem sie die Verluste durch das Wegfallen ihrer Aufführungsstätten wieder ausgleichen wollten. Zudem gab es nun immer wieder Gerichtsurteile gegen das für die Schauspieler oft unfaire Vertragssystem. Die gängigen Sieben-Jahres-Verträge wurden aufgelöst und beschränkten

---

<sup>124</sup> Anspielung auf Lillian Hellman’s Buch *Die Zeit der Schurken*, (Originaltitel: *Scoundrel Time*) in dem sie über die Niedertracht in der McCarthy-Zeit schreibt.

<sup>125</sup> Niess, *Schatten über Hollywood*. S.161

<sup>126</sup> Röwekamp, *Hollywood*. S.109

sich nun auf ein oder mehrere Filme. Während die Produktionsgesellschaften in den 40ern noch anhand von Studien ermittelten, wie viel ein Star zum Erfolg eines Films beiträgt und wie groß dabei die Bedeutung seiner Rollenfestlegung ist, wurden die Stars nun immer unabhängiger.

Gleichzeitig war der Fernsehapparat auf dem Siegeszug. 1947 begann bereits die Serienproduktion und „1952 besaßen 15 Millionen Haushalte in den USA einen Fernseher, 1953 stieg diese Zahl auf 24 Millionen an. Zum Ende der 50er Jahre hatte das Fernsehen einen Verbreitungsgrad von 90% erreicht.“<sup>127</sup>

Dies hatte eine grundlegende Veränderung der Freizeitgestaltung zur Folge. Die Leute hatten nun ein wesentlich billigeres und auch bequemeres Unterhaltungsangebot direkt bei sich zu Hause. Außerdem stieg nach dem Zweiten Weltkrieg zum einen die Geburtenrate und zum anderen der Wohlstand der Mittelschicht an- viele wanderten in die Vorstädte ab und gaben ihr Geld für Häuser und Autos aus.

Hollywood versuchte mit dem Bau von Autokinos und in Einkaufszentren integrierten Kinos sowie mit neuen Technologien, wie dem Breitwandformat Cinemascope und Stereoton, dagegen zu halten.

Die Produktionsabläufe änderten sich: die Studios widmeten sich nun verstärkt dem Vertrieb und heuerten unabhängige Produzenten für einzelne Projekte an. Diese unabhängige Produktionsweise wurde bald „zum Standard und löste Hollywoods ‚Fließband‘-Produktion ab. Kleine Produzenten fertigten Filme, die sie im Komplettpaket an die Studios verkauften.“<sup>128</sup> Da die großen Studios die Produktion von B-Filmen einstellten, füllten die unabhängigen Produktionsfirmen, wie American International Pictures (AIP), erfolgreich die Lücke. Vor allem mit dem Produzent und Regisseur Roger Corman entstanden einige Ultra-low-budget-Produktionen, die kreative, unkonventionelle Unterhaltung boten.

Der künstlerische Nachwuchs sah seine Chance bei den B-Filmen. Während die großen Studios noch Musicals und Historienfilme produzierten, erkannten die Unabhängigen längst, dass die neue, vorrangige Zielgruppe die Jugendlichen und jungen Erwachsenen bildeten und moderne Themen gefragt waren. Science-Fiction-, Horror- und Mystery-

---

<sup>127</sup> Hörnlein, *A Bright Galaxy of Stars*. S.117

<sup>128</sup> Röwekamp, *Hollywood*. S.116

Comics, sowie Teenagerdramen und Rock'n'Roll- Geschichten mit James Dean und Elvis Presley füllten ab Mitte der 1950 Jahre die Autokinos.

Erstmals orientierte man sich thematisch an den Werten der Jugendlichen. Während die Vorbildwirkung der Stars, in Zeiten der goldenen Ära, maßgeblich den Lebensstil des Publikums beeinflusste, wurde jetzt das schon bestehende Lebensgefühl filmisch unterstützt. Nach dem Zusammenbruch des Studiosystems wurden vorübergehend kaum noch Versuche unternommen, Stars aufzubauen.

Nach und nach wurden die meisten Verträge zwischen den Stars und den Studios gekündigt, da diese inzwischen zu teuer geworden waren. Die Schauspieler standen nicht mehr bei einem Studio unter Vertrag, „sondern schlossen von nun an eine Vereinbarung mit einer Agentur, die Einzelverträge für Produktionen von Film zu Film für ihre Schützlinge aushandelte.“<sup>129</sup> Was als Freelance-System bezeichnet wird.

Ziel der Agenten war es, ein ideales ‚package‘ für den Star zusammen zu stellen, d.h., ein gutes Drehbuch und einen dazu passenden Regisseur zu finden. Viele Stars begannen sich in Gesellschaften zu organisieren, um als juristische Personen zum einen Steuervorteile und zum anderen mehr Freiheit in ihren Entscheidungen zu erlangen. Oftmals gründeten die Schauspieler ihre eigenen Produktionsfirmen, was ihre Macht gegenüber den Studios natürlich verstärkte. Beispiele für Schauspieler-Produzenten waren u.a. Marlon Brando, der Pennebaker Productions gründete, Gregory Peck Melville Productions und Kirk Douglas Bryna Productions.

„Manche Stars besaßen in Gestalt der Personalunion Schauspieler-Regisseur-Autor-Produzent sogar die vollständige Kontrolle über sämtliche Schritte der Umsetzung eines Filmstoffes.“<sup>130</sup> Allerdings hatten sie auch die wirtschaftlichen Risiken zu tragen.

Schauspieler ohne eigene Produktionsfirma erhielten seit Mitte der 1950er Jahre eine feste Gage und eine prozentuale Gewinnbeteiligung der Studioproduktion. Die Höhe richtete sich nach der Verhandlungsstärke ihres Agenten und der Nachfrage. Sie bekamen Mitspracherecht bei Drehbuch, Besetzung und Regie und hatten ansonsten keinerlei Verantwortung zu tragen.

Die zunehmende Unabhängigkeit der Stars trieb die Gagen in die Höhe und entspannte die Rollenbindung. Die Stars waren nun in der Lage ihre Rollen selbst zu wählen und konnten in der Darstellung komplizierter Charaktere quer durch die verschiedenen Genre glänzen.

---

<sup>129</sup> Hörnlein, *A Bright Galaxy of Stars*. S. 131

<sup>130</sup> Hörnlein, *A Bright Galaxy of Stars*. S.132

Seit den 60er Jahren waren ohnehin „glamouröse und glatte Medienstars“...“weniger gefragt als Individualisten mit Ecken und Kanten.“<sup>131</sup>

Es bildeten sich folgende Star-Typen heraus:

Der ‚Instant Star‘, der so zu sagen über Nacht, durch nur einen Film zum Star wird.

Der ‚Schauspieler-Star‘, der aufgrund seiner differenzierten und intensiven Rollenverkörperung überzeugt. Unter beiden Arten konnte sich auch der sogenannte ‚Anti-Star‘ entwickeln, „Schauspieler dieses Typs sprachen sich gegen alte Stile und Erscheinungen von Hollywoodstars aus, sie vermieden Hollywood und sein Produktionssystem, soweit es möglich war. Sie misstrauten materiellem Besitz, der ebenso schnell gewonnen wie verloren werden konnte, obwohl auch sie die Gagenforderungen in die Höhe trieben.“<sup>132</sup> Diese Art Star hatte das größte Identifikationspotenzial für das Publikum und schmälerte gleichzeitig die Distanz zu ihm, was dazu führte, dass gerade dessen Privatleben von besonderem Interesse war.

Erstmals gab es auch den ‚Lifestyle Star‘, der nur aufgrund seines Lebensstils und nicht wegen besonderen Könnens ständig in den Schlagzeilen erscheint. Starruhm ließ sich also nicht mehr mit Qualität gleichsetzen.

Ohne die Publicitymühlen der Studios war jeder Star selbst für seine Öffentlichkeitswirkung verantwortlich. Er engagierte meist einen persönlichen Publicityexperten, der ganz in seinem Interesse handelte. Die Betonung der schauspielerischen Fähigkeiten stand im Vergleich zum Privatleben der Stars weit im Vordergrund, so wuchs der Abstand zwischen dem Starimage und dem Rollentyp-Image:

„Vom Schauspieler wurde keine monolithische Einheit zwischen der äußeren Erscheinung, der Leinwandrolle und der vermeintlichen individuellen Existenz, wie sie zu Zeiten des Studiosystems verlangt worden war, erwartet. Daher konnten die Rollen von Film zu Film wechseln, die Leinwandrollen blieben weitestgehend von Skandalen im Privatleben unberührt, so dass der Star in seinem persönlichen außerfilmischen Leben durchaus wahrnehmbar anders sein durfte, ohne seine Karriere zu gefährden.“<sup>133</sup>

---

<sup>131</sup> Röwekamp, *Hollywood*. S.120

<sup>132</sup> Hörnlein, *A Bright Galaxy of Stars*. S. 129

<sup>133</sup> Hörnlein, *A Bright Galaxy of Stars*. S.134

## 2.11. Das Ende des Production Codes

Während des zweiten Weltkriegs wurden die starren Richtlinien des Production Codes etwas gelockert um in Propaganda- und Kriegsfilmern ein besonders abschreckendes Feindbild zu vermitteln. Demnach wurden Gewaltszenen allmählich, vor allem durch Western und dem Film Noir legitimiert. Als Roberto Rossellinis zweiteiliger Film *L'Amore*(1949) aus den US-Kinos verbannt wurde - da dem zweiten Teil *Il Miracolo* Gotteslästerung vorgeworfen wurde, reichte Joseph Burstyn, der US-Vertreiber, Klage am Obersten Gerichtshof ein.

Im Mai 1952 wurde der Film zur Vorführung frei gegeben. Der Richter begründete sein Urteil damit, dass Film ein wesentliches Kommunikationsmittel von Meinung sei und dementsprechend das Recht auf Meinungsfreiheit auch für Filme gelten müsse.

Dieser Umstand erschwerte es den Zensurbehörden von nun an Filme schon vor der Veröffentlichung zu vernichten.

1956 wurde der Code nochmals überarbeitet und angepasst. Der Film *Baby Doll* (USA 1956, Regie: Elia Kazan) wurde trotz des ‚moralisch verwerflichen‘ Themas der Beziehung einer Kindfrau zu einem sexuell frustrierten Mann mittleren Alters, von der PCA frei gegeben. Dennoch rief die Legion of Decency zu Boykott auf, entfachte damit aber auch bald immer stärker werdende Diskussionen über die Beschneidung der persönlichen Freiheit durch die katholische Kirche.

Folgende Szene aus *Spartacus* (USA 1959/60, Regie: Stanley Kubrick) wurde allerdings auch Ende der 50er Jahre noch aufgrund der Zensur anschließend rausgeschnitten:

Der Feldherr Crassus (Laurence Oliver) sitzt mit seinem Leibsklaven Antonius (Tony Curtis) in einer großen Badewanne. Antonius wäscht Crassus den Rücken:



TC: 00:41:25

CRASSUS: „Do you like oysters?“ (*er meint das weibliche Geschlecht*)?“

ANTONIUS: „Yes.“

CRASSUS: „And snails (*das männliche Geschlecht*)?“

ANTONIUS: „No, I don't think so.“

CRASSUS: „Do you consider the eating of oysters to be moral and the eating of snails to be immoral?“

ANTONIUS: „No, Master.“

CRASSUS: „Of course not. It is all a matter of taste.“

ANTONIUS: „Yes, Master.“

CRASSUS: „And taste is not the same as appetite and therefor not a question of morals. My taste includes both snails and oysters.“<sup>134</sup>

### 2.11.1. The Children's Hour

1934 schrieb die amerikanische Autorin Lillian Hellman das Bühnenstück „The Children's Hour“, dessen Inhalt – basierend auf einer wahren Begebenheit aus dem 19. Jahrhundert – von einer vermeintlich lesbischen Beziehung zweier Lehrerinnen handelt.

Schon bei der Erstaufführung am Broadway 1934, drohte die New Yorker Polizeibehörde „eine einstweilige gerichtliche Verfügung zu erwirken und notfalls einzugreifen“.<sup>135</sup>

Dennoch wurde das Stück ein Erfolg und wurde rund 700 Mal gespielt.

---

<sup>134</sup> Vgl: *The Celluloid Closet – Gefangen in der Traumfabrik*. Regie: Rob Epstein. Home Box Office, 2004 (Orig.: *The Celluloid Closet USA*: Telling Pictures, 1995)TC:00:41:22 – TC: 00:42:32

<sup>135</sup> Madsen, *Der Nähkreis*. S.148

1935 erwarb Samuel Goldwyn für fünfzigtausend Dollar die Rechte an Hellmans Stück, obwohl er wusste, dass er auf Grund des Hays Code, „weder Hellmans Titel noch ihren Plot verwenden, noch überhaupt die Tatsache erwähnen konnte, dass er den Stoff gekauft hatte.“<sup>136</sup>

Goldwyn ließ die Handlung von Hellman umschreiben, die nun den Mann zum Objekt der Begierde und die beiden Frauen zu Rivalinnen machte.

Es entstand daraus eine heterosexuelle Dreiecksgeschichte in der die eine Lehrerin beschuldigt wird, mit dem Verlobten der anderen eine Affäre zu haben.

Der Titel wurde in *These Three* (Infame Lügen) geändert und auch sonst musste darauf geachtet werden, dass nichts auf das ursprüngliche Stück hinweist.

Als William Wyler 1936 von Universal zu Goldwyn wechselte übernahm er die Regie.

1960 bekam Wyler die Möglichkeit den Stoff als Remake nochmals zu verfilmen, diesmal schrieb das Drehbuch allerdings John Michael Hayes, der mit seiner Version dem Bühnenstück viel näher kam, als Hellman 25 Jahre zuvor. Trotzdem wurde in den Credits aufgeführt, dass es eine Adaption von Lillian Hellmans Drehbuch zu *These Three* sei.

Die Hauptrollen spielten hier Audrey Hepburn als Karen, Shirley McLaine als Martha und James Garner als Joe.

Die Story:

Die beiden jungen Lehrerinnen Martha und Karen leiten in Neuengland ein privates Mädcheninternat. Als sie die intrigante Schülerin Mary zurechtweisen, benutzt diese eine von Marthas Tante beiläufig gemachte arglose Bemerkung, dass Martha eifersüchtig auf Karen's Verlobten Joe sei, um ihre Lehrerinnen zu diffamieren. Mary erzählt ihrer einflussreichen Großmutter Mrs. Tilford, die beiden hätten ein sexuelles Verhältnis miteinander. Entsetzt informiert diese die Eltern der anderen Schülerinnen, woraufhin sich die nichtsahnenden Lehrerinnen rasch vor leeren Schulbänken wiederfinden.

Als sie Mrs Tilford schließlich zur Rede stellen, wird deutlich wie ernst diese Anschuldigungen sind:

---

<sup>136</sup> ebenda. S.145

MARTHA (*zu MRS:TILFORD*): Where did you get this idea?

MRS TILFORD: This can't do any of us any good.

MARTHA: Can't do any of us any good? Listen. This is our lives you're playing with. Our lives. That's very serious for us. Can you understand that?

MRS: TILFORD: Yes, and I can understand a great deal more. You've been playing with children's lives. That's why I had to stop you. How serious this is for you. How serious this is for all of us.

TC: 00:51:04 - TC: 00:52:01<sup>137</sup>

Der Versuch die Verleumdung durch einen Gerichtsprozess zu berichtigen schlägt nicht nur fehl, sondern verbreitet den Skandal im ganzen Land.

Martha, Karen und Joe sehen sich gezwungen die Stadt zu verlassen und beschließen irgendwo gemeinsam neu anzufangen.

Doch Karen ahnt, dass Joe insgeheim Zweifel an der Wahrheit hat und trennt sich daraufhin von ihm. Als Martha davon erfährt, ist sie entsetzt, sie versucht Karen dazu zu überreden zu ihm zurückzugehen, doch Karen will nichts mehr davon hören.

Sie überlegen was sie nun tun können:

KAREN: Let's pack and get out of here. Let's take the train tomorrow.

MARTHA: The train to where?

KAREN: There must be some place we can go.

MARTHA: I don't know where that is. They'd know about us. We've been famous.

KAREN: This isn't a new sin they say we've done. Other people haven't been destroyed by it.

MARTHA: They're people who believe in it. Who want it. Who've chosen it for themselves. We aren't like that. That must be very different. We don't love each other, We've been close to each other, of course. I've love you like a friend. The way thousands of women feel about other women.

KAREN.(*wirkt abwesend*) I'm cold.

---

<sup>137</sup> *Infam*. Regie: William Wyler. nach dem Stück von Lillian Hellman, DVD. USA: MGM Home Entertainment, 2004 (Orig.: *The Children's Hour*. USA: Worldwide, 1961)

MARTHA:(*redet vor sich hin*) You were a dear friend who was loved, that's all. There can be nothing wrong with that . It's perfectly natural that I should be fond of you.

We've known each other since we were 17 and I always thought that...

KAREN: Why are you saying all of this?

MARTHA: Because I do love you.

KAREN:(*beiläufig*) Of course. I love you too.

MARTHA: (*immer aufgebrachter*) But...maybe...I love you the way they said I love you.

I don't know. (*Karen wirkt abwesend, Martha schreit*): Listen to me! I have loved you the way they said! There's always been something wrong. Always. Just as long as I can remember.

TC. 01:25:51 – TC: 01:27:40<sup>138</sup>

Karen kann Marthas Geständnis erst nicht glauben, da sie selbst niemals diese Gefühle empfunden hatte, weist aber die Schuld, die Martha sich an der Situation gibt von ihr ab und reagiert mit Verständnis.

Kurz darauf, kommt Mrs. Tilford, die beschämt erklärt, dass sich Marys Geschichte als Lüge herausgestellt hat. Die beiden Frauen wollen von all dem nichts mehr wissen und schicken Mrs Tilford weg. Karen beschließt, irgendwo neu anzufangen und fragt Martha ob sie mit ihr gehen will, erschöpft vertagt Martha ihre Entscheidung.

Während Karen im Garten Luft schnappt und nachdenkt, hat sie plötzlich eine Vorahnung und rennt schnell nach Martha rufend ins Haus zurück. Als sie schließlich Marthas abgesperrte Zimmertür aufbricht ist es bereits zu spät. Martha hat sich erhängt.

Obwohl im ganzen Film niemals das Wort lesbisch fällt, verweigerten die Zensurbestimmungen immer noch die Freigabe einer solchen Handlung, dennoch kam der Film in die Kinos, diesmal auch unter dem Originaltitel *The Children's Hour* (Infam). Wie Vito Russo behauptet, war der steigende Marktdruck dafür verantwortlich, denn anders als 1936, als die Zensoren noch durch ihr Urteil den Absatzmarkt kontrollieren konnten, trauten die Kinobetreiber einigen Filmen mittlerweile auch ohne MPAA-Freigabe einen Kassenerfolg zu. Den größten Ausschlag dürfte aber gegeben haben, dass im Jahr zuvor in Europa gleich mehrere Filme Homosexualität thematisiert hatten. 1961 willigte Arthur Krim, der damalige Präsident von United Artists ein, den Film auch ohne

---

<sup>138</sup> *Infam*. Regie: William Wyler USA: MGM Home Entertainment, 2004

Gütesiegel herauszugeben. Er erreichte durch sein Engagement, formuliert in der Drohung: „Falls die Zensur nicht gestatte, dass der Film gezeigt würde, müsste eben sie geändert werden und nicht der Film“<sup>139</sup> sogar eine neuerliche Änderung im Code, so dass vom 3. Oktober 1961 an „die geschmackvolle Handhabung‘ homosexueller Themen“<sup>140</sup> erlaubt wurde.

Der Erfolg des Films gab Krim Recht, er erhielt insgesamt fünf Oscarnominierungen – allerdings nicht in den Kategorien bester Film oder bestes Drehbuch.

Sowohl Hellman, als auch Wyler haben darauf hingewiesen, dass es bei *The Children’s Hour* nicht um homosexuelle Liebe ginge, sondern um Verleumdung und die Macht einer Lüge. Allerdings lässt der Text auch andere Schlüsse zu, da gerade diese Lüge ja einen Funken Wahrheit beinhaltet:

MARTHA: It’s funny. It’s all mixed up. There’s something in you and you don’t know anything about it because you don’t know it’s there. And then suddenly...one night a little girl gets bored and tells a lie. And you say to yourself, did she see it? Did she sense it?

KAREN: But it could have been any lie. She was looking for anything to...

MARTHA: But why this lie? She found the lie with the ounce of truth. Don’t you see it?

TC:01:29:16 - TC:01:29:50<sup>141</sup>

Ohne den Aspekt der Homosexualität als entscheidend mit einzubeziehen, wird suggeriert was von einer Lesbe damals immer noch zu halten war: Martha fühlt sich durch ihre Erkenntnis schuldig, krank und dreckig, so dass sie als einzige Lösung nur den Selbstmord sieht.

Als wichtiger Unterschied zwischen dem Bühnenstück und der Verfilmung von 1961 ist zu nennen, dass sich Martha im Film erst umbringt, „nachdem die reuige Mrs. Tilford bereits Abbitte geleistet und ihre Hilfe angeboten hat. Während die Bühnen-Martha ihrer aller Leben in Scherben liegen sieht und daraus die Konsequenz zieht.“<sup>142</sup>

---

<sup>139</sup> Weiss, *Vampires & Violets*. S. 72

<sup>140</sup> Boxhammer, *Das Begehren im Blick*. S.155

<sup>141</sup> *Infam*. Regie: William Wyler USA: MGM Home Entertainment, 2004

<sup>142</sup> Boxhammer, *Das Begehren im Blick*. S.157

Zudem nimmt sich Martha in der heterosexuellen Version *These Three* am Ende überhaupt nicht das Leben.

„Dass jemand beschuldigt wird, homosexuell zu sein und sich von diesem Verdacht befreien muss, wie von dem Verdacht ein Mörder oder Dieb zu sein, ist eine Handlungsschablone, die“...“immer negativwertig ist.“<sup>143</sup>

Dennoch ist *Infam* der erste größere Hollywood Film, der sein Hauptaugenmerk auf lesbische Frauen lenkt und der als erster einen Hollywoodstar in der Rolle einer Lesbe hat.

Als Jack Valenti 1966 der neue Präsident der MPAA wurde, änderte sich einiges.

Er war überzeugt davon, dass sich der Film, den seit Mitte der 60er Jahre immer größeren sozialen Veränderungen anpassen müsse. Daher führte er eine gelockerte Version des Production Codes ein: „The old principles had ruled that ,no picture shall be produced which will lower the moral standards of those who see it.’ The new one recommended that movies ‘keep in closer harmony with the mores, the culture, the moral sense and the expectation of our society.’“<sup>144</sup> Im gleichen Jahr gab es ein Gerichtsverfahren wegen Ausdrücken wie ‚srew you’ und ‚Hump the Hostess’ in *Who’s afraid of Virginia Woolf* (USA 1966, Regie: Mike Nichols). Der Film erhielt die MPAA-Freigabe, wurde zu einem riesigen Publikumserfolg und symbolisierte das endgültige Aus der Wirksamkeit des Production Codes.

1968 schließlich wurde der Code durch ein ‚altersorientiertes Bewertungssystem’, dem ‚rating system’<sup>145</sup> abgelöst, das weitaus mehr Spielraum bot. Schon ein Jahr zuvor wurden die Themen Gewalt und Sex mit Filmen wie *Bonnie and Clyde* (USA 1967, Regie: Arthur Penn) und *The Graduate* (USA 1967, Regie: Mike Nichols) allmählich salonfähig.

Laut Dominik Tschüscher initiierten diese beiden Filme „ein New Hollywood – oder auch das New American Cinema, wie es ebenfalls bezeichnet wird – was zu einer künstlerischen und experimentellen Vielfalt führte, wie sie Hollywood noch nicht gesehen hatte.“<sup>146</sup>

---

<sup>143</sup> Scheugl, *Sexualität und Neurose*. S.150

<sup>144</sup> Leonard J. Leff und Jerold L. Simmons. *The Dame in the Kimono – Hollywood, Censorship, and the Production Code*. Lexington Kentucky: University Press, 2001. S.270

<sup>145</sup> es gibt folgende Einteilung: G - General Audiences (all ages admitted); PG - Parental Guidance Suggested (Some material may not be suitable for children); PG-13 – Parents Strongly Cautioned (Some material may be inappropriate for children under 13); R – Restricted (Under 17 requires accompanying parent or adult guardian); NC-17 – No One 17 And Under Admitted. Siehe: [http://www.mpa.org/FilmRat\\_Ratings.asp](http://www.mpa.org/FilmRat_Ratings.asp)  
Zugriff: 12.08.08

<sup>146</sup> Tschüscher, *Ein neues New Hollywood*. S.36

## 2.12. Schwulen- und Lesbenbewegung in den 60er Jahren

Die sozialen Veränderungen der 60er Jahre, die diese kulturelle und politische Aufbruchsstimmung möglich machten, hatten ihren Ursprung in der Black Power- und Bürgerrechtsbewegung der späten 50er Jahre. Damals bildeten sich Organisationen, die eine breite Wand des Protests, in Form von Massendemonstrationen, politischen Aktionen, sowohl auf der Straße, als auch auf juristischer Ebene in die „materielle, sichtbare, hörbare Lebenswelt der Menschen“<sup>147</sup> trugen. Sie waren die Anfänge jeglicher Befreiungsbewegung in den USA bis heute. Zunächst knüpften die Friedens- und Frauenbewegung und später auch die ‚Gay Liberation‘ – Schwulen- und Lesbenbewegung daran an.

Für letztere war der sogenannte ‚Stonewall-Riot‘ der eigentliche Startschuss. In der Nacht auf den 28. Juni 1969 fand in der New Yorker Bar Stonewall-Inn eine Polizeirazzia statt, bei der es offiziell um die Alkohol-Lizenz ging, welche die Bar nicht besaß. Seit 1965 waren Praktiken wie die Verhaftung wegen ‚Erregung öffentlichen Ärgernisses‘ mit anschließender Veröffentlichung der Namen in einer Tageszeitung selten geworden und ‚Schwulenbars‘ waren 1969 bereits legal. Dennoch stellte dies den eigentlichen Sinn der Razzia dar. Doch zum ersten Mal widersetzte sich eine bedeutende Anzahl Homosexueller den Verhaftungen und es kam zu einem Aufstand, der mehrere Tage anhielt.

Ausschlaggebende Faktoren waren zum einen, dass gerade der Wahlkampf für das Bürgermeisteramt stattfand, in dessen Zuge das New Yorker Kneipenbild ‚gereinigt‘ werden sollte. Zum anderen, war Judy Garland, das damalige Schwulenidol schlechthin, eine Woche zuvor gestorben und am 27. Juni in New York beerdigt worden, weshalb sich besonders viele Schwule in der Stadt aufhielten. Außerdem befanden sich unter den Gästen des Stonewall-Inns einige Schwarze und Latinos, was die Sache noch verschlimmerte.

Es ist unklar wodurch der Vorgang eskalierte, der Aufstand wuchs sich jedoch zu tagelangen Straßenschlachten- und -protesten aus, an denen ca. 2000 Protestierende und 400 Polizisten beteiligt waren. Unumstritten ist, dass sich daraus die Gay-Liberation-Bewegung und damit eine deutlich radikalere Homosexuellenbewegung bildete.

Einen Monat nach Stonewall wurde die ‚Gay Liberation Front‘ (GLF) gegründet, die schnell im ganzen Land vertreten war und auch über den Kontinent hinaus ähnliche

---

<sup>147</sup> Hieber und Villa, *Images von Gewicht – Soziale Bewegungen* S.95

Organisationen zur Folge hatte. Das Ziel der neuen stärkeren Bewegung war die Abschaffung der Diskriminierung und die Gleichstellung, Integration und Selbstbestimmung in allen Lebensbereichen und das Recht stolz auf sich selbst zu sein. „Insgesamt sollte das nicht mehr zu ignorierende Wissen um die Existenz von Schwulen und Lesben zur Voraussetzung werden für den Prozess, in dem es um nichts weniger ging (und geht) als darum politische, juristische und kulturelle Grundrechte einzufordern.“<sup>148</sup> Nahezu weltweit finden daher jährlich ‚Gay Pride‘-Paraden - in Deutschland und der Schweiz auch als ‚Christopher Street Day‘, in Österreich als ‚Regenbogenparade‘ bekannte Gedenk- und Demonstrationsfeste statt.

Nach und nach wurden die verstaubten Moral- und Wertevorstellungen der amerikanischen Gesellschaft liberalisiert. Die junge Gegenkultur drückte sich in unkonventioneller Mode, Beat-Musik, dem Gebrauch bewusstseinsweiternder Drogen, der sexuellen Revolution und dem bemühten Aufbruch traditioneller Lebensformen aus. Der Vietnamkrieg (1965-75) und die Ermordungen John F. Kennedys (1963) und Martin Luther Kings (1968) trugen einen wesentlichen Beitrag zur Erschütterung des amerikanischen Selbstverständnisses bei. Diese sozialen Veränderungen, das Brachland nach dem Zusammenbruch des Studiosystems und neue Innovationen aus Europa - vor allem der französischen Nouvelle Vague, bildeten den Nährboden für ein alternatives Filmschaffen, welches Hollywood revolutionieren sollte.

### **2.13. New Hollywood**

In den Dreißigern und Vierzigern kontrollierte allein der Produzent das gesamte Entstehen eines Films, von Anfang bis zum Ende. Für den Regisseur war die Arbeit damit sofort nach dem Dreh getan. Das New Hollywood läutete das Zeitalter der Regisseure ein. Dort wurde nun experimentiert. Es entwickelte sich eine ganz eigene, neue Ästhetik, fern vom glatten, klassischen Hollywood. Es ging den Regisseuren nicht mehr darum, eine handwerklich gute Arbeit abzuliefern, sondern einen künstlerischen, individuellen Stil zu entwickeln, der sich von den anderen unterschied. Die Protagonisten waren meist

---

<sup>148</sup> Philipp Brunner. „Queer Cinema: Schwul-lesbisches Filmschaffen seit den Achtzigerjahren“. In: *Einführung in die Filmgeschichte: New Hollywood bis Dogma 95*. (Hg.) Thomas Christen und Robert Blanchet. Marburg: Schüren, 2008. S.341

Außenseiter, die gegen die starren gesellschaftlichen Konventionen rebellierten. Sex, Drogen, Gewalt, Horror und Trash verdrängten die vorpubertäre Seligkeit, mit samt ihrem Happy-End von der Kinoleinwand.

Die großen Studios erkannten schnell das Potential mit diesen Filmen Geld zu machen und gaben „vor allem jungen Regisseuren die Chance, ihre Filme; mit einer noch nie da gewesenen Freiheit an Kreativität auf eigene Faust zu produzieren. Die Studios boten sich schließlich als Vertriebschiene an, um diese Filme in die Kinos zu bringen. Eine Praxis, welche vorhin in diesem Ausmaß nie denkbar gewesen wäre.“<sup>149</sup>

Die erste Phase des New Hollywood, beginnt bereits, wie schon erwähnt, mit Arbeiten von Regisseuren wie Arthur Penn (*Bonnie and Clyde* 1967), Mike Nichols (*The Graduate* 1967) oder Stanley Kubrick (*2001: A Space Odyssey* 1968). Als eigentlicher Auftakt wird jedoch Dennis Hopper's *Easy Rider* (1969) angesehen, der die Blütezeit zwischen 1969 und 1971 einläutete. Diese „zweite Welle - die jungen Kinorebellen aus der Filmhochschulgeneration, die sogenannten Movie Brats – rekrutierte sich aus frühen Baby Boomern, die während und (in der Mehrzahl) nach dem Zweiten Weltkrieg geboren wurden. Zu dieser Gruppe gehörten Martin Scorsese, Steven Spielberg, George Lucas, John Milius, Paul Schrader,...“<sup>150</sup>

Das neue System sah den Regisseur als alleinigen Urheber eines Films, ohne Beachtung der Arbeit eines Drehbuchautoren, Produzenten oder auch Schauspielers. Letztere kamen meist von New Yorker Schauspielschulen wie dem Lee Strasberg Actors Studio oder von Schauspiellehrern und -lehrerinnen wie Stella Adler, wo sie das Method Acting<sup>151</sup> gelernt hatten. Die meisten Innovationen der Zeit kamen aus New York.

Als wichtigen Einfluss der Bürgerrechtsbewegung auf den amerikanischen Film sieht Andrea Gronemeyer die Erkenntnis, dass das Kino Realität nicht nur spiegelt, sondern prägt, indem es sexistische und rassistische Ideologien verbreitet und zementiert. Bis Ende der 60er Jahre wurden beispielsweise afroamerikanische Schauspieler ausschließlich für Rollen besetzt, die in dramaturgischem Zusammenhang mit ihrer Rasse standen und in denen sie unterdrückt oder karikiert wurden.<sup>152</sup>

---

<sup>149</sup> Tschütscher, *Ein neues New Hollywood*. S.37

<sup>150</sup> Biskind, *Easy Riders, Raging Bulls*. S.10f.

<sup>151</sup> Schauspielmethode bei der mit Erinnerungen an eigene Erlebnisse gearbeitet wird.

<sup>152</sup> Vgl. Gronemeyer, *Film*. S.129

Gleiches trifft auch auf homosexuelle Figuren im Film zu. Allerdings besteht hier ein wichtiger Unterschied zwischen der realen Person und der dargestellten Rolle. Eine homosexuelle Figur im Film war nicht gleich zu setzen mit dem Schauspieler, der die Homosexualität nur darstellt.

## 2.14. Formen der Darstellung von Homosexualität

### 2.14.1. Im unabhängigen Avantgardefilm

Schon lange Zeit bevor in Hollywood allmählich eine Tür für das Thema Homosexualität geöffnet wurde, hatte sich der unabhängige Avantgardefilm damit beschäftigt. Als ersten bedeutenden Film mit der Darstellung von Homosexualität kann man *Fireworks* (1947) von dem damals erst 17-jährigen Kenneth Anger bezeichnen. Der sehr experimentelle Film zeigt beispielsweise:

„die traumhaft ineinander verwobenen Phantasien eines homosexuellen Jünglings(Anger), die wiederholten Begegnungen mit Matrosen, seinen erträumten männlichen Partnern. Von dem einen Matrosen, dessen Bodybuilding-Posen den Jüngling beeindruckten, verlangt er Feuer, der Matrose gibt es ihm mit einem brennenden Ast. Später öffnet er seine Hose und streckt sein Glied (ein Feuerwerkskörper) heraus, das zu sprühen beginnt.“<sup>153</sup>

Neben *Fireworks* war vor allem Angers Film *Scorpio Rising* (1963), bedeutend für seine Arbeit, in der Homosexualität fast immer ein Thema ist. Im amerikanischen Undergroundfilm waren auffallend viele homosexuelle Filmemacher anzutreffen. Filme wie: *Twice a Man* (Gregory Markopoulos 1963), *Flaming Creatures* (Jack Smith 1963), *Chumlum* (Ron Rice 1964), *Blow Job* (Andy Warhol 1964) oder *Flesh*<sup>154</sup> (Paul Morrissey 1968), sind nur eine Auswahl einiger Filme mit homosexuellem Inhalt. Dabei setzt sich jeder ganz individuell damit auseinander. Bei Markopoulos sieht Hans Scheugl z.B. den „Konflikt seiner zerquälten Homosexuellen perpetuiert“<sup>155</sup>, deren Veranlagung schmerzlich verewigt“<sup>156</sup>, während Warhols Filme „die gesellschaftlichen Beziehungen den Eindruck fröhlicher Bisexualität“ erwecken. „Die Partner werden so leicht gewechselt wie deren

---

<sup>153</sup> Scheugl, *Sexualität und Neurose*. S. 269

<sup>154</sup> *Flesh* „war der erste derartige Film, der in Europa einen regulären Verleih fand. In den USA wurde er im gleichen Jahr bei der ersten öffentlichen Vorführung von der Polizei konfisziert; in Europa gab es damit keine Probleme.“ Scheugl, *Sex und Macht*. S.203

<sup>155</sup> ständig [in gleicher Weise] fortfahren, weitermachen

<sup>156</sup> Scheugl, *Sexualität und Neurose*. S. 270

Geschlecht. Die sexuelle Veranlagung erscheint nie als Problem, von homosexuellen Abenteuern wird lachend erzählt.“<sup>157</sup>

Die Undergroundbewegung der 60er Jahre konzentrierte sich hauptsächlich auf New York. Allen Künstlern gemein war, dass sie sich ständig mit der Zensur, den Polizeirazzien und den damit verbundenen Diffamierungen durch die Presse auseinandersetzen mussten. Häufig wurden Filme beschlagnahmt oder die Organisatoren der Filmvorführungen wurden festgenommen, was dazu führte, dass viele Filme heimlich gezeigt wurden. Aber die Undergroundfilmemacher scheuten sich in keiner Weise davor, den Moralkodex Hollywoods durch einen völlig freimütigen Umgang mit jeglicher Form von Sexualität provokant zu unterwandern.

### **2.14.2. Im Mainstreamfilm der 60er und 70er Jahre**

Im amerikanischen Mainstream-Kino war es dagegen revolutionär als Gore Vidal 1964 das Wort ‚homosexual‘ bei der Verfilmung seines Stückes *The Best Man* einflocht, und ein Jahr später John Schlesinger mit seinem Film *Darling* die Bisexualität einführte.

Den Auftakt einer intensiveren Auseinandersetzung mit dem Thema Homosexualität bildete *Reflections of a Golden Eye* (John Huston 1967). Marlon Brando ist hier ein verheirateter Offizier mit homosexuellen Neigungen, der für einen jungen Rekruten entflammt. Dieser interessiert sich jedoch nur für dessen Frau. Als Brando ihn eines Nachts im Zimmer seiner Frau antrifft, erschießt er ihn aus Enttäuschung.

Der Film ist ein Psycho-Drama über einen verklemmten Homosexuellen, der in Lebensumständen gefangen ist, die ihn schließlich durchdrehen lassen. Er ruft eher Spott als Mitgefühl hervor.<sup>158</sup>

Georg Seesslen sieht in diesen Filmen „keinen entspannteren Zugang zu dem, was immer noch nicht nur eine eigene, sondern vor allem eine ‚falsche‘ sexuelle Identität schien. Der und die Homosexuelle, das waren stets ‚die anderen‘, vielleicht faszinierende, tragische, immer aber scheiternde und in ihrer Umgebung dramatische Konflikte auslösend. Aus der Verachtung wurde eine Art kalten Mitleids.“<sup>159</sup>

---

<sup>157</sup> Scheugl, *Sexualität und Neurose*. S.274

<sup>158</sup> Vgl. Scheugl, *Sexualität und Neurose*. S.150ff.

<sup>159</sup> Seesslen, *Ästhetik des erotischen Films*. S.225

Das schon immer unterschwellig vorhandene Gefühl der Bedrohung des heterosexuellen Mannes durch den Homosexuellen, wurde mit der zunehmenden Wahrnehmung von Homosexualität zu einem immer größeren Problem. Die Gefahr bestand nicht in der möglichen Verführung, sondern darin, dass die heterosexuelle Männlichkeit infrage gestellt werden könnte. Wenn männliche Stars ihr Sex-Appeal einsetzten und nackt oder halbnackt waren, mussten sie dies immer mit Männlichkeit verbinden. Wie am Beispiel von Rudolph Valentino zu sehen war, hatte „seine sonst dem weiblichen Körper vorbehaltene Art der Präsentation“<sup>160</sup> dazu geführt, dass ihm ein Mangel an Männlichkeit vorgeworfen und er als homosexuell bezeichnet wurde.

Solange Homosexuelle sich als Transvestit, Sissy oder Tunte präsentierten und komisch, lächerlich, in jedem Fall klar von einem ‚echten‘ Mann zu unterscheiden waren, hatten heterosexuelle Männer bislang kein echtes Problem mit ihrer Position gegenüber diesen ‚weiblichen‘ Homosexuellen. Ausschlaggebend war, dass sie das männliche Geschlecht, als feminines Wesen zwar entehren, jedoch die heterosexuelle Männlichkeit des Zuschauers dadurch gleichzeitig bestätigen.

„Als Exoten repräsentieren sie die dunklen Seiten der Gesellschaft: Drogen, Prostitution, Kriminalität und Perversion.“<sup>161</sup> Schwierig wurde es, wenn Schwule nicht mehr die vertrauten Klischees erfüllten, sondern Männer zeigten, die heterosexuell aussahen und lebten, und sich der heterosexuelle Mann nicht mehr klar und sicher abgrenzen konnte. Für das Durchschnittspublikum sind Homosexuelle:

„...Transvestiten ohne Frauenkleider. In ihnen sieht es die Diskrepanz zwischen Erscheinung (männlich) und Verhalten (weiblich). Solange die Filme der Komik [komischer] Filme Rechnung tragen, fühlt sich das Publikum in gewohnten Bahnen. Wird die Handlung jedoch ernst, schlägt die Reaktion des Publikums oft in Unbehagen um. Die Konsequenzen sexueller Zwischenformen ist es dann nicht zu durchdenken bereit.“<sup>162</sup>

1970 kam mit *The Boys in the Band* (USA Regie: William Friedkin) erstmals ein Film ins Kino, in dem alle Figuren schwul waren. Der Film beruht auf dem 1968 uraufgeführten gleichnamigen Theaterstück von Mart Crowley und zeigt anhand einer Gruppe Schwuler einen Querschnitt durch die Homosexuellen-Typologie. Im Verlauf einer Geburtstagsparty brechen nach und nach deren Gefühle und Komplexe hervor und auch hier wird mit Sätzen

---

<sup>160</sup> Scheugl, *Sex und Macht*. S.240

<sup>161</sup> Scheugl, *Sex und Macht*. S.246

<sup>162</sup> Scheugl, *Sexualität und Neurose*. S.254

wie: „Zeig Du mir einen glücklichen Homosexuellen, und ich zeig’ dir ,ne warme Leiche“<sup>163</sup>, die negative Seite der Homosexualität in den Vordergrund gestellt.

Laut einem Artikel in der *International Harold Tribune* vom 31. August 1970 lehnten auch viele Homosexuelle den Film *The Boys in the Band* ab und empfanden ihn als Rückschritt, da sie „seine zerquälten und selbstmitleidigen Gestalten zu sehr den alten Klischees verhaftet“<sup>164</sup> sahen und kritisierten, dass niemand über glückliche Homosexuelle schreiben würde.

Zu dieser Zeit begannen einige mutige Homosexuelle das Ideal, des erotischen maskulinen Mannes, „nicht nur zu begehren, sondern selbstbewusst zu verkörpern: Jeans und T-Shirt wurden geradezu zur Uniform und der Cowboy und der Ledermann zu Ikonen der schwulen Szene.“<sup>165</sup>

Die kreative, experimentelle Zeit des New Hollywood wirkte sich auch positiv auf die Darstellung von Homosexualität im Film aus. *Cabaret* (1972 Regie: Bob Fosse), *A Very Natural Thing* (USA 1974 Regie: Christopher Larkin) und vor allem das Musical *The Rocky Horror Picture Show* (USA 1975 Regie: Jim Sharman), gingen völlig unverkrampft mit dem Thema Homosexualität um.

### **2.14.2. Im lesbischen Vampirfilm**

Das konstanteste Bild von lesbischen Frauen im Film stellt die ‚lesbische Vampirin‘ dar, welches als nahezu eigenes Genre, international sechzig Jahre überdauert. Die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts brachte eine erhebliche Anzahl an Romanen über lesbische Vampirinnen hervor, was Lillian Faderman in Verbindung mit der damals einsetzenden Pathologisierung von Frauenfreundschaften sieht. Die Vampirmetapher unterstützte hierbei die Unnatürlichkeit dieser Verbindungen.<sup>166</sup>

Filme über lesbische Vampirinnen sind meist mit äußerst niedrigen Produktionskosten gedreht, was den typischen Camp-Charakter verstärkt. Üblicherweise wurden die Filme in zweitrangigen Filmtheatern oder Autokinos gezeigt.

Die viktorianische Novelle *Carmilla* (1872) von J. Sheridan Le Fanu, erschien bereits 25 Jahre vor Bram Stokers *Dracula* und soll den Grundstein für alle weiteren

---

<sup>163</sup> Herrmann J. Huber. *Gewalt und Leidenschaft: Das Lexikon. Homosexualität in Film und Video*. Berlin: Bruno Gmünder, 1989. S.82

<sup>164</sup> Scheugl, *Sexualität und Neurose*. S.155

<sup>165</sup> Scheugl, *Sex und Macht*. S.247

<sup>166</sup> Vgl. Weiss, *Vampires & Violets*. S.88

Vampirgeschichten gelegt haben. Die Titelfigur Carmilla gilt als Prototyp einer Vielzahl lesbischer Vampirinnen. *Vampyr – Der Traum des Allen Grey* (D 1932 Regie: Carl Theodor Dreyer) *Dracula's Daughter* (USA 1936 Regie: Lambert Hillyer) und *Et mourir de plaisir* (F 1960 Regie: Roger Vadim) sind nur eine Auswahl an Filmen mit lesbischen Vampirinnen, die auf Sheridans Erzählung basieren.

*Carmilla* ist die aristokratische Gräfin Millarca<sup>167</sup> Karnstein, die einhundertfünfzig Jahre nach ihrem Tod als Vampirin wieder aufersteht.

Sie verliebt sich in ihre sogenannten Opfer. Da ihr Handeln zwanghaft und nicht bössartig ist, wirkt sie durchaus sympathisch. Carmilla galt lange Zeit als Klassiker in der Lesbenszene. Aus der Flut von Vampirfilmen, die alle auf Sheridan aufbauen, ist die Produktion der englischen Hammer Film Studios *The Vampire Lovers* (GB 1970 Regie: Roy Ward Baker), eine der bekanntesten und auch ‚lesbischsten‘. Die Vampirin Gräfin Mircalla von Karnstein (die eigentlich Carmilla ist) trifft im Haus einer reichen Familie auf die naive Emma, die sofort in ihren Bann gerät und ihren Verlobten daraufhin nicht mehr beachtet. Der Butler schöpft allmählich den Verdacht, dass Carmilla ein Vampir ist. Er informiert den gnadenlosen Vampirjäger Baron von Hartog, der den Tod seiner Schwester rächen will. Daraufhin beginnt die Jagd nach der bösen Vampirin, die mit einem Pfahl im Herzen von Carmilla endet.

Gene Damon behauptet in ‚The Ladder‘:

„Was von der viktorianischen Romanvorlage übriggeblieben ist und ins 20. Jahrhundert tradiert wurde, ist eine abgeschwächte Form von Lesbianismus, der nun aber nicht mehr wohlwollend dargestellt, sondern zu einer männlich-pornographischen Phantasievorstellung verarbeitet wurde.“<sup>168</sup>

*The Vampire Lovers* bildet den ersten Teil einer Trilogie, deren weitere Teile *Lust for a Vampire* (GB 1970 Regie: Jimmy Sangster) und *Twins of Evil* (GB 1971 Regie: John Hough) allerdings an Qualität verloren haben. Alle Teile wurden von Drehbuchautor Tudor Gates nach der Erzählung von Sheridan Le Fanu ausgearbeitet.

Die Figur ‚lesbische Vampirin‘ ist nicht nur auf das Horror-Genre begrenzt, sondern ist auch beliebtes Motiv einer Reihe europäischer Kunstfilme und B-Movies, die lesbische Liebe thematisieren.

---

<sup>167</sup> Mircalla ist ein Anagramm von Carmilla, das praktisch für ihre ‚weltliche‘ Identität steht. Sie wechselt ihren Namen mehrfach in Mircalla, Millarca, Carmilla und Marcilla.

<sup>168</sup> Weiss, *Vampires & Violets*. S.88 f.

Zwischen 1970 und 1974 finden sich mehr als zwanzig Filme mit lesbischen Vampirinnen. Meist war jedoch ein pornographischer Reiz die Triebfeder.

Feministinnen forderten damals im Zuge der Frauenbewegung sexuelle Gleichberechtigung und ein Selbstbestimmungsrecht auf den eigenen Körper. Einige verließen ihre Ehemänner und bekannten sich zur lesbischen Liebe. Die Männer fühlten sich in ihrer überlegenen gesellschaftlichen Stellung bedroht. In gewissem Sinne verkörpern lesbische Vampirinnen diese Bedrohung, denn sie fordern die Ängste des männlichen Zuschauers heraus. „Die Verführung durch die Vampirin verkörpert Mythen, wie sie nicht nur zum Vampirismus gehören, sondern auch zur weiblichen Sexualität, weil sie durch das Kino traditionell definiert wurde und verbindet die allgemeine Furcht vor Vampirismus mit der männlichen Furcht vor Frauen.“<sup>169</sup> Da die Vampirinnen jedoch am Ende besiegt und zerstört werden, kann der Mann seine Ängste bezwingen und seine Männlichkeit wird bestätigt. In der Phantasiewelt des Kinos konnten Männer das sexuelle Begehren der Vampirinnen daher nicht nur als bedrohlich, sondern auch attraktiv empfinden- von den eigenen, sexuell begehrenden Ehefrauen, fühlten sie sich laut Andrea Weiss dagegen „in Angst und Schrecken versetzt.“

Im Gegensatz zur maskulinen Lesbe im Mainstreamfilm der 60er und 70er Jahre, ist die lesbische Vampirin sehr weiblich und erfüllt das Klischee der weiblichen Heterofrau. Es besteht meist das gleiche Handlungsmuster: Zuerst wird die Vampirin vorgestellt, die sowohl bei den anderen Figuren, als auch bei den Zuschauern Ängste weckt. Die ‚natürliche Ordnung‘ wird also gestört. Danach folgt eine sexuelle Spannungssteigerung, in der häufig die ‚Vampirin und ein Mann um den Besitz einer Frau konkurrieren‘<sup>170</sup>, am Ende wird die Vampirin besiegt und die natürliche Ordnung wieder hergestellt.

In fast allen Hollywood-Mainstreamfilmen mussten die lesbischen Figuren am Ende sterben, ohne ihre Sexualität überhaupt ausgelebt zu haben. Im Horrorfilm hingegen wurde die weibliche Sexualität zugelassen, wenn sie bestraft wurde. Die lesbische Vampirin muss hier nicht nur sterben weil sie lesbisch ist, sondern auch, weil sie sexuell aktiv ist.

Obwohl der lesbische Vampirfilm in erster Linie auf Männer abzielt, finden Lesben dennoch Vergnügen an solchen Filmen. Zum einen wird weibliche Homosexualität in Gestalt der lesbischen Vampirin auf die machtvollste Art und Weise im kommerziellen Kino dargestellt und zum anderen birgt die Vampirbeziehung eine starke erotische

---

<sup>169</sup> ebenda. S.100

<sup>170</sup> ebenda. S. 92

Wirkung. Aber vor allem fühlen sich lesbische Zuschauerinnen häufig von der Figur ‚Vampirin‘ angezogen, da sie, ähnlich wie diese, anders sind, als sie für die Gesellschaft zu sein scheinen und diese Andersartigkeit trotz einiger offensichtlicher Anzeichen von ihrer Umgebung meist nicht bemerkt oder aufgedeckt wird.<sup>171</sup>

Im traditionellen Kino gilt allgemein, „dass Männer schauen und die Frauen angeschaut werden. Die Vampirin durchbricht diese cinematische Beziehung und schaut selbst. Sie bleibt Objekt männlicher Wünsche, wird aber auch zur Vertreterin weiblicher Wünsche – gefährlicher, exzessiv lesbischer Wünsche.“<sup>172</sup>

### 2.14.3. Im europäischen Film

Aufgrund der unterschiedlichen politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse entwickelte sich der europäische Film ganz anders als der US-amerikanische. Die filmische Realitätsbehandlung fasst Hans Scheugl so zusammen: „In Amerika dominierte ein Kino der Erfahrung, in Europa ein Kino der Reflexion.“<sup>173</sup>

Durch die beiden Weltkriege waren die europäischen Frauen größeren Problemen ausgesetzt, als die amerikanischen. Als Folge entwickelten Erstere ein anderes Selbstverständnis und eine gewisse Selbstbestimmung, die auch von den Männern respektiert wurde. Der Geschlechterkonflikt war demnach in Europa nie so eklatant wie in Amerika. Im Film kam Homosexualität in Europa früher und öfter vor als in Amerika, es lassen sich allerdings auch filmische Übereinstimmung der beiden Kontinente feststellen. Die Thematisierung von Sexualität geschah im europäischen Film meist im Zuge der Wissenschaft und Kunst.

Als weltweit erster Film über Homosexualität gilt *Anders als die Anderen* (D 1919 Regie: Richard Oswald). Das Drehbuch entstand unter der Mitarbeit des bekannten Sexualforschers Dr. Magnus Hirschfeld. Ein homosexueller Violinenvirtuose (Conrad Veidt) wird aufgrund einer Liebesbeziehung mit einem jungen Mann erpresst. Schließlich wird er wegen des Vergehens gegen den Paragraphen 175 angeklagt. Um dem Urteil und der öffentlichen Demütigungen zu entgehen, nimmt er sich das Leben.

---

<sup>171</sup> Vgl. Weiss, *Vampires & Violets*. S.101-103

<sup>172</sup> Weiss, *Vampires & Violets*. S.104

<sup>173</sup> Scheugl, *Sexualität und Neurose*. S.156

Am Ende des Films erklärt Hirschfeld seine Hoffnung, mit der Abschaffung des Paragraphen solche Tragödien in Zukunft zu verhindern. Daraufhin wird das Strafgesetzbuch gezeigt, in dem ein dicker Pinsel den Paragraphen 175 weg wischt. Das erklärte Ziel des Films war, die Zuschauer aufzurütteln und eine Diskussion um die Legalisierung von Homosexualität anzuregen. Die Premierenzuschauer verließen jedoch fast alle unter Protest die Vorführung. „Nur rassefremde Besucher’, so ein nationalistischer Beobachter, ‚blieben bis zum Ende’. Die Staatsanwaltschaft griff ein, der Film wurde gestoppt. Freigegeben blieb er nur ‚als Vorführung vor bestimmten Personenkreisen, nämlich Ärzten und Medizinalbeflissenen in Lehranstalten und wissenschaftlichen Instituten’ “. <sup>174</sup>

Fünf Jahre später entstand nach dem Roman *Michael* von Hermann Bang der gleichnamige Film (D 1924 Regie: Carl Theodor Dreyer). Der alternde Maler Claude Zoret zerbricht an der unerwiderten Liebe zu seinem Modell und Adoptivsohn Michael. Obgleich dem Film heutzutage eindeutig homoerotische oder homosexuelle Tendenzen nachgesagt werden, ist Hans Scheugl der Ansicht, dass das Publikum von 1924 ihn als ‚normal’ angesehen haben sollte. „Selbst in einem 1962 über den Regisseur des Films, Carl Th. Dreyer, publizierten Buch wird die eigentliche Thematik von Buch und Film mit keinem Wort erwähnt.“ <sup>175</sup> In den Filmen *Geschlecht in Fesseln* (D 1928 Regie: Wilhelm Dieterle), *Die Büchse der Pandora* (D 1929 Regie: Georg Wilhelm Pabst) oder *Mädchen in Uniform* (D 1931 Regie: Leontine Sagan) wird Homosexualität jedoch explizit thematisiert. Während in Amerika lediglich die Figur des Sissy-Typus vorkommt (z.B. *The Broadway Melody* (USA 1929 Regie: Harry Beaumont)).

Mit der Machtergreifung Hitlers in den 30er Jahren, gab es in Deutschland keine Filme mehr mit homosexueller Tendenz. Erst 1957 drehte der während des Nationalsozialismus zum Starregisseur aufgestiegene und nach Kriegsende mit einem fünfjährigen Berufsverbot belegte Veit Harlan ‚den Film *Anders als du und ich* (§ 175) (BRD 1957) auch bekannt unter dem Titel *Das dritte Geschlecht*. Der Film handelt von dem 17jährigen Gymnasiasten Klaus, der sich zunehmend von seinen Eltern zurück zieht und sich statt dessen in einem homosexuellen Künstlerkreis um den Antiquitätenhändler Dr. Boris Winkler bewegt. Seine Eltern kommen schließlich dahinter. Die Mutter setzt das Hausmädchen Gerda auf Klaus an, diesen zu verführen und ihn so wieder auf den

---

<sup>174</sup> Huber, *Gewalt und Leidenschaft*. S.16

<sup>175</sup> Scheugl, *Sexualität und Neurose*. S.158

‚richtigen‘ Weg zu bringen. Der Plan gelingt, zwischenzeitlich hat jedoch der Vater Dr. Winkler wegen Verführung Minderjähriger angezeigt. Dr. Winkler schlägt gleichermaßen zurück und erstattet Anzeige gegen Klaus‘ Mutter, wegen Kuppelei. Da das Hausmädchen abhängig von der Familie ist, schreitet die Staatsanwaltschaft ein. Die Mutter wird daraufhin zu sechs Monaten auf Bewährung verurteilt. Dr. Winkler wird verhaftet und Klaus ist derweil ‚geheilt‘ und interessiert sich nur noch für Gerda.

Ab 1960 stieß der Homosexuellen-Film auf internationales Interesse. Dieser globale Trend erklärt sich mit der zunehmenden Liberalisierung der Sexualität. Es ist jedoch keine übereinstimmende oder zusammenhängende Herangehensweise der einzelnen Filmemacher an das Thema zu erkennen, statt dessen spiegeln sich in den jeweiligen Nationalitäten deutlich spezifische Eigenheiten wieder. Ihre Charakteristik fasst Hans Scheugl bis zu den 70er Jahren so zusammen: „Die Deutschen und Engländer heben die humanistische Seite hervor und verbinden diese Filme mit einer Gesellschaftskritik. Die Italiener zeigen einen Hang zur Klassik, d.h. sie verlegen die Handlung gerne in die Vergangenheit; Homosexuelles erscheint nicht allzu problematisch. Die französischen Filmhersteller erweisen sich als chauvinistisch: Es gibt keine männlichen, aber viele weibliche Homosexuelle. Die Schweden erscheinen als problembeladen und zerrissen. Sie wirken im internationalen Film (ausgenommen die Japaner) am neurotischsten.“<sup>176</sup>

Im italienischen Film *Satyricon* (1969) von Federico Fellini wird auf selbstverständliche Weise eine unbefangene Einstellung zur gleichgeschlechtlichen Liebe gezeigt.

Die beiden römischen Jünglinge Encolpius und Ascyltus streiten sich um die Gunst des ‚Lustknaben‘ Gitone, ziehen durch Hurenhäuser, haben eine gemeinsame Liaison mit einer Sklavin und entführen einen Hermaphroditen. Es ist ein kunterbuntes Treiben, das ein offenes Verhältnis zur Sexualität propagiert.

In den britischen Filmen *The Trials of Oscar Wilde* (GB 1960 Regie: Ken Hughes) und *Victim* (GB 1961 Regie: Basil Dearden) hingegen, steht ‚das Recht‘ homosexuell sein zu dürfen, im Vordergrund. Allerdings wird hier nur über Homosexualität gesprochen, die Protagonisten selbst kämpfen eher dagegen an, als dass sie ihre Sexualität ausleben würden.

---

<sup>176</sup> Scheugl, *Sexualität und Neurose*. S.171

Das europäische Kunstkino hat vor allem lesbische Themen nie ausgeblendet. Ingmar Bergmans *Tystnaden* (Schweden 1963) war ein Skandal. Der Film zeigt einen Geschlechtsakt, weibliche Selbstbefriedigung, einen Orgasmus und thematisiert u.a. lesbisches, inzestuöses Begehren. In einigen Ländern wurde er verboten, in Schweden gewann er den nationalen Filmpreis in der Kategorie ‚Bester Film‘, ‚Beste Regie‘ und ‚Beste Schauspielerin‘. Claude Chabrols *Les Biches* (F 1968), Bernardo Bertoluccis *Der große Irrtum* (I 1970), Rainer Werner Fassbinders *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* (BRD 1972), Derek Jarmans *Jubilee* (GB 1973) sind nur eine kleine Auswahl weiterer Filme mit lesbischer Thematik. Allerdings bewirken einige der Bilder genau dasselbe, was Hollywood durch das Aussparen erzielt: In *Staircase* (GB 1968 Regie: Stanley Donen) z.B. führen die beiden alternden Stars Rex Harrison und Richard Burton den Kleinkrieg eines alten Ehepaares, mit dem Unterschied, dass die beiden schwul sind. Sie bekämpfen und bejammern sich, bleiben aus Gewohnheit doch zusammen. Der Film sollte eigentlich eine Komödie sein, wird aber mit Sätzen wie: „Du kannst mich nicht eine Tunte nennen. Ich war verheiratet, jawohl! Nichts an mir ist tünftig. Nein, Sir. Ich bin normal!“<sup>177</sup> zur Tragödie. Die beiden sind nicht nur mit ihrer Situation unglücklich, sondern auch mit der Tatsache, schwul zu sein.

1970 drehte der schwule deutsche Regisseur Rosa von Praunheim den Fernsehfilm *Nicht der Homosexuelle ist pervers, sondern die Situation, in der er lebt* (BRD 1970). Auf dem Filmplakat stand der Zusatz:

„Schwule wollen nicht schwul sein, sondern so spießig und kitschig leben wie der Durchschnittsbürger. Schwule fordern vom Schwulen, ein Ästhet zu sein. Da die Schwulen vom Spießier als krank und minderwertig verachtet werden versuchen sie, noch spießiger zu werden, um ihr Schuldgefühl abzutragen mit einem Übermaß an bürgerlichen Tugenden. Ihre politische Passivität und ihr konservatives Verhalten sei Dank dafür, dass sie nicht tot geschlagen werden. Nicht die Homosexuellen sind pervers, sondern die Situation in der sie zu leben haben.“<sup>178</sup>

Der Film wirft den Schwulen vor, durch ihre übermäßige Angst, selbst Schuld an ihrer Unterdrückung zu sein. Gleichzeitig ruft er sie dazu auf, aus ihren Verstecken zu kommen um für eine bessere Zukunft und Gleichberechtigung zu kämpfen. Praunheim wollte mit seinem Film das Tabu-Thema Homosexualität aufbrechen, den Zuschauern die Situation der Homosexuellen verdeutlichen und sie somit solidarisieren. Die meisten Kritiker

---

<sup>177</sup> Huber, *Gewalt und Leidenschaft*. S.179

<sup>178</sup> Huber, *Gewalt und Leidenschaft*. S.129

lehnten den Film jedoch ab und Schwulengruppen hatten eher das Gefühl, der Film würde ihnen mehr schaden als nutzen. In Amerika und Kanada hingegen, wurde der Film von der Schwulenzbewegung als positiv angesehen und für ihre Zwecke eingesetzt. Nach der tragischen Liebesgeschichte zwischen einem Schauspieler und einem Minderjährigen in *Die Konsequenz* (BRD 1977 Regie: Wolfgang Petersen), entstand mit dem überdrehten Travestiefilm *La Cage aux Folles* (I/F 1978 Regie: Edouard Molinaro) der Homosexuellen-Spaßfilm schlechthin. Er war ein weltweiter Publikumserfolg und hatte in den 80ern mit *La cage aux folles 2* (1980 Regie: Edouard Molinaro) und *La cage aux folles 3 –Elles se marient* (F 1985 Regie: Georges Lautner) zwei Fortsetzungen, sowie mit *The Birdcage* (USA 1996 Regie: Mike Nichols) ein Remake. Auch zu Beginn der Achtzigerjahre wurden homosexuelle Beziehungen in den meisten Ländern noch hauptsächlich in Form übersteigert witziger Komödien oder betont tragischer Melodramen dargestellt. Letztere waren meist hoffnungslose Leidensgeschichten, in denen die Homosexuellen am Ende starben. Sowohl *La Pirate* (F 1984 Regie: Jaques Doillon), als auch *La ley del deseo* (E 1987 Regie: Pedro Almodóvar) enden tödlich. Allmählich begannen einige, mehr am Mainstream orientierte Filmemacher, homo- und heterosexuelle Liebesbeziehungen ineinander zu verweben. In Ang Lees *The Wedding Banquet* (China 1992) gibt der schwule Wai-Tung dem Drängen seiner taiwanesischen Eltern sich endlich zu verheiraten nach, indem er mit der mittellosen Wei-Wei eine Scheinehe eingeht. Wei-Wei wird schwanger und am Ende leben Wai-Tung, dessen Liebhaber Simon und Wei-Wei glücklich zusammen.

Großbritannien hat sich seit Mitte der 80er Jahre vor allem mit Filmen wie, *Another Country* (GB 1984 Regie: Marek Kaniévski), *Carravagio* (GB 1986 Regie: Derek Jarman) *Maurice* (GB 1987 Regie: James Ivory), *Prick Up Your Ears* (GB 1987 Regie: Stephen Frears), der homosexuellen Filmbiographie gewidmet.

1988 hat die britische Regierung unter Margaret Thatcher, den ‚Clause 28‘ verabschiedet, dieser Gesetzesparagraf war bis 2003 gültig und lautete: „A local authority shall not intentionally promote homosexuality or publish material with the intention of promoting

homosexuality; promote the teaching in any maintained school of the acceptibility of homosexuality as a pretended family relationship.”<sup>179</sup>

Das hieß, dass nur noch negativ über Homosexualität berichtet werden sollte. „In der Thatcher-Ära war der britische Schwulenfilm nicht nur das Genre einer Minderheit oder ein Verständigungsgenre zwischen dieser Minderheit und der Mainstream-Kultur, sondern auch eine Metapher für Dissidenz<sup>180</sup>, für die Brutalität des Systems und die unbewältigten Konflikte der Gesellschaft.“<sup>181</sup>

*The Fruit Machine* (GB 1988 Regie: Philipp Saville) kam als erster Film, nach der Verabschiedung des ‚Clause 28‘ in die Kinos und war eine bewusste Reaktion auf den Paragraphen. Genauso wie Derek Jarmans Filme *Edward II.* (GB 1991 Regie: Derek Jarman) und *Carrington* (GB 1995 Regie: Christopher Hampton).

Auch wenn in Europa, vor allem in Deutschland bereits viel früher explizit auf Homosexualität eingegangen wird, wurde sie lange Zeit genauso wenig akzeptiert oder positiv dargestellt wie in Hollywood. Man könnte behaupten, die Europäer setzen sich etwas mehr mit ihren Ängsten auseinander und scheuen sich dabei weniger davor, konkrete Bilder zu zeigen. Allerdings ist es schwierig, zwischen dem europäischen Kunst kino und dem europäischen Mainstream zu unterscheiden. Denn das Kunst kino steht dem amerikanischen Independent- oder auch dem Undergroundfilm recht nahe, beides Genre die sich ganz offen dem Thema Homosexualität widmen.

## 2.15. Blockbusterkino

1976 ging das ‚New Hollywood‘ schon wieder seinem Ende zu, denn mit den aufwendigen Kassenschlagern *Jaws* (1975 Regie: Steven Spielberg) und *Star Wars* (1977 Regie: George Lucas), vollzog sich ein Wandel weg vom ‚Amerikanischen Autorenfilm‘ hin zum Mainstreamkino. Kritische, künstlerische Filme mit weniger populärem Sujet waren erst einmal Vergangenheit. Die Studios setzten wieder auf klassische, aufwendig produzierte Filme, mit bekannter Erzählstruktur, festgelegtem Genre, Stars und Happy-End, die auf dem bekannten Top-oder-Flop-Schema basierten. Diese ‚Blockbuster‘ lockten mit einem

---

<sup>179</sup> „Kommunalbehörden sind dazu angehalten: Homosexualität nicht vorsätzlich zu fördern und kein Material mit der Absicht zu veröffentlichen, Homosexualität zu fördern; in Schulen nicht das Lehren der Billigung von Homosexualität als gleichberechtigte Lebensform zu fördern.“

Vgl.: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/dewiki/267295> Zugriff: 25.04.2009

<sup>180</sup> Widerstand[sbewegung]

<sup>181</sup> Seesslen, *Ästhetik des erotischen Films*. S. 237

enormen Werbeaufwand und einem Massenstart in tausenden Kinos gleichzeitig extreme Besucherzahlen an. Die Vermarktung wurde bald genauso kostenintensiv wie die Produktion. Da jedoch auch angrenzende Märkte, wie Fernsehen, Radio, Bücher, Spielzeug, Fanartikel, etc. ausgenutzt wurden, konnten die Kosten meist innerhalb kürzester Zeit wieder eingespielt werden. „Die Gewinne aus dem Verkauf von Merchandisingprodukten waren von nun an fester Bestandteil der Kalkulation jedes Films. Der einzelne Film wurde zum Teil eines ganzen Produktensembles und damit selbst zum Werbeträger für andere Produkte.“<sup>182</sup> Die Produktion von Fortsetzungsfilmen, sogenannten ‚Sequels‘ sollte das finanzielle Risiko kostenintensiver Großproduktionen zudem minimieren. Schon erfolgreich erprobte Konzepte (Inhalt, Technik, usw.) und „die rein marketingstrategische Rückbindung an den bereits voll etablierten und wiedererkennbaren Markennamen“<sup>183</sup> bildeten die Erfolgsformel.

Die künstlerische Qualität rückte immer mehr in den Hintergrund. Der Regisseur war nicht mehr Künstler, sondern Star. Für neue Talente und Experimente war kaum noch Platz.

Durch die innovativen Arbeiten aus der New Hollywood-Blütezeit hatte sich das krisengeschüttelte Hollywood regeneriert und knüpfte wieder an die bekannten Muster der Studioära an. Mit gewinnorientierten Methoden kontrollierte es erneut den Markt.

Wenn vom Ende des Studiosystems die Rede ist, heißt es also nicht, dass die großen Studios nicht mehr existieren würden, sondern es kennzeichnet eine Veränderung der Produktions- und Vertriebsweise, sowie einiger organisatorischer Umstrukturierungen dieser Unternehmen.

Im ‚Studiosystem‘ lag ein Filmprojekt von der Planung bis zur Realisierung, mit samt dem Personal in der Hand des Studios. Im ‚Package-Unit-System‘, das sich in den 60er Jahren etabliert hat, schnüren unabhängige Produzenten und Agenten Filmpakete aus Stars, Drehbüchern, Regie und Finanzierung zusammen und bieten diese dann einem Studio zur Realisierung und zum Vertrieb an.

Dominik Tschüscher behauptet, im Gegensatz zur kreativen Freiheit und der Ästhetik im New Hollywood des New American Cinema würde das New Hollywood der Blockbuster nur auf einer ökonomischen Basis aufbauen. Dabei sei es nicht wichtig, „welche Filme ins

---

<sup>182</sup> Röwekamp, *Hollywood*. S.140

<sup>183</sup> Robert Blanchet. *Blockbuster: Ästhetik, Ökonomie und Geschichte des postklassischen Hollywoodkinos*. Marburg: Schüren, 2003. S.161

Kino kommen, sondern wie diese Filme ins Kino kommen (saturation booking<sup>184</sup>, Marketing, Merchandising-Artikel als zusätzliches Erlebnis, etc.) und wie diese Filme gemacht werden (Standards und Normen in Narration, Genre, etc. –wie bereits im klassischen Kino üblich, daher nicht wirklich neu), so dass sie ökonomisch erfolgreich sind.“<sup>185</sup>

Robert Blanchet ist der Ansicht, dass das postklassische oder auch zeitgenössisch genannte Hollywoodkino das Geschichtenerzählen verlernt hätte und gar nicht mehr versuchen würde „jenen narrativen ‚Realismuseffekt‘ herzustellen, der für die klassische Periode prägend“ war. Statt dessen hätten „wir es heute mit Filmen zu tun, die bar jeder narrativen Logik und Motivation aus einer mehr oder weniger losen Ansammlung von Special Effects und spektakulären Actionsequenzen bestehen“<sup>186</sup> würden.

Der Trend zu teuren und standardisierten Großproduktionen, besteht bis heute.

1975 entstand mit der Markteinführung des ‚Betamax-Recorder‘ der japanischen Firma Sony ein neuer weltweiter Markt für Heimvideorecorder und Videotheken. Zunächst wurde diese Entwicklung wie zuvor das Fernsehen von den Studios kritisch betrachtet und es gab sogar ab 1979 einige gerichtliche Streitigkeiten zwischen Universal und Sony über die Urheberrechtsfrage aufgrund der Möglichkeit Fernsehsendungen mitschneiden zu können. Außerdem befürchtete Universal, die Zuschauer würden bei Wiederholungen nicht mehr einschalten und Werbespots überspringen. Universal verlor den Prozess, ging aber 1981 mit Erfolg in Berufung. 1984 wurde die Entscheidung jedoch endgültig aufgehoben, da Universal nicht in der Lage war einen Wertverlust zu belegen, zudem gäbe es kein Gesetz, das einen Zuschauer verpflichtet, Werbung sehen zu müssen.<sup>187</sup>

Andere Studios hatten schon vor diesem Streitfall damit begonnen, bereits gezeigte Filme auf Video zu spielen und zu verkaufen. Bald wurde ein steigender Bedarf an Filmen verzeichnet, was den Markt zusätzlich festigte und somit schnell zum wichtigen Absatzmarkt machte. Außerdem konnten sich nun wenig ertragreiche Produktionen durch die anschließende Videoauswertung noch amortisieren, andere wiederum wurden ohne hohe Marketingkosten ausschließlich für den Videomarkt produziert.

---

<sup>184</sup> Saturation booking ist eine Distributionsweise, bei der ein Filmverleih einen Film zeitgleich auf einer größtmöglichen Anzahl Leinwänden in die Kinos bringt. Vgl: Tschütscher, *Ein neues New Hollywood*. S.42

<sup>185</sup> Tschütscher, *Ein neues New Hollywood*. S.43f.

<sup>186</sup> Blanchet, *Blockbuster*. S.8

<sup>187</sup> Vgl. Blanchet, *Blockbuster*. S.107f.

Mittlerweile lassen sich die Kosten eines Hollywoodfilms ohne die Mehrfachauswertung kaum noch tragen. Laut Robert Blanchet „machen die Kinoeinnahmen heute im Durchschnitt nur mehr etwa ein Viertel des Umsatzes einer Hollywoodproduktion aus.“<sup>188</sup> Um überhaupt in die Gewinnzone zu kommen, sollte ein Blockbuster möglichst schon am Startwochenende seine enormen Produktionskosten wieder eingespielt haben. Mehreren Studien aus den 80er Jahren zufolge liegen die entscheidenden Faktoren für den Erfolg eines Filmes im Produktionsbudget und im Marketingaufwand.

Als Vermarktungsstrategie hat sich das ‚High-Concept‘ entwickelt. Es basiert auf der Idee, dass ein Film sich in einem Satz zusammenfassen lassen sollte, denn so kann er unkompliziert und effektiv verkauft werden. Wer bereits aufgrund eines kurzen Trailers oder sogar eines Filmplakats weiß, worum es im Film geht, gibt eher Geld für ein Ticket aus.

Manche Filmkonzepte, wie z.B. das von *E.T. – The Extra-Terrestrial* (USA 1982 Regie: Steven Spielberg), die mit Werbeslogans wie: „*He is afraid. He is alone. He is 3 million light years from home.*“ beworben werden, kommen auch ohne Staraufgebot aus, um Neugier beim Publikum zu wecken. Andere Filme werden in erster Linie über den Hauptdarsteller vermarktet und inhaltlich auf dessen Rollenimage zugeschnitten.

### **2.15.1. Die schwierigen 80er Jahre**

William Friedkin, der während des New Hollywood, mit *The French Connection* (USA 1971) und *The Exorcist* (USA 1973) große Erfolge feierte, versuchte 1980 ausgerechnet mit einem Film aus dem Schwulen S/M-Milieu an diese anzuknüpfen. Mit Al Pacino als Starschauspieler und einer Mischung aus spannendem Polizeifilm und horrorartigem Slasherfilm, wollte er mit *Cruising* (USA 1980) gegen den Siegeszug der Blockbuster ankämpfen. Der Film handelt von einem Serienkiller, der sich in der schwulen Hardcore-Lederszene Sexpartner sucht und sie anschließend tötet. Al Pacino spielt einen Undercover-Polizisten, der mit seiner eigenen verdrängten Homosexualität konfrontiert wird. *Cruising* reflektierte die Mischung aus Neugierde und Angst, die damals viele gegenüber sexuellen Subkulturen zeigten.

---

<sup>188</sup> Robert Blanchet und Thomas Christen [Hg.] *Einführung in die Filmgeschichte: New Hollywood bis Dogma 95*. Marburg: Schüren 2008. S.396

Friedkin hatte den psychopathischen Mörder relativ unbedacht mit „Symbolen assoziiert, die sich gerade die New Yorker Gays als Insignien der Emanzipation schwer erkämpft hatten“<sup>189</sup>, wodurch sich viele Schwule diskriminiert sahen. Der Film löste daher sowohl bei den Konservativen, als auch bei den Homosexuellen massive Diskussionen aus. *Cruising* wurde gleich dreimal für den ‚Golden Raspberry Award‘<sup>190</sup> nominiert, als ‚Schlechtester Film, ‚Schlechteste Regie‘ und ‚Schlechtestes Drehbuch‘. Es stellt sich die Frage, ob der Film, hätte er in einem anderen Umfeld gespielt, erfolgreicher gewesen wäre. Doch die Figur des schwulen Psychopathen war ein beliebtes Thema, so auch in *Dressed to kill* (USA 1980 Regie: Brian de Palma) und *The Fan* (USA 1981 Regie: Edward Bianchi).

Ein positives Bild von Homosexualität zeichnete der Film *Making Love* (USA 1982 Regie: Arthur Hiller), der erste Hollywoodfilm, der ein Happyend für einen Homosexuellen zugesteht. Der verheiratete Arzt Zack (Michael Ontkean) verliebt sich in den Autor Bart (Harry Hamlin). Während Zack eine monogame Beziehung anstrebt, verkörpert Bart das stereotype Bild eines promiskuitiven Schwulen, der keine Verpflichtungen eingehen will. Zack verlässt sowohl Bart, als auch seine Frau (Kate Jackson) und outet sich. Er wird mit einem anderen Mann glücklich, seine Frau heiratet erneut und bekommt ein Kind. Es heißt, dass Richard Gere, Harrison Ford und Michael Douglas die Rolle des Bart aus Vorsicht abgelehnt hätten. Die Tatsache, sie angenommen zu haben, hätte Harry Hamlins beginnende Karriere im Keim erstickt.<sup>191</sup> Hamlin selbst behauptet in einem Interview, er habe nach *Making Love* keine Hauptrolle mehr angeboten bekommen und begründet dies wie folgt: „I think if they were casting a film and they wanted somebody to play a heterosexual male lead, they’d probably say wait a minute, that guy was just gay in that movie, and the audience is going to get confused.“<sup>192</sup>

Am 5. Juni 1981 wurde zum ersten Mal über eine neue Krankheit berichtet, die die Ärzte zunächst Gay-Related Immune Deficiency (GRID) nannten. Im August 1982 wurde sie

---

<sup>189</sup> Huber, *Gewalt und Leidenschaft*. S. 46

<sup>190</sup> Die ‚Goldene Himbeere‘ ist das Gegenteil des Oscars und zeichnet die schlechtesten Leistungen eines Filmjahres aus.

<sup>191</sup> Vgl.: <http://abcnews.go.com/WNT/popup?id=1386791&contentIndex=1&page=17&start=false> Zugriff: 15.05.2009

<sup>192</sup> <http://defamer.gawker.com/156367/how-making-love-in-1982-hurt-harry-hamlins-career> Zugriff: 28.10.2009

unter dem Namen Acquired Immune Deficiency Syndrome (AIDS)<sup>193</sup> offiziell registriert. Während sich die Schwulenszene in den 70er Jahren zunehmend sexualisiert hatte, wurde sie nun stark gebremst. Da die Krankheit zunächst hauptsächlich bei Homosexuellen in amerikanischen Großstädten diagnostiziert wurde, bekam sie schnell den Ruf als Schwulenseuche oder Schwulenkrebs und erzeugte Hysterie bezüglich Homosexualität. „Christliche Fundamentalisten sahen in der Viruserkrankung eine Strafe Gottes.“<sup>194</sup> Die Diskriminierung wirkte sich auch auf die Rechte von Homosexuellen aus, die Regierung antwortete auf die Panik mit erneuten Repressionen. Saunen und Hinterzimmer wurden von der Polizei oder Gesundheitsämtern geschlossen. (siehe ‚Clause 28‘ im Kapitel Exkurs – Homosexualität im europäischen Film).

Hollywood entzog sich diesem heiklen Thema und überließ dessen filmische Auseinandersetzung den Independentfilmern und dem Queer Cinema<sup>195</sup>.

Stattdessen konzentrierte es sich mit Filmen wie *Tootsie* (USA 1982 Regie: Sidney Pollak), *Victor/Victoria* (USA 1982 Regie: Blake Edwards) oder *Yentl* (USA 1983 Regie: Barbra Streisand) auf harmlose Cross-dressing-Stoffe oder auf lesbische Thematiken und ‚besondere Frauenfreundschaften‘ wie in *Silkwood* (USA 1983 Regie: Mike Nichols), *Desert Hearts* (USA 1985 Regie: Donna Deitch), *The Color Purple* (USA 1986 Regie: Stephen Spielberg) oder *Fried Green Tomatoes* (USA 1991 Regie: John Avnet).

## 2.16. Independents

Trotz der ‚Verbannung des Auteurs‘ aus dem Studiosystem, glaubten einige immer noch an ein alternatives Filmschaffen in den USA. An den Filmhochschulen bestand weiterhin der Gedanke an Film als Kunstform und als Möglichkeit des persönlichen Ausdrucks. Zwar ließen Regisseure wie Jim Jarmusch mit *Stranger than Paradise* (USA 1984), der 2,5 Millionen Dollar einspielte, oder Spike Lee mit *She’s Gotta Have It* (USA 1986), der es sogar auf 7 Millionen Dollar brachte, immer wieder aufhorchen. Doch bis Ende der 80er Jahre schlugen fast alle Versuche fehl, sich neben den Majors ernsthaft zu etablieren. Das Problem war, dass die Independents direkt mit den großen Studios konkurrierten. „Sie

---

<sup>193</sup> Das (1984 isolierte) Humane Immundefizienz-Virus (HIV) zerstört das Immunsystem eines AIDS-Kranken.

<sup>194</sup> Gert Hekma. „Die schwul-lesbische Welt: 1980 bis zur Gegenwart“ In: *Geich und anders*. Hg. Robert Aldrich. S.342

<sup>195</sup> siehe Kapitel Queer Cinema

produzierten Event-Filme wie die Majors und – so der große Fehler – versuchten sich auch im Sektor der Distribution. Und da die meisten ihrer Filme keine Produkte für Marktnischen waren, kämpften sie um dieselben Kinohäuser und Leinwände, die sich bereits in festen Händen der Majors befanden.“<sup>196</sup> 1989 kam mit dem Film *Sex, Lies and Videotape* von Steven Soderbergh schließlich der Durchbruch. Mit Produktionskosten von ca. 1,2 Millionen Dollar, die durch den Vorverkauf der Videorechte finanziert wurden, spielte der Film weltweit rund 60 Millionen Dollar ein - Miramax hatte ihn für die Distribution gekauft. Er gewann mehrere Filmpreise und machte klar, dass auch mit billig produzierten Filmen Geld zu machen ist. Miramax und New Cinema machten, anders als die Independents der 80er Jahre, nicht den Fehler, sich mit den großen Studios zu messen, sondern „konzentrierten sich auf Nischen des Filmmarkts und holten sich die Majors als Partner“<sup>197</sup> für den Vertrieb.

In den 90ern etablierte sich der Independent Film in Hollywood. In wie weit er dadurch auch zu Mainstream wurde oder Einfluss auf das High-Concept-Big-Budget-Konzept der Majors hatte, lässt sich schwer konkretisieren. Das ursprüngliche Kennzeichen eines Independentfilms war, dass er außerhalb des Studiosystems finanziert wurde. Viele Independent-Filmmacher begannen jedoch mit zunehmendem Erfolg, zwischen Independent- und Majorproduktion hin und her zu wechseln.

Mittlerweile hilft oft nur ein genauer Blick in die Verträge um heraus zu finden, was man noch als unabhängig bezeichnen kann. Darüber hinaus sind die meisten ursprünglichen Independentverleiher während der 90er Jahre von den Majors aufgekauft worden oder wieder vom Markt verschwunden. So wurde z.B. Miramax von Walt Disney aufgekauft, Miramax gründete wiederum eine eigene Division innerhalb des Studios. Die Majors haben inzwischen alle eigene Labels für sogenannte Independentfilme gegründet.

„Innerhalb der Filmindustrie redet man daher auch lieber von sogenannten ‚Specialty‘- oder ‚Nischenfilmen‘“ das heißt Filmen, die sich an ein ‚ausgewähltes‘, kleineres Publikum richten, das meist auch gebildeter und kulturinteressierter ist, „als jenes, das mit aufwendigen Blockbusterproduktionen angepeilt wird.“<sup>198</sup> Dennoch schauen auch Independentfans Blockbusterfilme und Nischenfilme können den Durchbruch in den breiteren Mainstream schaffen.

---

<sup>196</sup> Tschütscher, *Ein neues New Hollywood?*. S. 69

<sup>197</sup> Tschütscher, *Ein neues New Hollywood?*. S.70

<sup>198</sup> Robert Blanchet. "US-Independents" In: *Einführung in die Filmgeschichte*. [Hg.] Robert Blanchet und Thomas Christen. S. 469

## 2.17. Queer Cinema

Unter Queer Cinema versteht man ein schwul-lesbisches Filmschaffen, das vor allem seit den 80er Jahren vornehmlich in den westlichen Kulturen, größtenteils im angloamerikanischen Raum, entsteht. Es wird hauptsächlich von homosexuellen Filmemacherinnen und Filmemachern für ein vorwiegend homosexuelles Publikum gemacht (d.h. Bilder von, über und für Homosexuelle). Mittelpunkt der Filme bilden offen thematisierte schwule oder lesbische Lebensentwürfe und Erfahrungen.

Jahrzehntlang beschränkte man sich bei der Darstellung einer homosexuellen Figur auf eine mehrheitsfähige Idee von einer Lesbe oder einem Schwulen - schablonenhafte, schnell erkennbare Typen, die keine individuelle Charaktere zeigten. Die meiste Zeit gab es im Mainstreamkino kaum mehr als das Stereotyp der maskulinen Lesbe und des effeminierten Schwulen zu sehen. Nahezu ausnahmslos waren sie Nebenfiguren, die durch ihre Verirrung und das Anderssein dazu beitrugen, dass die Protagonisten in um so besserem Licht standen. Dass Hollywoodhelden nur heterosexuell sein konnten, war legitim. Die Entwicklung von Stereotypen beschreibt Richard Dyer daher auch „als einen Prozess, bei dem die herrschende Gruppe ihre Normen auf untergeordnete Gruppierungen überträgt, die ihnen gegenüber zwar aufgeschlossen sind, sich jedoch als inadäquat, minderwertig, krankhaft oder grotesk erweisen, so dass die herrschende Gruppe erneut von der Legitimität ihrer Vorherrschaft überzeugt ist.“<sup>199</sup>

Bis ins Lächerliche gezogene Merkmale, wie z.B. ein schwerfälliger oder herber Kleidungsstil bei Lesben, eine Vorliebe für pompöse oder kitschige Inneneinrichtungen bei Schwulen oder Kleinigkeiten im Ausdruck „(der abgespreizte Finger an der Teetasse bei Schwulen, der unfrohe Ausdruck bei Lesben); der affektierte Singsang einer ‚schwulen‘ Satzmelodie usw.“<sup>200</sup> bestimmten die bis heute gängigen Klischees über Homosexuelle, die alle in erster Linie die Funktion hatten, dass man die Homosexualität der Figur nicht aussprechen musste. Das heterosexuelle Zielpublikum verstand die Anspielungen und amüsierte sich darüber.

---

<sup>199</sup> Weiss, *Vampires & Violets*. S.66

<sup>200</sup> Blanchet und Christen, *Einführung in die Filmgeschichte*. S.342f



TC: 0:38:16<sup>201</sup>

Richard Dyer und Vito Russo weisen jedoch darauf hin, „dass Homosexuellenklischees eine Ansammlung von Hass, Angst und Abscheu beinhalten und dass sich kaum erlauben lässt, welche weitreichenden, nachteiligen Auswirkungen dies auf das Leben von Homosexuellen haben kann.“<sup>202</sup>

Das Problem war nicht, dass es keine Bilder über Homosexuelle gab, sondern, dass es sich dabei „um Bilder handelte, die sich eine (heterosexuelle) Mehrheit von einer (homosexuellen) Minderheit machte. Da diese Bilder zu den wenigen gehörten, die sich überhaupt zur Homosexualität äußerten, hatten sie ein prekäres identitätsstiftendes Potential: Schwule und Lesben fanden ‚ihre Identität in der kulturellen Praxis des Verbergens und Andeutens, des Zeigens und Unterdrückens‘ wieder.“<sup>203</sup>

In den 70er und 80er Jahren gab es zunächst eine neue Darstellungsform von Homosexualität, die genau das Gegenteil einer Stereotypisierung zeigte: Die Figuren waren zwar aufgrund ihrer Partnerwahl homosexuell, erschienen aber ansonsten in jeder Hinsicht völlig heterosexuell. Diese Art der Darstellung nennt Andrea Weiss das ‚Zufällig-bin-ich-auch-homosexuell-Syndrom‘: Die Figuren verleugnen dadurch, dass ihre homosexuelle Identität oder Geschichte außerhalb des Schlafzimmers nicht sichtbar ist, einen kulturellen Unterschied und fördern somit die Unsichtbarkeit von Homosexualität. Homosexuelle Klischees sind hiernach, so Weiss, „keine Fehlinterpretationen der Realität, die einfach eliminiert oder korrigiert werden könnten. Man sollte sie eher als Indikatoren für die ideologischen Widersprüche eines Films bewerten.“<sup>204</sup>

---

<sup>201</sup> *The Celluloid Closet – Gefangen in der Traumfabrik*. Regie: Rob Epstein. Home Box Office, 2004 (Orig.: *The Celluloid Closet USA: Telling Pictures*, 1995)

<sup>202</sup> Weiss, *Vampires & Violets*. S.66

<sup>203</sup> Blanchet und Christen, *Einführung in die Filmgeschichte*. S.342f.

<sup>204</sup> Weiss, *Vampires & Violets*.S.67

Das Queer Cinema versucht durch seine eigenen Bilder eine selbstbestimmte und selbstbewusste homosexuelle Identität aufzubauen. Mit dem Bewusstsein, dass Film sowohl Produkt, als auch Produzent sozialer Verhältnisse ist, soll die Geschichte der Homosexualität, durch neue, kennzeichnende schwule und lesbische Bilder von Homosexualität neu definiert werden und die bestehende, heterosexuelle Sichtweise berichtigen. Dabei sollen Filme entstehen, die nicht nur eine bestimmten Gattung, ein Genre oder Motiv gemein haben, sondern den Anspruch, Geschichten zu erzählen, die homosexuellen Erfahrungswerten entsprechen. Mit vielschichtigen Hauptfiguren die offen schwul oder lesbisch leben.<sup>205</sup>

Im Queer Cinema gibt es ein breites Spektrum der Inszenierung von lesbischer oder schwuler Erotik und Sexualität. Im Mainstream dagegen wird lesbische Sexualität fast immer aus heterosexuell-männlicher Sicht inszeniert - von der sich auch heterosexuelle Männer angezogen fühlen sollen - schwule Sexualität wird nahezu ausgelassen.

Das Queer Cinema erzählt vorrangig auf zwei bestimmte Arten seine Geschichten: Der affirmativen und der konfrontativen Rhetorik. Während die Erste, Homosexualität als etwas Positives sichtbar machen will, geht es der Zweiten darum, auf die Diskriminierung hinzuweisen und dadurch aufzurütteln oder zu provozieren.<sup>206</sup>

Mitte der 80er wird AIDS ein zentrales Thema und Regisseure wie Arthur Bressan (*Buddies* USA 1985) und Bill Sherrwood (*Parting Glances* USA 1986) verarbeiten ihr eigenes Schicksal in ihren Filmen. *An Early Frost* (USA 1985 Regie: John Erman) *Longtime Companion* (USA 1990 Regie: Norman René), *Common Threads: Stories from the Quilt* (USA 1989 Regie: Rob Epstein) halfen auf eine vernünftige Weise über die AIDS-Problematik aufzuklären.

Anfang der Neunzigerjahre verändert sich der inhaltliche Schwerpunkt im Queer Cinema. Unter dem Oberbegriff ‚New Queer Cinema‘ entstehen Filme, die sich von den sexuellen Normen los lösen wollen und sich nicht mehr nur auf die Thematik der Homosexualität beschränken lassen. Das New Queer Cinema umfasst alles was nicht heterosexuell ist, also die Problematiken aller Teilminderheiten und Subkulturen: wie die schwuler Afroamerikaner, männlicher Prostituierten, transsexueller Latinos, schwuler Skinheads oder Drag Kings, etc.. Die Filme müssen nicht zwangsläufig von einem homosexuellen

---

<sup>205</sup> Vgl. Blanchet und Christen, *Einführung in die Filmgeschichte*. S.343f.

<sup>206</sup> Vgl. Blanchet und Christen, *Einführung in die Filmgeschichte*. S. 345

Regisseur bzw. einer homosexuellen Regisseurin sein. „Damit geht einher, dass man sich nicht mehr in die Großkategorie ‚homosexuell‘ einordnen lassen will, die der Realität einer ganzen Bandbreite von sexuellen Identitäten ohnehin nicht gerecht wird. Zugleich definiert sich die Identität nicht mehr nur allein durch deren Sexualität.“<sup>207</sup>

Neben diesen ambitionierten Filmen entwickelt sich Ende der Neunzigerjahre ein Feel-Good-Trend, der weder einen politischen, noch einen besonders künstlerischen Anspruch zu haben scheint. Diese Filme sind z.B. homosexuelle romantische Komödien, Melodramen, Coming-Out-Geschichten etc., die nach den üblichen Genremustern des Mainstreamkinos vor allem unterhalten z.B. *Trick* (USA 1999 Regie: Jim Fall) oder *But I'm a Cheerleader* (USA 1999 Regie: Jamie Babbit). Diesem Trend wird häufig vorgeworfen, zu viel Kompromisse mit dem heterosexuellen Mainstream einzugehen. Außerdem, würde vor allem die jüngere Generation zu „unbekümmert oder gar achtlos mit den hart erkämpften Früchten der Gay Liberation umgehen.“<sup>208</sup>

## 2.18. Die Stars des Blockbuster-Zeitalters

Anfang der 80er setzten die Studios erneut ihr Vertrauen in das wiederbelebte Phänomen Filmstar, um möglichst viele Zuschauer ins Kino zu locken. Das Image eines großen Stars wurde gezielt auf bestimmte Sparten und Altersgruppen ausgerichtet, um seine Anziehungskraft auf spezielle Zuschauergruppen zu maximieren. Sein Wert war abermals davon abhängig, ob er einen bestimmten Filmtyp prägen und ihn mit einem Markenzeichen versehen kann, so dass er einen Wiedererkennungswert beim Publikum entwickelt.

Das Vermarktungspotential der Stars schien einen stetigen Anstieg der Gagen zu rechtfertigen, wodurch das Glamour-Image berühmter Schauspieler wieder auflebte.

Dabei war die schauspielerische Qualität nicht zwangsläufig der ausschlaggebende Faktor. In Actionfilmen mit Sylvester Stallone oder Arnold Schwarzenegger beispielsweise, stand eher die physische Leistung im Vordergrund.

Neben dem Blockbuster gab es jedoch noch den Starschauspielerfilm, in denen Stars (viele von ihnen aus einer älteren Generation, die schon in den 60er und 70er Jahren erfolgreich waren, wie Dustin Hoffmann, Robert DeNiro oder Jack Nicholson) hervorragende

---

<sup>207</sup> ebenda. S. 346

<sup>208</sup> Blanchet und Christen, *Einführung in die Filmgeschichte*. S. 350

Leistungen erbrachten. Die Qualität ihrer Arbeit richtete sich hier nach dem Grad ihrer Wandelbarkeit.

In den 90er Jahren versuchten immer mehr Blockbuster-Mimen, sich ab und an auch als Charakterdarsteller zu bewähren. Besonders Frauen drangen nun verstärkt auf die Leinwand. Jodie Foster, Helen Hunt oder Julia Roberts, etc. spielten „starke Heldinnen, die ihren Weg selbst bestimmten.“<sup>209</sup>

Der Mehrgewinn, der durch die Stars erzielt werden sollte, wurde indes durch die üppigen Gagen wieder ausgeglichen. Mit der Gage wird aber nicht das jeweilige Talent oder die Leistung eines Schauspielers honoriert, „weder in qualitativer noch quantitativer Hinsicht, vielmehr erhält das Talent bzw. der Beitrag eines Stars, den er für die Fertigstellung eines Films erbringt, als Gut seinen Wert im Vergleich zu den Wettbewerbern.“<sup>210</sup> Die Höhe der Gage richtet sich nach der Rangfolge, in der nur wenige große Stars, mit einem gewissen Erfolgsgaranten für die Filmproduktion, anzutreffen sind.

Als erfolversprechend galt 1993 auch Tom Hanks. Nach Klassenschlagern wie *Splash* (USA 1984 Regie: Ron Howard), *Big* (USA 1988 Regie: Penny Marshall) und *Sleepless in Seattle* (USA 1993 Regie: Nora Ephron) hatte er bereits das Image eines All-American-Boys, des sympathischen Durchschnittsamerikaners und war auch international beliebt. Genau das, machte ihn zur optimalen Besetzung für die Behandlung eines problematischen Themas wie AIDS. Jonathan Demme durfte sich nach seinem riesen Erfolg mit *The Silence of the Lambs* (USA 1991) zwölf Jahre nach bekannt werden der Krankheit, erstmals im Mainstream, an das Tabuthema AIDS heran wagen. Tom Hanks spielt den an AIDS erkrankten Anwalt Andrew Beckett. Dieser ist erfolgreich und soll Partner in der Kanzlei werden. Doch als seine Krankheit bekannt wird, lassen ihn seine Kollegen plötzlich aus fadenscheinigen Gründen fallen und ihm wird gekündigt. Er will seine Arbeitgeber verklagen, findet aber niemanden, der ihn vertritt. Der afroamerikanische, ehemals gegnerische Anwalt Joe Miller (Denzel Washington) ist seine letzte Hoffnung, doch auch er hat Bedenken und äußert klar seine Ablehnung gegen Schwule. Erst als er die Diskriminierung Becketts mitbekommt und Parallelen zur Rassendiskriminierung erkennt, ändert er seine Meinung und überwindet langsam seine Berührungsängste. Während des Prozesses verschlechtert sich Becketts Zustand dramatisch, doch sein persönlicher Kampf

---

<sup>209</sup> Hörnlein, *A Bright Galaxy of Stars* S.152

<sup>210</sup> Hörnlein, *A Bright Galaxy of Stars*. S.154

hat sich längst zu einem allgemeinen Kampf um die Rechte der Schwulen entwickelt. Ein paar Tage nachdem ihm eine Entschädigung zugesprochen wird, stirbt Beckett. Der Film ist so angelegt, dass man sich nicht mit dem todkranken Opfer identifiziert, sondern mit dem Anwalt, der seine Homophobie überwindet. Die Zuschauer sollen Mitgefühl und Verständnis entwickeln. Die Homosexualität Becketts wird allerdings nicht explizit gezeigt, „Noch während der Dreharbeiten blieben Szenen, die den Helden und seinen Partner in nur angedeuteten Zärtlichkeiten zeigten, auf der Strecke: ‚In unserer Gesellschaft sind wir einfach nicht daran gewöhnt, leidenschaftliche Küsse zwischen Angehörigen des gleichen Geschlechts zu sehen‘ entschuldigte sich der Regisseur.“<sup>211</sup> Einzig ein Abschiedskuss zwischen Beckett und seinem Lebensgefährten (Antonio Banderas) war zu sehen, kurz bevor der schwule Held (wieder mal) ‚stirbt‘. Doch Tom Hanks gewann den Oscar als ‚Bester Hauptdarsteller‘ in der Rolle eines Schwulen und damit wurde *Philadelphia* einer der wichtigsten Filme der homosexuellen Filmgeschichte. Angemerkt sei hier, dass Tom Hanks der Inbegriff des positiven, netten, amerikanischen Heteromannes ist und es daher sowohl für sein Image, als auch für das Publikum kein Problem darstellt, wenn er einen Schwulen ‚spielt‘.

Dennoch gilt der Film als Wegbereiter. War es zuvor noch ein Risiko für die Karriere eine homosexuelle Rolle zu übernehmen, so galt es nach *Philadelphia* als mutig und sogar als Karrieresprungbrett. Filme wie *The Birdcage* (USA 1996 Regie: Mike Nichols), sowie sein schwuler Hauptdarsteller Nathan Lane wurden für den Golden Globe nominiert. Ebenso Rupert Everett für seine schwule Nebenrolle in *My Best Friend's Wedding* (USA 1997 Regie: P.J. Hogan) und Kevin Kline als ‚Bester Hauptdarsteller‘ in *In & Out* (USA 1997 Regie: Frank Oz). Greg Kinnear wurde sogar zusätzlich für den Oscar als ‚Bester Nebendarsteller‘ in *As Good as It Gets* (USA 1997 Regie: James L. Brooks) nominiert. *Gods & Monsters* (USA 1998 Regie: Bill Condon) erhielt einen Oscar für das ‚Beste Drehbuch‘. Hilary Swank bekam für ihre Darstellung eines jungen Transsexuellen in *Boys Don't Cry* (USA 1999 Regie: Kimberly Peirce) einen Oscar als beste Hauptdarstellerin. Die Liste ist lang und weckt den Eindruck, als spiele die sexuelle Orientierung in Hollywood keine Rolle mehr. Doch wie groß die Akzeptanz ‚nicht normierter sexueller Vorlieben‘ im Filmbusiness tatsächlich ist, zeigen die Schwierigkeiten, die immer noch

---

<sup>211</sup> Seesslen, *Die Ästhetik des erotischen Films*. S.250

entstehen, wenn sich vermeintlich heterosexuelle Schauspieler oder Stars als homosexuell bekennen.

Die Wahrscheinlichkeit, einer drastischen Rolleneinschränkung ist sehr hoch, wenn sie überhaupt noch zu Castings eingeladen werden (Beispiel Harry Hamlin).

Je mehr das Publikum über das Privatleben eines Stars weiß, desto mehr malt es sich Fantasien aus und desto unflexibler wird es. Die Zuschauer sind nicht mehr in der Lage den Star von seiner Rolle zu trennen.

## **3. Star-Phänomen**

### **3.1. Der Filmstar**

Die Frage was genau einen Filmstar ausmacht und wie er entsteht, lässt sich nur sehr schwer definieren. Manche behaupten, als Star müsse man geboren sein, während andere fest davon überzeugt sind, dass jeder Star das Ergebnis einer gezielten Produktions- und Marketingmaschinerie ist.

Je nach Blickwinkel variiert das Bild des Startums. Man kann den Filmstar als einen Bestandteil des Films auffassen, als ein von der Filmindustrie erzeugtes Produkt, als Produkt kultureller Kommunikation, als Markenname, als aufgebautes Image, als Diskussionsgegenstand in der Klatschpresse, Projektionsfläche für die Wünsche des Publikums, als Idol, Berühmtheit, usw.. Allgemein kann man sagen, dass die Starpräsenz oder Star-Qualität auf einer irgendwie hervorstechenden und bedeutenden Persönlichkeit eines Schauspielers aufbaut. Das gewisse Etwas scheint ausschlaggebend zu sein, wobei sich dies nicht in gutem Aussehen oder Sex-Appeal äußern muss, sondern viel mehr in Leinwandcharisma und Ausstrahlung. Zudem sollte der Schauspieler Identifikationspotential haben, Kontinuität in seinem Image aufweisen und erfolgreich sein. Erst in der Rezeption wird der Gehalt eines Starimages gemessen, denn nur das Publikum entscheidet, ob aus einem Schauspieler auch ein Star wird.

### **3.2. Image**

Das Starimage ist die Schnittmenge zwischen dem Schauspieler und dem Publikum – „die Rezeption und Wirkung eines Stars sind durch das Image vermittelt und wirken auf dieses zurück. Darüber hinaus ist die Bedeutung des Stars auch ein Ergebnis der Interaktion zwischen dem Image und den kulturellen Diskursen der Zeit.“<sup>212</sup>

Man unterscheidet sowohl zwischen der realen Person und dem Starimage, als auch innerhalb des Images zwischen Leinwandimage (innerfilmisches Image) und Privatimage (außerfilmisches Image). Die ‚reale Person‘ spielt nur in sofern eine Rolle, als dass das Publikum stets wissen möchte, wie der Star ‚wirklich‘ ist und dieses Interesse die Grundlage für die Klatschblätter bildet. Da Zuschauer und Fans aber lediglich auf ein

---

<sup>212</sup> Stephen Lowry und Helmut Korte. *Der Filmstar*. Stuttgart: Metzler, 2000. S.13

medial konstruiertes, außerfilmisches Image Zugriff haben, ist die ‚reale Person‘ dahinter nicht zu erfassen, sie ist also nur vermeintlich real. So gesehen ist ein Star für das Publikum ausschließlich als Image relevant. Damit das Interesse der Fans nicht abbricht, muss der Star immer etwas undurchsichtig bleiben.

Durch das außerfilmische Image eines Filmstars wird ein Diskurs angeregt, der nicht mehr innerhalb der Diegese abläuft. Das Textsystem des Films bricht auf und die Identifikation der Zuschauer richtet sich nicht mehr nur auf die Figuren innerhalb der Diegese, sondern wird mit dem Wissen über die ‚öffentliche Person‘ vermischt, was die Konzentration auf den filmischen Text unterbricht.<sup>213</sup>

Das innerfilmische Image entsteht aus der Darstellung der Filmrolle und bezieht sich sowohl auf die Rolle an sich, als auch darauf, wie wir den Schauspieler darin wahrnehmen. Meistens erstreckt sich die Entwicklung über mehrere Filmrollen. „Ein Star kann im Lauf der Zeit völlig an Bedeutung verlieren, er kann sein Image verändern oder für verschiedene Teile des Publikums in verschiedenen Kontexten unterschiedliche Bedeutung haben.“<sup>214</sup>

Einige Autoren unterscheiden zwischen dem intertextuellen Image, das durch alle bisherigen Rollen bestimmt ist und dem intermedialen Image, das sich durch Informationen in anderen Medien, wie Klatschspalten, Interviews, Fernsehen etc. entwickelt hat. Der Charakter der Rolle ist dadurch bei den Stars schon durch das Casting festgelegt, denn die Zuschauer assoziieren automatisch gewisse Dinge, wie die von ihm repräsentierten Werte etc., mit dem Star. Dennoch kann der Schauspieler seine festgelegte Charakteristik noch selbst beeinflussen. Der Star ist also sowohl durch sein einfaches Auftreten im Film, als auch durch seine Darstellung für die Konstruktion der Filmfigur ausschlaggebend.<sup>215</sup>

Das Leinwandimage und das Privatimage können sehr unterschiedlich gewichtet sein, manche Stars erzielen mit einem aufregenden ‚Privatleben‘ weit mehr Aufmerksamkeit, als durch ihre schauspielerischen Leistungen. Obgleich meistens Kontinuität zwischen beiden Images herrscht, können sie sich genauso widersprechen. Die Gewichtung wird auch vom Trend der Zeit bestimmt. Während das Image in Zeiten des Studiosystems nahezu eine Einheit aus Person und Rolle bildete, besteht heutzutage eher eine Tendenz zur Wandlungsfähigkeit.

---

<sup>213</sup> Vgl. Susanne Weingarten. *Bodies of Evidence: Geschlechterrepräsentationen von Hollywoodstars*. Marburg: Schüren, 2004. S.22

<sup>214</sup> Lowry und Korte, *Filmstars*. S.14

<sup>215</sup> Vgl. Hörnlein, *A Bright Galaxy of Stars*. S.23

Carlo Michael Sommer teilt Stars entweder in ‚Stars im engeren Sinne‘ oder in ‚Stars als Idole‘ ein. Erstere sind Stars, die aufgrund ihrer darstellerischen Fähigkeiten und speziellen Aspekte ihrer Persönlichkeit, die sie mit in die Rolle einbringen, verehrt werden. Zweitere vereinen Idol und Rolle, die Person geht in der Rolle auf. „Das Geheimnis dieses Startyps ist die Verkörperung eines bestimmten Mythos, der das Idol über Normalsterbliche erhebt.“<sup>216</sup> Dieser Mythos kann durch Spannungen mit der öffentlichen Person zerstört werden, jedoch verhalten sich die meisten Idole imagekonform.

Wie schon erwähnt, entsteht ein Starimage erst aus dem Zusammenspiel des Zuschauers mit dem semiotischen Material, d.h. in der Verarbeitung aller Informationen die er über den Star hat. Bei diesem Vorgang spielen laut Stephen Lowry zum einen subjektive Aspekte der Rezeption eine Rolle - „von den individuellen Situationen und psychischen Verfassungen der Rezipienten bis hin zu sozialpsychologischen Tendenzen oder grundlegenden psychischen Mechanismen wie Identifikation, Projektion oder kognitive Fähigkeiten.“ Zum anderen sieht Lowry „die Rezeption durch den kulturellen Kontext mitbestimmt, da sie in der Gesellschaft oder einer speziellen Subkultur oder Fangemeinschaft vorhandene Werte, Ideologien, Diskurse und kulturellen Codes den Horizont des Verstehens und der emotionalen Beteiligung am Starimage bilden.“<sup>217</sup> Da jeder Rezipient das Starimage individuell interpretiert, gibt es auch verschiedene Varianten eines Images. Für seine Fans hat ein Star sicher eine andere Bedeutung, als für einen neutralen Kinobesucher.

Richard Dyer behauptet: „Darsteller werden dann zu Stars, wenn das, was sie ausagieren, für genügend Menschen von Bedeutung ist.“<sup>218</sup>

Warum Stars überhaupt eine Bedeutung für die Zuschauer haben erklärt John Ellis damit, dass das Privatimage des Stars „sowohl inkohärent wie unvollständig sei und gerade daher für die Zuschauer als ‚Einladung ins Kino‘ fungiere“. In der Hoffnung, dass die Leinwandpräsenz des Stars, die sich hier durch „Körper, Stimme und Bewegung“ ausdrückt, das ansonsten bruchstückhafte Image vervollständigt, bzw. abrundet. Diese Hoffnung würde jedoch nicht erfüllt, da der Film nur „die paradoxe Präsenz einer Absenz

---

<sup>216</sup> Hörnlein, . *A Bright Galaxy of Stars*. S.22

<sup>217</sup> Stephen Lowry. *Stars and Images. Theoretische Perspektiven auf Filmstars*. In: *Montage/AV* 6,2, 1997, S. 11-35. S.23

<sup>218</sup> Weingarten, . *Bodies of Evidence*. S.8

zeige. Darum setzte die Leinwandperformance des Stars beim Zuschauer eine komplexe psychische Dynamik des Begehrens in Gang, die narzisstische wie fetischistische Züge trage und dazu führe, dass der Zuschauer stets aufs Neue die Wiederholung der Kino-Erfahrung suche.“<sup>219</sup>

Dennoch hält Barry King nicht zwangsläufig den wiederholten Kinobesuch für notwendig zur Erfüllung des Begehrens, auch in der Auseinandersetzung mit Glamour-Fotos oder Autogrammen, usw. könne dies stattfinden.<sup>220</sup>

### 3.3 Identifikation

Sich mit jemandem zu identifizieren heißt im Grunde, sich mit jemandem emotional gleichzusetzen, seine Motive und Ideale in das eigene Ich zu übernehmen. Da unsere Wirklichkeit jedoch zu vielschichtig und wechselhaft ist, um völlige Gleichheit aufzuweisen, existiert nur eine relative Ähnlichkeit. Mit jedem Wahrnehmen nimmt man etwas in sein Selbst mit hinein, was grundlegend eine Interpretation beinhaltet, mit der eine Identifikation einhergeht, d.h. „ein vergleichender Bezug zu sich selbst. Da diese Wahrnehmungen und ihre Verarbeitung die Grundlage des Lernens sind und damit auch eine Veränderung des Selbst bewirken können, sind sie Teil der ‚Identitätsbildung‘, d.h. Selbstwertung.“<sup>221</sup>

Auf den Film angewendet führt hier eine wahrgenommene Ähnlichkeit mit dem Schauspieler zu Anziehung. Ähnlichkeit ist in der Sozialpsychologie grundlegend für die Entwicklung von Sympathie. Diese wird jedoch oft sehr subjektiv wahrgenommen und kann aus dem Wunsch nach Nähe und Idealisierung entstehen.

Verehrt ein Zuschauer indessen einen Star, steht dem Gefühl der Anbetung, der Gedanke gegenüber, im Austausch dafür etwas von dessen höherwertigen Qualitäten zu erwerben. Alle Handlungen, die den Abstand zum Idol unmöglich machen, werden vom Zuschauer in der Phantasie ausgelebt.<sup>222</sup>

Ob das Publikum sich mit einem bestimmten Star identifiziert oder nicht, ist laut Ruth Rustemeyer zum einen davon abhängig, wie angesehen und besonders ein Star ist, zum

---

<sup>219</sup> Weingarten, *Bodies of Evidence*. S.23

<sup>220</sup> Weingarten, *Bodies of Evidence*. S.24.

<sup>221</sup> Ligensa, Annemone. „Sympathy for the Devil: Das Konzept der Identifikation in der psychoanalytischen Filmtheorie“. *Psyche im Kino. Sigmund Freud und der Film*. Hg. Thomas Ballhausen; Günter Krenn; Lydia Marinelli Wien: verlag filmarchiv austria, 2006. S.201

<sup>222</sup> Vgl. Hörnlein, *A Bright Galaxy of Stars*. S.35

anderen vom gesellschaftlichen Kontext des Zeitgeists. Je mehr Aufmerksamkeit der Star auf sich zieht, desto größer ist der Wunsch, ihn nachzuahmen. Identifikation bedeutet für Rustemeyer, dass der Zuschauer sich an einem Vorbild orientiert und sich zum Teil in dieses verwandelt bzw. es idealisiert und gerne selbst so sein möchte. Weiter meint sie, dass sich ein Zuschauer im Normalfall mit einem gleichgeschlechtlichen Star identifiziert, seine Wünsche jedoch auf einen gegengeschlechtlichen Star projiziert.<sup>223</sup>

Der Blick des Zuschauers wird von der Kamera bestimmt, sie entscheidet, mehr oder weniger, was als bedeutungsvoll angesehen werden soll. Die Wahrnehmung des Zuschauers wird mit der Blickdramaturgie der Kamera verschweißt - wir sehen den Film mit den Augen der Kamera und identifizieren uns mit ihr. Diesen Vorgang bezeichnet Christian Metz als primäre Identifikation, nämlich des Zuschauers mit sich selbst. Als sekundär nennt er die Identifikation mit den Filmcharakteren.<sup>224</sup>

Die feministische Filmtheorie hat aufgezeigt, dass vor allem im klassischen Hollywoodkino ein bevorzugt männlicher Blick entworfen wird, der automatisch den Blick des Zuschauers in den männlichen Wahrnehmungskreis einbindet und somit die männliche Sehweise als Sichtweise vorgibt. Daher bietet es mit seinen patriarchalen Strukturen kaum, oder nur problematische Identifikationsmöglichkeiten für Frauen. In empirischen Studien haben die Sexualforscher Money und Ehrhardt folgenden Unterschied zwischen den Geschlechtern festgestellt: „Männer ‚objektifizieren‘, Frauen ‚projizieren‘, d.h. besonders bei erotischen Darstellungen phantasieren Männer sich selbst als Gegenüber der dargestellten Frau in die Szene hinein und blenden ihren innerfiktionalen Partner aus (Höhepunkt ist daher der ‚close-up‘ der weiblichen Darstellerin), Frauen hingegen phantasieren sich in die dargestellte Frau hinein und begehren durch sie ihren innerfiktionalen Partner (Höhepunkt ist daher der ‚two-shot‘ der beiden Protagonisten).“<sup>225</sup> Interessant ist, dass dies scheinbar von der sexuellen Orientierung und psycho-sozialen Geschlechterdifferenzen unbeeinflusst gelte, und daher entweder schon evolutionspsychologisch sei, oder in der frühen Kindheit geprägt werde.<sup>226</sup>

Aus biologischen und kulturellen Gründen, stellt in der Regel die Mutter die primäre Bezugsperson dar, Frauen setzen sich daher im zwischenmenschlichen Bereich anders in

---

<sup>223</sup> Vgl. Hörnlein, *A Bright Galaxy of Stars*. S.31 und 37

<sup>224</sup> Vgl. Hörnlein, *A Bright Galaxy of Stars*. S. 35

<sup>225</sup> Ligensa, „Sympathy for the Devil“ In: *Psyche im Kino*. Hg. Thomas Ballhausen. S.205

<sup>226</sup> Vgl. ebenda. S.205

Bezug als Männer. Oft wird in diesem Zusammenhang bei den Frauen ein besseres Einfühlungsvermögen festgestellt. Es scheint ein instinktiver Mechanismus zu sein, wenn man unmittelbar von den Emotionen eines anderen angesteckt wird. Sich hingegen in eine relativ unbekannte Lage hinein versetzen zu können, also sozusagen „bei wenig Ähnlichkeit zum Selbst einen Bezug zum anderen herstellen zu können, ist dagegen eine Fähigkeit, die Kinder erst relativ spät lernen“ und daher „individuell verschieden ausgeprägt.“<sup>227</sup>

Im Kino bekommen die Zuschauer in Form von Stars ‚Ich-Ideale‘ vorgesetzt, die ihnen gleichermaßen ähnlich, wie auch unähnlich sind, woraus eine Mischung entsteht, aus dem, was sie sind und was sie sein möchten. Dabei orientiert sich die Filmindustrie aus wirtschaftlichen Gründen vornehmlich an den kulturell dominanten Phantasien.

„In empirischen Studien zur sozial-kognitiven Lerntheorie wurde festgestellt, dass Macht (die man konkreter konzeptualisieren kann als Verfügung über Ressourcen, gesellschaftlicher Status, persönliche Dominanz etc.) einen Identifikationszog hat, der sogar noch stärker ist als Sympathie und Moral und damit in Konflikt stehen kann.“<sup>228</sup> Man identifiziert sich nicht gerne mit dem Opfer, das macht keinen Spaß oder bereitet höchstens masochistisches Vergnügen, eher identifiziert man sich noch mit dem Bösewicht. Natürlich können Filme auch auf eine distanzierte, kritische Weise rezipiert werden, dadurch wird allerdings ihr Unterhaltungswert stark herab gesetzt. Damit es ein einigermaßen fesselnder Kinobesuch wird, sollte zumindest eine individuell bedeutungsvolle Ähnlichkeit vorhanden sein, um eine teilweise Identifikation hervor zu rufen.

Annemone Ligensa ist der Ansicht, dass sich - wenn man Geschlecht als Statusmerkmal deutet - Frauen eher mit Männern identifizieren als umgekehrt, da Männer aufgrund ihrer gesellschaftlichen Macht in einer patriarchalischen Gesellschaft oft differenziertere und attraktivere Handlungsrollen erhalten. Weibliche Teenager hätten beispielsweise öfter männliche Idole als männliche Teenager weibliche. Männer würden ihre Lieblingsstars häufiger „gleichgeschlechtlich-identifikatorisch“ wählen, Frauen dafür

---

<sup>227</sup> ebenda. S.206f.

<sup>228</sup> Ligensa, „Sympathy for the Devil“ In: *Psyche im Kino*. Hg. Thomas Ballhausen. S.208

„gegengeschlechtlich-romantisch – insgesamt spielen dadurch männliche Stars für das Kino eine größere Rolle.“<sup>229</sup>

Wie stark ein Star den Rezipienten beeinflussen kann, hängt von dessen Persönlichkeit und den situationsbedingten Umständen ab. „Maletzke unterscheidet auf Grundlage dieser Abhängigkeit zwischen Beeinflussung und Suggestion, wobei die Beeinflussung das kommunikative Einwirken auf eine andere Person beschreibt, die Suggestion dagegen auf eine spezielle Form der Beeinflussung, die unkritische Übernahme abzielt“<sup>230</sup>.

### 3.4. Geschlechterrepräsentation

Susanne Weingarten behauptet, dass Schauspieler spezifische Geschlechterkonzepte ausagieren: „Sie verkörpern konkrete Vorstellungen davon, was es heißt, ein Mann oder eine Frau zu einem bestimmten historischen Augenblick in der Gesellschaft zu sein. So liegt die Schlussfolgerung nahe, dass nur derjenige überhaupt Star werden kann, dessen Verkörperung von Geschlecht als relevant wahrgenommen wird.“<sup>231</sup> Das Geschlechtsimage des Stars muss Anklang beim Publikum finden, dabei ist unerheblich, ob der Star ein Idealbild erzeugt oder besonders kontrovers ist. In ihren Repräsentationen von Männlichkeit und Weiblichkeit reproduzieren die Stars die Geschlechterdiskurse der Gesellschaft, die sie geschaffen hat. Das Kino fungiert als eine Art Gender-Repräsentationssystem. Gender bezeichnet das ‚soziale‘ Geschlecht bzw. die sozialen Geschlechtsmerkmale, also Merkmale, die in der jeweiligen Kultur als speziell weiblich oder speziell männlich verstanden werden. Im Unterschied dazu bezeichnet ‚sex‘, das ‚biologische‘ Geschlecht. Gender schließt in sich ein, dass Geschlecht kulturell codiert wird, was im heutigen Zeitalter in erster Linie medial geschieht. „Die Aufgabe Hollywoods im gesellschaftlichen Kontext“ scheint nicht zuletzt daraus zu bestehen, „eine Geschlechterdifferenzierung zu fixieren.“<sup>232</sup> Bestimmte Symbolsysteme, wie Kleidung, Schminke, die Weise, wie die Stars ins Bild gesetzt werden, aber vor allem ständig wiederkehrende ‚geschlechtsstiftende Verhaltensweisen‘ helfen Männlichkeit und Weiblichkeit zu unterscheiden und eine Geschlechtsidentität aufzubauen. Weingarten

---

<sup>229</sup> Ligensa, „Sympathy for the Devil“ In: *Psyche im Kino*. Hg. Thomas Ballhausen.. S.211

<sup>230</sup> Hörnlein, *A Bright Galaxy of Stars*. S.39

<sup>231</sup> Weingarten, *Bodies of Evidence*. S.8

<sup>232</sup> Weingarten, *Bodies of Evidence*. S.11

meint, wenn sie nicht an „bekannte, vertraute Bedeutungen angedockt“ wären, „könnten die Star-Images keine Repräsentativität und somit keine Relevanz für die Rezipienten erlangen.“<sup>233</sup> Innerhalb der Geschlechterrepräsentationen gibt es eine Vielzahl unterschiedlicher Konzepte, wie Männlichkeit oder Weiblichkeit verkörpert wird - Tom Hanks und Sylvester Stallone repräsentieren zum Beispiel auf ganz verschiedene Weise heterosexuelle Männlichkeit. Die Konzepte, ebenso wie die Filmstars, unterliegen dabei dem historischen Wandel, der eine ständige Neuverhandlung von „gesamtgesellschaftlichen (etwa ökonomischen oder politischen) Entwicklungen“<sup>234</sup> mit sich bringt. Hier besteht aber eine Wechselbeziehung, denn der Star repräsentiert nicht nur den Geschlechterdiskurs der jeweiligen Zeit, sondern er trägt auch zu seiner Entstehung bei.

Es stellt sich nun die Frage, wie sich das Image eines Stars verändert, wenn seine Genderrolle plötzlich nicht mehr den kulturell bestimmten Männlichkeits- oder Weiblichkeitskonzepten entspricht. Dies möchte ich am Beispiel Jane Fonda verdeutlichen. Jane Fondas Karriere begann Anfang der 60er Jahre, als ‚Mädchen von nebenan‘. Mit Filmen wie *Circle of Love* (F 1965 Regie: Roger Vadim) und *Barbarella* (F 1968 Regie: Roger Vadim), mit Nacktfotos und Schlagzeilen über ihre sexuell freizügige Ehe entwickelte sie sich bald zum Sex-Symbol. Ihr inner- und außerfilmisches Image gingen hierbei konform. Ca. ab 1970 engagierte sie sich stark politisch. Sie kämpfte gegen den Vietnamkrieg und für die Frauenrechte - trennte sich radikal von ihrem Sex-Image. Aufnahmen der ‚privaten‘ Fonda zeigten sie von nun an „fast ausschließlich ungeschminkt, ohne BH, in Jeans, T-Shirts oder weiten Hemden, flachen Stiefeln, einer Armeejacke oder einem bodenlangen Mantel“<sup>235</sup>, ihre Haare trug sie kurz und brünett. Fondas (Hetero-)Sexualität wurde für ihr Image zunehmend fragwürdig und folglich durch die Medien geschlechtsneutralisiert, indem ihre Weiblichkeit keinerlei Erwähnung mehr fand. Ihr Geschlechtsimage veränderte sich vom hypersexualisierten Image einer ‚Sex-Ikone‘ hin zu einer entsexualisierten ‚Ikone der Revolution‘. Sie repräsentierte zwar noch immer Geschlecht, aber nicht mehr (Hetero-)Sexualität. Als ‚Polit-Amazone‘ waren an ihrer Verkörperung von Weiblichkeit keine (hetero-)sexuellen Zeichen mehr zu erkennen. Wenn Geschlecht und Sexualität keine Einheit bilden, stellt das für ein Gender-System, das

---

<sup>233</sup> ebenda. S.294

<sup>234</sup> Weingarten, *Bodies of Evidence*. S.10

<sup>235</sup> Weingarten, *Bodies of Evidence*. S. 70f.

wesentlich „auf der Ordnung einer Zwangsheterosexualität“<sup>236</sup> beruht, einen unmittelbaren Angriff auf eine seiner ideologischen Grundlagen dar.

Für ihre Darstellung einer Prostituierten in *Klute* (USA 1971 Regie: Alan J. Pakula) erhielt sie zwar den Oscar, doch in der Zeit zwischen 1971 und 1976 drehte Fonda nur wenige Independentfilme, von denen kaum Notiz genommen wurde, Hollywoodfilme drehte sie überhaupt keine.

Den Grund, warum Fondas Geschlechterrepräsentation so bedrohlich erschien, sieht Weingarten darin, dass sie ein Filmstar war. „Das Zeichenagglomerat Jane Fonda war in der Bildkultur Amerikas gesellschaftlich überaus sichtbar“ ... „Fondas ‚Akte der Geschlechtsidentität‘ drohten daher eine hohe gesellschaftliche Wirksamkeit zu entfalten...“<sup>237</sup>

Die Tatsache, dass vielen Menschen der politische Aspekt ihres neuen Images widerstrebte, war ein Grund für ihre Entgeschlechtlichung. Denn durch „die Abkoppelung von ihrer Person wurde dem Feminismus sozusagen seine ‚identitätsstiftende‘ Funktion in Bezug auf ihr Image entzogen“.<sup>238</sup> Doch auch ohne ihre unliebsamen Revolutionsaufforderungen war die drastische Änderung ihres Images problematisch, weil dadurch vorhandene Identifikationsmodelle der Fans zerstört wurden.

1976 fand Fonda wieder zu ihrer Weiblichkeit zurück, schminkte sich wieder, ließ sich für Glamour-Fotos ablichten und feminisierte ihren Kleidungsstil deutlich. Dies wurde im populären Diskurs sofort erleichtert und wohlwollend thematisiert und Fonda wieder in den Mainstream eingegliedert. Sie selbst äußerte sich zu ihrem erneuten Wandel wie folgt: „Früher habe ich mich nicht geschminkt und mich nicht allzu sehr um mein Haar gekümmert, aber dann wurde mir klar, dass einen die Leute immer noch nach dem Aussehen beurteilen, besonders als Frau. Also habe ich beschlossen, die Leute nicht noch weiter zu verärgern, sondern einfach möglichst gut auszusehen.“<sup>239</sup>

Dieses Beispiel hat verdeutlicht, wie wichtig die konkrete Darstellung von Weiblichkeit oder Männlichkeit für einen Star ist. Nur die als relevant wahrgenommene Verkörperung von Geschlecht macht ihn zum Star. Das hieße, ein vermeintlich heterosexueller Star, der sich plötzlich als homosexuell outet, verliert zwangsläufig all seine bisherigen Fans. Er

---

<sup>236</sup> ebenda. S.88

<sup>237</sup> Weingarten, *Bodies of Evidence*. S.89

<sup>238</sup> Weingarten, *Bodies of Evidence*. S.87

<sup>239</sup> Weingarten, *Bodies of Evidence*. S.77

verkörpert zwar immer noch Geschlecht, doch das ist nun ein völlig neuer Signifikant. Homosexualität ist für sich schon ein Image. Schwul zu sein heißt für viele unmännlich zu sein. Männer identifizieren sich mit Männlichem, es geht um Ähnlichkeit. Das Image des Stars ist also plötzlich völlig zerstört und für die meisten automatisch negativ besetzt, sein Identifikationspotential fällt für heterosexuelle Zuschauer weg und seine Glaubwürdigkeit ist in Frage gestellt.

## 4. Brokeback Mountain

Brokeback Mountain basiert auf der Kurzgeschichte von Annie Proulx, erschienen am 13. Oktober 1997 im *New Yorker*.

Seine Premiere hatte der Film am 2. September 2005 auf den Filmfestspielen von Venedig. Nachdem er auf dem Toronto Film Festival und dem Gay and Lesbian Film Festival von Paris gezeigt wurde, startete er im Dezember in fünf erlesenen Kinos der Homosexuellen-Hochburgen der USA, New York, San Francisco und Los Angeles. Innerhalb von drei Tagen spielte er bereits einen Box Office-Rekord ein. Nach 10 Tagen konnte ein Gewinn von 2,5 Mio US-Dollar verzeichnet werden. Er war sieben Mal für den Oscar nominiert, erhielt ihn in den Kategorien: ‚Beste Regie‘, ‚Bestes Drehbuch‘ und ‚Beste Filmmusik‘, jedoch nicht in der Kategorie ‚bester Film‘.

Im Sommer 1963 treffen der verschlossene Ennis Del Mar und der draufgängerische Jack Twist aufeinander, als sie von einem Rancher zum Schafe hüten in den Bergen Wyomings angeheuert werden. Gemeinsam verbringen sie einen Sommer in der abgeschiedenen Berglandschaft. Dort kommen sie sich allmählich näher und als sie sich in einer kalten Nacht das Zelt teilen, haben sie schließlich Sex miteinander. Zunächst versichern sie sich gegenseitig, nicht schwul zu sein und dass es eine einmalige Sache war. Doch sie verlieben sich ineinander und eine tiefe, leidenschaftliche Beziehung entsteht. Am Ende des Sommers trennen sich dennoch ihre Wege, da die rigiden, konservativen Moralvorstellungen der amerikanischen Provinz ein gemeinsames Leben verbieten. Also heiraten sie, gründen Familien, versuchen sich zu vergessen. Vier Jahre vergehen, bis Ennis eine Postkarte von Jack erhält, mit dem Wunsch nach einem Treffen. Von nun an gehen sie ein-, zweimal im Jahr, ‚zum Angeln‘ in die schützende Einsamkeit der Berge, dem einzigen Ort, wo sie ihre Gefühle ausleben können.

Die beiden kommen nicht voneinander los und während Jack die ständigen Trennungen immer weniger erträgt und sich nichts sehnlicher wünscht, als gemeinsam mit Ennis eine Ranch zu betreiben, sieht dieser keine Möglichkeit, sich zu Jack zu bekennen. Seine stille Liebe ist mit einem quälenden Wissen um ihre Aussichtslosigkeit verbunden, das sich in seinem Lebensmotto: ‚If you can't fix it, you gotta stand it‘ manifestiert. In frühesten Kindertagen wurde ihm selbst der Schwulenhass beigebracht. Als er neun Jahre alt war,

zeigt ihm sein Vater die Leiche eines schwulen Ranchers, der wegen seiner Homosexualität zu Tode gefoltert wurde. Diese ‚Lektion‘ sollte ihm als abschreckendes Beispiel klar machen, was mit Männern passiert, die versuchen, ihre ‚perversen‘ homosexuellen Neigungen auszuleben.

Aus Ennis’ innerem Zwiespalt rührt daher eine ständige unterschwellige Aggression her: „Der Umarmung geht das Herumbalgen voraus, dem Liebesclinch folgt der Kinnhaken. Schwul zu sein ist für Ennis ein Schicksal, mit dem er hadert, eine permanente Nötigung zum Stigma-Management, unvereinbar mit seinem Bild von Männlichkeit.“<sup>240</sup>

Als ihre Arbeit am Brokeback beendet ist, ist es ausgerechnet Ennis, der mit der bevorstehenden Trennung nicht zu recht kommt. Während Jack das Lager räumt, sitzt er abseits auf einer Wiese. Jack geht zu ihm und macht Witze, in dem er Ennis mit einem Lasso einfängt. Daraufhin kommt es zu einer Schlägerei, in der sich Ennis’ Verzweiflung entlädt.

Ennis’ Vorstellungskraft ist durch seine Angst dermaßen beschränkt, dass für ihn nur das Erdulden eines unzureichenden Doppellebens in Frage kommt. Je kleiner die Grenze zur Gewalttätigkeit in einer Gesellschaft ist, desto größer ist die Angst, bestimmte Barrieren zu überwinden. Elisabeth Bronfen vergleicht „das selbstauferlegte Verbot eines glücklichen Ausbruchs“ mit einer zeitgemäßen „Analyse der amerikanischen Kultur“. Als wollte Regisseur Ang Lee in *Brokeback Mountain* zeigen, dass „die brutale Starrheit, mit der an konventionellen Rollen von Männlichkeit festgehalten wird, noch immer das Gegenstück zum Traum unbegrenzter Möglichkeiten bildet.“<sup>241</sup>

Ennis und Jack wären gerne Cowboys und Teil des Westernmythos, möchten ihrem tristen Dasein entfliehen, doch keiner der beiden hat Erfolg. „Ennis wird nichts weiter als Rancharbeiter und Jack versucht sein Cowboyideal im Rodeo zu verwirklichen“<sup>242</sup>.

Obwohl *Brokeback Mountain* in der Presse einschlägig als Film über ‚schwule Cowboys‘ oder als ‚schwuler Western‘ deklariert wird, sind die Protagonisten keine Cowboys. Ennis und Jack hüten Schafe, eine Beschäftigung, die von wirklichen Kuhtreibern zutiefst verachtet wird. Dennoch sind sie dem Selbstverständnis eines ‚echten Kerls‘, dem Klischee des coolen Marlboro-Manns verhaftet.

---

<sup>240</sup> Thomas Koebner und Jürgen Felix (Hg.). *Filmgenres: Melodram und Liebeskomödie*. Stuttgart: Reclam, 2007. S.418

<sup>241</sup> [http://www.epd-film.de/33178\\_39853.php](http://www.epd-film.de/33178_39853.php) Zugriff am 05.05.2009

<sup>242</sup> Annie Edna Proulx. *Weit draußen*. München: Diana, 2006. S. 351

Ihr Abschied erfolgt nahezu wortlos, kein Kuss, keine Umarmung oder Bezeugung ihrer Liebe.

*Jack steht in der Autotür, Ennis lehnt seitlich an der Motorhaube.*

JACK: Gonna do this again, next summer?

ENNIS: Maybe not. Like I said, me and Alma is getting' married in November, so...Tryin' to get somethin' on a ranch, I guess. And you?

JACK: Might go up to my daddy's place, and give him a hand through the winter. But I might be back, if the Army don't get me.

ENNIS: Well, I'll see you around, huh?

JACK: Right.

TC: 0:40:15 - TC: 0:40:50<sup>243</sup>

Jack steigt ins Auto und fährt an Ennis vorbei. Durch den Rückspiegel sieht er Ennis traurig nach. Kaum ist sein Wagen verschwunden bricht Ennis aus lauter Schmerz über die Trennung in einem Scheuneneingang zusammen.



*Brokeback Mountain: 0:40:54*



*Brokeback Mountain: 0:41:31*

Als sie sich nach vier Jahren zum ersten Mal wiedersehen, können sie ihre Gefühle kaum zurück halten und küssen sich leidenschaftlich in einer Hausnische. Dabei werden sie von Ennis Frau Alma zufällig beobachtet. Die Nacht verbringen sie gemeinsam in einem Motel.

---

<sup>243</sup> *Brokeback Mountain*. Regie: Ang Lee. DVD. Tobis Home Entertainment, 2006 (Orig.: USA: Paramount Pictures Inc. 2005)

*Ennis liegt nackt in den Armen von Jack.*

JACK: Four years. Damn!

ENNIS: Yeah, 4 years. Didn't think I'd hear from you, again. I figured you were sore, from that punch.

JACK: That next summer, I drove to Brokeback. Talked to Aguirre about a job. He told me you hadn't been back, so I left. Went down to Texas for rodeoin', that's how I met Lureen. Made \$2,000 that year, bullridin'. Nearly starved. Lureen's old man makes serious money. Farm machine business. He hates my guts.

ENNIS: Army didn't get you?

JACK: No, too busted up. Rodeoin' ain't like in my daddy's day. Got out while I could still walk.

JACK: Swear to God, I didn't know we was gonna get into this, again... Yes, I did. I redlined it all the way. Couldn't get here fast enough. What about you?

ENNIS: Me? Oh, I don't know.

JACK: Old Brokeback got us good, don't it? What are we going to do, now?

ENNIS: I doubt there's nothin' we can do. So I'm stuck with what I got here. Makin' a livin' is about all I got time for, now.

TC: 01:03:04 - TC: 01:04:56<sup>244</sup>

Die Jahre vergehen, Alma trennt sich von Ennis, weshalb Jack auf eine gemeinsame Zukunft hofft, doch es bleibt bei vereinzelten Treffen.

Eines Tages bekommt Ennis eine Postkarte, die er Jack wegen des nächsten Treffens geschickt hatte, mit dem Vermerk „verstorben“ zurück. Daraufhin ruft er Jacks Frau an und erfährt von ihr, dass Jack bei einem Unfall ums Leben gekommen sei. Er hätte eine Autopanne gehabt. Beim Aufpumpen des Autoreifens sei dieser geplatzt, die Felge hätte Jacks Nase und Kiefer zertrümmert, woraufhin er bewusstlos an seinem eigenen Blut erstickt wäre. Während des Telefonats kann Ennis sich den Unfalls nur als einen Racheakt gegen einen homosexuellen Mann vorstellen, wie es ihm damals sein Vater gelehrt hat. Dadurch erweist sich seine jahrelange Angst und Vorsicht für ihn als berechtigt und richtig.

---

<sup>244</sup> *Brokeback Mountain*. Regie: Ang Lee. DVD. Tobis Home Entertainment, 2006

## 4.1. Rezeption

Sie hüten Schafe, pendeln zwischen Lager und Weide, Jack soll bei den Schafen schlafen, Ennis im Hauptlager. Ausgerechnet, als sie ihre ‚Herde‘ vernachlässigen, entdecken sie ihre ‚unmoralische‘ Leidenschaft füreinander. Christlich –konservative Kreise werfen dem Film vor, er propagiere geschickt einen unmoralischen Lebensstil und untergrabe die christlichen Werte und die Institution der Ehe. Denn obwohl die beiden Protagonisten jahrelang ihre Ehefrauen betrügen, richten sich die Sympathien auf sie - noch dazu auf schwule Protagonisten. Selbst die Tatsache, dass Jack am Ende stirbt und das homosexuelle Glück wieder mal verwehrt bleibt, scheint den Unmut nicht zu lindern. Dabei geht die Geschichte sicher nicht an der Realität vorbei. Seit der Veröffentlichung im *New Yorker* erhält Annie Proulx immer wieder Leserbriefe von „Männern, darunter nicht wenige Rancharbeiter, Cowboys und Väter in Wyoming“, um ihr zu sagen, dass sie sich in ihrer Geschichte wieder erkennen.<sup>245</sup> Proulx erzählt in ihrem Essay *Verfilmt werden* von einem alten Schafhirten, der immer sagte, „dass er grundsätzlich zwei Männer zum Schafe hüten in die Berge schicke, damit sie sich was reinstecken können, wenn es ihnen zu einsam wird.“<sup>246</sup>

Sowohl die PR-Kampagne zum Film, als auch die meisten US-amerikanischen Rezensionen, haben kaum die Wörter schwul oder homosexuell verwendet. Oftmals heißt es auch, dass die Zuneigung der beiden Protagonisten, eher der Einsamkeit und Isolation entstammt, als ihrem Verlangen. Was die jahrzehntelange Liebe der beiden, eigentlich widerlegen sollte.

Auf der Internetseite zum Film, steht beispielsweise: „Relive the sweeping epic that explores the lives of two young men (Heath Ledger and Jake Gyllenhaal), a ranch hand and a rodeo cowboy, who meet in the summer of 1963 and unexpectedly forge a lifelong connection.“<sup>247</sup> Der Regisseur spricht von einer „uniquely, and universally, great American love story“<sup>248</sup>.

---

<sup>245</sup> Vgl. Proulx, *Weit draußen*. S.356

<sup>246</sup> Proulx, *Weit draußen*. S.353

<sup>247</sup> <http://www.brokebackmountain.com/home.html> Zugriff: 12.05.2009

<sup>248</sup> <http://www.landmarktheatres.com/mn/brokebackmountain.html> Zugriff: 12.05.2009

Annie Proulx bezeichnet *Brokeback Mountain* dagegen nicht als Geschichte über zwei schwule Cowboys, sondern als „eine Geschichte über destruktive ländliche Schwulenfeindlichkeit.“<sup>249</sup>

In Wirklichkeit verliebten sich Heath Ledger und Michelle Williams während des Filmdrehs ineinander, verlobten sich später und bekamen eine Tochter. Die mediale Aufbereitung dieser heterosexuellen Begleiterscheinung, erleichterte es dem Mainstreampublikum bedeutend sich für einen Kinobesuch zu entscheiden. Das sichere Wissen, dass der tragische Held im wahren Leben lieber Frauen küsst, bringt eine automatische Distanzierung mit sich und wandelt das Unbehagen in Schaulust. Die Strategie mit einem eindeutig heterosexuellen Schauspieler eine homosexuelle Rolle zu besetzen, ist in Hollywood gang und gäbe.

Hollywood macht Schwule für den Mainstream akzeptabel indem es sicher geht, dass attraktive ‚heterosexuelle‘ Schauspieler die schwulen Figuren verkörpern, die bei heterosexuellen Frauen Anklang finden. Man könnte behaupten dieser Praxis haften ein gewisser ‚Minstrel-Show‘<sup>250</sup>-Charakter an, zwar ohne dass Homosexuelle dabei karikiert werden, jedoch mit einer bewussten Entfremdung.

*Brokeback Mountain* ist kein Film, den sich selbsternannte ‚ganze Männer‘ ansehen, sondern vor allem Schwule und Frauen.

## 4.2. Die Situation heute

Wenn mittlerweile in jeder dritten Fernsehserie homosexuelle Charaktere vorkommen, der Pay-TV-Sender Showtime Serien wie *The L-Word* produziert, in der es ausschließlich um lesbische Frauen geht oder die lesbische Talkmasterin Ellen DeGeneres die Oscarverleihung moderiert, täuscht das nur allzu oft über die Tatsache hinweg, dass im Großteil der USA, vor allem in der Provinz, immer noch enorme Vorurteile herrschen, die sich nicht selten in körperlicher Gewalt äußern. 1998, ein Jahr nach dem Erscheinen der Kurzgeschichte von Annie Proulx, wurde in Laramie, Wyoming, der 21-jährige, schwule Matthew Shepard von zwei gleichaltrigen, homophoben Männern getötet. Zunächst

---

<sup>249</sup> Proulx, *Weit draußen*. S.351

<sup>250</sup> Unterhaltungsform, bei der Weiße sich ihr Gesicht schwarz anmalten und in Form von Stereotypen Schwarze darstellten.

schlugen sie viele Male mit einer schweren Pistole auf seinen Kopf ein, danach banden sie den Bewusstlosen mit einem Schnürsenkel an einen Weidezaun. 18 Stunden später entdeckten ihn zwei Radfahrer, die ihn zuerst für eine Vogelscheuche hielten. Ohne noch einmal das Bewusstsein zu erlangen, starb er ein paar Tage später an seinen Verletzungen. Der Vorfall hatte das ganze Land erschüttert und eine Debatte über die Verfolgung und Diskriminierung von Homosexuellen angeheizt. Das Parlament von Wyoming strebte den Zusatz „sexuelle Orientierung“ im Hate-Crime-Gesetz an. Doch aufgrund der jahrelangen republikanischen Mehrheit im Kongress wurde der ‚Matthew Shepard Act‘ immer wieder abgelehnt. Erst am 29. April 2009, wurde er als eine der ersten Handlungen unter der neuen Regierung Barack Obamas verabschiedet.<sup>251</sup>

Bei Shepards Beerdigung protestierten homophobe Anhänger der erzkonservativen Westboro Baptist Church (WBC), mit Schildern auf denen „No Fags in Heaven“ oder God Hates Fags“<sup>252</sup> zu lesen war. Die ca. 80-köpfige Gemeinde, mit dem ehemaligen Anwalt Fred Phelps als Oberhaupt, macht die Billigung von Homosexualität für Naturkatastrophen, Flugzeugabstürze oder Terroranschläge verantwortlich, diese seien Strafen Gottes.<sup>253</sup>

Der tiefste und weit verbreitetste Ursprung der homosexuellen Ablehnung wurzelt in der Religion. In jüdisch-christlichen oder islamischen Traditionen äußern sich religiöse Oberhäupter bis heute nahezu ausnahmslos negativ über Homosexualität. „Einige religiöse Gruppen haben begonnen, den Sünder zu akzeptieren, nicht aber die Sünde. Sie ermahnen ihre schwulen Mitglieder zur Keuschheit.“<sup>254</sup>

---

<sup>251</sup> Vgl.: <http://www.digitaljournal.com/article/271762> Zugriff: 12.05.2009

<sup>252</sup> Vgl.: [http://www.adl.org/special\\_reports/wbc/default.asp](http://www.adl.org/special_reports/wbc/default.asp) Zugriff: 12.05.2009

<sup>253</sup> Vgl.: [http://de.wikipedia.org/wiki/Westboro\\_Baptist\\_Church](http://de.wikipedia.org/wiki/Westboro_Baptist_Church) oder für schockierende Details: (Ich distanziere mich ausdrücklich von Inhalten dieser Seite) Vgl.: <http://www.godhatesfags.com/> Zugriff: 12.05.2009

<sup>254</sup> Gert Hekma, „Die schwul-lesbische Welt: 1980 bis zur Gegenwart“. In: *Gleich und anders*. Hg Robert Aldrich. S.347

## 5. Schlusswort

Die Situation der Homosexuellen sieht in den USA und Europa ähnlich aus, ist im Durchschnitt jedoch in den Vereinigten Staaten schlechter. Amerikaner artikulieren sich statistisch gesehen öfter schwulenfeindlich als Europäer und „offen gegen Schwule gerichtete Gewalttaten sind in den USA verbreiteter“(...)“Manche Großstädte und Staaten der USA gewähren Homosexuellen Gleichberechtigung, aber an den meisten Orten werden sie nach wie vor rechtlich und gesellschaftlich diskriminiert.“<sup>255</sup>

Je sichtbarer Homosexualität wird, desto mehr schwulenfeindliche Übergriffe finden statt. Das öffentliche Leben ist und bleibt heterosexuell: Heterosexualität ist die Norm, und Homosexualität das ‚Andere‘. Schon immer wurden Gruppen, die man für eine Bedrohung der gesellschaftlichen Ordnung hielt, ausgeschlossen.

Egal in welcher Gesellschaft Homosexualität bisher geächtet wurde, es gab – abgesehen von der Bestrafung – „zwei Formen der Unterdrückung: die Herabsetzung dieser Form der Sexualität durch Verächtlichmachung und die Tabuisierung, die eine öffentliche Diskussion darüber verhindert. Durch das Verschweigen ihrer Existenz in der Öffentlichkeit waren die Betroffenen ebenfalls zum Schweigen und zur Unterordnung gezwungen.“<sup>256</sup>

Heutzutage bleibt der Zwiespalt zwischen Öffentlich und Privat bestehen. Die Heteronormativität weist der Heterosexualität die Öffentlichkeit zu, während sie Homosexualität weiterhin auf eine „persönliche und private Angelegenheit reduziert.“<sup>257</sup> Homosexuelle scheinen in einem ständigen Ungleichgewicht zwischen Verschweigen und Sichtbarmachen ihrer sexuellen Orientierung zu stecken.

Genauso zwiegespalten ist die Stellung Hollywoods zum homosexuelle Selbstverständnis: Hollywood hat grundlegend dazu beigetragen, dass sich eine homosexuelle Identität überhaupt entwickeln konnte. Es hat große Filmstars kreiert, die wesentliche Vorbilder im Selbstfindungsprozess einer homosexuellen Subkultur wurden. Ihre Darstellung ließ oft genug Spielraum für homosexuelle Interpretationen und selbst die negative

---

<sup>255</sup> ebenda. S. 349

<sup>256</sup> Scheugl, *Sexualität und Neurose*. S.291

<sup>257</sup> Hekma, Gert. „Die schwul-lesbische Welt: 1980 bis zur Gegenwart. In: *Gleich und anders*. Hg. Robert Aldrich. S.349

Stereotypisierung zu Zeiten des Production Codes, erlaubte den homosexuellen Zuschauern ihre Lesart.

Doch diese Entwicklung hat vor allem aufgrund der Isolation und Sehnsucht stattgefunden, die Homosexuelle nach jedem noch so kleinen Zeichen und Hinweis zur Bestätigung homosexueller Erfahrungen hat hungern lassen.

Gerade die Tatsache, dass es für das homosexuelle Publikum mittlerweile leichter geworden ist, homosexuelle Bilder zu sehen, sieht Vito Russo allerdings nicht nur positiv. Er behauptet:

„Wir verlieren dadurch das Gefühl, zu einer geheimen Welt zu gehören, zu der niemand sonst Zutritt hat. Was wir durch das neue Kino, hauptsächlich durch die frei finanzierten Filme gewinnen, ist, dass heute vierzehnjährige Homosexuelle in Tulsa oder sonst wo ins Kino gehen können und nicht mehr glauben müssen, sie seien die einzigen Homosexuellen auf der Welt. Eine künftige Generation von Lesben und Schwulen wird diese geheime Welt gar nicht mehr kennen, und ich bin hin und her gerissen bei dem Gedanken, ob ich sie festhalten und bewahren oder lieber aufgeben möchte.“<sup>258</sup>

Mag sein, dass die homosexuellen Bilder durch ihre Seltenheit besonderes Gewicht hatten und die Camp-Rezeption der Filme zu einer Mystifizierung geführt hat. Es ist aber fragwürdig, ob diese Umstände die Bildung einer homosexuellen Identität voran getrieben haben.

Aktiv hat Hollywood die meiste Zeit nur feindselige oder lächerliche homosexuelle Bilder vermittelt. Es hat negative Klischees aufgebaut und beharrlich vorgeschrieben, was von Homosexualität zu halten ist.

Einer Vielzahl homosexueller Schauspieler wurde „ein Leben verleugneter Vorlieben, Emotionen und Leidenschaften“<sup>259</sup> aufgezwungen - ein Leben im Versteck.

Auch hier zeigt sich deutlich wieder der homosexuelle Zwiespalt: Wie schon erwähnt, repräsentiert der Star den Geschlechterdiskurs, aber er trägt auch zu seiner Entstehung bei. Man muss schon überlegen, wann sich das letzte Mal ein wirklich großer Hollywoodstar als schwul oder lesbisch geoutet hat. Dabei könnten gerade sie ganz entscheidend dazu beitragen, dass sich an der Situation des Verstecken-müssens etwas ändert. „Diejenigen, die in ihrem Versteck bleiben, setzen alles daran, um ihre verschlossene Tür fest zuzuhalten.“, schrieb Michelangelo Signorile in *Queer America*, „sie engagieren Anwälte, um sich zu schützen und jede Story über ihr schwules Leben im Keim zu ersticken. Oft

---

<sup>258</sup> Weiss, *Violets & Vampires*. S. 154

<sup>259</sup> Madsen, *Der Nähkreis*. S.262

heiraten sie und bekommen Kinder, um als Heteros zu erscheinen und ihr Geheimnis zu schützen. Manche engagieren Werbefachleute, um ihr Hetero-Image aktiv zu unterstützen.“<sup>260</sup>

Wer für eine Hauptrolle bis zu 20 Mio. Dollar bekommt, muss beweisen, dass er die Summe wert ist und das bedeutet, dass er für fast jeden Kinzuschauer als Identifikationsfigur, Idol und Sexualobjekt erhalten muss.

Homosexualität ist eine gleichbleibende Größe, doch wenn man die verschwindend kleine Zahl der heute offen schwul oder lesbischen Stars betrachtet, ist die Annahme, dass sich die Situation für homosexuelle Stars gebessert hätte, wohl eher Illusion.

„Schauspielen heißt, jemand anderer zu werden. Und wer könnte geeigneter sein, ein erfundenes Leben vorzuleben, als ein Homosexueller?“<sup>261</sup>

---

<sup>260</sup> Madsen, *Der Nähkreis*. S.262

<sup>261</sup> ebenda. S.262

## Bibliographie

- Anger, Kenneth. *Hollywood Babylon*. Hamburg: Rowohlt, 1999
- Bächlin, Peter. *Der Film als Ware*. Frankfurt am Main: Athenäum, 1975
- Barthes, Roland. *Mythen des Alltags*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1964
- Benshoff, Harry und Griffin, Sean. *Queer Cinema: The Film Reader*. New York: Routledge, 2004
- Berger, Renate. *Rudolph Valentino*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 2003
- Biskind, Peter. *Easy Riders, Raging Bulls: Wie die Sex & Drugs & Rock'n'Roll Generation Hollywood rettete*. Hamburg: Roger & Bernhard, 2000
- Blanchet, Robert. *Blockbuster: Ästhetik, Ökonomie und Geschichte des postklassischen Hollywoodkinos*. Marburg: Schüren, 2003
- Blanchet, Robert und Christen, Thomas (Hg.). *Einführung in die Filmgeschichte: New Hollywood bis Dogma 95*. Marburg: Schüren, 2008
- Blei, Franz. *Glanz und Elend berühmter Frauen*. Hg. Rolf-Peter Baacke, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 1998
- Bordwell, David und Thomas, Kristin. *Film History: An Introduction*. University of Wisconsin, 1994
- Boxhammer, Ingeborg. *Das Begehren im Blick*. Bonn: Mäzena, 2007
- Braun, Joachim und Martin, Beate. *Gemischte Gefühle: Ein Lesebuch zur sexuellen Orientierung*. Hamburg: Rowohlt, 2000
- Camonte, Tony S.. *100 Jahre Hollywood: Von der Wüstenfarm zur Traumfabrik*. München: Wilhelm Heyne, 1987
- Charyn, Jerome. *Movieland. Hollywood und die große amerikanische Traumkultur*. Hildesheim: Claassen, 1993
- Condon, Bill. *Kinsey - Let's talk about sex*. München: Wilhelm Heyne, 2005
- Dennert, Gabriele; Leidiner, Christiane und Rauchut, Franziska [Hg.]. *In Bewegung bleiben: 100 Jahre Politik, Kultur und Geschichte von Lesben*. Berlin: Querverlag, 2007
- Dudek, Sonja [Hg.]. *Das Recht anders zu sein: Menschenrechtsverletzungen an Lesben, Schwulen und Transgender*. Berlin: Querverlag, 2007
- Feustel, Gotthard: *Die Geschichte der Homosexualität*. Düsseldorf: Albatros, 2003

- Gronowicz, Antoni. *Greta Garbo: Ihr Leben*. München: Albrecht Knaus, 1990
- Grundies, Ariane und Björn. *Anderes Ufer, andere Sitten: Eine Gebrauchsanleitung*. Wien: Deuticke im Paul Zsolnay Verlag, 2007
- Habel, F.-B.. *Zerschnittene Filme: Zensur im Kino*. Leipzig: Gustav Kiepenheuer, 2003
- Helleis, Anna. *Faszination Schauspielerin*. Wien: Wilhelm Braumüller, 2006
- Hieber, Lutz und Villa, Paula-Irene. *Images von Gewicht: Soziale Bewegungen, Queer Theory und Kunst in den USA*. Bielefeld: transcript, 2007
- Hörnlein, Ruth. *A bright galaxy of stars*. Marburg: Tectum, 2003
- Huber, Herrmann J.. *Gewalt und Leidenschaft: Das Lexikon Homosexualität in Film und Video*. Berlin: Bruno Gmünder, 1989, 1987
- Hüttel, Barbara und Hüttel, Richard[Hg.]: *Re-Visionen. Zur Aktualität von Kunstgeschichte*. Berlin: Akademie Verlag, 2002.
- Jansen, Peter W. (Hg.). *New Hollywood*. München Wien: Carl Hanser, 1976
- Jeier, Thomas. *Der Western-Film*. München: Wilhelm Heyne, 1987
- Koebner, Thomas und Felix, Jürgen (Hg.). *Filmgenres: Melodram und Liebeskomödie*. Stuttgart: Reclam, 2007
- Krenn Günter und Moser, Karin: *Louise Brooks: Rebellin, Ikone, Legende*. Wien: Filmarchiv Austria, 2006
- Lautmann, Rüdiger (Hg.). *Homosexualität: Handbuch der Theorie- und Forschungsgeschichte*. Frankfurt: Campus, 1993
- Leff, Leonard J. und Simmons, Jerold L.. *The Dame in the Kimono – Hollywood, Censorship, and the Production Code*. Lexington Kentucky: University Press of Kentucky, 2001
- Leider, Emily Wortis. *Mae West: I'm No Angel*. München: Kindler, 1997
- Ligensa, Annemone. „*Sympathy for the Devil: Das Konzept der Identifikation in der psychoanalytischen Filmtheorie*“. *Psyche im Kino. Sigmund Freud und der Film*. Hg. Thomas Ballhausen; Günter Krenn und Lydia Marinelli Wien: filmarchiv austria, 2006
- Stephen Lowry. *Stars und Images. Theoretische Perspektiven auf Filmstars*. In: *Montage/AV* 6,2, 1997, S. 11-35.
- Lowry, Stephen und Korte, Helmut. *Der Filmstar*. Stuttgart: Metzler, 2000

- Madsen, Axel. *Der Nähkreis*, Hamburg: Ernst Kabel, 1995
- Niess, Frank: *Schatten über Hollywood: McCarthy, Bush junior und die Folgen*. Köln : Papy Rossa-Verlag, 2005
- Payne, Robert. *Greta Garbo: Ihre Filme, ihr Leben*. München: Wilhelm Heyne, 1979
- Prinzler, Hans Helmut und Jatho, Gabriele (Hg.). *New Hollywood 1967-1976: Trouble in Wonderland*. Berlin: Stiftung Deutsche Kinemathek, 2004
- Proulx, Edna Annie. „Verfilmt werden.“ *Weit draußen*. München: Diana, 2006
- Rauchfleisch, Udo. *Schwule Lesben Bisexuelle: Lebensweisen Vorurteile Einsichten*. Zürich: Sammlung Vandenhoeck und Ruprecht, 1994
- Röwekamp, Burkhard. *Hollywood*. Köln: Dumont, 2003
- Scheugl, Hans. *Sexualität und Neurose im Film: Die Kinomythen von Griffith bis Warhol*. München: Carl Hanser, 1974
- Scheugl, Hans. *Sex und Macht: Eine Metaerzählung des amerikanischen Films des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart: Schmetterling, 2007
- Schröder, Nicolaus. *Special: Filmindustrie*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1995
- Seesslen, Georg. *Ästhetik des erotischen Films*. Marburg: Schüren, 1996
- Sigusch, Volkmar. *Geschichte der Sexualwissenschaft*. Frankfurt am Main: Campus, 2008
- Skinner, Jody. *Warme Brüder, Kesse Väter: Lexikon mit Ausdrücken für Lesben, Schwule und Homosexualität*. Essen: Die Blaue Eule, 1997
- Sontag, Susan. *Kunst und Antikunst*. Frankfurt am Main: Fischer, 1982
- Sullivan, Andrew. *Völlig Normal – ein Diskurs über Homosexualität*. München: Kindler, 1996
- Summers, Anthony. *J.Edgar Hoover – Der Pate im FBI*. München: Langen Müller, 1993
- Swietlinski, Jutta. *Wenn Ally Frauen küsst...:Lesben in US-Fernsehserien*. Königstein/Taunus: Ulrike Helmer, 2003
- Tschüscher, Dominik. *Ein neues New Hollywood?* Hamburg: Diplomica Verlag, 2002
- Ungerböck; Andreas. *Blacklisted: movies by the Hollywood blacklist victims – eine Retrospektive der Viennale in Zusammenarbeit mit dem Österreichischen Filmmuseum, 1. bis 31.Oktober 2000*. Wien : Viennale, Vienna International Film Festival, 2000
- Vickers, Hugo: *Loving Garbo. Die Affären der Göttlichen*. München: Knesebeck, 1995

Vogel, Amos. *Film als subversive Kunst: Kino wider die Tabus – von Eisenstein bis Kubrick*. St. Andrä-Wördern: Hannibal, 1997

Wagner, Hedwig. *Die Prostituierte im Film: Zum Verhältnis von Gender und Medium*. Bielefeld: transcript, 2007

Weingarten, Susanne. *Bodies of Evidence: Geschlechtsrepräsentationen von Hollywoodstars*. Marburg: Schüren, 2004

Weiss, Andrea. *Vampires & Violets*. Dortmund: eFeF, 1995

Wiedemann, Hans-Georg. *Homosexuell*. Stuttgart: Kreuz Verlag, 2005

## Filmographie

*Der Einstein des Sex Leben und Werk des Dr. Magnus Hirschfeld*. Regie: Rosa von Praunheim. Kaufvideo. Deutschland: Absolut Medien, 2000 (Orig.: Rosa von Praunheim Filmproduktion, 1999)

*Infam*. Regie: William Wyler. nach dem Stück von Lillian Hellman, DVD. USA: MGM Home Entertainment, 2004 (Orig.: The Children's Hour. USA: Worldwide, 1961)

*Before Stonewall*. Buch und Regie: Greta Schiller. Kaufvideo. Absolut Medien – gay classics 1984 (Orig.: USA: Jezebel Productions, 1983)

*Easy Riders – Ranging Bulls – How the Sex 'n' Drugs 'n' Rock 'n' Roll Generation Saved Hollywood*. Regie: Kenneth Bowser. based on the book of Peter Biskind USA: Metrodome Distribution, 2003

*Brokeback Mountain*. Regie: Ang Lee. DVD. Tobis Home Entertainment, 2006 (Orig.: USA: Paramount Pictures Inc. 2005)

*Queen Christina*. Regie: Rouben Mamoulian. DVD. Süddeutsche Zeitung Cinemathek, 2005 (Orig.: USA: Metro-Goldwyn-Mayer, 1933)

*The Celluloid Closet – Gefangen in der Traumfabrik*. Regie: Rob Epstein. Home Box Office, 2004 (Orig.: *The Celluloid Closet* USA: Telling Pictures, 1995)

*Red River*. Regie: Howard Hawks. DVD. MGM Home Entertainment, 2000 (Orig.: Charles K. Feldman Group, 1948)

## Internetseiten

<http://de.wikipedia.org/wiki/Sexualit%C3%A4t> Zugriff: 14.05.2009

[http://de.wikipedia.org/wiki/Butch\\_und\\_Femme](http://de.wikipedia.org/wiki/Butch_und_Femme) Zugriff: 26.10.09

<http://www.brightlightsfilm.com/29/childrenshour1.html> Zugriff 30.01.2008

<http://safezone.slu.edu/downloads/reading.homosexuality%20in%20america.pdf>

<http://plato.stanford.edu/entries/homosexuality/> Zugriff: 31.01.2008

<http://www.umsl.edu/~keelr/200/homsex.html> Zugriff: 31.01.2008

[http://www.mpa.org/FilmRat\\_Ratings.asp](http://www.mpa.org/FilmRat_Ratings.asp) Zugriff: 12.08.08

<http://www.homowiki.de/Lavendelehe> Zugriff: 17.11.08

<http://www.weirdwildrealm.com/f-different-from-others.html> Zugriff: 28.03.2008

[http://www.henninghirche.de/index.htm?http://www.henninghirche.de/hetero/hetero\\_4.htm](http://www.henninghirche.de/index.htm?http://www.henninghirche.de/hetero/hetero_4.htm)  
Zugriff: 15.02.2009

<http://www.simonlevay.com/the-biology-of-sexual-orientation#TOC-Brain-studies-anatomy> Zugriff: 02.05.2009

[http://www.kaiserschmarren.ch/bilder/theda\\_baravamp01.JPG](http://www.kaiserschmarren.ch/bilder/theda_baravamp01.JPG) Zugriff: 22.02.2008

<http://www.fanpix.net/picture-gallery/456/108456-rudolph-valentino-picture.htm> Zugriff:  
27.02.2008

[http://books.google.de/books?id=bO3YaQMppFMC&pg=PA306&lpg=PA306&dq=Dyer,+Richard:+Heavenly+Bodies&source=web&ots=rBv68HKDR1&sig=gO667wvn5FcNpMDiPgI8JqNsd38&hl=de&sa=X&oi=book\\_result&resnum=1&ct=result#PPA297,M1](http://books.google.de/books?id=bO3YaQMppFMC&pg=PA306&lpg=PA306&dq=Dyer,+Richard:+Heavenly+Bodies&source=web&ots=rBv68HKDR1&sig=gO667wvn5FcNpMDiPgI8JqNsd38&hl=de&sa=X&oi=book_result&resnum=1&ct=result#PPA297,M1)

[http://books.google.de/books?id=oUJ0Qbse7IYC&dq=Dyer,+Richard:+Heavenly+Bodies&printsec=frontcover&source=bl&ots=jmovlnnthJ&sig=IGIikc4DVy8V1r7jjuPh4j3MQxo&hl=de&sa=X&oi=book\\_result&resnum=5&ct=result](http://books.google.de/books?id=oUJ0Qbse7IYC&dq=Dyer,+Richard:+Heavenly+Bodies&printsec=frontcover&source=bl&ots=jmovlnnthJ&sig=IGIikc4DVy8V1r7jjuPh4j3MQxo&hl=de&sa=X&oi=book_result&resnum=5&ct=result) Zugriff: 24.04.2009

# Lebenslauf

**Name:** Swenja Preuß  
**Geburtsdatum:** 15.Juni.1980  
**Geburtsort:** D -71636 Ludwigsburg  
**Familienstand:** ledig; keine Kinder

**Anschrift:** Wassergasse 4/23  
1030 Wien  
Tel: 0650-4814513

**Schulbesuch:**

**08/1986 bis 06/2000** Grundschule Pflugfelden  
Otto-Hahn-Gymnasium  
Mathilde-Planck-Schule  
(Ernährungswissenschaftliches Gymnasium)

**Schulabschluss:** Allgemeine Hochschulreife

**Studium:**

**WS 2001 bis SS 2002** Kunstgeschichte und Geographie  
Universität Stuttgart

**WS 2003 bis SS 2009** Theater,- Film,- und Medienwissenschaft  
Universität Wien

**Tätigkeiten neben dem Studium:**

**Spielzeit 2008/09 bis heute:** Volksoper Wien  
Kostümabteilung – Ankleiderin

**07-09/2007** Kunsthaus Wien  
Information Besucher, Garderobe und Aufsicht

**10/2006 – 08/2009** Kinderbetreuung

**06/2005 – 08/2006** Gruber & Stern GesmbH  
Flughafen Wien (Promotion)

**Praktika:**

**07-08/2009**

Produktionsassistent bei Kurzfilmproduktion  
„Janek“ (Regie: Tobias Dörr; Filmakademie Wien)

**Saison 2004**

Schlossfestspiele Ludwigsburg  
(Mitarbeit: Bühnenbild, Requisite und  
Ablauftechnik bei der Opernproduktion  
„Le nozze di Figaro“ von Mozart, Springer beim  
Klassik-Open-Air am Seeschloss Monrepos)

**Saison 2003**

Schlossfestspiele Ludwigsburg  
(Requisite und Ablauftechnik bei der  
Opernproduktion „La clamenza di Tito“ von  
Mozart, Springer beim Klassik-Open-Air am  
Seeschloss Monrepos)

**Saison 2002**

Schlossfestspiele Ludwigsburg  
(Technische Assistenz, Ablauftechnik und  
Requisite bei der Opernproduktion „Der  
Liebestrank“ von Donizetti)

**Saison 2001**

Schlossfestspiele Ludwigsburg  
(Catering für das Technikteam beim „Klassik  
Open-Air“ am Seeschloss Monrepos,  
Requisite und Ablauftechnik bei den  
Opernproduktionen „Der Mond“ von Carl Orff und  
„Der Liebestrank“ von Donizetti)

**Spielzeit 2000**

1 Monat Malsaal/Dekoabteilung  
Staatstheater Stuttgart  
2 Monate Kostümhospitantz („Die Arabische  
Nacht“ von Roland Schimmelpfennig)

**Sommer 1999**

6 Wochen Filmakademie Baden-Württemberg  
Ausstattungs-Assistent bei Spielfilmproduktion  
„1/2 Mensch“ (Regie: Marc Orband)

**Sprachkenntnisse:**

Englisch (gut)  
Französisch (Grundlagen)  
Gebärdensprache (Grundlagen)

**EDV:**

MS-Office  
Internet

Wien, November 2009

*Swenja Preuß*