# MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Heimat bist du schwuler Söhne?
Schwule Männlichkeiten, soziale Räume und Affekt im österreichischen Kinofilm

verfasst von | submitted by

Paul Kunz BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2024

| | |
|---|---|
| Studienkennzahl lt. Studienblatt \| Degree programme code as it appears on the student record sheet: | UA 066 583 |
| Studienrichtung lt. Studienblatt \| Degree programme as it appears on the student record sheet: | Masterstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft |
| Betreut von \| Supervisor: | Ass.-Prof. Mag. Dr. Nicole Kandioler-Biet |

# Danksagung

Zuallererst möchte ich meiner Betreuerin, Ass.-Prof. Mag. Dr. Nicole Kandioler-Biet, meinen Dank aussprechen, die mich mit ihrer Expertise und Unterstützung durch den gesamten Prozess begleitet hat.

Von Herzen danke ich Hans Bonhage, Magdalena Ragl und Anna Sacher. Ohne euch hätte ich diese Arbeit wahrscheinlich allein zu Hause verfasst und dabei längst nicht so viel Freude empfunden. Aber dank euch und dem wöchentlichen *Bib Day Deluxe* wurde das Verfassen der Masterarbeit zu einer der schönsten Zeiten meines Studiums. Mein Dank gilt auch Mag. Dr. Adam Czirak, der uns regelmäßig die Möglichkeit gegeben hat, gemeinsam lange Schreib-Sessions abzuhalten.

Darüber hinaus möchte ich Marlene danken, die mir mit unendlicher Geduld zugehört hat, wann immer ich vor einem Problem stand. Und zu guter Letzt danke ich meiner Schwester Sonja, deren konstruktive Kritik für diese Arbeit unentbehrlich war.

# Inhaltsverzeichnis

**1 Einleitung ... 1**

**2 Theoretische Grundlage ... 6**

2.1 Schwule Männer und heterosexuelle Räume ... 6

2.1.1 Hegemoniale Männlichkeit nach Raewyn Connell ... 6

2.1.2 Queere Phänomenologie nach Sara Ahmed ... 8

2.2 Schwule Narrative und queere Sensibilitäten im Film ... 13

2.2.1 Schwule Identitätsentwicklung und das Coming-Out-Narrativ ... 13

2.2.2 Formale Aspekte und deren affektive queere Potentiale im Film ... 18

**3 Kontextualisierung der analysierten Filme ... 21**

3.1 Kategorisierung und Geschichte des queeren Films ... 21

3.1.1 Kategorisierungsansätze und Kriterien zu queerem Film ... 21

3.1.2 Von New Queer Cinema zu New Wave Queer Cinema ... 23

3.2 Österreichischer Film und männliche Homosexualität ... 30

3.2.1 Eigenschaften des Neuen Österreichischen Films ... 30

3.2.2 Homosexualität und Film in Österreich ... 33

**4 Filmanalyse ... 37**

4.1 Männliche Hauptfiguren in Relation zu sozialen Räumen ... 37

4.1.1 Beschreibung des Analysekorpus ... 37

4.1.2 Emanzipation von heterosexuell männlichen Räumen in *Nevrland* ... 38

4.1.3 Grenzüberschreitungen als Störung des sozialen Gefüges in *Hochwald* ... 44

4.1.4 Performative Männlichkeiten im Coming-Out-Narrativ in *Eismayer* ... 50

4.1.5 Transformation von Räumen als Handlungsmöglichkeit in *Große Freiheit* ... 55

4.1.6 Homonormativität als schwules Idyll in *Kater* ... 60

4.1.7 Künstliche Räume für inszenierte Männlichkeiten in *Brüder der Nacht* ... 65

4.1.8 Zusammenfassung der Analyseergebnisse ... 69

4.2 Affektproduktion im schwulen österreichischen Film ... 73
4.2.1 Erzeugung affektiver Empathie in *Nevrland* ... 73
4.2.2 Irritationen des Affekts in *Hochwald* ... 76
4.2.3 Verharmlosung von Homofeindlichkeit in *Eismayer* ... 80
4.2.4 Empathie als Fokus in *Große Freiheit* ... 83
4.2.5 Universalismus durch Abstraktion in *Kater* ... 86
4.2.6 Voyeurismus und komplexe Affekte in *Brüder der Nacht* ... 89
4.2.7 Schwules Begehren und Affekt in öffentlichen Badezimmern ... 91
4.2.8 Schwule Männer als Außenseiter in schwulen Szenelokalen ... 96
4.2.9 Zusammenfassung der Analyseergebnisse ... 101
**5 Fazit und Ausblick ... 107**
**6 Quellenverzeichnis ... 112**
6.1 Literaturverzeichnis ... 112
6.2 Medienverzeichnis ... 117
**Abstract ... 119**
**Anhang ... 121**

# 1 Einleitung

Ich versuche mich an das erste Mal zu erinnern, dass ich eine schwule Figur in einem österreichischen Film gesehen habe. War es der homosexuelle Nazi-Offizier Gstettner, der in *Der Bockerer* einen jungen Buben sexuell belästigt?[1] Heute weiß ich nicht mehr, was ich fühlte, als ich den Film in einer Schulstunde in der Oberstufe erstmals gesehen habe. War ich gekränkt aufgrund der homofeindlichen Darstellung? Oder war ich aufgeregt überhaupt eine Form der Repräsentation zu sehen? Womöglich bin ich nervös geworden, weil ich als ungeouteter schwuler Bub in der Schule mit einer schwulen Filmfigur konfrontiert wurde.

An schwule Männer im österreichischen Fernsehen kann ich mich erinnern: an ältere Herren, die bei *Liebesg'schichten und Heiratssachen* männliche Partner suchten,[2] und an Alfons Haider bei *Dancing Stars*[3] oder einen jungen Tom Neuwirth bei *Starmania*.[4] Ich erinnere mich an die mediale Berichterstattung, an Kommentare von Verwandten und meinen kindlichen Versuch, mir eine Meinung zu Homosexualität zu bilden – etwas, was für mich damals nur ein Sachthema war. Aber wenn ich mich selbst auf Erinnerungen an schwule Figuren im österreichischen Kinofilm hin befrage, dann bemerke ich in meiner Kindheit eine große Leere.

Meine Gedanken wandern stattdessen zu meiner Mitbewohnerin, deren Film- und Fernsehkonsum in der Kindheit geringer war als meiner und welche den österreichischen Film nie verfolgt hat. Als ich mir vor ein paar Jahren den Fernsehzweiteiler *Die Aufschneider*[5] mit ihr ansah, war sie verwundert: Viel mehr als bei den internationalen Filmen, die sie bisher gesehen hatte, verspürte sie ein Gefühl der Verbundenheit mit den Figuren. Sie hatte eine genaue Kenntnis der dargestellten Wiener Mittelschicht – sie kannte den sozialen Raum und hatte sich in den Figuren wiedergefunden, die diese Räume navigierten. Und sie war verwundert, dass ihr dieses Gefühl von Vertrautheit mit dem Dargestellten so neu war.

Diesen gedanklichen Prozess schildere ich, weil er eine Reihe von Themen ins Sichtfeld rückt, die ich im Rahmen meiner Arbeit verbinden möchte: schwule Männlichkeiten, österreichischer Film, soziale Räume und Affekt. Ich will die Frage beantworten, wie schwule Männlichkeiten in zeitgenössischen österreichischen Kinofilmen dargestellt werden, welche sozialen Räume sie navigieren und welche Affekte diese Darstellungen produzieren.

[1] Vgl. *Der Bockerer*, R: Franz Antel, AT 1981.
[2] Vgl. *Liebesg'schichten und Heiratssachen*, R: o.A, AT seit 1997.
[3] Vgl. *Dancing Stars Staffel 6*, R: Kurt Pongratz, AT 2005.
[4] Vgl. *Starmania Staffel 3*, R: Kurt Pongratz, AT 2006-2007.
[5] Vgl. *Die Aufschneider*, R: David Schalko, AT 2010.

Zum einen geht es also darum, wie schwule Figuren in österreichischen Kinofilmen dargestellt werden, und zwar im Hinblick darauf, wie sie mit den sozialen Räumen interagieren, in denen sie sich bewegen: Welche sozialen Räume werden dargestellt und wie? Wie ist das Verhältnis zwischen den Figuren und den Räumen? Und wie sind die schwulen Männlichkeiten der Figuren von Bedeutung für dieses Verhältnis? Zum anderen möchte ich die affektive Struktur der ausgewählten österreichischen Filme untersuchen. Ich interessiere mich dafür, wie das beschriebene Verhältnis zwischen schwulen Figuren und sozialen Räumen affektiv erfahrbar gemacht wird, also welche Affekte diese Filme bei Zuseher:innen auszulösen versuchen und welche Erfahrungen von Nähe und Distanz zu den Figuren damit einhergehen. Das Zusammendenken der inhaltlichen Ebene und der affektiven Struktur der Filme soll Aufschluss darüber geben, wie die Darstellung schwuler Männlichkeiten und ihrer Beziehung zu sozialen Räumen sich zu einer österreichischen Identität verhält.

Darstellungen schwuler Männlichkeiten im österreichischen Film wurden bislang noch keiner Analyse unterzogen. Meine Forschungsarbeit knüpft jedoch an eine große Menge filmwissenschaftlicher Auseinandersetzungen mit Männlichkeiten und Queerness an. Der Untersuchung von Männlichkeiten im Film wurde 1975 ein einflussreicher Startpunkt gesetzt: Laura Mulvey verfasste den in der feministischen Filmtheorie stark rezipierten Essay „Visual Pleasure und Narrative Cinema“. Darin prägt Mulvey den Begriff des *male gaze*, mit dem sie patriarchale Blickstrukturen beschreibt, die vom Blick eines männlichen Regisseurs über den Blick des männlichen Protagonisten bis hin zum Blick eines männlich imaginierten Zusehers auf ein weibliches Objekt reichen. [6] In ihren Untersuchungen beschreibt sie die Machtverhältnisse, die diesen männlich geprägten Blickregimen innewohnen, sie setzt sich jedoch nicht vordergründig damit auseinander wie Männer dargestellt werden. Seitdem hat sich aufbauend auf feministischen Arbeiten jedoch ein vielfältiges Feld kulturwissenschaftlicher Forschung herausgebildet, das sich explizit mit medialen Darstellungen von Männlichkeiten befasst. Ziele solcher Forschungsunternehmen liegen etwa in der Aufdeckung patriarchaler Normen oder in der Sichtbarmachung der Pluralität von Männlichkeiten.[7]

In der kritischen Männlichkeitenforschung hat sich insbesondere das 1995 von Raewyn Connell systematisierte Konzept der hegemonialen Männlichkeit als analytisches Werkzeug etabliert.[8]

[6] Vgl. Laura Mulvey, „Visual Pleasure and Narrative Cinema“, *Feminist Film Theory. A Reader*, hg.v. Sue Thornham, Edinburgh: Edinburgh University 2022 (Orig. 1975), S.58-69.
[7] Vgl. Paul Scheibelhofer et al., „Kritische Männlichkeitenforschung und Medien“, *Handbuch Medien und Geschlecht*, hg.v. Johanna Dorer et al., Wiesbaden: Springer 2013, S.821-833, hier S.822.
[8] Vgl. Sebastian Fitz-Klausner, „Männlichkeiten in den Filmwissenschaften“, *Handbuch Medien und Geschlecht*, hg.v. J. Dorer et al.., Wiesbaden: Springer 2023, S.109-124, hier S.111f.

Connell ermöglicht damit eine Untersuchung hierarchischer Relationen zwischen Männlichkeiten und Weiblichkeiten einerseits und zwischen verschiedenen Männlichkeiten andererseits.[9]

In der filmwissenschaftlichen Analyse von Männlichkeiten lassen sich zwei Hauptansätze unterscheiden: Zum einen die Analyse filmischer Darstellungen von Männlichkeiten, zum anderen die Untersuchung medialer Konzepte und deren Gebrauch im Hinblick darauf, welche Vorstellungen von Männlichkeiten ihnen zugrunde liegen. [10] Ein zentraler Forschungsschwerpunkt ist die Untersuchung schwuler Männlichkeiten, die auf die wegbereitende Arbeit der anglo-amerikanischen Gay Studies in den 1970er- und 1980er-Jahren zurückgeht. Dazu gehören Parker Tylers *Screening the Sexes*[11] von 1972, die 1977 von Richard Dyer herausgegebene Essay-Sammlung *Gays and Film*[12] sowie Vito Russos *The Celluloid Closet* von 1981.[13] Die Werke setzen sich mit Homosexualität im Film auseinander und enthalten frühe Untersuchungen filmischer Männlichkeitskonstruktionen und heteronormativer Hierarchien, innerhalb derer schwule Männlichkeiten durch stereotypisierende Darstellungen abgewertet werden.

Seitdem gab es zahlreiche weitere Auseinandersetzungen mit queerem Film. Der Sammelband *New Queer Cinema. A Critical Reader*, herausgegeben von Michele Aaron im Jahr 2004, widmet sich dem New Queer Cinema[14], einem von B. Ruby Rich benannten Phänomen insbesondere des US-amerikanischen queeren Kinos der 1990er-Jahre. [15] Die darin enthaltenen Beiträge beleuchten nicht nur jene Filme, die dem New Queer Cinema zugerechnet werden, sondern thematisieren auch dessen historische und politische Bedeutung sowie seine Auswirkungen auf das queere Kino. In *Coming Out to the Mainstream. New Queer Cinema in the 21st Century* haben JoAnne C. Juett und David Jones Essays zusammengestellt, die Auswirkungen des New Queer Cinema und Entwicklungen im queeren Film im 21. Jahrhundert untersuchen. [16] Karl Schoonover und Rosalind Galt richten im 2016 erschienenen *Queer*

[9] Vgl. Raewyn Connell, *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*, Wiesbaden: Springer VS [4]2015.
[10] Vgl. Scheibelhofer et al., „Kritische Männlichkeitenforschung und Medien", S.823.
[11] Vgl. Parker Tyler, *Screening the Sexes. Homosexuality in the Movie*, New York u.a.: Holt Rinehart and Winston 1972.
[12] Vgl. Richard Dyer (Hg.), *Gays and Film*, London: British Film Institute 1977.
[13] Vgl. Vito Russo, *The Celluloid Closet. Homosexuality in the Movies. Revised Edition*, New York [u.a.]: Harper & Row 1987 (Orig. *The Celluloid Closet. Homosexuality in the Movies*, 1981).
[14] Vgl. Michele Aaron (Hg.), *New Queer Cinema. A Critical Reader*, Edinburgh: Edinburgh University 2004.
[15] Vgl. B. Ruby Rich, „New Queer Cinema", *Sight and Sound* 5/2, 1992, S.30-39.
[16] Vgl. Juett, JoAnne C./David M. Jones (Hg.), *Coming Out to the Mainstream. New Queer Cinema in the 21st Century*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars 2010.

*Cinema in the World* den Blick auf queeren internationalen Film und insbesondere auf dessen queeres politisches Potenzial.[17]

Auseinandersetzungen mit Darstellungen schwuler Männlichkeiten in zeitgenössischen Medienformaten finden sich darüber hinaus in zahlreichen wissenschaftlichen Artikeln, die den Forschungsstand laufend um Analysen erweitern. Ein Befund dieser Analysen ist, dass mit der Zunahme von Darstellungen schwuler Männer in den Mainstream-Medien politische Aspekte schwuler Identitäten in den Hintergrund geraten sind: Gezeigt werden vor allem schwule Männer, die an heteronormative Praktiken angepasst und damit für ein Mainstream-Publikum konsumierbar sind.[18] Ralph J. Poole stellt fest, dass die Anpassung so weit geht, dass die Beziehungen nicht-heterosexueller Paare als Vorbild für Heteros inszeniert werden.[19] Andere Forschungsarbeiten setzen sich mit der Queerness formaler filmiscer Aspekte auseinander, so beispielsweise Kyle Frackman und Ervin Malakaj, die die Manipulation von Zeit im Film als Repräsentation queerer Temporalität analysieren.[20]

Die deutschsprachige filmwissenschaftliche Männlichkeitenforschung steht in enger Beziehung zum anglo-amerikanischen Raum und entwickelte sich mit ihr mit. Christiane König hat nicht-normierte Männlichkeiten in der deutschen Film- und Mediengeschichte bis 1945 untersucht.[21] In *Bewegte Männer* analysiert Christopher Treiblmayer eine Entwicklung in der Darstellung schwuler Männlichkeiten im deutschen Film nach 1989.[22] Zur Darstellung schwuler Männlichkeiten im österreichischen Film gibt es allerdings bislang keine Forschung. Der von Robert Dassanowsky und Oliver C. Speck herausgegebenen Sammelband *New Austrian Film* widmet sich dem österreichischen Kino und betrachtet dieses auf seine Spezifitäten hin, beinhaltet aber keine Analyse queerer Darstellungen.[23] Dietmar Schwärzler bietet in „Rise and a Phoenix" einen prägnanten Überblick über die Geschichte des queeren

[17] Vgl. Karl Schoonover/Rosalind Galt, Queer Cinema in the World, Durham: Duke University 2016.
[18] Vgl. Jay Poole, „Queer Representations of Gay Males and Masculinities in the Media", *Sexuality & Culture* 18, 2014, S.279-290; Guillermo Avila-Saavedra, „Nothing Queer About Queer Television. Televized Construction of Gay Masculinities", *Media, Culture & Society* 31/1, 2009, S.5-21; Fred Fejes, „Making a Gay Masculinity", *Critical Studies in Media Communication* 17/1, 2000, S.113-116.
[19] Vgl. Ralph J. Poole, „Heterosexuelle sind die neuen Schwulen. Tendenzen des Normativen im aktuellen queeren Film und Fernsehen", *Forschung im Queerformat. Aktuelle Beiträge der LSBTI*-, Queer- und Geschlechterforschung*, hg. v. Bundesstiftung Magnus Hirschfeld, Bielefeld: transcript 2014, S.273-290.
[20] Vgl. Kyle Frackman/Ervin Malakaj, „Queer Time in Contemporary German Cinema", *The Germanic Review. Literature, Culture, Theory* 97/4, 2022, S.299-309.
[21] Vgl. Christiane König, *Szene & Horizont. Theaterwissenschaftliche Studien. Bd. 5: Performative Figuren queerer Männlichkeit. Eine Mediengeschichte von Film und Kino in Deutschland bis 1945*, hg.v. Peter W. Marx, Köln: J.B. Metzler 2020.
[22] Vgl. Christopher Treiblmayr, *Bewegte Männer. Männlichkeit und männliche Homosexualität im deutschen Kino der 1990er Jahre*, Köln: Böhlau 2015.
[23] Vgl. Robert Dassanowsky/Oliver C. Speck (Hg.), *New Austrian Film*, New York: Berghahn Books 2011.

Films in Österreich. Er zeigt auf, dass queere Inhalte lange Zeit vor allem im Bereich des „artist film“ zu finden waren. Seit den 2000er-Jahren jedoch verzeichnet er auch eine zunehmende Präsenz lesbischer und schwuler Themen in Dokumentar- und Spielfilmen.[24]

Mein Forschungsvorhaben knüpft an vorhandene Arbeiten an, indem es etablierte Analyseverfahren wie Connells hegemoniale Männlichkeit mit queerer Theorie verknüpft und auf einen Analysekorpus von sechs österreichischen Filmen mit schwulen männlichen Protagonisten anwendet. Neben Connells hegemonialer Männlichkeit[25] verwende ich auch Sara Ahmeds Konzept der queeren Phänomenologie[26] sowie Karl Schoonovers und Rosalind Galts affektive Register[27], um einen theoretischen und methodischen Rahmen zu entwickeln, der sich am Analysekorpus orientiert.

Die Arbeit gliedert sich in mehrere Teile, die aufeinander aufbauend dieses Untersuchungsziel verfolgen. In Kapitel 2 wird die theoretische Grundlage dargelegt. Hierbei erläutere ich zunächst Raewyn Connells Konzept der hegemonialen Männlichkeit und verknüpfe es mit Sara Ahmeds Konzept der queeren Phänomenologie, um schwule Männlichkeiten im Verhältnis zu sozialen Räumen beschreibbar zu machen. Daran anschließend schildere ich gängige schwule Narrative und ihren Zusammenhang mit dem Medium Film, sowie queere Potenziale des Mediums Film an sich. Das Zusammendenken dieser Aspekte bildet die theoretische Basis meines filmanalytischen Vorhabens.

Kapitel 3 kontextualisiert die sechs für die Analyse ausgewählten Filme. Zunächst stelle ich diese in einen queerfilmhistorischen Kontext, indem ich die historische Bedeutung zweier Kategorisierungsansätze des queeren Films, das New Queer Cinema und das New Wave Queer Cinema, beschreibe. Anschließend erläutere ich wesentliche Merkmale des Neuen Österreichischen Films und gebe einen kurzen Überblick über die schwule Filmgeschichte in Österreich.

Der Hauptteil der Arbeit erstreckt sich über Kapitel 4 und umfasst die inhaltliche Analyse der sechs ausgewählten Filme: *Brüder der Nacht* (R: Patric Chiha, 2016)[28], *Kater* (R: Händl Klaus,

[24] Vgl. Dietmar Schwärzler, „Rise and a Phoenix. Queer Film Austria“, *Biblioteca. Cinema, Media e Studi Culturali. Bd. 7: Atlante del Cinema Queer Contemporaneo. Europa 2000-2020. Atlas of Contemporary Queer Cinema. Europe 2000-2020*, hg.v. Andrea Inzerillo, o.A.: Meltemi, S.49-82
[25] Vgl. Connell, *Der gemachte Mann*, S.130f.
[26] Vgl. Sara Ahmed, *Queer Phenomenology. Orientations, Objects, Others*, Durham/London: Duke University 2006, S.1f.
[27] Vgl. Schoonover/Galt, *Queer Cinema in the World*, S.211f.
[28] *Brüder der Nacht*, R: Patric Chiha, WILDart FILM, AT 2016, MUBI, 20.07.2024.

2016)[29], *Nevrland* (R: Gregor Schmidinger, 2019)[30], *Hochwald* (R: Evi Romen, 2020)[31], *Große Freiheit* (R: Sebastian Meise, 2021)[32] und *Eismayer* (R: David Wagner, 2022)[33]. Ich untersuche die Filme in Bezug auf schwule Männlichkeiten und ihr Verhältnis zu sozialen Räumen, zunächst einzeln und anschließend im Vergleich, um Gemeinsamkeiten herauszuarbeiten und in Beziehung zu setzen. In einem weiteren Schritt analysiere ich die affektiv-ästhetischen Strategien der Filme, wobei ich besonders jene Aspekte hervorhebe, die sich aufgrund der inhaltlichen Analyse als relevant herausstellen. Die Ergebnisse werden schließlich im Hinblick auf die Beantwortung der Forschungsfrage diskutiert.

# 2 Theoretische Grundlage

## 2.1 Schwule Männer und heterosexuelle Räume

Im folgenden Kapitel möchte ich zum einen den Begriff „Männlichkeit“ mit Connell definieren und zum anderen das Verhältnis zwischen sexuell orientierten Körpern und sozialen Räumen nach Ahmed beschreiben. Damit soll ein theoretischer Rahmen für die vergleichende Filmanalyse gelegt werden, der es erlaubt die in den Filmen gezeigten Räume als Darstellung geschlechtlicher und sexualisierter Objektanordnungen zu begreifen und das Verhältnis der männlichen Hauptfiguren zu diesen Objektanordnungen zu beschreiben.

### 2.1.1 Hegemoniale Männlichkeit nach Raewyn Connell

Im Jahr 1995 hat die australische Soziologin Raewyn Connell das einflussreiche Konzept der hegemonialen Männlichkeit systematisiert. Dieses Konzept stellt einen geeigneten Ausgangspunkt für meine Auseinandersetzung mit Männlichkeiten im Film dar. Connell definiert Weiblichkeit und Männlichkeit als jeweils eine „Position im Geschlechterverhältnis; die Praktiken, durch die Männer und Frauen diese Position einnehmen, und die Auswirkungen dieser Praktiken auf die körperliche Erfahrung, auf Persönlichkeit und Kultur.“[34] Der Fokus auf Praktiken ist zentral für Connells Verständnis von Geschlecht. Sie beschreibt Geschlecht als eine Art der Ordnung sozialer Praxis, nämlich jene Praxis, die das Leben in Relation zum sogenannten Produktionsbereich ordnet. Dieser Produktionsbereich umfasst biologische Kategorien wie Geschlechtsmerkmale, sexuelles Begehren und Geschlechtsverkehr, sowie das

[29] *Kater*, R: Händl Klaus, DVD, ÖFI-Belegexemplar, coop 99, AT 2016.
[30] *Nevrland*, R: Gregor Schmidinger, DVD, Filmladen, Orbrock, AT 2019.
[31] *Hochwald*, R: Evi Romen, DVD, ÖFI Belegexemplar, Amour Fou, AT 2020.
[32] *Große Freiheit*, R: Sebastian Meise, DVD, Filmladen, FreibeuterFilm/Rohfilm, AT/DE 2021.
[33] *Eismayer*, R: David Wagner, DVD, ÖFI-Belegexemplar, Golden Girls, AT 2022.
[34] Connell, *Der gemachte Mann*, S.124.

Gebären und Aufziehen von Kindern. Auf solche körperlichen Aspekte bezieht sich Geschlecht zwar permanent, doch sie sind nicht im Geschlecht enthalten. Im Gegenteil: Geschlecht schließt körperliche Aspekte aus, sondern umfasst genau umgekehrt all jenes, was *nicht* durch biologische Faktoren definiert ist, nämlich die Strukturierung sozialer Praxis.[35]

In dieser Geschlechterpraxis sind Weiblichkeit und Männlichkeit Connell zufolge als konfigurative Prozesse zu verstehen. Das Handeln von Individuen ist immer gesellschaftlichen Situationen unterworfen, unter deren Einfluss sich menschliches Handeln zu größeren Einheiten konfiguriert. Solche Einheiten konfigurativer Praxis, wie Männlichkeit eine ist, werden also performativ hervorgebracht und wirken sich umgekehrt auch wieder auf das Handeln von Menschen aus. Ihr Vollzug positioniert Körper in einem Verhältnis zueinander: dem Geschlechterverhältnis.[36]

Für die Beschreibung des Geschlechterverhältnisses nutzt Connell ein dreistufiges Modell: Das Verhältnis ist bestimmt durch (1) Machtbeziehungen, (2) Produktionsbeziehungen und (3) die emotionale Bindungsstruktur. Machtbeziehungen meint gegenwärtig die Unterordnung von Frauen gegenüber Männern im sogenannten Patriarchat. Mit Produktionsbeziehungen sind geschlechtliche Arbeitsteilungen und im Kapitalismus darüber hinaus die geschlechterbezogene Akkumulation von Reichtum gemeint. Die emotionale Bindungsstruktur schließlich umfasst Praktiken, die Begehren formen und realisieren.[37]

Neben dem Verhältnis zwischen unterschiedlichen Geschlechtern unterscheidet Connell auch unterschiedliche Männlichkeiten, die in Beziehung zueinanderstehen. Die bereits genannte hegemoniale Männlichkeit ist dabei jene Form von Männlichkeit, die in der Gesellschaft die dominante Rolle einnimmt. Sie wird gegenüber anderen Männlichkeiten hervorgehoben, um eine konkrete Funktion zu übernehmen: die Legitimation des Patriarchats. Unter der hegemonialen Männlichkeit ist also kein fixiertes Männlichkeitskonzept mit historisch und geografisch unveränderlichen Eigenschaften zu verstehen, sondern ein wandelbares Konstrukt, das durch seine Funktion definiert ist. Entscheidend ist außerdem nicht, dass eine Mehrzahl der Männer die hegemoniale Männlichkeit verkörpert, sondern nur, dass diese Männlichkeit eine geeignete Antwort auf das Legitimitätsproblem des Patriarchats liefert. Das bedeutet, die Frage

[35] Vgl. Connell, *Der gemachte Mann*, S.124f.
[36] Vgl. a.a.O., S.124f.
[37] Vgl. a.a.O., S.127f.

nach der Begründung der Vormachtstellung der Männer muss immer mit einem Verweis auf die hegemoniale Männlichkeit beantwortbar sein.[38]

Die Hegemonie bezieht sich zwar auf die gesellschaftliche Dominanz von Männern insgesamt, aber auch die Beziehungen zwischen den unterschiedlichen Gruppen von Männern kennen hierarchische Abstufungen. Als besonders bedeutend hebt Connell die Dominanz heterosexueller Männer über homosexuelle Männer hervor. Homosexuelle Männer verortet Connell aufgrund einer Reihe von Unterdrückungsmechanismen, die politischen und sozialen Ausschluss, staatliche Verfolgung und physische Gewalt beinhalten, am untersten Ende der männlichen Geschlechterhierarchie. Schwuler Männlichkeit wird all das zugeordnet, was aus der hegemonialen Männlichkeit ausgeschlossen ist; „das reicht von einem anspruchsvollen innenarchitektonischen Geschmack bis zu lustvoll-passiver analer Sexualität."[39]

Für die Filmanalyse beabsichtige ich, Connells Konzept von Männlichkeit als Einheit konfigurativer Praxis heranzuziehen, um die Darstellung schwuler Männlichkeiten als Konsequenz und Bestandteil einer solchen Praxis zu untersuchen. Ich möchte herausfinden, wie schwule Männlichkeiten dargestellt werden und in welchem Verhältnis sie zu anderen dargestellten Männlichkeiten stehen.

### 2.1.2 Queere Phänomenologie nach Sara Ahmed

Für die Auseinandersetzung mit den emotionalen Bindungsstrukturen, die einer der Faktoren für die hierarchische Ordnung verschiedener Männlichkeiten sind, möchte ich Sara Ahmeds Konzept der queeren Phänomenologie heranziehen. Ahmed begreift „sexuelle Orientierung" als räumlichen Begriff. Dies erlaubt ihr den Fokus darauf zu legen, wie sexuelle Orientierung mit der Orientierung von Körpern im Raum zusammenhängt und wie es zu diesen Orientierungen kommt: „If orientation is a matter of how we reside in space, then sexual orientation might also be a matter of residence; of how we inhabit spaces as well as ‚who' or ‚what' we inhabit spaces with."[40] Gemeint ist nicht nur, dass die sexuelle Orientierung Einfluss darauf hat, wie Körper sich im Raum befinden, sondern auch umgekehrt, dass das Sich-Befinden im Raum die sexuelle Orientierung bestimmt. Wie Körper orientiert sind (sexuell oder anderweitig) ist also eine Frage danach, wie diese Körper sich in Räumen befinden.

Sexuelle Orientierung, erklärt Ahmed, wird häufig als etwas verstanden, das eine Person *hat.* Das *Haben* einer sexuellen Orientierung bedeutet gleichzeitig auf die ein oder andere Art

[38] Vgl. Connell, *Der gemachte Mann*, S.130f.
[39] Vgl. a.a.O., S.132.
[40] Ahmed, *Queer Phenomenology*, S.1.

orientiert zu *sein*. Bei dieser Verbindung von sexuellem Verhalten mit dem Sein einer Person handelt es sich um ein Konzept der Moderne, das mit der Erfindung der Homosexualität zusammenhängt.[41] Gemeint ist damit, dass in einem medizinischen Kontext durch den Begriff der Homosexualität eine Art von Person produziert wurde, die in ihrem Sein von dem abweicht, was als normal und neutral erachtet wird, nämlich der Heterosexualität. Gelegentliches normabweichendes Verhalten von Personen, beispielsweise schwuler Sex, wurde auf diese Weise in die Spezies des Homosexuellen überführt und die Frage nach dem Sein einer Person wurde durch die sexuelle Orientierung beantwortbar: Entweder man *ist* heterosexuell oder man *ist* es nicht. Und wer nicht heterosexuell *ist, ist* nicht normal, sondern queer.[42]

Den Queer-Begriff verwendet Ahmed für verschiedene Abweichungen von hergestellten Normen. Historisch wurde der Begriff abwertend für all jene Personen verwendet, die nicht der heterosexuellen Norm entsprachen. In den 1980ern und 1990ern wurde er von Betroffenen als widerständige Geste angeeignet.[43] Heute dient „queer" meist als Schirmbegriff für eine Vielzahl nicht-heterosexueller Praktiken und Identitäten. Zusätzlich wird oft eine widerständige Haltung gegenüber gesellschaftlichen Normen impliziert. Diese Haltung kann lesbische oder schwule Praktiken umfassen, aber auch andere Verhaltensweisen und Identitäten, die gesellschaftliche Normen herausfordern oder stören.[44] Eine solche Verwendung des Queer-Begriffs kann umgekehrt auch Praktiken von beispielsweise schwulen oder lesbischen Personen ausschließen, die keine gesellschaftsstörenden Auswirkungen haben. Eine monogame schwule Paarbeziehung mit adoptierten Kindern ist diesem Verständnis zufolge nicht queer, da sie sich dem heteronormativen Modell anpasst und es dadurch bekräftigt.[45] Als kritisches Konzept widerstrebt Queerness allen fixierten Kategorien: Auch schwule und lesbische Identitäten seien als fixierte Kategorien zu hinterfragen, stattdessen soll die Fluidität von geschlechtlicher und sexueller Identität betont werden. In dieser Arbeit verwende ich den Queer-Begriff in Ahmeds Sinn als Abweichung und Herausforderung von hergestellten heterosexuellen Normen.

Ahmed entwickelt einen konzeptuellen Rahmen, den sie als queere Phänomenologie bezeichnet. Der phänomenologische Zugang ist von der Annahme geprägt, dass das

[41] Vgl. Arlene Stein/Ken Plummer, „‚I Can't Even Think Straight'. ‚Queer' Theory and the Missing Sexual Revolution in Sociology", *Sociological Theory* 12/2, 1994, S.178-187, hier S.179.
[42] Vgl. Ahmed, *Queer Phenomenology*, S.68-70.
[43] Vgl. Michele Aaron (Hg.), „New Queer Cinema. An Introduction", *New Queer Cinema. A Critical Reader*, Edinburgh: Edinburgh University 2004, S.3-14, hier S.5
[44] Vgl. Annamarie Jagose, *Queer Theory. An Introduction*, New York: New York University 1996, zitiert nach Avila-Saavedra „Nothing Queer About Queer Television", S.7.
[45] Für eine Analyse medialer Darstellungen depolitisierter schwuler Männlichkeiten vgl. Poole, „Heterosexuelle sind die neuen Schwulen", S.273-290.

Bewusstsein nicht für sich allein existieren kann, sondern immer ein Bewusstsein *von etwas* ist. Es braucht Objekte, deren es sich bewusst ist.[46] Mit der Annahme, dass ein Bewusstsein sich zu Objekten hin orientiert, rücken zwei Dinge ins Zentrum der Beobachtung: die Bedeutung eines wahrnehmenden Körpers und die Nähe oder Distanz der Objekte, die diesen Körper umgeben.[47] Mit einer queeren Phänomenologie meint Ahmed (aufbauend auf ihrer Definition von Queerness als Normabweichung) die Auseinandersetzung mit jenen Objekten, die nicht nah genug kommen um ein Hin-Orientieren zu ermöglichen und mit Objekten, die abweichend, also queer erscheinen. Was führt überhaupt dazu, dass manche Objekte als abweichend erscheinen und andere nicht? Und was führt dazu, dass manche Objekte nah sind und andere fern?[48]

Ahmed versteht die spezifischen Objektanordnungen, die in einer Gesellschaft bestehen, als Konsequenz von Normalisierungsprozessen. Von besonderer Relevanz ist die Normalisierung der Heterosexualität: In räumlichen Begrifflichkeiten artikuliert kann Heterosexualität als eine gerade Linie[49] verstanden werden, die von einem Geschlecht zum anderen führt. Die Linie führt also in Abhängigkeit vom Geschlecht von Mann zu Frau und von Frau zu Mann. Das Subjekt kann dieser Linie zu dem folgen, was es selbst nicht ist. Und durch das, was es nicht ist, wird bestätigt, was es ist.[50] Queere Subjekte jedoch folgen dieser geraden Linie nicht, sondern verlassen sie, wenn sie Objekte begehren, die außerhalb der Sphäre des erlaubten Begehrens liegen.[51]

Diese Normalität von Heterosexualität ist keine natürliche Gegebenheit, sondern das Ergebnis eines arbeitsvollen Prozesses, bei dem Handlungen immer wieder (und mitunter auch gewaltvoll) über einen langen Zeitraum wiederholt werden. Diese Wiederholungen führen dazu, dass Objekte in spezifische Anordnungen geraten, bis diese zu einem Hintergrund für die Handlung werde. Der Hintergrund erscheint fortan als neutral und natürlich und gerät aus dem Blickfeld. Ahmed vergleicht diesen Prozess mit der Hervorbringung der Objektanordnung eines Schreibtisches: Weil jemand an einem Ort immer wieder schreibt, sind die Schreibutensilien nahe. Das Schreiben wiederum ist von dem Vorhandensein der Schreibutensilien abhängig,

[46] Vgl. Maren Wehrle, *Phänomenologie. Eine Einführung*, Stuttgart: J.B. Metzler 2022, S.5.
[47] Vgl. Ahmed, *Queer Phenomenology*, S.1f.
[48] Vgl. a.a.O., S.3-5.
[49] Im englischsprachigen Original spielt Ahmed hier mit der Bedeutung des Worts *straight* für hetero als *geradlinig*.
[50] Judith Butler nennt dieses Konzept die heterosexuelle Matrix. Körper müssen durch ihre Geschlechterperformance ein konstantes Geschlecht ausdrücken. Dieses Geschlecht wird definiert durch die oppositionelle und hierarchische Anordnung innerhalb der verpflichtenden Heterosexualität, vgl. Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, London: Routledge 1990, S.208.
[51] Vgl. Ahmed, *Queer Phenomenology*, S.70f.

weswegen die Anwesenheit der Schreibutensilien auf die Tätigkeit des Schreibens verweist. Ganz ähnlich wird das Feld heterosexueller Objekte als Effekt der Wiederholung der heterosexuellen Orientierung hervorgebracht. Wie beim Schreibtisch verweist die Anordnung von Objekten auf die Tätigkeit, hier die Tätigkeit der Heterosexualität, und umgekehrt verlangt die Heterosexualität nach dieser Objektanordnung. Die Anordnung wird schließlich zum Hintergrund für die Tätigkeit.[52]

Durch die Wiederholung von Handlungen werden also Räume selbst heterosexuell, insofern als sie auf heterosexuelle Handlungen ausgerichtet sind und diese begünstigen. Ahmed schreibt: „Spaces and bodies become straight as an effect of repetition. That is, the repetition of actions, which tends toward some objects, shapes the ‚surface' of spaces. Spaces become straight, which allow straight bodies to extend into them […]." [53] Die Folge ist demnach, dass sich heterosexuelle Körper leichter in heterosexuelle Räume ausbreiten können, wodurch diese immer weiter deren Form annehmen. Erst aufgrund dieses Prozesses erscheinen nicht-heterosexuelle Körper, für die diese Räume nicht gemacht sind, als queer.[54]

Die spezifischen Objektanordnungen der Heteronormativität führen dazu, dass manche Körper sich komfortabel in den Raum ausbreiten können, während dies anderen Körpern vorenthalten ist. Ahmed nennt dies eine Art wie öffentlicher Komfort hergestellt wird. Der Raum hat – einem Sessel nicht unähnlich – bereits die Form der Körper angenommen, die ihn bewohnen:

> „Heteronormativity functions as a form of public comfort by allowing bodies to extend into spaces that have already taken their shape. Those spaces are lived as comfortable as they allow bodies to fit in; the surfaces of social space are already impressed upon by the shape of such bodies (like a chair that acquires its shape by the repetition of some bodies inhabiting it: we can almost see the shape of bodies as ‚impressions' on the surface)."[55]

Queere Subjekte können diese Räume nicht auf die gleiche Art und mit der gleichen Einfachheit einnehmen wie heterosexuelle Subjekte, da die Räume ihren Körpern nicht ermöglichen sich komfortabel in sie auszubreiten. Sie empfinden *Diskomfort*. Doch dieses nicht komfortable Sich-Befinden im heterosexuellen Raum mit einem queeren Körper macht die Spezifität der Objektanordnungen sichtbar. Queere Objekte, beispielsweise Personen, die dem Subjekt verwehren würden, eine heterosexuelle Beziehung zu führen, geraten in solchen Räumen gar nicht nahe genug um als Objekte in Frage zu kommen, zu denen sich ein Subjekt hin orientieren könnte. Es ist queeres Begehren, dass die Distanz zu solchen Objekten verringern kann. Doch

[52] Vgl. Ahmed, *Queer Phenomenology*, S.87f.
[53] A.a.O., S.92.
[54] Vgl. ebd.
[55] Sara Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion*, Edinburgh: Edinburgh University 2014, S.148.

die Tatsache, dass diese queeren Objekte überhaupt fern sind, ist dem heterosexuellen Hintergrund geschuldet, der diese Objekte nicht nahekommen lässt.[56]

Zusammenfassend heißt dies: Die Orientierung von Körpern formt, wie sie mit Räumen interagieren. Räume nehmen aufgrund von wiederholten Handlungen die Form mancher Körper an und erlauben diesen Körpern ein komfortables Sich-Ausbreiten. Jene Körper, die dies nicht können, werden dagegen zu normabweichenden, zu queeren Körpern. Grund ist eine spezifische Objektanordnung, die zum Hintergrund für diejenigen Handlungen wird, auf die die Anordnung ausgerichtet ist. Dadurch sind manche Objekte nah und andere fern.

Was bislang im Hinblick auf sexuelle Orientierung beschrieben wurde, ist laut Ahmed auch für andere Formen des Orientiertseins gültig. Neben der sexuellen Orientierung begreift Ahmed beispielsweise auch Vergeschlechtlichung oder Rassifizierung als Arten, wie Körper orientiert werden können, die in Abhängigkeit von Verhältnissen zwischen Körpern und Räumen entstehen. [57] Es gilt jedoch darüber hinaus die Intersektionalität [58] verschiedener Diskriminierungsformen zu berücksichtigen, wenn in der Analyse von dem Verhältnis zwischen Körpern und Räumen die Rede ist.

In der vergleichenden Filmanalyse möchte ich Ahmeds queere Phänomenologie mit Connells Verständnis von Männlichkeiten als konfigurative Praktiken in Beziehung setzen. Dadurch soll die Darstellung eines Verhältnisses von schwulen Männlichkeiten und sozialen Räumen beschreibbar gemacht werden. Die in den Filmen dargestellten Räume sollen dahingehend untersucht werden, inwieweit die Filme sie als Produkte der Wiederholung vergeschlechtlichter und sexualisierter Praktiken zeigen und welche Funktion eine schwule männliche Hauptfigur dabei einnimmt. Ich möchte danach fragen, welche Objektanordnungen in diesem Prozess sichtbar werden und welche als unsichtbarer Hintergrund fortbestehen.

Gleichzeitig sollen die Filme des Analysekorpus dahingehend befragt werden, ob und wie sie selbst als kulturelle Artefakte zum Aufbrechen eines heteronormativen Hintergrunds beitragen. Filme, die heterosexuelle Liebe als narratives Ziel präsentieren und die traditionelle heterosexuelle Kleinfamilie als natürlichen Hintergrund, sind Teil heteronormativer Objektanordnungen. Insofern ist die Frage der Darstellung von schwulen Männlichkeiten im

[56] Vgl. Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion*, S.148.
[57] Vgl. Ahmed, *Queer Phenomenology*, S.135.
[58] Gemeint ist die Interaktion von verschiedenen Diskriminierungsformen in Personen, die mehrfach von Diskriminierung betroffen sind, vgl. hierfür Kimberlé Crenshaw, „Das Zusammenrücken von Race und Gender ins Zentrum rücken. Eine Schwarze feministische Kritik des Antidiskriminierungsdogmas, der feministischen Theorie und antirassistischer Politiken“, *Schwarzer Feminismus. Grundlagentext*, hg.v. Natasha A. Kelly, Münster: UNRAST 2019 (Orig. 1989), S.145-186.

Film auch eine Frage danach, ob diese Filme auch queere Männlichkeiten und queere Objektanordnungen hervorbringen.

## 2.2 Schwule Narrative und queere Sensibilitäten im Film

Nachdem ich im vorangegangenen Kapitel mit Connells hegemonialer Männlichkeit und Ahmeds queerer Phänomenologie einen theoretischen Rahmen für die Untersuchung der Beziehung schwuler Männer und sozialer Räume geschaffen habe, möchte ich diesen Rahmen im folgenden Kapitel ins filmische Medium einbetten. Dafür schildere ich zunächst gängige Narrative zur schwulen Identitätsentwicklung und befrage anschließend das Medium Film auf seine queeren Potenziale. Auf diese Weise können die Filme des Analysekorpus dahingehend untersucht werden, welche gängigen Narrative sie anwenden, um schwule Erfahrungen auf der inhaltlichen Ebene zu repräsentieren und mit welchen Mitteln des filmischen Mediums sie diese Erfahrungen ausdrücken.

### 2.2.1 Schwule Identitätsentwicklung und das Coming-Out-Narrativ

Ich habe bereits dargelegt, dass die Vorstellung von sexueller Orientierung, und damit auch von Homosexualität als Seinsfrage, ein Konzept der Moderne ist.[59] Eine solche Identitätskategorie ist unerlässlich, um überhaupt von schwulen männlichen Filmfiguren sprechen zu können. Connell erklärt, dass die soziale Identitätskategorie des schwulen Mannes gesellschaftlich sehr präzise ausgearbeitet ist. Die gründliche Ausarbeitung eines extern bereitgestellten Identitätsangebots ermögliche es Männern, diese schwule Identität sehr umfassend zu übernehmen und eine solche Übernahme dann als Entdeckung einer inneren Wahrheit zu erleben.[60] Dass gesellschaftlich geformte Kategorien wie sexuelle Orientierungen in der Regel als *von-innen-kommend* erlebt werden, beschreibt auch Ahmed. Anders als Connell betont sie aber, dass sie dieses affektive Erleben ernst nehmen möchte.[61] Ich begreife mediale Konstrukte schwuler Männlichkeiten als etwas, was die Identitätskonstruktion realer Menschen vorstrukturiert. Ich möchte anerkennen, dass solche Strukturen Möglichkeiten schaffen, jedoch auch Grenzen setzen und dabei Normierungen vollziehen, zu denen sich Subjekte verhalten müssen.

[59] Vgl. hierfür u.a. Ahmed, *Queer Phenomenology*, S.69; Connell, *Der gemachte Mann*, S.204; Ann Cvetkovich, *An Archive of Feeling. Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*, Durham/London: Duke University 2003, S.45f.
[60] Vgl. Connell, S.212.
[61] Vgl. Ahmed, *Queer Phenomenology*, S.79f.

Das Bilden einer schwulen Identität ist in hohem Ausmaß an das Narrativ des *Coming Out* geknüpft, das Offenlegen der eigenen sexuellen Orientierung. Eliason und Schope analysieren verschiedene sozialpsychologische Modelle der Identitätsentwicklung von schwulen Männern, lesbischen Frauen, bisexuellen Personen und Transpersonen. Sie konnten fünf Kernthemen ausmachen, die in allen Modellen der Identitätsentwicklung vorhanden waren:

(1) Junge LGBT[62]-Personen fühlen sich anders als die Anderen: Sie bemerken, dass sich ihre Gefühle und ihr Handeln nicht mit einer heteronormativen Identität vereinen lassen.
(2) Die Identitätsformierung wird als Entwicklungsprozess geschildert: Spätere Stufen in diesem Prozess werden als gesünder oder fortschrittlicher angenommen als frühere Stufen.
(3) Das Bedürfnis nach Offenlegung: Der Coming-out-Prozess ist integraler Bestandteil eines gesunden LGBT-Lebens.
(4) Es gibt eine Stufe der Immersion: Individuen bewegen sich in eine queere Subkultur und weisen die heteronormative Gesellschaft voller Wut zurück.
(5) Es gibt eine Stufe der Identitätsintegration: Der Ärger gegenüber den sozialen Normen lässt nach und die emotionale Balance nimmt zu.[63]

Klein et al. zeigten jedoch im Rahmen einer qualitativen Studie, dass die Definition solcher Kernthemen Mängel aufweist, was die Beschreibung der Erfahrungen von LGBT-Personen betrifft. Viele der von ihnen befragten Personen gaben an, dass das Coming Out nicht notwendigerweise die gesündere Variante ist: Jene Personen, die nicht geoutet waren, lebten nicht notwendigerweise in Scham. Vielmehr waren sie sich der Tatsache bewusst, dass ihre psychische Gesundheit durch eine Mehrzahl von Faktoren beeinflusst wird und trafen die Entscheidung, dass ein Coming Out aufgrund verschiedener Umstände keine geeignete Option für sie darstellte.[64]

Außerdem argumentierten Klein et al., dass der beschriebene Prozess eine Linearität suggeriert, in der Individuen die Entwicklung von einem gequälten Selbst hin zu einer homogenen queeren Identität durchlaufen:

[62] Ich verwende an dieser Stelle der vorliegenden Arbeit das Akronym LGBT für „Lesbian, Gay, Bisexual and Transgender", da dies die von Eliason und Schope untersuchten Personengruppen sind.
[63] Vgl. Michele J. Eliason/Robert Schope, „Shifting sands or solid foundation? Lesbian, gay, bisexual, and transgender identity formation", *The health of sexual minorities. Public health perspectives on lesbian, gay, bisexual, and transgender populations*, hg.v. Ilan H. Meyer/Mary E. Northridge, New York: Springer Science & Business Media 2007, S.3-26, hier S.13f.
[64] Vgl. Kate Klein et al., „Complicating the Coming Out Narrative. Becoming Oneself in a Heterosexist and Cissexist World", *Journal of Homosexuality* 62, 2015, S.297-326, hier S.319.

> „[…] Coming out has historically been constructed as a process by which individuals pass through a series of key stages on a pathway from a split self into a person whose sexual orientation has been fully integrated into a healthy, whole self. As such, the social construct of coming out assumes a beginning, middle, and an end—the ‚final queer subject' that began at a certain point—linear, emerging, and culminating into a static entity."[65]

Die Linearität eines solchen Modells ist Klein et al. zufolge jedoch unzureichend, um die Erfahrungsberichte der von ihnen befragten Personen zu fassen. Die Schilderungen der Studienteilnehmer:innen zeigten stattdessen, dass Coming Outs nicht linear sind, und dass sie nicht zu einem Endpunkt führen, der durch eine statische Identität markiert wird.

Das Coming-Out-Narrativ als linearer mehrstufiger Prozess mit dem Ziel des fertigen Subjekts identifiziert und kritisiert auch Connell. Doch anders als Klein et al. beobachtet Connell keinen Widerspruch zwischen etwaigen sozialpsychologischen Modellen und den Erzählungen von Individuen, sondern beschreibt, dass die von ihr befragten Männer ihre Leben selbst in die Form solcher Narrative gießen. Ein befragter schwuler Mann etwa schilderte sein Leben in sechs Kapiteln: Vom (1) Aufwachsen in der ländlich-konservativen Familie, über (2) pubertäre Unsicherheit zu (3) dem sexuellen Erstkontakt mit einem anderen Mann und (4) der Erkenntnis des eigenen Schwulseins hin zu (5) dem Besuchen zahlreicher Szenelokale bis (6) schließlich ein fester Partner gefunden wird und ein Outing bei den Eltern erfolgt.[66]

Connell erklärt, dass die Veränderung, die sich als zentrales Thema durch die Lebensgeschichten der von ihr befragten Männer zieht, häufig mit einem räumlichen Wechsel, nämlich dem Übergang von einem Milieu in ein anderes korrespondiert. Schwule Männer werden täglich mit einer heterosexuellen Männlichkeit konfrontiert, erleben diese Konfrontation aufgrund von Unterdrückungserfahrungen jedoch häufig als bedrohlich und verunsichernd. Viele gehen damit um, indem sie sich in schwule Milieus bewegen und dadurch eine kulturelle und physische Distanz zu heterosexuellen Männern herstellen. Sie erläutert:

> „Für einige war es der große Bruch, als sie aus dem ländlichen Konservatismus in die Freiheit der Großstadt kamen. […] Für jene, die aus der Großstadt stammten, waren die Kontraste zwischen den Milieus auch recht gravierend: von einer konservativen Schule in eine alternative Wohngemeinschaft (Mark Richards), die Arbeit in der Wirtschaft im Gegensatz zur Schwulenszene (Gordon Anderson), die berufliche Karriere im Gegensatz zur Selbsterfahrungsszene (Gerry Lamont)."[67]

Connell stellt jeweils räumliche Konstellationen gegenüber, die Unterschiede im Komfort schwuler Subjekte nahelegen: der ländliche Konservatismus wird der Freiheit der Großstadt gegenübergestellt und die konservative Schule der alternativen Wohngemeinschaft. Was Eliason und Schope als Sich-anders-Fühlen und die Zurückweisung heterosexueller

[65] Klein et al., „Complicating the Coming Out Narrative", S.317.
[66] Vgl. Connell, *Der gemachte Mann*, S.212f.
[67] A.a.O., S.218.

Gesellschaft beschreiben[68], kann durch Connells expliziten Verweis auf die räumliche Ebene auch mit Ahmeds queerer Phänomenologie gut gefasst werden. Die heterosexuellen Räume, die von Konservatismus und heterosexueller Männlichkeit geformt sind, erzeugen Diskomfort in schwulen Subjekten, weswegen sie progressivere und insbesondere schwule Räume aufsuchen. Was bei den von Connell gesammelten Erzählungen der individuellen Selbstfindung vernachlässigt wird, ist die politische Komponente, wie Connell kritisch anmerkt: Die queeren Räume, in die sich die schwulen Männer im Rahmen ihrer Identitätsentwicklung bewegen, mussten erst ins Leben gerufen werden.[69]

Solche Erfahrungsberichte schwuler Studienteilnehmer sowie sozialpsychologische Modelle der Identitätsentwicklung begreife ich nicht als neutrale Beschreibungen naturgegebener Phänomene. Stattdessen verstehe ich sie als Teil der historischen und geografischen Gegebenheiten, unter deren Einfluss sich Männlichkeiten als historisch verwirklichte Konfiguration von Praxis herausbilden. Die beschriebenen Identitätsentwicklungsmodelle und Coming-Out-Narrative sind im Hinblick auf ihre Linearität, ihre Abgeschlossenheit und ihren depolitisierten Fokus auf individuelle Entwicklung zu hinterfragen. Sie müssen als Bestandteil eines Diskurses über sexuelle Identität verstanden werden, der das konstruiert, was er lediglich zu beschreiben vorgibt.

An diesem Punkt rücken mediale Repräsentationen schwuler Männer in den Fokus: Filme spielen eine zentrale Rolle bei der Vermittlung dessen, wie schwule Männlichkeit als soziale Identität verstanden wird. Darstellungen schwuler Männlichkeiten in Filmen sollten daher nicht als Endpunkt einer Einbahnstraße von der Realität hin zu ihrer filmischen Repräsentation verstanden werden. Richard Dyer schreibt zum komplexen Verhältnis von Repräsentation und Realität:

> „The complex, shifting business of re-presenting, reworking, recombining representations is in tension with the reality to which representations refer and which they affect. […] [R]epresentations here and now have real consequences for real people, not just in the way they are treated […] but in terms of the way representations delimit and enable what people can be in any given society.“[70]

Denn die Abbildungen wirken auf Individuen zurück, prägen ihre Erfahrungen und leisten einen Beitrag zur kulturellen Konstruktion eines extern bereitgestellten Identitätsangebots.

Das wichtigste filmische Genre hierfür ist das Coming-Out-Genre. Dieses Genre fokussiert in der Regel auf die Reise einer Figur hin zu einer schwulen, lesbischen oder bisexuellen Identität.

---

[68] Vgl. Eliason/Schope, „Shifting sands or solid foundation?“, S.13f.
[69] Vgl. Connell, *Der gemachte Mann*, S.222f
[70] Richard Dyer, *The Matter of Images. Essays on Representation*, New York: Routledge, [2]2002 (Orig. 1993), S.3.

Oftmals sind die Protagonist:innen dieses Genres Teenager, die eine Reihe von internen und externen Konflikten im Zusammenhang mit der eigenen Identität erleben, ehe sie sich zu dieser bekennen können. Esther Saxey schildert, dass solche Geschichten in der Regel fest im identitätspolitischen Denken verankert sind: Sie argumentieren für eine stabile homosexuelle Identität, die gesellschaftliche Unterdrückung erfährt und sie zelebrieren die Fähigkeit eines Individuums, sich zu dieser von innen kommenden Identität zu bekennen.[71]

Michael Bronski erklärt, dass das Coming Out in diesem Genre in der Regel positiv dargestellt wird. Er führt dies darauf zurück, dass diese Filme häufig von schwulen Filmschaffenden gemacht werden, die die politische Absicht verfolgen, Homosexualität positiv darzustellen. Sie inszenieren das Coming Out als erstrebenswertes Unterfangen mit positiven Konsequenzen. Diese Filme haben meist ein Happy End, wo die häufig innerfamiliäre Homofeindlichkeit schlussendlich aufgrund des guten Willens der Angehörigen überwunden werden kann. Das Coming Out selbst markiert den Endpunkt dieser Filme: Es ist nicht nur das Ziel der Hauptfigur, sondern markiert auch das Ende der schwulen Geschichte.[72] Die Filme erzählen also von der Entwicklung des von Klein et al. geschilderten „final queer subject […] – linear, emerging, and culminating into a static entity".[73]

Seit den aktivistischen Vorstößen früher queerer Bewegungen hat sich die Bedeutung des Coming Outs verschoben. Bronski führt aus, dass das Coming Out mit der steigenden Akzeptanz nicht-heterosexueller Identitäten zwar nach wie vor politische Relevanz hat, jedoch an Radikalität verloren hat. Im Film wird das Coming Out dementsprechend als weitgehend individualisiertes Mittelschichtsproblem dargestellt. Die von den Filmen häufig behauptete Leichtigkeit, mit der die Figuren die ihnen begegnenden Hindernisse überwinden, trägt jedoch auch dazu bei, die nach wie vor bestehenden homofeindlichen Verhältnisse zu verharmlosen.[74] Es handelt sich um eine Depolitisierung schwuler Narrative durch einen Fokus auf individuelle Probleme mit der Verortung der eigenen Identität im privaten Umfeld. Diese Depolitisierung kritisierte auch Connell, die in den Identitätskonstruktionen schwuler Männer eine Verschiebung feststellte: Eine kritische Haltung zu patriarchalen und heteronormativen Strukturen trat zugunsten eines Fokus auf individuelle Selbstentfaltung zurück.[75]

---

[71] Vgl. Esther Saxey, *Homoplot. The Coming-Out Story and Gay, Lesbian and Bisexual Identity*, New York: Lang 2008, S.7f.
[72] Vgl. Bronski, Michael, „Positive Images & the Coming Out Film. The Art and Politics of Gay and Lesbian Cinema", *Cineaste* 26/1, 2000, S.20-26, hier S.23.
[73] Vgl. Klein et al., „Complicating the Coming Out Narrative", S.317.
[74] Vgl. a.a.O., S.21 und S.24.
[75] Vgl. Connell, *Der gemachte Mann*, S.222f.

### 2.2.2 Formale Aspekte und deren affektive queere Potentiale im Film

Ausgehend von der Frage, welche Geschichten Filme erzählen, wenn sie von schwulen Männern handeln, ergibt sich die weiterführende Frage, *wie* diese Filme diese Geschichten vermitteln. Filme sind keine neutralen Träger:innen für schwule Inhalte. Weil die Bedingungen des Mediums seine Inhalte aktiv mitgestalten, müssen auch *formale* filmische Aspekte berücksichtigt werden, die für die Konstruktion schwuler Männlichkeiten von Bedeutung sind und welche queeren Potenziale mit diesen formalen Möglichkeiten einhergehen.

Ein Spezifikum des filmischen Mediums ist laut Karl Schoonover und Rosalind Galt das queere Vergnügen des Betrachtens. Bei der Filmsichtung können Personen sich über die Grenzen von Geschlecht und sexueller Orientierung hinweg mit den dargestellten Figuren identifizieren. Filme sind aus diesem Grund nicht nur Orte queerer Repräsentation. Queere Figuren und queeres Begehren wird nicht nur abgebildet, Filme können jenseits davon auch queere Identifikation und queeres Begehren in den Zuseher:innen hervorrufen.[76] Harry Benshoff und Sean Griffin beschreiben, dass sich viele heterosexuelle Zuseher:innen nach wie vor gegen eine Identifikation mit queeren Figuren wehren, da dies ihr Verständnis der eigenen Sexualität angreift.[77] Doch gerade die Tatsache, dass Film eine solche Verunsicherung hervorrufen kann, verweist auf das queere affektive Potenzial des Mediums.

Ein Spezifikum des Films ist seine Notwendigkeit der Visualisierung: Wenn es um schwule Männlichkeiten geht, sind Filme gezwungen diese auf ein oder andere Art *darzustellen*. Simple Möglichkeiten der Sichtbarmachung sind das Zeigen von schwulem Sex oder die Proklamation einer schwulen Identität durch eine Figur. Da die sexuelle Orientierung eines Menschen und auch einer Filmfigur allerdings nicht an inhärente visuelle Markierungen geknüpft ist, braucht es kulturell geprägte Zeichen, die sichtbar machen, was eigentlich nicht sichtbar ist. Richard Dyer nennt beispielhaft das Tragen flamboyanter Kleidung oder schwul codierte [78] Verhaltensweisen, wie ein geknicktes Handgelenk oder ein effeminierter Sprachstil. Im Film manifestieren sich solche Zeichen also auf einer Vielzahl von Ebenen, etwa in der Narration,

[76] Vgl. Schoonover/Galt, *Queer Cinema in the World*, S.6f.
[77] Vgl. Harry Benshoff/Sean Griffin, *Queer Images. A History of Gay and Lesbian Film in America*, Lanham: Rowman & Littlefield 2006, S.11f.
[78] Die Codierung von Figuren im Film als schwul durch indirekte Verweise ist filmhistorisch auch auf Einschränkungen wie den US-amerikanischen Production Code zurückzuführen, die das explizite Sichtbarmachen nicht-heterosexueller Figuren verunmöglichten oder mit Risiken für Filmschaffende verbunden war. Deswegen wurden Zeichensysteme verwendet, die es manchen Zuseher:innen ermöglichten, die Zeichen zu dekodieren, während andere sie nicht erkannten.

im Dialog, der Kostümgestaltung, der Maske oder dem Schauspiel. Solche kulturellen Zeichen werden durch ihre wiederholte Verwendung schließlich typisch für schwule Männlichkeiten.[79]

Allerdings lassen sich schwule oder queere Erfahrungen nicht darauf reduzieren, was ein Film visualisieren kann. Ich möchte beispielhaft erneut Ahmed nennen, die sich dezidiert mit queeren Gefühlen auseinandersetzt. Darunter fallen Gefühle des Diskomforts queerer Personen, die unfähig sind, komfortabel heterosexuelle Normen zu reproduzieren. Und diese Gefühle haben eine politische Relevanz: Ahmed erklärt, dass in der Unfähigkeit sich komfortabel in Bestehendes einzufügen, die produktive Kraft liegt, Alternativen zu bestehenden Normen aufzuzeigen.[80]

Solche flüchtigeren Erfahrungen von Queerness können durch eine Filmkamera nicht auf die gleiche Weise sichtbar werden, wie es ein geknicktes Handgelenk kann. Schoonover und Galt erklären jedoch, dass derartige Gefühle von Queerness auf der filmischen-formalen Ebene, ausgedrückt werden können. Und zwar erfolgt diese Form des Ausdrucks im *Register* eines Films. [81] Diesen Begriff verwenden Schoonover und Galt um die ästhetisch-affektiven Strategien eines Films zu beschreiben. Sie definieren ihn folgendermaßen:

> „In other words, register involves the tenor of a film: this entails not only its emotional range and affective timbre, but also the proximities suggested by its mode of narration and its terms of engaging us as spectators. Register establishes the spectrum of affective variance for a film, what is referenced in colloquial parlance as its ‚feel.' It encompasses the impressions left by its mise-en-scene, the rhythms of its editing, the attitude of its address, and the evenness of its shifts among emotional octaves. Register references the textual system that manages affect, modulating the film's sensory effects and drawing correspondences among them."[82]

Ins Blickfeld sollen konkret jene filmischen Strategien rücken, die Zuseher:innen affektiv ansprechen. Ich interessiere mich insbesondere dafür, wie Filme Zuseher:innen zu den Affekten der männlichen Hauptfiguren positionieren und inwieweit die affektive Ansprache der Zuseher:innen in der Übertragung der Affekte der Hauptfiguren auf die Zuseher:innen liegt oder ob auch Affekte ausgelöst werden, die in Widerspruch zum Gezeigten stehen. Wie werden Gefühle des queeren Diskomforts erfahrbar und gibt es auch Kontrastprogramm in der Darstellung schwuler Räume und Freude?

Die Formen queeren Diskomforts, die queere Subjekte in Räumen erleben, die nicht ihre Form haben, können zu queerem Trauma werden. Ann Cvetkovich liefert eine Definition von

[79] Vgl. Richard Dyer, „Seen to Be Believed. Some Problems in the Representation of Gay People as Typical", *Studies in Visual Communication* 9/2, 1983, S.2-19, hier S.2-5.
[80] Ahmed, *Queer Feelings*, S.155.
[81] Vgl. Schoonover/Galt, *Queer Cinema in the World*, S.211f.
[82] A.a.O., S.213f.

Trauma, die sich von medizinischen und pathologisierenden Modellen abwendet. Stattdessen stellt sie das eigene Unglücklichsein in einen breiteren Kontext, indem sie Trauma als sozialen und kulturellen Diskurs begreift, der als Antwort auf den Anspruch entsteht mit den psychischen Konsequenzen historischer Ereignisse umzugehen.[83] Das können singuläre Ereignisse enormer Intensität sein, aber auch eine historische Gegebenheit, die sich in einer Vielzahl von Erfahrungen manifestiert. Für die traumatisierende Wirkung solcher Alltagserfahrungen verwendet Cvetkovich nach Laura Brown den Begriff des *insidious trauma*. Darunter fallen etwa alltägliche Erfahrungen von Homofeindlichkeit, die zu punktuellen traumatischen Erfahrungen, wie physischer Gewalt, dazukommen.[84]

Für die vorliegende Arbeit ist vor allem Cvetkovichs Verknüpfung von Trauma und Nationalkultur relevant. Trauma kann diskursiv als Wunde der Nation konstruiert werden, die dann im Namen der Einheit geheilt wurden muss, wie es im Zuge der Folgen des Vietnamkriegs in den USA erfolgte. Andere Formen des Traumas mussten jedoch durch aktivistische Mühen ins öffentliche Bewusstsein gebracht werden: Frauenbewegungen der 70er Jahre legten offen, dass posttraumatische Belastungsstörungen nicht nur bei Männern im Krieg auftraten, sondern häufiger noch bei Frauen im Alltag.[85] Die Geschichte des Rassismus in den USA enthüllt eine Form von insidious trauma, wo Erfahrungen von Rassismus auf einer Basis traumatischer Ereignisse aufbauen, die Sklaverei, Lynchmorde und verbale Gewalt beinhalten.[86]

Affekte können sich also auch politisieren lassen, indem sie einerseits als Produkte gesellschaftlicher Gegebenheiten betrachtet werden und andererseits indem die Bearbeitung und Nicht-Bearbeitung der Affekte in einen nationalen Kontext gestellt werden. Hierfür spielen die Register von Filmen, die sich mit schwulen Männlichkeiten in Österreich auseinandersetzen selbstredend eine zentrale Rolle.

Kognitive Emotionstheorien gehen Werner Wirth und Holger Schramm zufolge davon aus, dass die sich formenden Affekte bei der Medienrezeption sich nicht wesentlich von jenen Affekten unterscheiden, die abseits der Medienrezeption entstehen. Sie führen jedoch aus, dass bei der Medienrezeption Aspekte wie formale Gestaltungsmittel und das Wissen der Rezipient:innen um Konventionen des Mediums oder Genres hinzustoßen.[87] Für die Filmanalyse bedeutet dies

[83] Vgl. Cvetkovich, *An Archive of Feeling*, S.16-18.
[84] Vgl. a.a.O., S.32.
[85] Vgl. a.a.O., S.29f.
[86] Vgl. a.a.O., S.38.
[87] Vgl. Wirth/Schramm, „Media and Emotions", S.8.

konkret, die formalen Gestaltungsmittel im Hinblick auf Affekte zu befragen um politische Potenziale zu erkennen, wie Schoonover und Galt beschreiben:

> „[…] register is intrinsically political. In film analysis, then, attending to register asks us to ‚listen' differently to a film's formal features, with a particular attention to the ebbs and flows of affect in the cinematic sensorium. To describe a film's register requires acknowledging the film image as a sensory interface, where the social is inscribed in the emotional. […] To recognize and experience these queer registers, we need to listen for tones that might at first seem out of pitch, incommensurate, or wrong."[88]

Für die Filmanalyse müssen die in den bisherigen Kapiteln beschriebenen Aspekte zusammengedacht werden: Die Analyse muss die schwulen Männlichkeiten der Figuren auf der Ebene der Darstellung dahingehend befragen, wie sie sich zu den dargestellten Räumen verhalten. Darüber hinaus möchte ich aber auch auf der formalen Ebene die Register, die ästhetisch-affektiven Strategien des Films dahingehend befragen, welche Affekte sie hervorrufen. Durch das Stellen dieser Affekte in einen nationalen Kontext kann schließlich untersucht werden, wie österreichische Filme schwule Männlichkeiten im Verhältnis zu einer österreichischen Identität entwerfen.

# 3 Kontextualisierung der analysierten Filme

## 3.1 Kategorisierung und Geschichte des queeren Films

Im folgenden Kapitel möchte ich die Begriffe New Queer Cinema und New Wave Queer Cinema erläutern; zwei Ansätze um Trends im queeren Filmschaffen zu kategorisieren und Eigenschaften für diese zu definieren. Ich möchte den historischen Kontext dieser Kategorien erläutern, um die Filme des Analysekorpus in eine jüngere queere und insbesondere schwule Filmgeschichte einzuordnen. Darüber hinaus soll die Rückschau verdeutlichen, wie queere Filme in Beziehung zu historisch und geografisch veränderlichen gesellschaftlichen Vorstellungen von Queerness stehen.

### 3.1.1 Kategorisierungsansätze und Kriterien zu queerem Film

Von *queerem Film* zu sprechen, verlangt zunächst eine Klärung dessen, was *queerer Film* überhaupt ist. Gibt es bestimmte Eigenschaften, die ein Film erfüllen muss, um queer zu sein? Auf welcher Ebene würden sich solche Kriterien verorten lassen? Ich möchte im Folgenden eine Reihe möglicher deskriptiver und normativer Kriterien zusammentragen, um auf die Komplexität der Klassifizierung queerer Filme zu verweisen.

[88] Schoonover/Galt, *Queer Cinema in the World*, S.214.

Harry Benshoff und Sean Griffin haben eine Reihe deskriptiver Kriterien für die Einordnung eines Films als queeren Film zusammengetragen. Ein mögliches Kriterium liegt darin, dass queere Figuren im Film dargestellt werden. Diese vermeintlich einfache Definition – "Ein Film ist queer, wenn er queere Inhalte präsentiert" – birgt jedoch gewisse Komplexitäten. Kann ein Film auch dann als queer betrachtet werden, wenn die Darstellung von queeren Figuren abwertend oder oberflächlich ist oder wenn sich der Film trotz der Präsenz queerer Figuren nicht auf bedeutungsvolle Art mit queeren Themen auseinandersetzt?[89] Als queer könnten auch all jene Filme verstanden werden, die von queeren Personen gemacht wurden. Wird die Produktionsebene in den Blick genommen, stellt sich die Frage, welche Rolle queere Personen im Filmstab einnehmen müssen, damit ein Film als queer betrachtet wird. Dies führt zu der Überlegung, ob ein Film unabhängig von seinen Inhalten eine queere Handschrift tragen kann, auch wenn keine queeren Figuren vorkommen und keine explizit queeren Themen behandelt werden.[90] Und umgekehrt würde sich die Frage stellen, ob Filme mit queeren Inhalten nicht mehr als queer angesehen werden können, wenn die Filmschaffenden selbst nicht queer sind. Dieses Kriterium birgt also die Problematik, dass queere Filmschaffende geoutet sein müssen, damit ihre Arbeiten als queer anerkannt werden können. Ein weiterer Aspekt ist die Rezeption: Ein Film könnte als queer erachtet werden, wenn er aus einer queeren Perspektive heraus rezipiert wird. Benshoff und Griffin bieten etwa *Top Gun*[91] und *The Wizard of Oz*[92] als Beispiele an, die von einem queeren Publikum rezipiert und interpretiert wurden, obwohl sie keine explizit queeren Inhalte aufweisen.[93] Filme können auch einem queeren Genre zugeordnet werden. Insbesondere Horror-, Science-Fiction- und Fantasy-Filme präsentieren oft monströse, normabweichende oder vollständig neue sexuelle Identitäten, manchmal als negativ, manchmal als positiv. Avantgarde-Filme können ebenfalls als queer betrachtet werden, wenn sie sich über die Konventionen des Mainstream-Kinos hinwegsetzen, die eine heterosexistische Ordnung aufrechterhalten.[94]

Auch Bob Nowlan schlägt Kriterien zur Definition eines queeren Films vor, wobei er im Vergleich zu Benshoff und Griffin noch stärker die politische Bedeutung des Queer-Begriffs im Sinne eines Widerstands gegen das Normative betont. Seine fünf Kriterien sind, anders als die Schlüsselelemente von Benshoff und Griffin, normativ zu verstehen. Queerer Film soll

[89] Vgl. Benshoff/Griffin, *Queer Images*, S.9f.
[90] Vgl. a.a.O., S.10.
[91] *Top Gun*, R: Tony Scott, US 1986.
[92] *The Wizard of Oz*, R: Victor Fleming, USA 1939.
[93] Vgl. Benshoff/Griffin, *Queer Images*, S.10.
[94] Vgl. ebd.

Nowlan zufolge die Konstruiertheit und Performativität von Identität in den Mittelpunkt rücken. Dies kann sich auf Geschlecht und sexuelle Orientierung beziehen, aber auch auf andere Identitätskonstruktionen. Darüber hinaus soll queeres Kino binäre Gegensätze problematisieren. Gewaltvolle Hierarchisierungen sollen angegriffen werden um stattdessen das Überschreiten von Grenzen beziehungsweise das Sich-Befinden an Grenzorten, sowie Hybridität und Fusion zu fokussieren. Stilisierung ist laut Nowlan ebenfalls ein zentrales Element des queeren Films: Die Konvention des Naturalismus soll zurückgewiesen werden, stattdessen werden queere Filme im Widerstand zu konventionellen Formen und Stilen gestaltet und sind in ihrer Medialität selbstreflexiv. Der Widerstand gegen das Normative wird von Nowlan ebenfalls als Kriterium betrachtet. Queere Filme sollen Assimilation und Separatismus ablehnen. Sie sollen keine "guten Queers" zeigen, also gutmütige, fehlerfreie und an heteronormative Strukturen angepasste LGBTQ+-Personen, die eine einfache Identifikationsfläche für heterosexuelle Zuseher:innen bieten, sondern sollen ein Mainstream-Publikum herausfordern. Schließlich solle queeres Kino auf die Herausforderungen fokussieren, denen queere Menschen im Zusammenhang mit heterosexistischen Normen und Institutionen gegenüberstehen.[95]

*Queerer Film* kann also eine Vielzahl unterschiedlicher Dinge meinen und je nach Verständnis verschiedene Filme ein- oder ausschließen. Von Filmen nicht-heterosexueller Filmschaffender hin zu Filmen mit nicht-heterosexuellen Zuseher:innen. Von Filmen mit nicht-heterosexuellen Hauptfiguren hin zu Filmen mit formalen Grenzüberschreitungen und widerständigen Darstellungsweisen. Und all diese Aspekte können einander überschreiten und miteinander interagieren. Ein Bewusstsein für diese Komplexität ist zentral für die Bestimmung dessen, was der Gegenstand einer queeren Filmgeschichte sein kann und zeigt, dass jeder Kategorisierungsversuch bestimmte Aspekte priorisieren und andere vernachlässigen muss.

### 3.1.2 Von New Queer Cinema zu New Wave Queer Cinema

In der folgenden komprimierten Darstellung einer jüngeren queeren Filmgeschichte stütze ich mich in erster Linie auf die filmhistorische Arbeit von Benshoff und Griffin. Die zuvor diskutierten verschiedenen Ansätze zur Frage, welche Filme in eine queere Filmgeschichte einbezogen werden sollten, werden hierbei additiv kombiniert, um eine möglichst umfassende Betrachtung zu ermöglichen. Gleichzeitig ist zu beachten, dass der Fokus dieser Filmgeschichte stark USA-zentriert ist und Filme außerhalb des angloamerikanischen Raums nur in

[95] Vgl. Bob Nowlan, „Queer Theory, Queer Cinema“, *Coming Out to the Mainstream. New Queer Cinema in the 21st Century*, hg.v. JoAnne C. Juett/David M. Jones, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars 2010, S.2-19, hier S.17-19.

Ausnahmefällen miteinbezieht. Diese Einschränkung ist zwar nicht ideal, lässt sich jedoch durch den erheblichen internationalen Einfluss der US-amerikanischen Filmgeschichte und die globale Verbreitung filmischer Trends rechtfertigen, die sich auch im österreichischen Film widerspiegeln. In der Betrachtung dieser Trends gilt mein Interesse besonders dem New Queer Cinema der 1990er sowie dem New Wave Queer Cinema der 2010er, da ich diese beiden Kategorien für die später zu analysierenden sechs Filme als relevant erachte.

1992 identifizierte B. Ruby Rich eine neue Tendenz: queere Filme feierten auf einmal Erfolge auf einer Reihe internationaler Filmfestivals. Aber nicht nur der Erfolg dieser Filme zeichnete sie aus – sie teilten auch eine bisher unbekannte Radikalität in der Form. Der Begriff, den Rich für diese queeren Filme mit radikaler Form wählte, war New Queer Cinema.[96] Das New Queer Cinema ist insbesondere im Kontext US-amerikanischer queerer Bewegungen der 1980er Jahre zu verstehen. Zwischen 1987 und 1992 waren aktivistische Gruppierungen in ihrem Widerstand gegen den heteronormativen Mainstream geeint: Die AIDS-Krise und der homofeindliche Backlash jener Zeit hatten eine Zunahme von Gewalt, sozialer Ausgrenzung und den Tod von Zigtausenden mit sich gebracht[97], was zu einem verstärkten Zusammenhalt der verschiedenen Gemeinschaften und einer neuen Wut sowie Radikalität des Aktivismus führte.[98] Es entstand eine Solidarität über die Grenzen der Identitäten hinweg. Heterosexuelle Frauen pflegten ihre schwulen, an AIDS erkrankten Angehörigen, während weiße lesbische Pflegerinnen sich um schwarze HIV-positive Transfrauen kümmerten.[99] Schwule, Lesben und Transpersonen unterschiedlicher ethnischer Zugehörigkeiten agierten nun unter dem gemeinsamen Label „queer“[100] um ihre Ziele zu erreichen: Sie gaben sich nicht länger zufrieden mit kleinen Zugeständnissen einer sich nur allzu langsam öffnenden heteronormativen Gesellschaft für queere Menschen. Sie wollten sofortige und vollständige Akzeptanz, ohne dafür die eigene Queerness herunterspielen zu müssen. Es wurde eine unmittelbare Reaktion der Regierung auf die AIDS-Krise sowie die Beendigung institutioneller und physischer Gewalt gegen queere Personen gefordert.[101]

Die formale Radikalität des New Queer Cinema wird vielfach als eine Manifestation dieser Wut interpretiert. Vor und zu Beginn der AIDS-Krise waren Filme mit queeren Inhalten formal meist konservativ gestaltet. Dies liegt nicht zuletzt daran, dass diese Filme häufig mit geringen

[96] Vgl. Rich, „New Queer Cinema“, S.30-39.
[97] Vgl. Russo, *The Celluloid Closet,* S.249.
[98] Vgl. Nowlan, „Queer Theory, Queer Cinema“, S.3
[99] Vgl. Aaron, „New Queer Cinema. An Introduction“, S.6f.
[100] Vgl. Benshoff/Griffin, *Queer Images,* S.216.
[101] Vgl. Nowlan, „Queer Theory, Queer Cinema“, S.3f.

finanziellen Mitteln auskommen mussten. Daher hatten sie den Anspruch einem möglichst breiten schwulen und lesbischen Publikum zu gefallen. Die meisten dieser Filme wurden von heterosexuellen männlichen Regisseuren gedreht, die einen Ruf für intelligente Filme mit herausfordernden Themen hatten. AIDS wurde in diesen Filmen nicht explizit thematisiert.[102] Die wenigen Filme, die AIDS doch thematisierten, kamen von schwulen Filmschaffenden im Independent-Kino[103] und zielten darauf ab, Mitgefühl bei heterosexuellen Personen für die von der AIDS-Krise am schwersten getroffenen Personengruppen zu erzeugen.[104]

In den 1990er Jahren zeigte sich jedoch eine Verschiebung im Stil des queeren Independent-Films: Die Filme des New Queer Cinema wollten kein Mitgefühl und Verständnis bei einem breiten Publikum erzeugen, sondern waren wütend, widerständig und unangepasst. Filme wie *Swoon* von Tom Kalin[105], *Poison* von Todd Hayne[106]s oder *The Living End* von Gregg Araki[107] brachen mit positiven Darstellungen lesbischer und schwuler Figuren oder mit Happy Ends. Anstatt angepasste, höfliche schwule und lesbische Figuren zu zeigen, rückten sie komplexere Identitäten und Lebensrealitäten in den Vordergrund. Dieser widerständige Gestus des New Queer Cinema richtete sich aber nicht nur gegen die Homofeindlichkeit des westlichen Mainstreams, sondern auch gegen bürgerliche schwule Männer und lesbische Frauen sowie gegen die Identitätskategorie der Homosexualität selbst. Die Figuren des New Queer Cinema schämten sich nicht für ihre Unangepasstheit und entschuldigten sich nicht dafür. Damit wurde auch die Idee einer „korrekten" schwulen oder lesbischen Identität angegriffen.[108]

Doch die Unangepasstheit des New Queer Cinema ging über die bloßen Inhalte der Filme hinaus. Das New Queer Cinema zeigte nicht nur queere Figuren, sondern reflektierte und kommentierte auch die Formen ihrer Repräsentation. Indem die Filme Genres mischten und unterliefen, in ihrer Darstellung nicht naturalistisch, sondern radikal stilisiert waren und teilweise in Camp-Exzesse ausarteten, hielten sie Zuseher:innen dazu an, die filmische Form zu reflektieren und zu bedenken, *wie* Geschichten von queeren Figuren erzählt werden und welche Bedeutungen dabei entstehen.[109]

---

[102] Vgl. Benshoff/Griffin, *Queer Images*, S.191 und S.194-196.
[103] Darüber hinaus drehten Aktivist:innen Videos, die die AIDS-Krise entgegen dem Mainstream dokumentierten. Ziel war nicht Mitgefühl einer breiten Masse, sondern Information und Agitation, um Menschen für den Aktivismus zu gewinnen, vgl. Benshoff/Griffin, *Queer Images*, S.211f.
[104] Vgl. a.a.O., S.207-210.
[105] *Swoon*, R: Tom Kalin, USA 1992.
[106] *Poison*, R: Todd Haynes, USA 1991.
[107] *The Living End*, R: Gregg Araki, USA 1992.
[108] Vgl. Benshoff/Griffin, *Queer Images*, S.220f.
[109] Vgl. a.a.O., S.222.

Das New Queer Cinema ist allerdings eine umstrittene Kategorie. Der theoretische Ansatz zur Darstellung queerer Identität in Verbindung mit oftmals begrenzten Budgets und hybriden Formen machte das Seherlebnis für viele Zuseher:innen schwierig.[110] Die Filme fokussieren auf weiße schwule Männer und wurden größtenteils auch von weißen schwulen Männern gedreht. Obwohl sie Subkulturen innerhalb der queeren Communities zeigten, wurden ihre Darstellungen teilweise als tokenistische Form[111] der Inklusivität kritisiert. Kritisch hinterfragt wurde auch, dass die Filme queere Figuren negativ darstellten, da dies möglicherweise homofeindliche Einstellungen verstärken könnte. Angesichts der zunehmenden Gewalt gegen queere Personen wurde die Neigung des New Queer Cinema, queere Figuren als bösartig und unangepasst zu präsentieren, von vielen bemängelt – trotz der Intention, negative Klischees subversiv zu bearbeiten. Die Kategorie selbst ist zudem stark auf die USA ausgerichtet und konzentriert sich nur auf eine sehr begrenzte Anzahl von Filmen innerhalb eines sehr kurzen Zeitabschnitts.[112]

Die wichtigste Kritik am New Queer Cinema ist womöglich, dass der Optimismus eine neue filmische Form gefunden zu haben, letzten Endes nicht in eine neue filmische Praxis übersetzt wurde. Auch wenn es großen Wirbel um die queeren Filme der 90er gab, blieb ein anhaltender Erfolg radikaler queerer Filme aus. Hollywood und Independent-Filmschaffende machten aufgrund des Erfolgs des New Queer Cinema zwar mehr Filme mit queeren Inhalten, viele von ihnen verwendeten jedoch weiterhin Stereotype und essentialistische Darstellungen von Identitätskategorien: Queere Figuren wurden auf Auseinandersetzungen mit Sex und Homofeindlichkeit reduziert oder unterstützten als von einer queeren Community isolierte Nebenfigur heterosexuelle Narrative.[113] Im Jahr 2013, über zehn Jahre später, blickte B. Ruby Rich auf die von ihr ausgerufene Bewegung zurück und beschreibt, dass das Radikale des New Queer Cinema zu einem Nischenmarkt verkommen ist, wo queere Personen als Zielgruppe angesprochen und dadurch depolitisiert werden.[114]

Zur Größe und Art des Einflusses des New Queer Cinema auf nachfolgende queere Filme gibt es unterschiedliche Ansichten. Aaron argumentiert, dass ein Effekt des New Queer Cinema das Aufkommen einer neuen Zuseher:innenschaft war, die das Queere im Film nicht unterdrückt,

[110] Vgl. Benshoff/Griffin, *Queer Images*, S.237.
[111] Mit Tokenismus meine ich hier kritisch eine Praxis, in der Vertreter:innen einer marginalisierten Gruppe als Aushängeschilder für eine vermeintlich inklusive Praxis instrumentalisiert werden, ohne dass Anstrengungen unternommen werden, die über die symbolische Ebene hinausgehen.
[112] Vgl. Aaron, „New Queer Cinema. An Introduction", S.8.
[113] Vgl. Benshoff/Griffin, *Queer Images*, S.220f.
[114] Vgl. B. Ruby Rich, *New Queer Cinema. The Director's Cut*, Durham/London: Duke University 2013, S.131.

sondern anerkennt. Homosexualität ist seit jeher ein Teil der Filmgeschichte, bestand jedoch lange ausschließlich in Andeutungen, im Unterdrückten und Abstreitbaren. Das Mainstream-Kino konnte sich immer auf eine Reihe von Strategien verlassen, die die Möglichkeit von Homosexualität negierten.[115] Seit dem New Queer Cinema forderten Filme das Publikum aber dazu auf, das Queere, das sie präsentieren, anzuerkennen, zu bestätigen, selbst wenn sie es nicht explizit machen.[116]

Seit den 2000ern gab es einen enormen Anstieg, was die Sichtbarkeit schwuler und lesbischer Figuren in den Medien betrifft, was zweifelsfrei ein Zeichen steigender sozialer Akzeptanz ist. In Bezug auf die Folgen des New Queer Cinema betonen Filmwissenschafter:innen jedoch den Verlust an politischer Radikalität, der mit dem Ankommen queerer Identitäten im Medienmainstream zusammenhängt. Fred Fejes merkte im Jahr 2000 kritisch an, dass Mainstream-Medien sich durch die vermehrte Darstellung schwuler und lesbischer Identitäten auch an deren Konstruktion beteiligen – und nun solche Identitäten konstruieren, die den Mainstream bestätigen. Im Jahr 2000 handelte es sich dabei um attraktive weiße schwule Männer, die desexualisiert und depolitisiert dargestellt wurden, um für ein heterosexuelles Publikum konsumierbar zu sein. [117] Auch Guillermo Avila-Saavedra kritisierte 2009 Mainstream-Fernsehformate, weil diese nur jene schwulen Identitäten präsentieren, die nicht die heterosexuelle Norm herausfordern. Präsentiert wird eine konkrete schwule Männlichkeit, nämlich eine weiße, reiche, und gebildete schwule Männlichkeit, die traditionelle Familienwerte hochhält. Andere schwule Erfahrungen werden nicht sichtbar gemacht, oder sogar herabgewertet. Der Anstieg an Sichtbarkeit betrifft also nur eine kleine Gruppe schwuler Männer[118] und setzt diese als normativ.

Diese medialen Repräsentationen vollziehen die Gleichstellung schwuler Männlichkeiten über eine Assimilation heteronormativer Praktiken. Dargestellt wird beispielsweise ein monogames schwules Paar, in dem ein maskuliner Mann und ein femininer Mann eine Paarbeziehung mit traditionellen Geschlechterrollen führen. Die männlichen Sexualakte werden innerhalb dieses heteronormativen Rahmens vollzogen, bis hin zur Rollenverteilung beim Sex, wo der maskuline Mann eine dominante Rolle als Top im Sex einnimmt, während der feminine Mann als unterwürfiger Bottom agiert.[119]

---

[115] Vgl. Michele Aaron (Hg.), „The New Queer Spectator", *New Queer Cinema. A Critical Reader*, Edinburgh: Edinburgh University 2004, S.187-200, hier S.187f.
[116] Vgl. a.a.O., S.197.
[117] Vgl. Fejes, „Making a Gay Masculinity", S.115.
[118] Vgl. Avila-Saavedra „Nothing Queer About Queer Television", S.18f.
[119] Vgl. Poole, „Queer Representations of Gay Males and Masculinities in the Media", S.283.

Lisa Duggan prägte den Begriff der Homonormativität, um eine solche neoliberale Präsentationspraxis zu beschreiben. Eine solche Praxis entwirft an heteronormative Praktiken angepasste nicht-heterosexuelle Menschen als Teil einer gemäßigten politischen Mitte, während jene Menschen, die nicht angepasst sind, als Extremist:innen inszeniert und ausgegrenzt werden. Homonormativität meint also eine Vorstellung von Homosexualität, die die dominanten heteronormativen Annahmen und Institutionen nicht in Frage stellt, sondern sie aufrechterhält und unterstützt, während sie die Möglichkeit einer demobilisierten schwulen Wählerschaft und einer privatisierten, depolitisierten homosexuellen Kultur verspricht, die in Häuslichkeit und Konsum verankert ist. Damit werden aktivistische Bestrebungen für mehr Inklusivität diskreditiert.[120] 2014 benannte Poole eine Tendenz, die noch weiter geht und Lesben und Schwule als Messlatte guter Beziehungen darstellt, die heterosexuelle Menschen erstrebenswert finden. Plötzlich sind es schwule Figuren, die heiraten, ein Haus kaufen, Kinder adoptieren und ein Beziehungsideal verkörpern, das die heterosexuellen Figuren erreichen wollen und an dem sie dann teilweise selbst scheitern.[121]

Im Jahr 2012 stellte Ben Walters im Guardian fest, dass die filmischen Darstellungen nicht-heterosexueller Figuren der späten 1990er und frühen 2000er Jahre von generischem Populismus und einem Realitätsdefizit geprägt waren. Doch Walters identifizierte eine Wende: Filme wie *Keep the Lights On*[122], *Weekend*[123] und *I Want Your Love*[124] würden sich dadurch auszeichnen, dass sie das Reale begrüßen. Sie wollen der Erfahrung des Queer-Seins nahekommen, aber auch über den queeren Kontext hinaus resonieren, also einen gewissen Universalitätsanspruch stellen. Ein drittes Kennzeichen dieser Filme sei ein aufrichtiger Zugang zu Sex. Walters nannte diese neue Welle des queeren Kinos New Wave Queer Cinema.[125]

Stuart Richards proklamierte 2016 hingegen eine New Queer Cinema Renaissance. Richards nennt als zentrales Element dieser Renaissance, dass es sich um progressive Texte handle, die eine naturalistische Ästhetik nutzen, um unkonventionelle Repräsentationen queerer Figuren einem breiten Publikum zu präsentieren. Dazu gehöre das Sprechen über Assimilationspolitik

[120] Vgl. Lisa Duggan, „The New Homonormativity. The Sexual Politics of Neoliberalism“, *Materializing Democracy. Toward a Revitalized Cultural Politics*, hg.v. Russ Castronovo/Dana D. Nelson, Durham: Duke University 2002, S. 175-194
[121] Vgl. Poole, „Heterosexuelle sind die neuen Schwulen“, S.274f.
[122] *Keep the Lights On*, R: Ira Sachs, USA 2012.
[123] *Weekend*, R: Andrew Haigh, UK 2011.
[124] *I Want Your Love*, R: Travis Mathews, USA 2012.
[125] Ben Walters, „New-wave queer cinema. ‚Gay experience in all its complexity‘“, *The Guardian*, 4.10.2012, https://www.theguardian.com/film/2012/oct/04/new-wave-gay-cinema, 09.03.2024.

in *Weekend*[126] ebenso wie die expliziten Sexszenen *in L'Inconnu du Lac*.[127] Mit dem Verweis auf die naturalistische Ästhetik, der Zugänglichkeit für ein breiteres Publikum und die nicht angepasste Queerness auf der inhaltlichen Ebene[128] überschneiden sich die Beobachtungen Richards' mit jenen von Walters' bezüglich eines New Wave Queer Cinema.

Poole greift die Kategorie des New Wave Queer Cinema auf, um sich kritisch mit ihr auseinanderzusetzen. Die Filme des New Wave Queer Cinema seien gekennzeichnet durch ihre Handlungsarmut. Ein Spannungsbogen wird zugunsten der Schilderung von Details vernachlässigt. Im Zentrum steht nicht das Durchlaufen einer Narration, sondern das Erleben von Situationen, wie Gesprächen oder Sex.[129] Was das New Wave Queer Cinema zeigt, ist keine komplexe Ästhetik, aber das komplexe Innenleben queerer Figuren.[130] Wie das New Queer Cinema ist auch das New Wave Queer Cinema ein Produkt der gegenwärtigen soziopolitischen Gegebenheiten: Während das New Queer Cinema im AIDS-Aktivismus geboren wurde, reagiert das New Wave Queer Cinema auf politische Veränderungen, wie die Möglichkeit der HIV-Behandlung, der steigenden sozialen Akzeptanz und dem Abbau institutioneller Diskriminierung, zum Beispiel in Form der Anerkennung gleichgeschlechtlicher Partner:innenschaften: In Österreich können gleichgeschlechtliche Paare seit 2010 eine eingetragene Partner:innenschaft eingehen, 2019 wurde auch die Zivilehe für gleichgeschlechtliche Paare geöffnet.[131]

Doch die Gruppe der von Ben Walters vorgestellten New Queer Wavers ist eine weiße schwule Männertruppe aus der Mittelschicht. Poole kritisiert die postemanzipatorische Haltung, die diese Filme einnehmen und die vage Allgemeingültigkeit, die sie von ihren Inhalten behaupten. Die Filme kritisieren die gegebenen Verhältnisse nicht, sondern zeigen Individuen, die sich in ihnen zurechtfinden müssen, wodurch alle Emanzipationspotenziale in der Selbstverwirklichung auf der individuellen Ebene liegen.[132]

Die Betrachtung der von mir ausgewählten Filme im Kontext einer New Wave des queeren Kinos erscheint mir als besonders aufschlussreich. Obwohl die Geschichte des queeren Films,

---

[126] Vgl. *Weekend*.
[127] Vgl. *L'Inconnu du Lac*, R: Alain Guiraudie, FR 2013.
[128] Vgl. Stuart Richards, „A New Queer Cinema Renaissance", *Queer Studies in Media & Popular Culture* 2/1, 2016, S.215-229.
[129] Vgl. Poole, „Heterosexuelle sind die neuen Schwulen", S.276.
[130] Vgl. a.a.O. S.281.
[131] Vgl. Stadt Wien, „Rechtliche Situation - Lesben, Schwule und Transgender-Personen", *Stadt Wien. Offizielle & aktuelle Infos und Services der Wiener Stadtverwaltung*, https://www.wien.gv.at/menschen/queer/sexuelle-orientierung/recht/ep.html, 01.06.2024.
[132] Vgl. Poole, „Heterosexuelle sind die neuen Schwulen", S.277.

wie ich sie geschildert habe, tendenziell USA-zentriert ist, ist es, wie zuvor erwähnt, wichtig zu bedenken, dass die US-amerikanische Filmindustrie einen globalen Einfluss ausübt. Die Integration queerer Inhalte in Hollywood-Mainstreamfilme infolge des New Queer Cinema hat unmittelbaren Einfluss auf die gegenwärtigen Trends des New Wave Queer Cinema, das auch stärker in seiner Internationalität erfasst wird – mit Xavier Dolan, Andrew Haigh, Alain Guiraudie, sind neben US-amerikanischen Regisseur:innen auch Personen aus Kanada, dem Vereinigten Königreich und Frankreich als Vertreter:innen genannt. Diese Entwicklung ist insofern auch für die österreichische Filmlandschaft von Relevanz.

## 3.2 Österreichischer Film und männliche Homosexualität

Im vorangegangenen Kapitel wurden mit dem New Queer Cinema und dem New Wave Queer Cinema zwei bedeutende Ansätze zur historischen Kontextualisierung queerer Filme vorgestellt, die im internationalen Kontext bedeutend sind. Im folgenden Kapitel werden die Merkmale des aktuellen österreichischen Kinos beschrieben und ein Überblick über die filmische Auseinandersetzung mit schwulen Männlichkeiten im österreichischen Film gegeben, um in der Analyse queere und österreichische filmische Aspekte zusammenführen zu können.

### 3.2.1 Eigenschaften des Neuen Österreichischen Films

Bisher gibt es nur wenig wissenschaftliche Auseinandersetzung zum zeitgenössischen österreichischen Film. Einige davon haben Dassanowsky und Speck im Sammelband *New Austrian Film* versammelt, der sich mit dem Phänomen des sogenannten Neuen Österreichischen Films auseinandersetzt. [133] Dassanowsky und Speck beschreiben den einzigartigen historischen Hintergrund, vor dem sich der österreichische Film entwickelt hat und der prägend für dessen Merkmale ist. Der Nationalsozialismus führte zu einer Zweiteilung der österreichischen Filmlandschaft nach 1933: Viele Filmschaffende flohen aus Österreich und setzten ihre Arbeit im Exil fort. In Österreich selbst wurden zwar weiterhin Filme produziert, diese dienten jedoch nationalsozialistischer Propaganda und ließen keinen künstlerisch freien Ausdruck zu. Nach dem Kriegsende 1945 waren österreichische Filme damit beschäftigt eine neue nationale Identität zu konstruieren.[134] Ruth Beckermann und Christa Blümlinger schreiben

[133] Vgl. Robert Dassanowsky/Oliver C. Speck (Hg.), *New Austrian Film*.
[134] Vgl. Robert Dassanowsky/Oliver C. Speck (Hg.), „New Austrian Film. The Non-exceptional Exception", *New Austrian Film*, New York: Berghahn Books 2011, S.1-17, hier S.6.

über den österreichischen Unterhaltungsfilm dieser Zeit: „Nicht das Aufwühlen der Gefühle, ihre Beruhigung scheint seine Stärke zu sein.“[135]

Dementsprechend setzten sich die Filme, die in den 1950er Jahren entstanden, nicht kritisch mit der nationalsozialistischen Vergangenheit und dem damit verbundenen Bruch in der österreichischen Nationalgeschichte auseinander. Stattdessen vermittelten diese Filme den falschen Eindruck historischer Kontinuität, indem die Zweite Republik als moderne Fortsetzung des habsburgischen Österreichs dargestellt wurde. Österreich berief sich auf einen kulturellen Konservatismus, der durch eine Rückbesinnung auf die Kulturgüter der österreichischen Geschichte ein Gefühl historischer Größe und Überlegenheit beschwören sollte. [136] Teil dieser Identitätskonstruktion war die Darstellung Österreichs als Kulturnation. Im Zuge dieses Projekts wurden einerseits imperiale Geschichten gedreht, wie Biopics über Mozart oder Melodramen über die Habsburger, und andererseits Heimatfilme.[137]

Robert Buchschwenter konkretisiert die Funktion der Heimatfilme als Antwort auf eine historisch bedingte Heimatlosigkeit: Die unbequeme Realität des Nationalsozialismus wurde ausgeblendet und Östereicher:innen waren konfrontiert mit einer Gegenwart, die geprägt war von erlittenen Verlusten kollektiver Identitätsgefühle durch das Kriegsende und von notwendigen und insofern erzwungenen politischen und wirtschaftlichen Umbrüchen. Diese Gegenwart erzeugte Buchschwentner zufolge Gefühle des Fremdseins und der Entwurzelung, die durch eine imaginierte Heimat kompensiert werden sollten. Der Heimatfilm übernahm die Funktion eines Erholungsraums: Anstatt die Sehnsucht nach Harmonie darzustellen, wird in diesem Erholungsraum imaginiert, dass immer schon eine heile Welt bestanden habe.[138] Trotz der zentralen Position, die der österreichische Film dadurch in Bezug auf die Konstruktion einer nationalen Identität einnahm, betrachtete sich Österreich laut Dassanowsky und Speck allerdings nie als Filmnation: „it was never seen as a national art with the pride and support given to literature, theater, opera, or the concert hall.“[139]

---

[135] Vgl. Beckermann, Ruth/Christa Blümlinger (Hg.), „Vorwort“, *Ohne Untertitel. Fragmente einer Geschichte des Österreichischen Kinos*, Wien: Sonderzahl 1996, S.9.
[136] Vgl. Maragarete Lamb-Faffelberger/Franz-Peter Griesmaier, „Introduction“, *Literature, Film, and the Culture Industry in Contemporary Austria*, hg.v. Margerete Lamb-Faffelberger, New York [u.a.]: Lang 2002, S.1-7, hier S.1.
[137] Vgl. Dassanowsky/Speck, „New Austrian Film “, S.5.
[138] Vgl. Robert Buchschwenter, „Ruf der Berge. Echo des Fremdenverkehrs“, *Ohne Untertitel. Fragmente einer Geschichte des Österreichischen Kinos*, hg.v. Ruth Beckermann/Christa Blümlinger, Wien: Sonderzahl 1996, S.267f.
[139] Dassanowsky/Speck, „New Austrian Film “, S.7.

Der vor diesem historischen Kontext entstehende nationale Film hat auch filmwirtschaftlich eine besondere Stellung im Vergleich zu anderen Filmindustrien. Er musste nie mit einer bereits existierenden kommerziellen Filmindustrie konkurrieren, war aber auch nicht das Ergebnis politischer Entscheidungsprozesse die gezielt einen nationalen Film etablierten wollten. Aus der spezifischen Situation Österreichs nach dem Ende des Nationalsozialistischen Regimes entwickelte sich ein Kino, das nicht nur mit begrenzten Mitteln auskommen musste, sondern auch die schwierige Aufgabe zu lösen hatte, eine Position zu einer österreichischen Identität einzunehmen.[140]

Erst in den 1980er Jahren begann eine geringfügige bundesweite Finanzierung einzusetzen. Dassanowsky und Speck sehen darin den Beginn des Neuen Österreichischen Films, der jedoch seither mehrere Phasen durchlaufen hat. Einen Wendepunkt markierte Barbara Alberts *Nordrand* von 1999,[141] der als erste österreichische Produktion seit Jahrzehnten zur Teilnahme am Wettbewerb des Filmfestivals der Biennale nach Venedig eingeladen wurde. Auch internationale Filmkritiker:innen sahen darin eine Wende im österreichischen Filmschaffen, die in einer neuen internationalen Relevanz der Filme lag.[142]

Gekennzeichnet ist dieser Neue Österreichische Film Dassanowsky und Speck zufolge durch seine widerständige Haltung gegenüber dem Image des eigenen Landes, das im zuvor beschriebenen Heimatfilm der Nachkriegszeit konstruiert wurde. Weit verbreiteten Bildern eines neutralen Österreichs als erstes Opfer Nazideutschlands widersetzt sich der Neue Österreichische Film ebenso wie der Idee einer Kulturnation in Rückbesinnung auf monarchische Zeiten. Stattdessen versteht sich der Neue Österreichische Film als kritisch und anti-traditionalistisch.[143] Der Neue Österreichische Film greift zwar durchaus auf traditionelle Genres zurück, die österreichische Filmgeschichte dient dabei jedoch nicht als Vorbild. Dassanowsky und Speck schreiben: „Austrian film history was distant, unloved, and served only as a measure of what was being made differently.“[144] Stattdessen werden stilistische Mittel aus dem internationalen Film verwendet, um auf kritische Weise österreichische Themen zu behandeln.

Gleichzeitig argumentieren Dassanowsky und Speck, dass Österreich als Nation im Neuen Österreichischen Film eine untergeordnete Rolle spiele: Die Filme drücken weder eine

[140] Vgl. Dassanowsky/Speck, „New Austrian Film “, S.7.
[141] Vgl. *Nordrand*, R: Barbara Albert, AT/DE/CH 1999.
[142] Vgl. Dassanowsky/Speck, „New Austrian Film“, S.9
[143] Vgl. a.a.O., S.1.
[144] Vgl. a.a.O., S.7.

Sehnsucht nach österreichischer Heimat aus noch eine Auflösung des Heimatbegriffs, sondern zeigen Räume als *Nicht-Orte*. Dassanowsky und Speck beziehen sich mit dem Begriff des Nicht-Orts auf Marc Augé, der damit Räume der Vergänglichkeit beschreibt, die sich durch einen Mangel an Identität, Geschichte und emotionaler Bindung auszeichnen. Dazu zählen beispielsweise Flughäfen, Einkaufszentren oder Autobahnen. Augé argumentiert, dass Menschen zunehmend Zeit an diesen Nicht-Orten verbringen, was zu einem Gefühl der Entfremdung beiträgt.[145] Dassanowsky und Speck zufolge könnten die Figuren österreichischer Filme ebenso überall sonst sein – historische und regionale Identitäten helfen den Protagonist:innen nicht dabei, sich selbst zu verorten. Auf diese Weise beschreiben Filme des Neuen Österreichischen Films einen postmodernen Zustand der Entfremdung.[146]

Diese Beschreibung von Zuständen der Entfremdung durch als Nicht-Orte inszenierte Räume sind für meine Analyse dahingehend von Interesse, ob sich Dassanowskys und Specks Beobachtung für die Filme des Analysekorpus bestätigen lässt. Darüber hinaus stellt sich die Frage, ob Gefühle der Entfremdung als allgemeingültige postmoderne Zustände beschrieben werden, oder ob sie in einen Zusammenhang mit Geschlecht, sexueller Orientierung oder auch Rassifizierung und Klasse gestellt werden. Denn in einem queeren Kontext könnte eine Unfähigkeit, den Raum zur Identitätskonstruktion zu nutzen andere Bedeutungen produzieren.

Queere Filme werden in Dassanowskys und Specks Sammelband in keinem der Beiträge besprochen. Eine Ausnahme stellt die Nennung der Figur Gstettner dar, ein schwuler SA-Offizier aus Franz Antels *Der Bockerer*.[147] Joseph Moser verweist auf das homofeindliche Klischee des pädophil-schwulen Nazi-Offiziers, das mit der Figur des Gstettner bedient wird.[148] Dass queere Inhalte ansonsten keine Erwähnung im Sammelband finden, ist zum Teil auch darauf zurückzuführen, dass queerer Film in Österreich lange Zeit bestenfalls als Randthema zu verstehen ist, was neben der Problematik der Gesetzeslage bezüglich Homosexualität in Österreich auch mit einer sich nur langsam entwickelnden sozialen Akzeptanz zusammenhängt.

### 3.2.2 Homosexualität und Film in Österreich

Die Geschichte der Homosexualität in Österreich ist von einer späten und langsamen rechtlichen und gesellschaftlichen Entwicklung geprägt. Der Paragraph §129 lb StG, der 1852

[145] Vgl. Marc Augé, *Non-Places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, Verso: London 1995, S.77-79.
[146] Vgl. Dassanowsky/Speck, „New Austrian Film“, S.3.
[147] Vgl. *Der Bockerer*, R: Franz Antel, AT 1981.
[148] Vgl. Joseph Moser, „Franz Antel’s Bockerer Series. Constructing the Historical Myths of Second Republic Austria “, *New Austrian Film*, hg.v. Robert Dassanowsky/Oliver C. Speck, New York: Berghahn Books 2011, S.43-53, hier S.47f.

in Österreich eingeführt wurde, verbot bis 1971 die Ausübung sämtlicher Formen von Homosexualität. Noch zwischen 1950 und 1971 wurden aufgrund dieses Gesetzes noch etwa 13.000 Personen wegen sogenannter widernatürlicher Unzucht verurteilt. Bei 95% der verurteilten Personen handelte es sich um Männer. [149] 1971 wurde das Totalverbot im Zuge einer Strafrechtsänderung unter der Leitung des damaligen Justizministers Christian Broda und der Alleinregierung der SPÖ unter Bruno Kreisky aufgehoben – gegen langjährigen Widerstand der ÖVP und der katholischen Kirche. [150]

Österreich zählte damit zu den Nachzügler-Staaten einer Entkriminalisierungswelle von Homosexualität, die sich zu dieser Zeit in den USA und Europa vollzog. [151] Verschiedene Ereignisse trieben diese Entwicklung voran. Die Kinsey Reports von 1948 und 1952 untersuchten mittels statistischer Verfahren das menschliche Sexualverhalten in den USA, wodurch einer breiteren Öffentlichkeit bewusst wurde, dass die Sexualität zahlreicher Menschen nicht den engen moralischen Vorgaben der Gesellschaft entsprach. Und 1969 zeigten die Stonewall-Riots, dass queere Personen polizeiliche Verfolgung nicht länger hinnahmen, sondern verstärkten Widerstand leisteten. [152]

Mit der Aufhebung des Totalverbots wurden in Österreich jedoch gleichzeitig vier neue Paragraphen eingeführt, die bestimmte Handlungen weiter unter Strafe stellten. So untersagten diese neuen Paragraphen die Werbung für „Unzucht mit Personen des gleichen Geschlechts oder Tieren“ [153] , sowie Verbindungsgründungen und -förderungen oder homosexuelle Sexarbeit. Einvernehmliche Sexualkontakte zwischen männlichen Personen unterlagen außerdem einer höheren Altersgrenze als verschiedengeschlechtliche Sexualkontakte oder Sexualkontakte zwischen weiblichen Personen.[154]

Im Jahr 1989 wurde das Verbot homosexueller Sexarbeit wieder aufgehoben. Diese Maßnahme wurde auch von konservativen Parteien unterstützt; der maßgebliche Grund hierfür war die sich rasch ausbreitende AIDS-Krise und die Sorge, dass Sexarbeiter:innen aus Angst vor strafrechtlicher Verfolgung keine Gesundheitsvorsorge in Anspruch nehmen würden. 1997

[149] Vgl. Ulrike Repnik, *Die Geschichte der Lesben- und Schwulenbewegung in Österreich*, Wien: Milena 2006, S.59ff.
[150] Vgl Roman Birke/Barbara Kraml, „Gleichzeitigkeit von Inklusion und Exklusion. Homosexualitäten zwischen Verfolgung und Normalisierung in Österreich 1971“, *Zeitgeschichte* 43/2, 2016, S.85-100, hier S.86-87 und Andreas Brunner, „Sichtbar unter Unsichtbaren. Eine schwule Identität im Spiegel von Politik und Gesellschaft seit den 1970er-Jahren“, *Das andere Österreich. Leben in Österreich abseits männlich-weiß-heteronormativ-deutsch-katholischer Dominanz*, hg.v. Farid Hafez, Wien/Hamburg: new academic 2021, S.13-26, hier S.14.
[151] Vgl. a.a.O., S.85f.
[152] Vgl. a.a.O., S.86.
[153] § 517 StG, BGBl Nr. 1971/273, zitiert nach Brike/Kraml, „Gleichzeitigkeit von Inklusion und Exklusion“, S.87.
[154] Vgl. Brike/Kraml, „Gleichzeitigkeit von Inklusion und Exklusion“, S.87.

erfolgte die Aufhebung des Werbeverbots für Homosexualität und der Vereinsgründungen. Und im Jahr 2002 wurde schließlich die höhere Altersgrenze für Sex zwischen männlichen Personen aufgrund seiner Verfassungswidrigkeit angepasst.[155]

Die jüngeren Fortschritte in der Gleichstellung nicht-heterosexueller Menschen in Österreich beruhten nicht auf dem politischen Willen gewählter Regierungsparteien, sondern auf Gerichtsurteilen des Verfassungsgerichtshofs: Alle Gesetze der letzten zwei Jahrzehnte zur Gleichstellung von LGBTIQ+-Personen wurden infolge von Privatklagen vor dem Verfassungsgerichtshof eingeführt. Dazu gehören die eingetragene Partner:innenschaft (seit 2010), die Personenstandsänderung (seit 2011), die Adoption durch gleichgeschlechtliche Paare (seit 2016), die Eintragung des dritten Geschlechts (seit 2018) und schließlich die Ehe für alle (seit 2019).[156]

Aber nicht nur die rechtlichen, sondern auch die kulturellen Entwicklungen erfolgten in Österreich langsam und spät. Einen schwulen österreichischen Film gab es lange Zeit überhaupt nicht und wenn, dann nur als Randphänomen.[157] Dennoch gab es einige Regisseur:innen und Werke, die sich früh mit schwulen Themen auseinandersetzten. Der Avantgarde-Filmemacher Hans Scheugl drehte bereits 1968 den Film *Sugar Daddies*, in dem Kritzeleien auf einer öffentlichen Toilette zu sehen sind, die als Treffpunkt für schwulen Sex diente.[158] Ebenfalls von Scheugl stammt *Prince of Peace* aus dem Jahr 1993, der Männer beim Betreten eines Wiener Herrenpissoirs zeigt und dies mit Fotografien von Männern beim schwulen Sex aus einem pornografischen Magazin zusammenschneidet.[159]

Einer der bedeutendsten Regisseur:innen des österreichischen schwulen Films ist Patric Chiha. 2009 drehte er seinen ersten Spielfilm *Domaine*, der von einem schwulen Teenager und dessen alkoholkranker Tante handelt.[160] 2014 folgte mit *Boys Like Us* eine Komödie über drei schwule Pariser in den österreichischen Alpen.[161] Mit *Brüder der Nacht* präsentierte Chiha 2016 eine Mischung aus Dokumentarfilm und Fiktion, die das Leben bulgarischer Roma in Wien darstellt, die als Sexarbeiter für schwule Wiener tätig sind.[162] Sebastian Meise und Thomas Reider widmeten sich 2012 in ihrem Dokumentarfilm *Outing* einem jungen Mann namens Sven, der

[155] Vgl. Brike/Kraml, „Gleichzeitigkeit von Inklusion und Exklusion“, S.87 und S.90.
[156] Vgl. a.a.O., S.86.
[157] Dies gilt nicht nur für den schwulen Film, sondern auch für Filme mit anderen LGBTIQ+-Inhalten.
[158] *Sugar Daddies*, R: Hans Scheugl, AT 1968.
[159] *Prince of Peace*, R: Hans Scheugl, AT 1993.
[160] *Domaine*, R: Patric Chiha, FR/AT 2009.
[161] *Boys Like Us*, R: Patric Chiha, AT/F 2014.
[162] *Brüder der Nacht*.

pädophile Neigungen hat und sich selbst als schwul identifiziert.[163] 2021 kam Meises Spielfilm *Große Freiheit* in die Kinos, in dem der Österreicher Georg Friedrich einen Gefängnisinsassen spielt, der eine Beziehung zu einem schwulen Mithäftling aufbaut.[164] 2016 brachte der Regisseur Händl Klaus den Film *Kater* ins Kino, der ein spießbürgerliches schwules Paar aus Wien in einer Beziehungskrise zeigt.[165] Der Regisseur Jakob M. Erwa realisierte im gleichen Jahr den Coming-of-Age-Film *Die Mitte der Welt*.[166] Gregor Schmidingers Film *Nevrland* aus dem Jahr 2019 thematisiert stark autobiographisch geprägt die Angststörungen eines schwulen Teenagers.[167] Zuvor hat Schmidinger bereits den Kurzfilm *Homophobia* über einen schwulen Soldaten beim österreichischen Bundesheer realisiert.[168] Evi Romen thematisierte in ihrem Spielfilmdebüt *Hochwald* von 2020 nicht-heterosexuelle Männlichkeit auf dem Land, sowie die Auswirkungen queerer Gewalt.[169] 2022 erschien mit *Eismayer* ein Biopic von Regisseur David Wagner über Charles Eismayer, der als Ausbildner beim Bundesheer eine Beziehung mit einem Grundwehrdiener eingeht.[170] Im gleichen Jahr hatte *Moneyboys,* das Spielfilmdebüt des Regisseurs C.B. Yi seinen Kinostart. Darin zieht der junge Fei vom chinesischen Land in die Großstadt um dort als Sex-Arbeiter Geld zu verdienen, mit dem er seine Familie unterstützt.[171]

Erst in den 2010er-Jahren fanden österreichische Spielfilme mit schwulen Figuren vermehrt ihren Weg in die Kinos, wo sie von einem breiteren Publikum rezipiert werden konnten. Der vom Österreichischen Filminstitut herausgegebene *Dritte Österreichische Film Gender Report* zeigt, dass in österreichischen Spielfilmen mit einem Kinostart zwischen 2012 und 2021 von insgesamt 276 männlichen Hauptfiguren nur 14 Figuren schwul waren und weitere fünf Figuren bi- oder pansexuell. Dies bedeutet, dass in zehn Jahren österreichischer Kinofilmgeschichte nur 19 nicht-heterosexuelle männliche Hauptfiguren vorkamen.[172]

[163] *Outing*, R: Sebastian Meiste/Thomas Reider, AT 2012.
[164] *Große Freiheit*.
[165] *Kater*.
[166] *Die Mitte der Welt*, R: Jakob M. Erwa, DE/AT 2016.
[167] *Nevrland*.
[168] *Homophobia*, R: Gregor Schmidinger, AT 2012.
[169] *Hochwald*.
[170] *Eismayer*.
[171] *Moneyboys*, R: C.B. Yi, AT/FR/BE/TW 2022.
[172] Noch seltener waren nicht-heterosexuelle Frauen zu sehen: Von 246 weiblichen Hauptfiguren im gleichen Zeitraum waren neun lesbisch und weitere fünf bi- oder pansexuell und für zwei nichtbinäre Hauptfiguren war die sexuelle Orientierung in der Filmhandlung unbekannt, vgl. Österreichisches Filminstitut, *Dritter Österreichischer Film Gender Report*, 2024, S.69.

# 4 Filmanalyse

## 4.1 Männliche Hauptfiguren in Relation zu sozialen Räumen

Im folgenden Kapitel möchte ich die inhaltliche Bedeutung der sozialen Räume untersuchen, in denen die männlichen Hauptfiguren der sechs Filme des Analysekorpus agieren. Mein Ziel ist es, das Verhältnis der männlichen Hauptfiguren zu diesen Räumen zu beleuchten. Besonderes Augenmerk lege ich darauf, wie die Darstellung des Verhältnisses zwischen den männlichen Figuren und den Räumen heteronormative Objektanordnungen entweder sichtbar macht oder unbemerkt lässt um danach zu fragen, welche Position die Filme hierzu einnehmen und welche Alternativen sie präsentieren. Zunächst werden dafür zentrale Aspekte der einzelnen Filme herausgearbeitet um die Ergebnisse anschließend in Beziehung zueinander zu setzen.

### 4.1.1 Beschreibung des Analysekorpus

Die sechs österreichischen Filme, die analysiert werden, sind: *Brüder der Nacht* (R: Patric Chiha, 2016), *Kater* (R: Händl Klaus, 2016), *Nevrland* (R: Gregor Schmidinger, 2019), *Hochwald* (R: Evi Romen, 2020), *Große Freiheit* (R: Sebastian Meise, 2021) und *Eismayer* (R: David Wagner, 2022). Es handelt sich um österreichische Filme mit schwulen Protagonisten aus einem Zeitraum von sieben Jahren zwischen 2016 bis 2022. Die Entscheidung rezente Filme zu analysieren, begründet sich in erster Linie darin, dass die österreichische Filmgeschichte davor kaum schwule Filmfiguren zeigt. Darüber hinaus teile ich Ann Cvetkovichs Ansicht „that the study of the present transforms historical methods and is of equal importance to the work of historicizing sexuality as is the study of premodern periods.“[173]

Ich möchte einerseits untersuchen, wie das Verhältnis schwuler Männlichkeiten zu sozialen Räumen dargestellt wird und mit welchen affektiv-ästhetischen Strategien diese Darstellung erfolgt. Bei der Auswahl habe ich mich daher auf österreichische Filme mit schwulen beziehungsweise queeren männlichen Hauptfiguren begrenzt. Die Filme des Analysekorpus thematisieren aufgrund dieses Fokus entweder explizit schwule Themen oder entwerfen im Zeigen von Männern, die nicht-heterosexuellen Praktiken nachgehen, Männlichkeiten, die als schwul oder queer bezeichnet werden können. Darüber hinaus zeigen sie für Österreich relevante Lebensrealitäten, was bedeutet, dass sie entweder in Österreich spielen,

[173] Vgl. Cvetkovich, *An Archive of Feeling*, S.10.

österreichische Figuren beinhalten, oder in historischen und geografischen Gegebenheiten situiert sind, die in unmittelbarem Zusammenhang mit Österreich stehen.

Ich habe Filme aus dem Analysekorpus ausgeschlossen, die schwule männliche Figuren ausschließlich in Nebenrollen zeigen.[174] Ich berücksichtige außerdem keine Filme, die keine schwulen Männlichkeiten darstellen, aber aufgrund ihrer Rezeption durch schwule Männer als schwule Filme erachtet werden können.[175] Ebenfalls nicht berücksichtigt sind Filme mit schwulen Inhalten, die von einer österreichischen Produktionsfirma produziert oder koproduziert wurden, aber keinen unmittelbaren Bezug zu österreichischen schwulen Männlichkeiten aufweisen.[176]

### 4.1.2 Emanzipation von heterosexuell männlichen Räumen in *Nevrland*

Der 17-jährige Jakob (Simon Frühwirth) ist die Hauptfigur in Gregor Schmidingers Langfilmdebüt *Nevrland*. Jakob lebt mit seinem Vater (Josef Hader) und seinem pflegebedürftigen Großvater (Wolfgang Hübsch) in einer Wohnung in Wien. Er hilft bei seinem Vater im Schlachthaus aus, möchte aber eigentlich bald ein Studium der Kosmologie beginnen. Von seiner Familie und den Kollegen im Schlachthaus fühlt er sich emotional isoliert. Dies liegt zum Teil an Jakobs schwuler Identität, aber auch an seiner Angststörung, wegen der er immer wieder Angstattacken erleidet. In Momenten der Stille stellt Jakob sich vor, er wäre draußen in der Natur – und nachts sucht er nach Ablenkung, indem er Pornos im Netz schaut.

Versehentlich gelangt Jakob von einer Porno-Website in einen Cam-Sex-Chat und lernt dort den 26-jährigen Videokünstler Kristjan (Paul Forman) kennen, der als Migrant in Wien lebt. Kristjan lädt Jakob in einen Techno-Club ein – woraufhin Jakob nachts heimlich die Wohnung verlässt. Im Club sucht Jakob zwar nach Kristjan, kann ihn allerdings nirgends finden. Und als er am nächsten Morgen nach Hause zurückkehrt, findet er seinen Großvater tot am Boden liegen. Einsamer denn je und unverstanden von seinem Vater ruft Jakob Kristjan an und die beiden treffen sich erstmals persönlich. Sie gehen ins Kunsthistorische Museum und schließlich zu Kristjan nach Hause, wo Jakob ihm offenbart, dass seine Mutter ihn verlassen hat, als er sechs Jahre alt war. Ein großes rotes Geburtsmal auf seiner Brust hat er von ihr geerbt. Daraufhin hat Jakob mit Kristjan zum ersten Mal Sex.

---

[174] Darunter fallen beispielsweise *Wilde Maus*, R: Josef Hader, AT/DE 2017*; L'Animale*, R: Katharina Mückstein, AT 2018*; Der Bockerer*, R: Franz Antel, AT 1981. In diesen Filmen treten Figuren auf, die schwule Männlichkeiten repräsentieren, aber nicht im Fokus der Handlung stehen.

[175] *Sissi*, R: Ernst Marischka, AT 1955 mit Romy Schneider könnte Teil einer Analyse sein, die dieses Auswahlschema verwendet.

[176] Darunter fallen *Die Mitte der Welt* und *Moneyboys*, die zwar schwule Hauptfiguren zeigen und Österreich-Bezug haben, aber deren Darstellung schwuler Männlichkeiten kein Teil des Österreich-Bezugs im Film sind.

Jakob erzählt Kristjan, dass er sich fragt, wie es ist zu sterben, woraufhin Kristjan einen gemeinsamen Drogentrip vorschlägt. Aber als Jakob DMT konsumiert, spürt er vermeintlich keine Wirkung. Er verbringt mehr Zeit mit Kristjan und die beiden besuchen gemeinsam einen Rave, wo Jakob sich zum ersten Mal ungehemmt und frei von Ängsten auf der Tanzfläche bewegen kann. Doch plötzlich gerät Jakob in einen rauschhaften Zustand, in dem Realität und Halluzination ununterscheidbar werden. Kristjan verschwindet und als Jakob versucht ihn anzurufen, muss er feststellen, dass die Rufnummer nicht existiert. Jakobs Wohnung, das Schlachthaus und der Club verschmelzen ineinander und schließlich findet sich Jakob in einem Raum wieder, wo er seinem jüngeren Ich gegenübersteht. Nach dieser Begegnung verlässt Jakob die Dunkelheit des Clubs und betritt einen sonnendurchfluteten Wald.

*Nevrland* zeigt Jakob in Räumen, in denen ausschließlich Männer anwesend sind: im familiären Umfeld und bei der Arbeit im Schlachthaus. Es sind Räume, die von einer Armut an emotionalem Kontakt durchzogen sind. Eine frühe Szene im Film zeigt Jakob mit seinem Vater und Großvater beim Abendessen. Der Fernseher läuft, gesprochen wird kaum. Als Jakobs Vater etwas sagt, ist es eine rein funktionale Aussage: Jakob soll nicht vergessen, sich für den nächsten Morgen den Wecker zu stellen. [177] Und auch als Jakob und sein Vater am nächsten Morgen am Frühstückstisch sitzen, gibt es kaum einen Wortwechsel. Die morgendliche Begrüßung des Vaters fällt mit „Morgen“ knapp aus und wird von Jakob genauso knapp erwidert. Der gemeinsame Arbeitsweg mit der U-Bahn durch Wien ist ebenfalls von Stille geprägt: Jakobs Vater döst, während Jakob ihm schweigend gegenübersitzt.[178]

Jakobs Erfahrungen mit schwuler Sexualität und die Überwindung seiner damit in Zusammenhang stehenden Ängste im Verlauf der Filmhandlung werden als Emanzipationsschritte aus diesem familiären Umfeld inszeniert. Dieses bietet Jakob keinen Raum, um über seine Gefühle zu sprechen. Weder sein schwules Begehren noch seine Ängste können in der Familie besprochen werden. Ausgangspunkt für diesen emanzipatorischen Prozess ist schwules Begehren: Jakob lernt Kristjan im Cam-Sex-Chat kennen. Das erste Treffen der beiden offline findet schließlich statt, weil Jakob nach dem Tod seines Großvaters emotionale Unterstützung braucht, die sein Vater nicht zur Verfügung stellen kann.

Das Loslösen eines jungen Menschen aus familiären Strukturen ist kein seltenes Motiv in Coming-of-Age-Erzählungen, wie *Nevrland* eine ist. Bemerkenswert in *Nevrland* ist, dass Jakobs familiäres Umfeld ausschließlich aus Männern besteht. Weibliche Figuren sind dagegen

[177] Vgl. *Nevrland*, TC: [00:02:09-00:03:59].
[178] Vgl. a.a.O., TC: [00:07:49-00:09:19].

gänzlich abwesend – und kommen auch im Rest des Films nicht vor. Die Abwesenheit von Weiblichkeit im Film ist eine dramaturgische Konsequenz davon, dass Jakobs Mutter ihn verlassen hat. Ihre Abwesenheit lässt sich als Auslöser für Jakobs Angststörungen interpretieren, da es Jakobs Begegnung mit seinem jüngeren Ich ist, die ihm einen Umgang mit seinen Ängsten ermöglicht. Dieses jüngere Ich ist in dem Alter, in dem Jakob war, als seine Mutter ihn verließ. Dennoch spielt Weiblichkeit letzten Endes keine Rolle für Jakobs Selbstfindung. Stattdessen rückt die Abwesenheit von Frauen die Bedeutung von Männlichkeit in den Fokus seiner Figurenentwicklung.

Zuseher:innen können auf eine intime Beziehung zwischen Jakob und seinem Großvater schließen: Jakob führt zu Beginn des Films immer wieder Pflegetätigkeiten für den Großvater durch. Als der Großvater stirbt, reagiert Jakob emotional. Durch die Gemeinsamkeit der Tabletteneinnahme wird außerdem eine Parallele zwischen den beiden hergestellt, die vom Vater durchbrochen wird, als er die Tablettenbox des verstorbenen Großvaters wegwirft. Der Großvater ist aufgrund seiner Pflegebedürftigkeit jedoch bereits zu Beginn der Filmhandlung zu eingeschränkt, um Jakob Unterstützung zu bieten.[179] Und Jakobs Vater stellt eine Männlichkeit dar, die nicht aufgrund physischer Einschränkungen, sondern einer emotionalen Hilflosigkeit unfähig ist, mit den Anforderungen einer jüngeren männlichen Generation umzugehen.[180]

Der familiäre Raum in *Nevrland* lässt sich mit Ahmed als eine spezifische Objektanordnung bezeichnen, die auf heterosexuelle Männlichkeiten verweist.[181] Diese Objektanordnung wurde aufgrund der Wiederholung heterosexueller Männlichkeiten geformt. Dadurch wird die Objektanordnung ein Hintergrund für heterosexuelle Männlichkeiten und lässt diese natürlich erscheinen. Die heterosexuelle Männlichkeit der Objektanordnung wird in der Filmhandlung durch das Zusammenleben der drei Generationen zugespitzt, wo vom Großvater über den Vater zum Sohn eine biologische Kontinuität der männlichen Verwandtschaftslinie, also eine Patrilinearität besteht, die eine Fortsetzung durch einen weiteren biologischen Sohn suggeriert. Es handelt sich um einen familiären Raum, der eine Art von Männlichkeit begünstigt und beansprucht, der Jakob nicht entspricht. Jakobs Gefühle des Diskomforts erscheinen im Film

[179] In einer geschnittenen Szene erzählt Jakob seinem Großvater, dass er Kristjan kennengelernt hat, wie dem Bonusmaterial der DVD-Fassung von *Nevrland* zu entnehmen ist. Die Szene zeigt, dass Jakobs Großvater eine Figur darstellt, der Jakob sich emotional anvertrauen möchte, vgl. „Deleted Scenes. Großvater und Enkel", *Nevrland*.
[180] Gregor Schmidinger reflektiert den generationellen Aspekt verschiedener Männlichkeiten dahingehend im Interview mit Sissy Mag, vgl. Andreas Köhnemann, Interview mit Gregor Schmidinger, „Emotional Education", *Sissy Mag*, 17.10.2019, https://www.sissymag.de/nevrland-interview-mit-gregor-schmidinger/, 11.07.2024.
[181] Vgl. Ahmed, *Queer Phenomenology*, S.87f.

daher als Effekt einer vergeschlechtlichten Objektanordnung, innerhalb der Jakob normabweichend erscheint. *Nevrland* macht jedoch sichtbar, dass die Männlichkeit, die diesen Raum geformt hat, eine eigentlich unfähige Männlichkeit ist, deren Ausagieren nicht erstrebenswert oder hilfreich ist.

Ein weiterer Raum in *Nevrland*, der von heterosexuellen Männlichkeiten geformt ist, ist das Schlachthaus. Auch hier sind ausschließlich Männer anwesend. Jakob wird an seinem ersten Tag von Murat (Anton Noori) eingeschult: Seine Aufgabe ist, die an der Decke angebrachten toten Schweine mit einem Wasserschlauch zu säubern.[182] Am Ende des Arbeitstags erklärt Murat, dass Jakob sich duschen könne, sobald er fertig ist. Jakob betritt mit gesenktem Kopf die Umkleide, wo sich seine Arbeitskollegen gerade umziehen. Auch Murat steht nackt neben Jakob und kleidet sich an. Jakob aber duscht nicht.[183] Dass Jakob die Gemeinschaftsdusche auf der Arbeit nicht benutzt, wird in einer späteren Szene von einem Kollegen kommentiert. Er stellt Jakob in der Mittagspause vor der versammelten Schicht die Frage, warum er sich nie duscht, denn stinkend werde er nie eine Freundin finden. Jakobs Vater verfolgt das Geschehen schweigend, wodurch seine Unfähigkeit untermauert wird, Jakob zu unterstützen. Murat dagegen verteidigt Jakob, indem er den Spruch scherzhaft kontert. Dennoch entscheidet sich Jakob, nun offenbar unter Druck gesetzt, an diesem Arbeitstag nach Schichtende zu duschen. Er stellt sich neben Murat in die Gemeinschaftsdusche, muss sich allerdings übergeben. Murat versucht Jakob zu helfen, doch Jakob behauptet, dass alles in Ordnung sei, bevor er ohnmächtig wird.[184]

Das Schlachthaus und insbesondere die dort befindliche Umkleide und die Gemeinschaftsdusche sind in *Nevrland* Räume, die von heterosexuellen Männlichkeiten geformt sind und diesen ein Sich-Ausbreiten in den Raum ermöglichen. Die Arbeitsgemeinschaft basiert auf einer Männlichkeit, der Jakob als schwuler Mann nicht entspricht. Der Witz des Kollegen, dass Jakob keine Freundin finden werde, ist ein Ausdruck von Zwangsheterosexualität.[185] Es handelt sich dabei um das Ausüben von Druck zur Umsetzung von Heterosexualität, die als selbstverständlich erachtet wird. Solche Aussagen, sowie das gemeinschaftliche Entkleiden und Duschen, stellen für den jungen schwulen Jakob jedoch angstauslösende Situationen dar. Der Raum begünstigt heterosexuelle Männlichkeit, weswegen Jakob Diskomfort empfindet und sich auf eine Art und Weise verhält, die vom

[182] Vgl. *Nevrland*, TC: [00:09:20-00:11:00].
[183] Vgl. a.a.O., TC: [00:11:11-00:12:33].
[184] Vgl. a.a.O., TC: [00:16:41-00:19:23].
[185] Vgl. Connell, *Der gemachte Mann*, S.209.

erwarteten Skript abweicht, indem er die Gemeinschaftsdusche nicht nützt. Das normabweichende Verhalten, das eine Konsequenz der räumlichen Anordnung ist, wird dann von den anderen Figuren bemerkt und durch einen herabsetzenden Witz sanktioniert. Die emotionalen Auswirkungen davon auf Jakob werden von den männlichen Filmfiguren nicht oder, im Fall von Jakobs Vater und Murat, nur teilweise erkannt, weswegen Jakob von den anderen Männern isoliert erscheint.

Jakobs Wohnung und das Schlachthaus lassen sich in Dassanowskys und Specks Beobachtungen zum Neuen Österreichischen Film eingliedern, deren zufolge österreichische Filmschaffende häufig mit der Kritik eines österreichischen Mindsets beschäftigt sind und damit das Image der eigenen Nation bekämpfen.[186] In *Nevrland* nimmt dies die Form einer Kritik an einer heterosexuellen Männlichkeit an, die Räume produziert, die Jakob nicht bei der Selbstverortung helfen.[187] Jakob distanziert sich von diesen heterosexuell männlich geformten Räumen, um stattdessen schwule Räume der Begegnung aufzusuchen und die Distanz zu queeren Objekten zu verringern.

Der erste solche Raum ist der digitale Raum, wenn Jakob nachts am Laptop in Cam-Sex-Chats mit fremden Männern Kontakt hat. Die dort sich ereignende Annäherung von Jakob und Kristjan zeigt der Film als schrittweise Verringerung von räumlicher Distanz: Zunächst sehen die beiden einander via Videochat, kommunizieren jedoch über ein Textchat-Fenster. Später sehen Jakob und einander zufällig durch ein U-Bahn-Fenster, als Jakob in der U-Bahn-Station eine Angstattacke bekommt.[188] Daraufhin sucht Jakob Kristjan aktiv auf der Sex-Cam-Seite, die Personen jedoch nur per Zufall verbindet. Jakob, der die Seite daher immer wieder neu lädt, schläft schließlich vor dem Laptop ein. Als er aufwacht, ist er mit Kristjan verbunden. Die beiden kommunizieren nun auch verbal, sie tauschen Telefonnummern aus[189], wodurch Jakob Kristjan später um ein Treffen bitten kann, das zunächst im Kunsthistorischen Museum erfolgt, und schließlich mit Sex in Kristjans Wohnung endet.[190] Jakob kann den digitalen Raum nutzen, um, motiviert einerseits von schwulem Begehren und andererseits durch ein Bedürfnis nach emotionalem Kontakt generell, die Distanz zu queeren Objekten zu verringern, die in seinem heterosexuell männlich geprägten Alltag nicht nah genug kommen, um in Kontakt treten zu können.

[186] Vgl. Dassanowsky/Speck, „New Austrian Film“, S.1.
[187] Vgl. a.a.O., S.3.
[188] Vgl. *Nevrland*, TC: [00:12:33-00:14:22].
[189] Vgl. a.a.O., TC: [00:23:01-00:26:22].
[190] Vgl. a.a.O., TC: [00:40:26-00:46:11] und TC: [00:51:59-00:59:55].

Dass Jakob sich zugunsten einer Annäherung an Kristjan in schwulen Räumen der Begegnung mehr und mehr von heterosexuell männlichen Räumen distanziert, ist eine Praxis, die Connell als eine gängige Umgangsform schwuler Männer mit Heterosexualität beschreibt: die Schaffung von kultureller und physischer Distanz zu ihr.[191] In *Nevrland* sind diese Räume auch sprachlich getrennt, da Jakob mit Kristjan, der als Migrant in Wien lebt, Englisch spricht. Die Distanznahme zur heterosexuellen Männlichkeit erscheint damit gleichzeitig als eine Distanznahme zu österreichischer Männlichkeit und eine Annäherung an eine nicht-österreichische Männlichkeit, die von Kristjan verkörpert wird.[192] Er ist Videokünstler, lebt allein in einem geräumigen Loft und besucht Techno-Raves oder das Kunsthistorische Museum – ein Kontrast zu Jakob, der aus einer Arbeiterfamilie kommt, mit der er zusammenlebt und abends fernsieht.

Jakobs Verringerung von Distanz zu queeren Objekten geht einher mit der Überwindung von Ängsten. Jakobs schwules Begehren führt ihn aus den heterosexuell männlichen Räumen seines Alltags heraus, wodurch er schließlich mit seinen Ängsten konfrontiert wird. Die Räume, die Jakob im Zuge dieses Prozesses aufsucht, werden dementsprechend nicht als positive Orte inszeniert, die Jakob komfortabel einnehmen kann. Sie sind stattdessen Räume der Einschüchterung, deren Aufsuchen das Überwinden von Ängsten und das Akzeptieren von Gefahr voraussetzt. Als Jakob etwa bei der Suche nach Kristjan auf der Cam-Sex-Seite einschläft, beginnt ein oberkörperfreier Mann, der gerade mit dem schlafenden Jakob im Chat ist, zu masturbieren: Der Cam-Sex-Chat macht den schlafenden Jakob verwundbar, denn er wird hier ohne Möglichkeit der Einwilligung als Sex-Objekt benutzt. Kristjan sagt sogar, er habe Jakob davor gerettet, gefilmt und auf einer Porno-Seite hochgeladen zu werden.[193]

Diese Ambivalenz in der Darstellung gilt neben dem digitalen Raum auch für die Club-Szene: Als Jakob Kristjan im Club treffen möchte und diesen nicht finden kann, wird dies als ein beängstigendes Szenario dargestellt. Jakob irrt durch die dunklen Industriehallen, in denen der Rave stattfindet. Laute Musik und stroboskopisches Licht lösen Unbehagen bis hin zur sensorischen Überforderung aus, während sich im Hintergrund Männer in Fetischkleidung einander annähern. [194] Erst später im Film kann Jakob inmitten der Menge ohne Hemmungen

[191] Vgl. Connell, *Der gemachte Mann*, S.217.
[192] Auffällig ist hierbei auch, dass die einzige andere Figur, die Jakob Unterstützung zu bieten versucht, mit Murat ebenfalls eine Figur ist, die migrantisch markiert ist, allerdings im Arbeitermilieu verortet ist.
[193] Vgl. *Nevrland*, TC: [00:22:23-00:24:00].
[194] Vgl. a.a.O., TC: [00:31:41-00:36:30].

tanzen – doch auch dann kippt Jakob in einen desorientierenden Rausch, der horrorfilmähnliche inszenatorische Elemente aufweist. [195]

Connell weist darauf hin, dass schwule Männer ihren Lebensweg oft als eine Reise zwischen verschiedenen Milieus beschreiben. Diese Erzählungen schwuler Männer würden davon zeugen, dass diese die Konsequenzen eines politischen Aktivismus erleben, der notwendig war, um solche Räume überhaupt zu schaffen.[196] Ein solches Narrativ der schwulen Milieureise wird in *Nevrland* deutlich: Der Film zeigt eine Hauptfigur, die schwule Milieus wie die Cam-Sex-Chats oder Techno-Clubs[197] zur individuellen Selbstentfaltung nutzt. Die Räume werden also in den Dienst einer schwulen Figurenentwicklung gestellt. Das Schaffen schwuler Räume, die Transformation heterosexueller Räume oder eine Reflexion der Historizität der dargestellten Räume beinhaltet der Film nicht.

Zusammenfassend präsentiert *Nevrland* mit Jakob eine schwule Männlichkeit, die zunächst in heterosexuell männlichen Räumen queer erscheint. Der Film zeigt Jakobs familiäres und berufliches Umfeld als ausschließlich heterosexuell männliche Räume, von denen Jakob sich distanziert, um Räume der schwulen Begegnung aufzusuchen. Im Cam-Sex-Chat und auf Techno-Raves nähert sich Jakob Kristjan an, der eine nicht-österreichische schwule Männlichkeit verkörpert, die älter und kulturell gebildet ist. Jakobs Annäherung erfordert eine Überwindung von Ängsten. Räume schwuler Begegnung werden in *Nevrland* als angsteinflößende und gefährliche Orte dargestellt, die jedoch insofern produktiv sind, als sie Jakobs Selbstfindung ermöglichen. *Nevrland* greift damit gängige schwule Narrative der Selbstfindung auf. Der Film legt den Fokus auf die psychologische Transformation und die Verortung eines Individuums innerhalb gegebener Räume.

### 4.1.3 Grenzüberschreitungen als Störung des sozialen Gefüges in *Hochwald*

Evi Romens *Hochwald* stellt Mario (Thomas Prenn), einen jungen, nicht-heterosexuellen Mann, der in einem Südtiroler Bergdorf lebt, ins Zentrum der Filmhandlung. Mario hat die Lehre zum Konditor gemacht, ist nun aber als Saisonarbeiter in verschiedenen Jobs tätig: in der örtlichen Metzgerei, in der Weinkellerei oder im Hotel. Geld verdient er außerdem, indem er Hermann, sein Vorgesetzter in der Metzgerei und der Freund seiner Mutter, sexuelle Gefälligkeiten leistet. Eigentlich möchte Mario das Dorf verlassen, um Tänzer zu werden.

[195] Vgl. *Nevrland*, TC: [01:07:28-01:12:10].
[196] Vgl. Connell, *Der gemachte Mann*, S.222f.
[197] Der Club, in dem Jakob sich im Film mehrfach aufhält, wird nicht als ausschließlich schwules Milieu sichtbar, Jakob sieht dort jedoch Männer, die Leder-Fetisch-Kleidung tragen und einander küssen, vgl. *Nevrland*, TC: [00:31:41-00:36:30]. Der Club wird somit filmisch als ein Raum für schwule Begegnungen dargestellt.

Mario nutzt daher die Mehrzweckhalle der örtlichen Schule, um verschiedene Choreographien zu erproben und tut dies gerne in unangepassten Outfits, vom türkisen Glitzer-Jumpsuit über lila Bluse und schwarzer Lederhose hin zum Dirndl. Ab und an setzt Mario auch eine auffällige weiße Lockenperücke auf – eine Verkleidung, die auch seine Unangepasstheit zum Ausdruck bringt. [198] Doch sein Traum des Tänzerdaseins scheitert an seiner ökonomischen Situation. Obendrein hat Mario eine Tochter namens Winona im Kleinkindalter, die er beim ungeschützten Sex zu dritt mit Jugendfreund Lenz (Noah Saavedra) und der gemeinsamen Freundin Claudia (Claudia Kottal) gezeugt hat. Weil Mario ein Drogenproblem hat, darf er sie jedoch nur selten sehen. Lenz scheint dagegen all das zu haben, was Mario nicht hat: Lenz' Familie hat Geld, er ist beliebt im Dorf, lebt aber in Wien, wo er seine Schauspielkarriere verfolgt. Nun hat er ein Stipendium erhalten, das ihm eine Ausbildung in Rom ermöglicht.

Als Lenz nach seinem Besuch in der Heimat nach Rom fährt, schließt Mario sich spontan an. Dort gehen die beiden Männer in eine schwule Bar und werden Opfer eines islamistischen Terroranschlags: Männer eröffnen mit Schusswaffen Feuer auf die Besucher:innen des Clubs und Lenz kommt ums Leben. Mario überlebt und kehrt ins Dorf zurück, wo die Bewohner:innen ihm verstärkt mit Argwohn begegnen. Mario scheint weniger in seine Heimat zu passen als je zuvor. Lenz' Mutter Lamberta (Katja Lechthaler) fragt Mario direkt: „Wieso ist der Lenz tot und nicht du?"[199] Immer öfter fährt Mario daher mit der Gondel ins Tal, um auf der Toilette des Bozener Bahnhofs Drogen zu spritzen. Auf der Toilette begegnet er Nadim (Josef Mohamed), einem Bekannten aus der Konditorlehre, der nun einer Gruppe Koranverteilern angehört. Die Gruppe muslimischer Männer hilft Mario dabei, wieder clean zu werden, doch die christlich geprägte Dorfgemeinde ist verstört von Marios plötzlicher Nähe zum Islam, insbesondere in Folge von Lenz' Ermordung. Als Mario seiner Mutter anvertraut, dass Hermann ihn für Sex bezahlt, wirft sie Mario raus. Bei einem Fest im Dorf entschuldigt sie sich jedoch bei ihm. Im Rahmen des Festes gewinnt Mario die Tombola und erhält als Preis einen schwarzen Ziegenbock. Mit dem Bock gemeinsam geht Mario in den Wald, lässt ihn dort frei und beginnt wild zu tanzen.

[198] Romen bezeichnet die Perücke im Interview als eine Art Geweih und damit als ein Spiel zwischen Tier- und Menschenkopf, wodurch sie stärker den Fluchtaspekt von Verkleidungen in den Vordergrund stellt, als den Ausdruck der Normabweichung, den ich als vordergründig erachte, vgl. Karin Schiefer, Interview mit Evi Romen, „Evi Romen – Hochwald. ‚Ich nenne Hochwald gerne einen modernen Heimatfilm'", ÖFI, September 2019, https://filminstitut.at/interview/evi-romen-hochwald, 19.05.2024.
[199] Vgl. *Hochwald,* TC: [00:31:46-00:36:27].

*Hochwald* zeigt gängigen schwulen Narrativen entsprechend[200] den Versuch eines nicht-heterosexuellen Mannes, ein konservatives Milieu hinter sich zu lassen, um sich in progressivere Räume hineinzubegeben. Mario ist jedoch eine Figur, der dieser Versuch misslingt, weswegen er in sein konservatives Milieu zurückkehren muss. Dort durchläuft Mario keine Figurenentwicklung von einem gequälten Selbst hin zu einer statischen schwulen oder bisexuellen Identität.[201] Marios sexuelle Orientierung wird im Film nie explizit benannt. Lamberta fragt Mario nach dem Tod ihres Sohnes zwar, ob er schwul sei und warum sie beide in der Bar waren, was Mario verneint.[202] Doch die Aussage erscheint im Film als defensiv. Später sagt Mario gegenüber seiner Bekannten Kathi, dass Lenz besser küsse als sie, was als eine Form von Coming Out verstanden werden kann. Aber *Hochwald* setzt sich nicht mit dem Finden einer stabilen Identität auseinander, sondern mit Marios gesellschaftlicher Position im Dorf aufgrund der *Abwesenheit* einer stabilen Identität. Der Film geht dementsprechend spärlich mit identifikatorischen Begriffen um: Mario bezeichnet sich selbst nicht als bi, schwul und auch nicht als Christ oder Muslim. Identifikationsmerkmale werden im Film meist als Fremdbezeichnungen ausgesprochen, beispielsweise wenn Bewohner:innen der Dorfgemeinde abstrakt über Gruppen oder abwesende Personen sprechen.[203]

Der Ausgangspunkt für Marios Erfahrungen von Diskomfort und Andersartigkeit im Heimatdorf ist nicht seine nicht-heterosexuelle Männlichkeit, die nach und nach die Distanz zu queeren Objekten verringert. Dadurch unterscheidet sich der Film von *Nevrland* (und auch *Eismayer*, siehe Kapitel 4.1.3). Die nicht-heterosexuelle Männlichkeit ist ein Teil von Marios Andersartigkeit, doch *Hochwald* lässt Mario in vielen Interaktionen auf vielfache Weise als queer innerhalb des sozialen Raums des Dorfs erscheinen: die meisten Bewohner:innen begegnen Mario standardmäßig mit Kritik, Anschuldigungen oder passiver Aggressivität. Als Mario an Weihnachten die Kirche betritt, grüßt seine Mutter ihn mit den Worten: „Musst du immer zu spät kommen?“[204] In einer anderen Szene tanzt Mario wild in der Mehrzweckhalle und trägt dabei ein schwarzes Kleid. Claudia betritt die Mehrzweckhalle mit einer Gruppe von Kindern, darunter auch die gemeinsame Tochter Winona. Der ausgelassene Tanz ängstigt die Kinder, woraufhin Claudia Mario zuruft, dass *das* hoffentlich nicht vererbbar ist.[205] Marios Andersartigkeit wird also immer wieder von den Dorfbewohner:innen artikuliert, aber nie über

[200] Vgl. Connell, *Der gemachte Mann*, S.222f.
[201] Vgl. Klein et al., „Complicating the Coming Out Narrative“, S.319.
[202] Vgl. *Hochwald*, TC: [00:31:46-00:36:27].
[203] So sagt ein Gondelfahrer zu Mario, alle Muslim:innen sollten erschossen werden. Nadim benutzt gegenüber Mario homofeindliche Sprache („Schwuchtel“), wenn er über die sexuelle Orientierung seines Onkels spricht.
[204] Vgl. *Hochwald*, TC: [00:08:02-00:09:50].
[205] Vgl. a.a.O., TC: [00:40:59-00:42:01].

eine einzelne Eigenschaft oder eine Zugehörigkeit zu einer bestimmten Identität begründet. Als anstößig oder unangepasst wird nicht Marios Identität, sondern stets sein Verhalten kommentiert – sein Zuspätkommen oder sein Tanzen, in anderen Filmszenen ist es die Störung von Lenz' Beerdigung durch das Abspielen von Musik oder seine Bekanntschaft mit Muslimen und das Tragen traditioneller muslimischer Kleidung. Dass Marios Unangepasstheit an die Normen der Dorfgemeinschaft auf der Ebene des Verhaltens verortet wird, wird auch in einem Streitgespräch zwischen Mario und seiner Bekannten Kathi auf der dialogischen Ebene explizit gemacht:

> **KATHI:** „Du bist ned normal!"
>
> **MARIO:** „Kann i's ma aussuchen?"
>
> **KATHI:** „Ja, jeder kann sich aussuchen, was er tut."[206]

Marios abnormales *Sein* ist eine Frage seines Verhaltens: Kathi sagt, dass Mario nicht normal *sei*, weil er sich nicht normal verhalte und identifiziert dies als eine bewusste Entscheidung, da Menschen die Möglichkeit haben ihr Verhalten auszusuchen. Doch Marios Figur negiert diese Äußerung in seiner Unfähigkeit sich an die Normen des Dorfes anzupassen. Dieser soziale Raum des Dorfes in seiner spezifischen Anordnung ist Voraussetzung dafür, dass Mario andersartig erscheint.

Mario lässt sich als eine Figur beschreiben, die immer wieder Grenzen überschreitet. Dies meint sowohl räumliche Grenzen als auch gesellschaftlich gezogene Grenzen. Er verlässt den ihm zugewiesenen Platz innerhalb einer gegebenen Objektanordnung und bringt damit die Sicherstellung eines öffentlichen Komforts[207] in Gefahr. In *Hochwald* stoßen immer wieder verschiedene Ideen, Haltungen und Räume aneinander, die das Prinzip der Grenzziehung verdeutlichen. Das Dörfliche steht dem Urbanen gegenüber, das Christentum dem Islam, das Berg dem Tal, das Lokale dem Kosmopolitischen, das Heterosexuelle dem Schwulen. Mario verweigert eine Verortung innerhalb dieser Grenzen. Mario lebt im Dorf, fährt aber immer wieder mit der Gondel ins städtische Tal. *Hochwald* zeigt diese Gondelfahrten und hebt damit den Prozess der Grenzüberschreitung hervor, sowie Marios kontinuierliches Dasein an der Grenze. Marios sexuelle Orientierung ist undefiniert. Er scheint weder Christ noch Muslim zu sein, geht aber in die Kirche und zum Imam. All diese Haltungen und Räume kulminieren in der Frage nach *normal* oder *nicht-normal.* Die Verortung der Handlung in Südtirol, wo auch

[206] Vgl. *Hochwald*, TC: [01:15:09-01:17:26].
[207] Vgl. Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion*, S.148.

komplexe Fragen zu nationaler Identität in Bezug auf Österreich und Italien aufkommen ist entspricht ebenfalls diesem Fokus auf Nicht-Definiertheit und Liminalität.

Regisseurin Evi Romen beschreibt die Auseinandersetzung mit dem Aufeinanderprallen verschiedener Welten, nämlich Dorf und Stadt folgendermaßen:

> „Mich interessieren die psychologischen Spannungen, die zwischen Dörflichem und Urbanem entstehen. Die Hauptspannung für mich entsteht rund um die Frage, wie sich das ‚Fremde' in einer modernen und gleichzeitig doch altmodischen Gesellschaft etabliert. Was ist ein Dorf heute? Wie weltoffen ist man, wieviel Fremdartiges wird tatsächlich akzeptiert, wo verschwimmen die Grenzen zwischen ‚so sind wir' und ‚so sind andere'?"[208]

Während Romen jedoch im selben Interview behauptet, dass keine der Figuren genau definiert ist, werden viele Figuren im Film für Zuseher:innen sehr wohl in ihren Zugehörigkeiten zu verschiedenen Gruppen erkennbar. Lenz' Mutter Lamberta ist Christin, Claudia ist der Dorfgemeinde zugehörig, es gibt lokale Ereignisse wie das Dorffest. Lenz ist inzwischen Städter und Kosmopolit, Nadim ist ein Muslim, und der Terroranschlag in Rom ist ein Ereignis von globaler politischer Relevanz. Es ist allerdings Mario, der aufgrund seiner Fluidität und Nicht-Definiertheit für Irritationen sorgt, nicht Lenz oder Nadim.

Lenz etwa verkörpert ebenfalls eine von der heterosexuellen Norm abweichende Männlichkeit. Er hatte Sex mit Mario, er ist nicht heterosexuell, im Dorf ist er jedoch nicht geoutet. Während seiner kurzen Besuche im Dorf kann Lenz sich aber innerhalb der sozialen Grenzen verorten und angepasst erscheinen. Aufgrund seiner finanziellen Besserstellung hatte Lenz anders als Mario die Möglichkeit das Dorf zu verlassen und physische Distanz zu dessen heterosexueller Objektanordnung[209] herzustellen: „In Wien sind alle schwul"[210], sagt er. *Hochwald* markiert damit die Stadt als schwulen Fluchtraum und zeigt, dass Klasse ein zu berücksichtigender Faktor dafür ist, wer Zugang zu solchen schwulen Räumen hat. Mario hat das Privileg einer solchen Distanznahme zur Heterosexualität nicht und muss ein Störfaktor im Dorf bleiben.

Auch Nadim ist kein Teil der hegemonialen Männlichkeit, allerdings nicht aufgrund einer Differenz der sexuellen Orientierung, sondern als ethnische und religiöse Minderheit. Im Gegensatz zu Mario lebt Nadim nicht im Dorf, sondern gemeinsam mit dem Imam und den anderen Koranverteilern in einer Wohnung im städtischen Tal. In der Dorfgemeinde äußern sich die Figuren zwar immer wieder islamfeindlich, doch die Koranverteiler stellen insofern keine Störung des sozialen Gefüges dar, da sie sich nicht im Dorf, sondern im Tal, auf der

[208] Vgl. Karin Schiefer, Interview mit Evi Romen, „Evi Romen – Hochwald. ‚Ich nenne Hochwald gerne einen modernen Heimatfilm'", ÖFI, September 2019, https://filminstitut.at/interview/evi-romen-hochwald, 19.05.2024.
[209] Vgl. Ahmed, *Queer Phenomenology*, S.87f.
[210] Vgl. *Hochwald,* TC: [00:14:01-00:17:31].

anderen Seite der durch die Gondel markierten Grenze befinden. Irritationen ruft Nadim erst hervor, als er die Grenze des Dorfes überschreitet und beim Dorffest mit seinem Onkel Döner verkaufen möchte, woraufhin Hermann ihn attackiert.[211]

Lenz und Nadim stellen beide Begehrensobjekte für Mario dar, gleichzeitig wird dieses Begehren nie explizit artikuliert. Im schwulen Club zeigt Mario sich einmal eifersüchtig, als Lenz seinen Agenten Victor küsst. Und als Mario bei Nadim übernachtet, beobachtet er diesen durch einen an der geöffneten Badezimmertür angebrachten Spiegel beim Duschen.[212] Marios Beziehung zu Nadim, die zu einer Besserung von Marios Drogenkonsum und einer Bewältigung des Traumas und der Trauer über Lenz‘ Tod führt, ist darüber hinaus interessant, da hier Mario Trost in einer Männlichkeit findet, die ihn aufgrund seines Migrationshintergrunds und seiner Religion, vom Dorf distanziert. Wie auch in *Nevrland* bietet *Hochwald* einen Männlichkeitsentwurf in Form eines migrantisch markierten Objekts schwulen Begehrens, das der österreichischen Hauptfigur eine alternative Männlichkeit eröffnet.

*Hochwald* zeigt mit dem schwulen Club in Rom auch einen Raum schwuler Begegnung. Dieser Raum wird im Film jedoch mit einer Ambivalenz dargestellt. Mario scheint zwar zunächst beeindruckt von der dort tanzenden Drag Queen und der Freiheit, sich durch auffälligen Schmuck auszudrücken. Doch Mario wird schnell klar, dass auch dieser Raum ihm kein komfortables Sich-Ausbreiten ermöglicht: Er wird vom Barkeeper für sein schlechtes Italienisch belächelt. Als Lenz‘ Agent Victor zu den beiden dazustößt, wird Mario vom Gespräch ausgeschlossen, woraufhin er versucht durch lautes Rülpsen, dann durch das Tragen seiner weißen Lockenperücke und schließlich durch einen Tanz auf dem Bartresen Aufmerksamkeit zu erregen.[213]

Daran anknüpfend wird der Club zu einem Raum physischer homofeindlicher Gewalt, als es zur Tötung der Clubgäst:innen durch eine Gruppe von Terroristen kommt. Mit dem Terrorakt stellt der Film ein Mittel politischen Ausdrucks gegen die Existenz queerer Räume dar, wodurch die politische Bedeutung des Raums kurzzeitig in den Fokus rückt. Die gewaltsame Zerstörung einer Objektanordnung, die queere Körper nahebringt, wie es im schwulen Club der Fall ist, ist eine räumliche Transformation, die dazu dient, queere Körper voneinander fernzuhalten. Dies unmittelbar durch Gewaltausübung und längerfristig durch das Erzeugen von Angst vor queerfeindlicher Gewalt beim Aufsuchen von Räumen queerer Begegnung.

[211] Vgl. *Hochwald*, TC: [01:32:53-01:35:48].
[212] Vgl. a.a.O., TC: [01:07:24-00:07:57].
[213] Vgl. a.a.O., TC: [00:25:33-00:28:47].

In *Hochwald* dienen schwule Räume der Begegnung jedoch nicht dazu, dass die schwule Hauptfigur in Folge eines linearen Entwicklungsprozesses zu einer stabilen schwulen Identität findet. Stattdessen zeigt der Film die Irritationen, die Mario in sämtlichen Räumen auslöst, da er in all diesen Räumen eine Normabweichung darstellt. Der Film zeigt damit, dass Figuren dann als queer erscheinen, wenn sie durch die Kategorisierungen hindurchfallen, die innerhalb der Räume angewandt werden. Marios Queerness liegt also weniger in der Differenz von Identität als vielmehr in einer Abwesenheit von definierter Identität und seinem Dasein an einer Grenzposition.

*Hochwald* bewegt sich nicht auf das Ziel einer stabilen schwulen Identität zu, die gefunden werden muss, um Mario das Einfügen in einen sozialen Raum zu ermöglichen. Der Film zeigt stattdessen eine Figur, die eine stabile Identität verneint. Dementsprechend folgt die Erzählung auch nicht den konventionellen Narrativen schwuler Identitätsentwicklung, die im Coming-Out endet.[214] Das ländlich-konservative Umfeld und die Unbestimmtheit junger Sexualität sind zwar durchaus Aspekte gängiger schwuler Narrative,[215] Hochwald fokussiert aber vielmehr darauf, wie soziale Räume Normabweichungen zuerst produzieren und dann damit umgehen. *Hochwald* thematisiert die Sanktionen für unerlaubte Grenzüberschreitungen, für das Verlassen eines zugewiesenen Platzes und das damit verbundene Aufbrechen eines Hintergrunds, der öffentlichen Komfort[216] für eine Hegemonie sicherstellen soll. Davon ausgehend verweist der Film auf verschiedene Praktiken der Grenzüberschreitung, die Mario vollzieht: nicht-heterosexuelles Begehren, verschiedene religiöse Überzeugungen, aber auch das Tragen weißer Lockenperücken und das Zuspätkommen. *Hochwald* analysiert nicht die konkrete Beschaffenheit dieser Praktiken, sondern stellt sie in ihrer abstrakteren Funktion als Grenzüberschreitungspotenziale dar.

### 4.1.4 Performative Männlichkeiten im Coming-Out-Narrativ in *Eismayer*

Das Biopic *Eismayer* des Regisseurs David Wagner basiert auf der Lebensgeschichte des realen österreichischen Vizeleutnants Charles Eismayer. Charles ist Ausbildner beim Bundesheer und bekannt für seine besonders harte Herangehensweise mit den Grundwehrdienern. Er lebt mit seiner Ehefrau und einem gemeinsamen Sohn zusammen, trifft sich nachts aber für anonymen Sex mit Männern, während er gegenüber seiner Frau behauptet, Überstunden zu machen.

[214] Vgl. Klein et al., „Complicating the Coming Out Narrative", S.319.
[215] Vgl. Connell, *Der gemachte Mann*, S.212-213.
[216] Vgl. Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion*, S.148.

Als der offen schwule Rekrut Mario Falak in Charles‘ Kompanie eingeteilt wird, entstehen Spannungen. Mario ist in Angesicht seiner Identität nicht schamvoll oder verheimlicht sie, sondern begegnet homofeindlichen und rassistischen Anfeindungen mit Widerstand. Als eine Auseinandersetzung zwischen Mario und Korporal Mader physisch wird, greift Charles ein, indem er Mario an der Wand fixiert und ihn Strafrunden laufen lässt. Dies führt zu einer Vorladung bei Hauptmann Karnval, dem Charles aufgrund seines harten Umgangs mit den Grundwehrdienern schon länger ein Dorn im Auge ist. Karnaval wirft Charles homofeindliches Verhalten vor. Diese Nacht kommt Charles einmal mehr verspätet nach Hause, weil er anonymen Sex mit Männern hatte. Doch zu Hause konfrontiert ihn seine Ehefrau: Sie hat bei der Kaserne angerufen und erfahren, dass Charles sie belogen hat. Als Charles ihr keine Erklärung liefert, verlässt sie ihn.

Charles, der nun allein lebt, lädt Mario zu sich nach Hause ein und behauptet, er bräuchte Hilfe bei der Installation eines Fernsehers. Als Mario bei ihm ankommt, bringt Charles ihn aber dazu, auf seiner Couch zu übernachten. In der Nacht versucht Charles, sich Mario anzunähern, lässt jedoch wieder davon ab, als dieser nicht reagiert. Als es in der Kaserne einmal mehr zu einem Streit zwischen Mario und einem anderen Rekruten kommt, wird Mario emotional und küsst Charles. Die beiden haben Sex in Charles‘ Wohnung. Daraufhin outet sich Charles bei seiner Ex-Frau und offenbart ihr, dass er seinen Eltern schon früh seine sexuelle Orientierung mitgeteilt hatte und diese ihn daraufhin zum Heer geschickt haben, damit er ein Mann werde.

Marios Grundwehrdienst geht zu Ende, doch Charles kann bei der Abschlussfeier nicht anwesend sein, da er an Krebs erkrankt und stationär im Krankenhaus ist. Als Mario dies erfährt, unterstützt er Charles im Kampf gegen die Krankheit. Dabei entwickelt sich eine zunehmend intime Beziehung zwischen Mario und Charles. Sechs Monate später ist Charles genesen und kann zum Heer zurück, Mario wird unterdessen an der Militärakademie angenommen. Er macht Charles daraufhin einen Heiratsantrag, dieser weist ihn jedoch zurück und wirft ihm vor, er habe unrealistische Vorstellungen davon, was eine schwule Beziehung sein könne. Doch als Charles mit seinem Sohn spricht, stellt sich heraus, dass für den jungen Bub die Idee, dass sein Vater Männer liebe, keineswegs schwierig ist. Charles macht Mario daraufhin vor der versammelten Kompanie einen Antrag, den Mario annimmt. Die beiden Männer küssen sich, woraufhin die gesamte Kompanie ihnen zujubelt. Dann steigt Charles in sein Militärkraftfahrzeug und fährt lächelnd davon.

*Eismayer* zeigt in erster Linie den sozialen Raum des österreichischen Bundesheers. Dieses stellt der Film als Raum dar, der sich mit Ahmed als Objektanordnung begreifen lässt, die in

ihrer Spezifik auf heterosexuelle Männlichkeiten verweist. [217] Die Anordnung wird zum Hintergrund für eine Männlichkeit, die sich autoritär, rassistisch und homofeindlich darstellt. Dies zeigt sich in einer frühen Szene, in der Charles erstmals im Film auftritt und Mario begegnet. Die Ausbildner kontrollieren die Spinde der neuen Grundwehrdiener, wobei der Spind von Mario als zu schlampig bewertet wird. Mario fragt, was nicht in Ordnung war und hinterfragt damit die Autorität der Vorgesetzten und meldet sich darüber hinaus nicht den strikten Vorgaben entsprechend zu Wort.[218] Es kommt zum folgenden Gespräch:

> **CHARLES:** „Heut im Unterricht habt‘s ihr gelernt, wie man sich richtig meldet oder ned? Was habt‘s‘n gmacht dort, habt’s euch gegenseitig an owegholt?
>
> **MARIO:** [lacht]
>
> **CHARLES:** „Sind Sie witzig?
>
> **STRIEGL:** „Vielleicht hat er’s ned verstanden, weil er Ausländer ist.“
>
> **CHARLES:** „San Sie schwer von Begriff, Rekrut Tschusch?“[219]

Innerhalb dieses Raums gehört homo- und fremdenfeindliche, sowie rassistische Sprache zum Alltag und sie wird zur Erniedrigung der Auszubildenden herangezogen. Auch im weiteren Verlauf des Films zeigt der Film immer wieder rassistische und homofeindliche Beleidigungen durch die Autoritätspersonen gegenüber den Grundwehrdienern: „Gummi verwenden beim kameradschaftlichen Geschlechtsverkehr!“[220] wird den Grundwehrdienern zugerufen, um sie zu schikanieren. Später im Film stellt Charles‘ Kollege in Bezug auf Mario fest: „Schwuchteln haben beim Heer nix verloren. Das ist wie wennst an Pädophilen in Kindergarten steckst.“[221] Ein Verständnis von Homosexualität als minderwertig muss gegeben sein, um homofeindliche Äußerungen auf diese Art als Herabsetzung einzusetzen. Es handelt sich um eine Praxis, die der Etablierung von Heterosexualität als Norm dient und schwule Männlichkeiten verdrängt, wodurch ein Raum geschaffen wird, in dem diese Männlichkeiten normabweichend erscheinen. Der Raum erlaubt so weißen, heterosexuellen Männlichkeiten das komfortable Einnehmen des Raums.

Der Film fokussiert auf Charles‘ Prozess der Selbstermächtigung hin zu einem Coming Out und legt den Fokus daher auf die Differenz der sexuellen Orientierung zwischen ihm und den

---

[217] Vgl. Ahmed, *Queer Phenomenology*, S.87f.
[218] Vgl. *Eismayer*, R: David Wagner, DVD, ÖFI-Belegexemplar, Golden Girls, AT 2022, TC: [00:03:29-00:04:02].
[219] Vgl. a.a.O., TC: [00:04:03-00:07:13].
[220] Vgl. a.a.O., TC: [00:08:00-00:11:03].
[221] Vgl. a.a.O., TC: [00:21:10-00:21:55]. Zu beachten ist hier die Verschränkung von Pädophilie und männlicher Homosexualität entsprechend homofeindlichen Vorurteilen, sowie die homofeindliche Angst heterosexueller Männer davor, Objekt des Begehrens von einem schwulen Mann zu sein.

anderen Männern. Aus dem Fokus gerät dabei die Differenz von Rassifizierung im Hinblick auf Mario Falak, der immer wieder rassistischen und fremdenfeindlichen Aussagen ausgesetzt ist, auch durch Charles.

Hauptmann Karnaval, der Charles wegen Verdacht auf Homofeindlichkeit gegenüber Mario zu einem Gespräch vorlädt, stellt einen Ausnahmefall von Männlichkeit im Film dar. „Wir sind weder in die 80er no in die 90er“[222], sagt Karnaval, der selbst jünger ist als Charles und weist ihn darauf hin, dass er eine Form von Männlichkeit ausübt, die nicht mehr zeitgemäß ist. Als Charles von einem Zwischenfall mit Mario bei einem Einsatz erzählt, unterbricht Karnaval ihn: „Na na, I red jetzt ned von Ihrer Actioneinlage.“[223] Karnaval, der Charles‘ Handeln mit dem Begriff der Actioneinlage lächerlich macht, zeigt sich kritisch gegenüber einer Männlichkeit, die er als veraltetet betrachtet. Bemerkenswert ist jedoch, dass *Eismayer* Hauptmann Karnaval als unsympathische Figur darstellt, der einen herablassenden Ton verwendet und bei der Ermahnung süffisant lächelt. Später im Film zeigt sich Karnaval darüber hinaus schadenfroh, als er Charles mitteilt, dass er aufgrund einer körperlichen Beeinträchtigung in Folge seiner Krebserkrankung nicht mehr als Ausbildner tätig sein kann. Hier artikuliert *Eismayer* widersprüchliche Diskurse zu den dargestellten heterosexuellen Männlichkeiten: Diese werden einerseits als einschränkend für schwule Männlichkeiten sichtbar, Kritik daran durch Hauptmann Karnaval erscheint im Film jedoch als unbegründet und lästig, da sie Charles trifft.

Charles entspricht als schwuler Mann zwar nicht jener Männlichkeit, deren wiederholte Praxis den Raum des Bundesheers formt, er nimmt aber anders als die Hauptfiguren der zuvor besprochenen Filme *Nevrland* und *Hochwald* keine Außenseiterrolle ein. Er hat im Gegenteil sogar eine Führungsposition, für deren Ausübung ihm Respekt und Ehrfurcht entgegengebracht wird. Charles übt seine Position nicht nur mit einer gewissen Kompetenz aus, sein Verhalten entspricht damit auch den Anforderungen jener Männlichkeiten, die den Raum strukturieren. In gewisser Weise gibt es sogar eine Form von Überkompensation, da Charles als *besonders* hart gilt, was ihm sogar Disziplinarmaßnahmen beim Hauptmann Karnaval einbringt. Charles verkörpert als schwuler Mann eine Form von Männlichkeit, die schwule Männer abwertet und ausschließt. Der Film stellt dies als die Unterdrückung einer im Inneren verborgenen wahren Identität dar, die beim Coming Out später in der Filmhandlung artikuliert wird.

Eine Außenseiterposition innerhalb des Heers nimmt die Figur des Mario Falak ein. *Eismayer* beginnt mit Marios Antritt beim Wehrdienst und zeigt diesen Prozess auch aus Marios

[222] Vgl. *Eismayer*, TC: [00:11:04-00:12:43].
[223] Vgl. a.a.O., TC: [00:29:17-00:32:38].

Perspektive. Schon beim Rekrutierungsprozess zeigt er sich als aufmüpfig gegenüber Autoritäten – auf die Frage, warum er erst so spät den Wehrdienst antritt, entgegnet er scherzhaft, dass seine Mutter ihn nicht gehen lassen wollte. Daraufhin wird er in Charles' Kompanie eingeteilt. Mit den anderen Rekruten tauscht er sich daraufhin über die berüchtigte Strenge des Eismayer aus.[224] Sobald jedoch Charles erstmals auftritt, verschiebt sich die Perspektive und Marios Figurenzeichnung wird zugunsten eines Fokus auf Charles vernachlässigt. Mario muss sich aufgrund seines Migrationshintergrunds und seiner sexuellen Orientierung immer wieder gegen homofeindliche und rassistische Äußerungen verteidigen, seine Gefühle und Motivationen werden im Vergleich zu jenen von Charles jedoch nie genauer beleuchtet. Unklar ist beispielsweise, was Mario dazu bewegt, zur Militärakademie zu gehen – insbesondere in Anbetracht der Anfeindungen, die ihm begegnen. Im Vergleich dazu erläutert der Film, dass Charles auf Anraten seiner Eltern zum Heer ging, da dort ein Mann aus ihm werde. Während außerdem Charles' innerer Konflikt in Zusammenhang mit seiner schwulen Identität das Zentrum der Filmhandlung bildet, scheint Mario beinahe mühelos mit den ihm gegenüber geäußerten Herabsetzungen umzugehen und keinerlei Scham oder Angst zu empfinden. Als geouteter schwuler Mann repräsentiert er die von Klein et al. beschriebene statische Entität des „final queer subject"[225] und markiert einen Zielpunkt, den Charles im Verlauf der Filmhandlung erreichen muss.

Neben dem Bundesheer als sozialem Raum wird Charles auch im familiären Kontext dargestellt, der sich auf der räumlichen Ebene in der gemeinsamen Familienwohnung manifestiert. Im Umgang mit seiner Ehefrau und seinem Sohn agiert er nicht autoritär oder herablassend, sondern verkörpert eine andere Form von Männlichkeit: Er kocht für die Familie und er erlaubt seinem Kind noch eine weitere Fernsehfolge zu schauen. Hier wird sichtbar, dass Charles abhängig vom sozialen Umfeld unterschiedliche Männlichkeiten ausagiert, womit auf die Performativität dieser Rollen verwiesen wird. Diesen Verweis auf Performativität untersucht *Eismayer* jedoch nicht, um etwa die grundsätzliche Performativität von Männlichkeiten und deren Abhängigkeit von sozialen Räumen zu beleuchten. Stattdessen liegt das performative Verdecken einer wahreren, nämlich *schwulen* Identität im Fokus des Films.

*Eismayer* folgt also einem klassischen Coming-Out-Narrativ: Die Hauptfigur Charles Eismayer verliebt sich in einen Mann und findet am Ende der Filmhandlung den Mut, sich in seinem heteronormativen sozialen Umfeld zu diesem zu bekennen. Das heteronormative Umfeld ist

[224] Vgl. *Eismayer*, TC: [00:00:52-00:03:28].
[225] Vgl. Klein et al., „Complicating the Coming Out Narrative", S.319.

das österreichische Heer, das durch das wiederholte Ausagieren heterosexueller Männlichkeiten geformt wird. Charles beteiligt sich an der Konstruktion dieses Raums, den er selbst jedoch nicht komfortabel einnehmen kann: Die von ihm ausagierten Männlichkeiten im professionellen und im familiären Raum werden als Teil einer Performance von Heterosexualität präsentiert, die eine wahre schwule Identität verdecken soll. Sein schwules Begehren nach Mario ist Katalysator für Charles‘ Offenlegung dieser inneren Wahrheit. Die Voraussetzung für ein solches Narrativ ist die Behauptung einer stabilen schwulen Identität, die gesellschaftliche Unterdrückung erfährt.[226] Der Film zelebriert die Fähigkeit des Individuums, sich zu dieser Identität zu bekennen, die Homofeindlichkeit des sozialen Umfelds wird aufgrund des guten Willens der Nebenfiguren überwunden. Diese Homofeindlichkeit wird wenig ernst genommen. Die Figur, die Konsequenzen für homofeindliches und toxisch männliches Verhalten fordert, Hauptmann Karnaval, ist überheblich und überkorrekt. Charles‘ Überwinden seiner Ängste und das Offenlegen seiner wahren schwulen Identität markiert den Endpunkt der schwulen Geschichte.[227]

### 4.1.5 Transformation von Räumen als Handlungsmöglichkeit in *Große Freiheit*

*Große Freiheit* erzählt von drei Gefängnisaufenthalten des Deutschen Hans Hoffmann (Franz Rogowski), der in den Jahren 1945, 1957 und 1968 aufgrund homosexueller Handlungen in Deutschland inhaftiert wurde, wo homosexuelle Handlungen gemäß Strafparagraph §175 bis zur Gesetzesänderung im Jahr 1969 verboten waren.

Hans, der als schwuler Mann zur Zeit des Nationalsozialismus ins KZ gebracht wurde, wird nach Kriegsende 1945 direkt vom KZ ins Gefängnis überstellt. Dort teilt er seine Zelle mit dem österreichischen Häftling Viktor (Georg Friedrich), der wegen einer Hans nicht bekannten Straftat viele Jahre in Haft verbringen muss. Viktor hat starke homofeindliche Haltungen und ist nicht gewillt, eine Zelle mit Hans zu teilen. Als er jedoch sieht, dass Hans eine tätowierte KZ-Häftlingsnummer hat, bietet er ihm an, ein Tattoo darüber zu stechen.

1957 wird Hans erneut inhaftiert und trifft dort erneut auf Hans. Ebenfalls inhaftiert ist Oskar (Thomas Prenn), mit dem Hans eine romantische Beziehung hat. Sie sind in unterschiedlichen Zellen untergebracht und werden am Gefängnishof bei dem Versuch einer Kontaktaufnahme getrennt. Sie kommunizieren jedoch, indem sie Buchstaben in einem Buch mit Nadelstichen markieren. Hans bittet Viktor, der in der Essensausgabe arbeitet, das Buch zwischen den Zellen hin- und herzutransportieren. Viktor verlangt als Gegenleistung Oralsex durch die

[226] Vgl. Saxey, *Homoplot*, S.7.
[227] Vgl. Bronski, *Positive Images*, S.23.

Essensdurchreiche. Während Hans trotz der unterdrückenden Umstände Hoffnung für die Zukunft seiner Beziehung mit Oskar hegt, sieht Oskar keine Aussicht auf Freiheit. Er begeht durch einen Sprung vom Gefängnisdach Suizid. Hans erfährt dies von Viktor, der ihn daraufhin in den Arm nimmt.

1968 muss Hans ein drittes Mal ins Gefängnis. Dort beginnt er eine sexuelle Beziehung mit einem jungen Lehrer namens Leo (Anton von Lucke), den er von der sogenannten Klappe kennt, einer öffentlichen Herrentoilette und Treffpunkt für schwule Männer. Um Leo eine Zukunft als Lehrer zu ermöglichen, gibt Hans den Autoritäten gegenüber an, ihn zu sexuellen Handlungen genötigt zu haben, woraufhin Leo entlassen wird. Viktor soll unterdessen an einer Anhörung teilnehmen, die ihm eine vorzeitige Entlassung ermöglichen könnte. Aufgrund seines Drogenkonsums verpasst er jedoch den Anhörungstermin. Er besticht einen Aufseher, um Hans in seine Zelle verlegen zu lassen. Hans hilft ihm, clean zu werden und die beiden haben Sex miteinander. Viktor offenbart Hans außerdem den Grund für seine Inhaftierung: Er hat seine Partnerin und deren Liebhaber ermordet.

Als der Paragraph §175 abgeschafft wird und die strafrechtliche Verfolgung Homosexueller in Deutschland endet, muss Hans Viktor im Gefängnis zurücklassen. Er betritt die Schwulenbar Große Freiheit, wo schwule Männer erstmals ohne Angst vor Inhaftierung zusammenkommen können. Doch Hans verlässt die Bar, schlägt die Schaufensterscheibe eines Juweliergeschäfts ein und wartet auf seine erneute Inhaftierung. Er möchte bei Viktor sein.

Die drei Gefängnisaufenthalte werden nicht in chronologischer Reihenfolge erzählt. Stattdessen beginnt der Film im Jahr 1968 und wechselt dann mehrfach zwischen den verschiedenen Zeitebenen. Zuallererst zeigt der Film, was zur Inhaftierung von Hans führte: eine Aufnahme einer Herrentoilette – der Klappe – durch einen halbdurchlässigen Spiegel. Dieser Film im Film zeigt Männer, darunter auch Hans, die einander am Urinal begegnen und sich in eine Toilettenkabine zurückziehen, um Sex zu haben. *Große Freiheit* schneidet dann zum Mann, der diese Aufnahme anfertigt, gefolgt vom Kameraapparat selbst.[228] Der Film im Film und das Zeigen des Beobachters laden die Zuseher:innen des Films einerseits zur Reflexion ihrer eigenen Position bei der Betrachtung des Films ein. Andererseits handelt es sich um die Darstellung einer historischen Form der Überwachung: Solche Aufnahmen wurden angefertigt, um schwule Männer zu überführen, wie Regisseur Sebastian Meise erklärt.

> „Diese Form der Überwachung gab es wirklich. Da die Liebe zwischen Männern kriminalisiert war, mussten sich schwule Männer Orte schaffen, an denen zumindest flüchtige Begegnungen stattfinden

[228] Vgl. *Große Freiheit*, TC: [00:00:00-00:02:46].

> konnten. Das waren unter anderem sogenannte 'Klappen', öffentliche Männertoiletten, die von der Sittenpolizei eifrig und mit großem Einfallsreichtum ausgeforscht wurden. Durch halbdurchlässige Spion-Spiegel wurden hier heimlich Filmaufnahmen erstellt, die vor Gericht als Beweismittel dienten."[229]

Ähnlich wie in *Nevrland* und *Eismayer* operiert *Große Freiheit* innerhalb eines sozialen Raums, der von männlicher Dominanz geprägt ist: im Gefängnis. Die Männer dort sind einerseits Wärter, vor allem aber Straftäter, die aus verschiedenen Gründen im Gefängnis sind. Dazu gehören im historischen Kontext des Films Männer, die homosexuelle Handlungen ausführen. Im Gegensatz zu den anderen Filmen wird in *Große Freiheit* die Herabsetzung homosexueller Praktiken auf staatlich-institutioneller Ebene thematisiert. Neben der Unterdrückung durch staatliche Gesetze, die schwule Männer in den punitiven Raum des Gefängnisses bringen, zeigt der Film aber auch Diskriminierung auf zwischenmenschlicher Ebene, da die heterosexuellen Häftlinge homofeindlich sind und den Kontakt zu den sogenannten "175ern" ablehnen, also zu jenen Männern, die aufgrund des Paragraphen §175, der Homosexualität zwischen Männern verbot, im Gefängnis sind.

*Große Freiheit* stellt nicht die Figurenentwicklung des Protagonisten in den Mittelpunkt der Handlung. Der Film zeigt keinen Prozess, der Hans näher an einen Zustand des final queer subject[230] bringt, oder der ihm dabei hilft, mit den Gefühlen von Diskomfort umzugehen, die im schwulen männlichen Individuum entstehen können, das sich in heterosexuell geformten Räumen aufhält. [231] Hans' Einstellung ist die gesamte Filmhandlung hindurch die, dass er sein Leben auch im Angesicht institutioneller Unterdrückung bestmöglich gestalten möchte, ohne sich entmutigen zu lassen.

Die Räumlichkeit des Gefängnisses und die Gegebenheit der staatlichen Verfolgung schwuler und bisexueller Männer verdeutlicht, dass eine Coming-Out-Erzählung, wie *Eismayer* sie vornimmt, nur innerhalb sehr spezifischer historischer und geografischer Gegebenheiten funktionieren kann. In Anbetracht der Strafbarkeit homosexueller Handlungen hat ein Coming Out eine völlig andere Bedeutung, da die Sorgen nicht nur soziale Ächtung, sondern staatlich institutionalisierte Verfolgung betreffen. Für jene Männer, die wegen Homosexualität im Gefängnis sind, muss eine Form des Geoutet-Werdens außerdem bereits erfolgt sein, da der Tatbestand einer nachgewiesenen homosexuellen Handlung vorliegen muss. In *Große Freiheit* ist allen Häftlingen außerdem schnell klar, welche Männer aufgrund des Paragraphen §175

[229] Karin Schiefer, *Interview mit Sebastian Meise*, „Stell dir vor, du lebst in einer Welt, in der Liebe per Gesetz verboten ist", Austrian Films, Juni 2021, https://www.austrianfilms.com/interview/sebastian_meise/grosse_freiheit_DE, 10.05.2024.
[230] Vgl. Klein et al., „Complicating the Coming Out Narrative", S.319.
[231] Vgl. Ahmed, *Queer Phenomenology*, S.87f.

inhaftiert sind, da dies an der Zellentür angebracht ist. Ebenfalls nicht möglich ist die schwule Milieureise, die in *Nevrland* und weniger ausgeprägt auch in *Hochwald* auftaucht, denn der Versuch Distanz zu heterosexuellen Räumen herzustellen, ist im Gefängnis kaum möglich: *Große Freiheit* zeigt zwar Formen sozialer Meidung zwischen den Gruppen, so werden die „175er"-Häftlinge im Gefängnishof gemieden,[232] aber weder die „175er" noch die anderen Häftlinge haben die Möglichkeit, das Gefängnis zu verlassen. Dies verdeutlicht, dass die schwulen Narrative, die den Fokus auf Coming Out oder Selbstfindung in schwulen Räumen und auf individualistische Problemstellungen legen, nur unter bestimmten gesellschaftlichen Vorbedingungen möglich ist.

Dieses Verhältnis zwischen Individuum und Gesellschaft ist das zentrale Thema von *Große Freiheit*. Als Oskar, der ebenfalls wegen des Paragraphen §175 im Gefängnis sitzt, Hans entmutigt fragt, was die beiden bloß tun sollen, antwortet Hans: „Alles. Alles, was wir wollen"[233] und verweist damit auf die Freiheit des Individuums. *Große Freiheit* zeigt die Handlungsmöglichkeiten schwuler Männlichkeiten innerhalb sozialer Räume auf, die nicht ihre Form angenommen haben.[234] Die schwulen Figuren werden von ihrem Begehren und ihrer Verbundenheit miteinander dazu motiviert, diese Handlungsmöglichkeiten wahrzunehmen.

Die Handlungsmöglichkeiten beinhalten die Transformation von Räumen und das Schaffen von Räumen der schwulen Begegnung, also Räume, die queere Objekte in Reichweite bringen. *Große Freiheit* veranschaulicht dies anhand des filmischen Raums des Gefängnisses. Vergitterte Fenster, hohe Mauern und Stacheldrahtzäune verweisen auf die Funktion des Raums als Strafraum. Das Gefängnis wird im Verlauf der Handlung aber immer wieder von den Figuren in seiner Funktion unterwandert, etwa wenn Viktor und Hans die Essensdurchreiche der Zelle zu einem Glory Hole umfunktionieren.[235] In einer anderen Szene treffen sich Hans und Leo nachts im Hof zum Sex, indem sie beide bei der nächtlichen Häftlingszählung den Anweisungen der Wärter nicht folgen und als Strafe die Nacht draußen verbringen müssen. Was als Bestrafung intendiert war, nutzen die Figuren, um einen Ort für schwule Begegnung zu schaffen.[236] Wenn Viktor den Gefängniswärter besticht, um Hans in seine Zelle verlegen zu lassen, dann aufgrund von schwulem Begehren und Verbundenheit. Das schwule Begehren ist in *Große Freiheit* ein Motivator, um das System zu unterlaufen.

[232] Vgl. *Große Freiheit*, TC: [00:11:23-00:13:38].
[233] Vgl. a.a.O., TC: [01:01:46-01:05:32].
[234] Vgl. Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion*, S.148.
[235] Vgl. *Große Freiheit*, TC: [00:55:37-01:00:53].
[236] Vgl. a.a.O., TC: [00:38:17-00:43:36].

Weiters zeigt *Große Freiheit*, dass Viktor seine Gefängniszelle, in der er viele Jahre verbringt, mit Einrichtungsgegenständen dekoriert. Die Wände sind mit Zeichnungen und Skizzen bedeckt, über seinem Bett hängt eine Landkarte. Hans sagt, es sei gemütlich hier, wie ein Zuhause. Viktor lebt in Gefangenschaft, doch auch innerhalb seiner Möglichkeiten kann er zumindest die eigene Zelle zu einem Zuhause machen. Hier wird anhand des filmischen Raums ausgedrückt, dass innerhalb gegebener Umstände Gestaltungsmöglichkeiten bleiben.[237]

Der Film leugnet jedoch auch nicht die Schwere der Unterdrückung; vielmehr geht es darum, die Handlungsmöglichkeiten innerhalb dieser Unterdrückung anzuerkennen und deren Potenzial zur Transformation sozialer Räume zu nutzen. *Große Freiheit* greift folglich nicht auf neoliberale Narrative zurück, die gleiche Chancen für alle postulieren und die individuelle Handlungsmacht zelebrieren. Stattdessen macht der Film sehr deutlich, dass den Hauptfiguren Grenzen gesetzt sind, die sie nicht überschreiten können. Als Hans gegenüber den Autoritäten angibt, Leo zu sexuellen Handlungen gezwungen zu haben, um dessen Ruf als Lehrer zu schützen, verweist der Film gleichzeitig auf Hans‘ Handlungsmöglichkeiten und deren Grenzen. Leo sagt Hans, er wollte nicht, dass es so kommt – es solle lieber anders sein. Darauf antwortet Hans: „Anders gibt‘s nicht.“[238]

Der Film macht auch gesellschaftliche Großverschiebungen und die Konsequenzen für das Individuum zum Thema, etwa, wenn Hans 1945 nach Kriegsende aus dem Konzentrationslager direkt ins Gefängnis kommt. Auch die Aufhebung des Totalverbots 1969 ist eine solche Großverschiebung. *Große Freiheit* zeigt unmittelbar zuvor, wie die Gefängnisinsassen die Mondlandung 1969 mitverfolgen, die noch vor der Aufhebung des Totalverbots im selben Jahr erfolgte.

*Große Freiheit* zeigt mit dem schwulen Club „Grosse Freiheit“ einen Raum schwuler Begegnung, der auch in seiner politischen Relevanz kontextualisiert ist. Anders als zu Beginn der Handlung, wo Männer beim anonymen Sex auf der Klappe eine Inhaftierung fürchten mussten, ist nach der Aufhebung des Totalverbots erstmals ohne Gefahr schwule Begegnung möglich. Doch ähnlich wie in den Filmen *Nevrland* und *Hochwald* betritt Hans den Club als Außenseiter: Er geht durch die dunklen Gassen rund um den Club, wo Männer anonymen Sex haben, den der Film auch teilweise sehr explizit zeigt. Hans wird von einem anderen Gast eingeladen, mit ihm zu kommen, doch letzten Endes haben die beiden keinen Sex und Hans

[237] Vgl. *Große Freiheit*, TC: [01:18:40-01:21:00].
[238] Vgl. a.a.O., TC: [01:12:31-01:15:00].

verlässt den Club wieder.[239] Hierin liegt die Ironie des Filmtitels: Die Bar „Grosse Freiheit" verspricht eine Art von Freiheit, die sich für Hans' am Ende des Films als bedeutungslos herausstellt, da seine Freiheit in der Gemeinsamkeit mit Viktor liegt.

Hans' Bezugsperson im Gefängnis, Viktor, stellt als Österreicher den einzigen Bezug zu österreichischer Männlichkeit im Film dar. Es ist nicht Hans, sondern der Österreicher Viktor, der eine Figurenentwicklung durchläuft, die mit dem Herausbilden einer nicht-heterosexuellen Männlichkeit in Zusammenhang steht. Viktor verkörpert eine bestimmte Form österreichischer Männlichkeit, die als homofeindlich, proletarisch, ungebildet und gewalttätig charakterisiert wird, bis die Begegnung mit Hans Viktors queeres Begehren weckt. Insofern erzählt *Große Freiheit* doch eine Form des Coming-Out-Narrativs, jedoch nicht über die deutsche Hauptfigur, sondern die österreichische Nebenfigur. Hier lässt sich ein Narrativ erkennen, dass bereits in *Nevrland*, *Hochwald* und *Eismayer* präsent war: Eine österreichische Figur macht aufgrund einer nicht-österreichischen Figur eine Entwicklung durch, die in Zusammenhang mit schwulem Begehren steht. *Große Freiheit* stellt dies nicht als einen linearen Prozess dar, der Viktor zu einer stabilen Identität führt, die am Ende des Films in einem Coming Out benannt wird. Im Fokus steht keine statische Identität, sondern queeres Begehren als produktive Kraft.

In *Große Freiheit* fungiert der heterosexuell männliche Raum des Gefängnisses als zentrale Kulisse. Der Film erkundet die Interaktionen zwischen den männlichen schwulen Insassen unter diesen restriktiven Bedingungen und zeigt, wie das Verlangen nach Begegnung, insbesondere in Form von queerem Begehren, das Potenzial hat, die Funktionalität dieser Räume zu durchbrechen und sie somit zu transformieren. Dabei zeichnet der Film kein utopisches Bild, sondern stellt durch den Fokus auf die konkrete Situation eines homosexuellen Mannes in der Nachkriegszeit in Deutschland eine abstraktere Frage nach dem Verhältnis zwischen Individuum und Gesellschaft.

### 4.1.6 Homonormativität als schwules Idyll in *Kater*

Mit *Kater* zeigt Regisseur Händl Klaus einen drastischen Gegenentwurf zu den zuvor untersuchten Filmen, die sich mit den Gefühlen schwulen Diskomforts aufgrund heterosexueller männlicher Räume auseinandersetzen. *Kater* präsentiert stattdessen ein paradiesisches Beziehungsidyll. Dieses ist männlich, schwul, wohlhabend, weiß und gebildet.

Stefan (Lukas Turtur) und Andreas (Philipp Hochmair) sind ein schwules Paar, das gemeinsam mit ihrem Hauskater Moses in einer Villa am Wiener Stadtrand lebt. Sie arbeiten als Musiker

[239] Vgl. *Große Freiheit*, TC: [01:40:22-01:46:26].

und als Disponent im gleichen Orchester und haben einen großen intellektuellen und kulturell interessierten Freundeskreis, darunter auch das schwule Paar Lorenz (Thomas Stipsits) und Vladimir (Manuel Rubey). Andreas und Stefan veranstalten häufig Abendessen mit dem Freundeskreis, bei denen über Musik gesprochen und musiziert wird, gefolgt von leidenschaftlichem Sex.

Die Idylle endet abrupt, als Stefan in einem spontanen und unerklärlichen Gewaltakt den Kater Moses tötet. Der Vorfall schockiert beide zutiefst und hat erhebliche Konsequenzen für ihre Beziehung. Andreas und Stefan kommunizieren nicht mehr miteinander, sind nicht mehr gemeinsam nackt und haben keinen Sex mehr. Stefan drückt seine Reue aus, doch Andreas bleibt kühl und distanziert – einmal schlägt er wütend auf Stefan ein. Erst als Stefan beim Obstpflücken im Garten vom Baum fällt und ein Auge verliert, beginnen sie einander wieder anzunähern. Andreas kann weiterhin keinen Sex mit Stefan haben, doch die beiden versuchen, ihre Beziehung fortzusetzen.

Zum ersten Mal haben sie ein klärendes Gespräch über den Vorfall, bei dem Stefan Andreas erklärt, dass er eine gewaltvolle Seite habe, die er nicht immer kontrollieren kann. Er warnt Andreas, dass solche Ausbrüche wieder passieren könnten. Andreas akzeptiert Stefan auch mit dieser gewaltvollen Facette. Die Intimität zwischen ihnen kann nun wieder hergestellt werden: Sie beginnen, sich gegenseitig auszuziehen und nackt zu tanzen – etwas, das ihnen lange nicht mehr möglich war.

Händl Klaus beschriebt die Ausgangssituation von Andreas und Stefan als paradiesisches Leben: „Wenn man eine glückliche Beziehung lebt, begleitet einen doch auch ständig die Angst, dass es aufhören könnte. Man hat das Glück nicht gepachtet. Das ist auch bei meinen Hauptfiguren so: In ihrem paradiesischen Leben erfahren sie Verlust.“[240] In *Kater* werden mit dem Arbeitsumfeld, dem Freund:innenkreis und dem gemeinsamen Haus am Wiener Stadtrand mehrere Räume gezeigt, die allesamt von weißen, wohlhabenden, sowie gebildeten Frauen und Männern bevölkert sind. Der zentrale Handlungsort des Films ist das Zuhause von Andreas, Stefan und Kater Moses: eine Villa am Stadtrand von Wien, in dem die beiden schwulen, weißen, gebildeten Männer mit ihren Freund:innen Rotwein trinken, vegetarische Lasagne essen, sich dabei über Strauß und Ravel unterhalten und danach leidenschaftlichen Sex

[240] Alexandra Seibel/Peter Jarolin, Interview mit Händl Klaus, „Händl Klaus-Interview. ‚Jedes Paradies muss enden‘“, *Kurier*, 05.11.16, https://kurier.at/kultur/haendl-klaus-interview-jedes-paradies-muss-enden/228.937.028, 10.05.2024.

haben.[241] Der von Händl Klaus als Paradies beschriebene soziale Raum ist damit sehr präzise dargestellt.

Anders als die zuvor besprochenen Filme zeigt *Kater* keine schwulen Hauptfiguren, die Schwierigkeiten haben sich in Räumen zu verorten, die nicht ihre Form angenommen haben.[242] Der Film beginnt als einziger Film des Analysekorpus mit einer intakten und glücklichen schwulen Paarbeziehung zweier Männer, die beide bereits zu Beginn der Filmhandlung offen schwul leben. Sie erfahren im Verlauf der Filmhandlung auch niemals Homofeindlichkeit, sondern werden von ihrem großen Freund:innenkreis akzeptiert und um ihre Beziehung beneidet. Andreas und Stefan sind also Figuren, die Räume einnehmen, die ihnen das komfortable Sich-Ausbreiten ermöglichen.

Dabei tritt die Villa überdeutlich als Raum in den Fokus, denn sie ist ein Ausdruck des Idylls der Paarbeziehung: von der geschmackvollen Einrichtung mit zahlreichen Dekorations- und Kunstobjekten über gut befüllte Bücherregale hin zum Obstgarten, den die beiden gemeinsam pflegen. Der Komfort, mit dem Andreas und Stefan den Raum bewohnen, wird auch dadurch deutlich, dass die beiden darin sehr oft nackt sind. Nicht nur wenn sie miteinander schlafen, sondern auch wenn sie gemeinsam gärtnern oder am Frühstückstisch sitzen. Sowohl die räumliche Gestaltung als auch das Verhalten der Hauptfiguren in *Kater* verweisen also auf den Komfort der durch Andreas und Stefan verkörperten schwulen Männlichkeit.

Die Spezifik der Objektanordnung und deren Vorbedingungen werden jedoch nicht in gleicher Weise sichtbar. Das von Andreas und Stefan gelebte Beziehungsmodell der monogamen Paarbeziehung mit Moses als kinderähnlichem Pflegeobjekt ist die Struktur, die den paradiesischen Komfort der schwulen Hauptfiguren ermöglicht. Dabei handelt es sich um eine Assimilation an die heteronormative Praxis der monogamen Partner:innenschaft.[243] Die Idealisierung dieses Beziehungsmodells ist also Teil eines Raums, der durch Wiederholung heterosexueller Praktiken zurückzuführen ist. Queere Menschen, für die dieser Lebensentwurf kein Ideal darstellt, werden dabei ausgeschlossen. Das heterosexuell geformte spießbürgerliche Milieu wird in *Kater* zwar präzise gezeichnet, tritt aber nicht in seiner Spezifik hervor, sondern wird als Hintergrund für eine schwule Männlichkeit naturalisiert.

Eine solche Darstellungsweise folgt einer Logik der Homonormativität, eine Vorstellung von Homosexualität, die heteronormativen Annahmen und Institutionen nicht hinterfragt, wie die

[241] Vgl. *Kater*, R: Händl Klaus, DVD, ÖFI-Belegexemplar, coop 99, AT 2016, TC: [00:12:15-00:17:20].
[242] Vgl. Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion*, S.148.
[243] Vgl. Poole, „Queer Representations of Gay Males and Masculinities in the Media“, S.283.

monogame Partner:innenschaft mit gemeinsamen Kindern und der Besitz eines gemeinsamen Hauses.[244] In der Darstellungsweise in *Kater* wird die Ausführung dieser heterosexuellen Lebensideale durch schwule Männer dann wiederum von heterosexuellen Menschen als Ideal angesehen. Beim Abendessen mit dem gemeinsamen Freundeskreis fragt eine befreundete Person: „Das ist nur Gemüse, die Lasagne? Raffiniert." Andreas verweist auf Stefan: „Da sitzt der Koch." Als die beiden daraufhin eine zärtliche Geste austauschen, verkündet eine Freundin, dass sie auch geliebt werden mag.[245] *Kater* entspricht damit einer von Poole beschriebenen Darstellungsweise, in der homonormative gleichgeschlechtliche Paare als Beziehungsideal für heterosexuelle Personen inszeniert werden.[246]

Das Nicht-Zeigen homofeindlicher Haltungen steht im Dienste dieser homonormativen Erzählung. Die Spezifik der Anordnung, die der Film zeigt, tritt zugunsten der Behauptung einer universellen Gültigkeit ebendieser in den Hintergrund. Diese bezieht sich auf die Frage des Films, wie sich die Enthüllung einer bisher unbekannten und höchst beunruhigenden Facette der eigenen Partner:in auf die Beziehung auswirken kann. Zugunsten dieses Fokus auf vermeintlich universelle Paardynamiken bleibt die Spezifik der Beziehungskonstellation und der sie strukturierenden Vorbedingungen, insbesondere im Hinblick auf schwule Männlichkeiten vom Film unthematisiert. Die Auseinandersetzung mit homofeindlicher Diskriminierung würde die Behauptung des Universalismus als Fiktion entlarven. *Kater* nimmt stattdessen eine postemanzipatorische Haltung ein, in der Homofeindlichkeit scheinbar vollkommen überwunden ist. Die vermeintliche Allgemeingültigkeit und die postemanzipatorische Einstellung, die in *Kater* zum Ausdruck kommen, betrachtet Poole als kritikwürdige Charakteristika des New Wave Queer Cinema.[247]

Wenngleich die Kontextualisierung der Objektanordnung nie auf einer politischen Ebene erfolgt, setzt sich *Kater* auf einer höchst buchstäblichen Ebene durchaus mit der Bedeutung und Spezifik von Objektanordnungen auseinander – nämlich, wenn die Objektanordnungen in Stefans und Andreas' Haus in Folge von Moses' Tod rekontextualisiert werden. *Kater* zeigt Gegenstände im Haus, die auf Moses' Existenz verweisen: Die Sitzpolster werden für Moses immer auf die raue Seite gedreht. Moses hat sein Katzenspielzeug. Er hat einen Fressnapf und er trinkt Wasser aus einem roten Kübel. Die Objekte erscheinen natürlich, solange der Kater, auf den sie verweisen, anwesend ist. Sobald der Kater aber weg ist, treten die

[244] Vgl. Duggan, „The New Homonormativity", S.179f.
[245] Vgl. *Kater*, TC: [00:12:15-00:14:09].
[246] Vgl. Poole, „Heterosexuelle sind die Neuen Schwulen", S.274f.
[247] Vgl. a.a.O., S.277.

Objektanordnungen in ihrer Spezifik hervor, da sie nun auf etwas verweisen, das nicht mehr länger anwesend ist: Die Sitzpolster werden auf ihre herkömmliche Seite gewendet. Das Spielzeug wird in der Lade verstaut. Der rote Wasserkübel wird im Garten ausgeleert. Der Fressnapf wird ausgespült. Die Katzenklappe wird geschlossen. Mit Moses‘ Tod ist die monogame Beziehung in eine Krise geraten, wodurch die paradiesische Villa plötzlich der Realität der Beziehungskrise widerspricht.

Doch aufkommende Zweifel am Ideal der monogamen Paarbeziehung werden am Ende des Films unterbunden. Schlussendlich nähern sich Andreas und Stefan nach der langen Phase der Entfremdung einander wieder an. Sie führen ein Gespräch darüber, dass Stefan wieder gewaltvoll werden kann. Das müsse Andreas wissen. Andreas sagt: „I hab immer glaubt, du hast es vielleicht unbewusst tan. Weil du unser Leben ned wolltest.“ Aber Stefan versichert, dass es nichts damit zu tun hatte und er große Angst davor hat, Andreas zu verlieren.[248] Die Beziehung wird erneut bekräftigt und die beiden Figuren in eine Idealform der heteronormativen Praxis der monogamen Partner:innenschaft rücküberführt.

In *Kater* werden Andreas und Stefan regelmäßig nackt in Momenten der Zärtlichkeit gezeigt, sei es bei Hausarbeiten, beim Frühstücken oder beim Sex. Diese Darstellung schwuler Liebe in einem zärtlichen Kontext, die nicht erotisierend ist und spielerische Aspekte aufweist, bricht mit gängigen Darstellungen von schwuler Sexualität als gewalttätig oder gefährlich und bietet stattdessen liebevolle Intimität und Zärtlichkeit. Den Film zeichnet außerdem eine kompromisslose Explizitheit in der Darstellung schwuler Sexualität aus. Zu sehen ist etwa, wie Darsteller Philipp Hochmair den Penis von Lukas Turtur hält, während er ihn im Schritt küsst,[249] oder wie die beiden mit erigiertem Penis nackt in ihrem Wohnzimmer tanzen.[250] Ben Walters sieht dies als ein Merkmal des New Wave Queer Cinema: das Begrüßen des Realen, was sich u.a. in einem aufrichtigen Zugang zu Sex ausdrückt.[251]

Außerdem zeigt der Film, dass die monogame Paarbeziehung durchaus einen gewissen Grad an sexueller Öffnung zulässt. In einer Szene liegen Andreas und Stefan nach einer von ihnen veranstalteten Feier auf der Couch und küssen sich. Als sie beginnen, sich auszuziehen, wird offenbart, dass ihr Arbeitskollege Lorenz ebenfalls anwesend ist und den beiden zusieht. Während Stefan Andreas penetriert, nähert sich Lorenz den beiden. Er lutscht an Stefans

[248] Vgl. *Kater*, TC: [01:36:28-01:40:33].
[249] Vgl. a.a.O., TC: [00:03:33-00:06:00].
[250] Vgl. a.a.O., TC: [00:14:10-00:17:20].
[251] Vgl. Walters, „New-wave queer cinema“, 09.03.2024.

Daumen, während dieser in Andreas ejakuliert.[252] Das monogame Beziehungsideal wird dadurch zwar nicht grundsätzlich hinterfragt, aber die konkrete Umsetzung in seinen Grenzen etwas weiter abgesteckt, als es das traditionelle heteronormative Modell zulassen würde.

In *Kater* wird ein homonormativer Raum entworfen, den die schwulen Protagonisten Andreas und Stefan komfortabel einnehmen können. Der Film entwirft eine schwule Männlichkeit, die in keiner Weise gesellschaftsstörend oder normabweichend ist, sondern in ihrer Assimilation an heteronormative Lebensentwürfe gleichberechtigt erscheint. Der Film zeigt eine schwule, weiße, spießbürgerliche Männlichkeit als paradiesische Norm und als Ideal auch für heterosexuelle Personen. *Kater* fokussiert fast ausschließlich auf Beziehungsdynamiken zwischen Andreas und Stefan und reflektiert nicht, welche Handlungen wiederholt werden müssen, um die Objektanordnungen, die diese Beziehungsform als Ideal positionieren, hervorzubringen. Der spießbürgerliche Hintergrund wird zwar ausschweifend illustriert, aber nicht auf seine Vorbedingungen befragt.

### 4.1.7 Künstliche Räume für inszenierte Männlichkeiten in *Brüder der Nacht*

Bei *Brüder der Nacht* handelt es sich anders als bei den anderen Filmen des Analysekorpus um einen Dokumentarfilm. Gleichzeitig lässt der Film die Gattungsgrenzen verschwimmen, da er auch mit Fiktionalisierung arbeitet. Regisseur Patric Chiha hat für die Umsetzung mit einer befreundeten Gruppe bulgarischer Sexarbeiter zusammengearbeitet, die sich überwiegend als heterosexuell identifizieren und im Wiener Szenelokal Rüdiger vor allem ältere schwule Wiener als Kunden haben.

Der Film gewährt Einblicke in das Leben der bulgarischen Protagonisten, strebt jedoch nicht danach, das Geschehen als unverfälschte Darstellung einer Realität zu präsentieren. Die Protagonisten agieren weitgehend in einem künstlich-entrückten Raum, der das Gezeigte als filmische Konstruktion offenbart. Die Ästhetik des Films zieht also nicht darauf ab, die prekäre Realität des Stricher-Alltags und damit einhergehende Vorannahmen der Zuseher:innen filmisch zu reproduzieren. Zwar werden die Protagonisten auch im Rüdiger oder in den nächtlichen Straßen gezeigt, die meiste Zeit agieren sie jedoch auf künstlichen Filmsets. Weiters sind die Szenerien von künstlichem orange, violett und blau gefärbtem Licht erhellt; eine Farbgestaltung, die einerseits auf klischeehafte Weise das Rotlichtmilieu verdeutlicht und andererseits eine entrückte Atmosphäre erzeugt. Diese Abkehr vom Naturalismus, die die Zuseher:innen dazu anhält, zu reflektieren, in welcher filmischen Form Geschichten queerer

[252] Vgl. *Kater*, TC: [00:28:21-00:32:20].

Figuren erzählt werden und wie dabei Bedeutungen entstehen, ist eine Strategie, die *Brüder der Nacht* vom New Queer Cinema übernimmt.[253] Auch Rainer Werner Fassbinders *Querelle*[254] war eine Inspiration, wie Regisseur Patric Chiha selbst angibt.[255] Chiha reflektiert die Entscheidung der künstlichen Entrückung im Interview zum Film:

> „[Ich habe] sehr früh verstanden, dass das künstliche Licht mir einen Zugang zu [den Protagonisten] verschaffen könnte. Ich wollte eine Bühne bauen – einen geschützten Raum – auf der sie so frei wie möglich auftreten konnten. Auf dieser Bühne brauchten sie sich nicht bloßzustellen, sie konnten spielen. Ich habe einen Film über 18-/19-jährige Burschen gemacht. Ich war selber mal 18 und ein Dreh ist in diesem Alter etwas sehr Aufregendes. Das Licht drückt auch die Freude mit den Burschen aus, die Inszenierung, die Kostüme, das Spielen. Diese Künstlichkeit bot aber auch einen Schutz für sie. Sie zieht eine Art Schutzschicht ein, die es für andere unmöglich macht, zwischen Realität und nicht [sic!] Nicht-Realität zu unterscheiden. Das alles zusammen bot uns die Möglichkeit, gemeinsam einen Film zu machen.“[256]

Die Künstlichkeit bedeutet also auch Schutz für die Protagonisten in Form einer Verkomplizierung von Realität und Fiktion. Die Freiheit der Protagonisten, sich selbst in diesem Raum zu inszenieren und diese Inszenierung auch transparent zu machen, verhindert, dass der Film ein Spektakel des Elends präsentiert, um dieses dann in seiner Authentizität zu bekräftigen. *Brüder der Nacht* zeigt das Zur-Verfügung-Stellen von Räumen, deren Zweck darin besteht, dass die dargestellten Männer sich komfortabel in diese Räume ausbreiten können. Chiha erklärt, dass solche Räume den Protagonisten des Films prinzipiell fehlen und betont die Wichtigkeit, dass die Männer diese Räume aufsuchen konnten, ohne dass es Druck gab etwas drehen zu müssen: „Wir haben ganz einfach zusammen Zeit verbracht, verloren und gewonnen. Gleichzeitig brauchten wir Räume: Diese jungen Männer haben keinen Ort für sich.“[257] Den Protagonisten wurden etwa in leeren Lokalen und Clubs oder am Donaukanal Räume eingerichtet, wo es Essen, Getränk und Kostüme gab, sowie die Möglichkeit über Sorgen und Ängste zu sprechen oder auch herumzualbern – und auch etwas zu drehen.[258]

In diesen Räumen können die Protagonisten Identitäten, darunter Männlichkeiten, präsentieren, die in ihrer Konstruiertheit sichtbar werden. Zu Beginn des Films spielen zwei der Protagonisten, Stefan und Yonko eine Szene, in der Yonko ein Kapitän ist, der von Stefan überredet wird, das Boot zu verlassen, um etwas trinken zu gehen.[259] In einer anderen Szene

---

[253] Vgl. Benshoff/Griffin, *Queer Images*, S.222.
[254] Vgl. *Querelle*, R: Rainer Werner Fassbinder, DE/FR 1982.
[255] Vgl. Karin Schiefer, Interview mit Patric Chiha, „Ich wollte, dass sie Helden sind“, *Austrian Films*, Jänner 2016, https://www.austrianfilms.com/news/bodyich_wollte_dass_sie_helden_sindbody, 10.05.2024.
[256] Ebd.
[257] Schiefer, Interview mit Patric Chiha, „Ich wollte, dass sie Helden sind“.
[258] Vgl. ebd.
[259] Vgl. *Brüder der Nacht*, R: Patric Chiha, WILDart FILM, AT 2016, MUBI, 20.07.2024, TC: [00:02:00-00:04:02].

spielt einer der Protagonisten die Rolle eines Wiener Kunden.[260] Während diese Momente im Film eindeutig fiktionalisiert sind, gibt es weitere Momente, in denen der Grad der Fiktionalisierung weniger klar ist: wenn jemand von der Familie in Bulgarien erzählt, von der Heirat im Alter von 18 oder von der Angst nach dem Sex ohne Kondom mit einem Kunden, entsteht ein Eindruck von Authentizität. Diese Authentizität erscheint in *Brüder der Nacht* aufgrund der Stilisierung und dem Verweis auf fiktionalisierende Aspekte jedoch nicht als unverfälschte Abbildung der Realität, sondern als mediale Konstruktion.

Dass die jungen Männer verschiedene Männlichkeiten inszenieren können, verweist auf Männlichkeit als Einheit konfigurativer Praxis.[261] *Brüder der Nacht* zeigt keine stabilen Identitätskategorien, sondern bricht diese auf: Die Protagonisten inszenieren machoistische Männlichkeiten, präsentieren also ein spezifisches patriarchales Männlichkeitsideal, gleichzeitig widerspricht der schwule Sex, sowie die prekäre Situation den Legitimitätsansprüchen, die diese Inszenierungen für das Patriarchat erheben könnten. Es gibt also eine Diskrepanz zwischen dem hegemonialen Ideal einer patriarchalen Männlichkeit und den Protagonisten, die an diesem Ideal scheitern: Diese Männer performen etwas, von dem sie ausgeschlossen sind.[262] Nikolay macht die Frage nach der Stabilität von Identität im Angesicht einer ihr widersprechenden Performance im Film explizit, als Nikolay auf die Begrüßung durch Asen „Hey Schwuli, wie geht's?" mit den Worten: „Alle hier ist schwul. Normale Mann macht nicht mit Mann" reagiert.[263] Schwule Männlichkeit wird von Nikolay nicht als eine innere Wahrheit, sondern eine performative Praxis artikuliert und dabei gleichzeitig als von einer heterosexuellen Norm abweichend markiert.

Aber auch über Begehren und das Fehlen von schwulem Begehren wird gesprochen: Yonko erklärt, dass er diese Art der Arbeit mache, weil es für ihn keine andere Arbeit in Wien gab. Anders als in Bulgarien, wo er Probleme mit seiner Frau hat, habe er in Wien aber keine Probleme.[264] In einer anderen Szene artikuliert er jedoch Diskomfort aufgrund des sexuellen Kontakts mit schwulen Männern. Er erzählt, dass er nicht wusste, was *schwul* bedeutet, bevor er nach Wien kam. Als er hörte, dass er in Wien durch Sex mit schwulen Männern Geld verdienen könne, dachte er, es handle sich dabei um Personen mit weiblichem Geschlechtsausdruck. Als er dann plötzlich Sex mit einem alten Mann haben sollte, ekelte ihn

[260] Vgl. *Brüder der Nacht,* TC: [00:12:03-00:13:48].
[261] Vgl. Connell, *Der gemachte Mann,* S.124f..
[262] Eine Untersuchung des Zusammenhangs mit Ballroom Culture und dem Konzept des *passing* wäre an dieser Stelle weiterführend aufschlussreich, würde aber den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen.
[263] Vgl. *Brüder der Nacht,* TC: [00:29:56-00:30:12].
[264] Vgl. a.a.O., TC: [00:11:10-00:11:45].

dies an.[265] Hier entsteht Diskomfort bei Yonko in einem Raum, der auf die Bedürfnisse schwuler Wiener ausgerichtet ist, nicht aber für die ökonomisch schlechter gestellten bulgarischen Roma.

*Brüder der Nacht* thematisiert auch dieses ökonomische Gefälle zwischen den beiden dargestellten marginalisierten Gruppen: den schwulen, weißen, älteren Wienern, die nur in wenigen Szenen dargestellt werden, und den heterosexuellen, nicht-weißen, jungen Bulgaren. Der Film lenkt den Fokus auf die Komplexität der Beziehungen zwischen heterosexuellen und nicht-heterosexuellen Männlichkeiten, die sich nicht in der Differenz der sexuellen Orientierung erschöpft. Obwohl diese zweifellos eine Rolle spielen, besonders im Hinblick auf die Artikulation von Ekel der heterosexuellen Bulgaren vor den älteren Wiener Kunden, reflektiert *Brüder der Nacht* nicht nur emotionale Bindungsstrukturen, sondern auch die für die dargestellten Männlichkeiten relevanten Produktions- und Machtbeziehungen.[266] Dabei werden die Verflechtungen von Geschlecht mit anderen sozialen Strukturen wie Klasse, Nationalität und Ethnizität in den Vordergrund gerückt.[267]

Im Film werden die jungen Männer beispielsweise dargestellt, wie sie sich über Strategien zur Maximierung ihrer Einnahmen von Kunden austauschen. Dazu zählt das Erlauben von sexuellen Handlungen wie oralem Verkehr zu einem besprochenen Preis, um dann im Verlauf der Interaktion für weitergehende sexuelle Aktivitäten wie Analverkehr („ficken“) den Preis zu erhöhen. Denn wenn die Kunden bereits erregt sind, steigt die Zahlungsbereitschaft. Sie prahlen voreinander damit, möglichst viel Geld für möglichst wenig Sexarbeit erhalten zu haben.[268] Schwules Begehren wird in diesen Szenen also in seiner ökonomischen Dimension besprochen. Hierbei werden die schwulen Wiener zum Objekt der Protagonist:innen. Der Film inszeniert also ein ermächtigendes Szenario, in dem die Sexarbeiter aufgrund eines ästhetischen Kapitals als junge attraktive Männer Macht über die schwulen Wiener ausüben, denen sie im Rüdiger Sex verkaufen.

Das Rüdiger als schwules Szenelokal wäre in einem der zuvor besprochenen Filme denkbar als ambivalenter Raum schwuler Selbstfindung. In *Brüder der Nacht* verweist das Rüdiger in seiner Objektanordnung auf eine schwule Männlichkeit. Die im Rüdiger versammelten Objekte, vom Billardtisch, wo die Wiener den Bulgaren beim Spielen zusehen können über eine Dusche, die für erotische Tanzshows verwendet wird und Kabinen für Sex, die im Film im Off bleiben,

[265] Vgl. *Brüder der Nacht,* TC: [00:34:23-00:38:11].
[266] Vgl. Connell, *Der gemachte Mann,* S.127f.
[267] Vgl. a.a.O., S.128.
[268] Vgl. *Brüder der Nacht,* TC: [00:25:45-00:28:01].

wurden für das schwule Begehren einer spezifischen Männlichkeit zusammengebracht. Diese Männlichkeit wird in einer Spezifik sichtbar, welche die sexuelle Orientierung überschreitet und Aspekte wie Alter, Klasse, Weißsein und österreichische Nationalität inkludiert.

Denn das schwule Begehren, das die weißen schwulen Wiener, die jungen heterosexuellen Bulgaren, die räumliche Infrastruktur und die ökonomischen Verhältnisse miteinander verknüpft, kann nicht isoliert von Migration, Rassifizierung, Ethnizität und Klasse betrachtet werden, wenn die Auswirkungen der Objektanordnungen für alle Beteiligten reflektiert werden sollen, wie *Brüder der Nacht* deutlich macht. Durch die Bereitstellung von Räumen, in denen die bulgarischen Protagonisten sich zeigen können, positioniert sich der Film als Teil einer Praxis, die diese Anordnungen aufbricht und die Machtverhältnisse temporär neu zu verteilen versucht.

### 4.1.8 Zusammenfassung der Analyseergebnisse

Der Vergleich der analysierten sechs Filme zeigt eine Reihe von Gemeinsamkeiten in der Darstellung schwuler Männlichkeiten und ihrem Verhältnis zu sozialen Räumen. Schwule Männlichkeiten werden in den Filmen zumeist in Räumen dargestellt, die heterosexuell männlich geprägt sind; in vielen davon sind auch ausschließlich Männer zu sehen. Dazu gehören etwa das Bundesheer in *Eismayer*, die Familie in *Nevrland* oder das Männergefängnis in *Große Freiheit*. Die Filme schildern detailliert die Beschaffenheit dieser sozialen Räume und wie sie aufgrund der Wiederholung heterosexueller Männlichkeiten gemäß Cornells Verständnis von Männlichkeit als eine Einheit konfigurativer Praxis[269] eine bestimmte Form annehmen. Diese Form erlaubt einer heterosexuellen Männlichkeit ein komfortables Sich-Ausbreiten in den Raum. Es handelt sich also um Darstellungen heterosexuell männlicher Hintergründe, vor denen die schwulen Männlichkeiten als abweichend erscheinen. Ihnen ist das komfortable Einnehmen der Räume nicht möglich. Der Fokus liegt in diesen Filmen auf Männlichkeiten mit einer Differenz der sexuellen Orientierung: Die heterosexuelle Männlichkeit wird als hegemoniale Männlichkeit[270] behauptet, von der sich die schwule Männlichkeit in ihrem Schwulsein unterscheidet.

*Hochwald* zeigt ebenfalls einen Hintergrund, vor dem ein männlicher Protagonist normabweichend erscheint. Anders als *Nevrland*, *Eismayer* und *Große Freiheit* zentriert *Hochwald* jedoch nicht Differenz sexueller Orientierung, sondern nennt eine Vielfalt möglicher Differenzen, einschließlich ethnischer, religiöser und ökonomischer Aspekte. *Brüder der*

[269] Vgl. Connell, *Der gemachte Mann*, S.124f.
[270] Vgl. a.a.O., S.130f.

*Nacht* stellt ebenfalls ein stark männlich geprägtes Milieu dar und behandelt neben der Differenz der sexuellen Orientierung auch ethnische und ökonomische Fragen, aber reflektiert darüber hinaus auch die komplexen Verschränkungen und Interaktionen verschiedener Identitätskategorien. Dabei nimmt *Brüder der Nacht* nicht eine schwule Perspektive ein, sondern gibt heterosexuellen bulgarischen Roma Raum. *Kater* stellt eine Ausnahme dar, da er als einziger der sechs Filme die Differenz sexueller Orientierung der schwulen Protagonisten gegenüber heterosexuellen Männlichkeiten nicht fokussiert oder problematisiert. Stattdessen behauptet *Kater* eine Homonormativität, vor deren Hintergrund schwule Identitäten privatisiert und depolitisiert erscheinen.

*Kater* ist jedoch nur ein Extremfall einer depolitisierten Darstellung schwuler Männlichkeiten, die auch in *Nevrland, Eismayer* und *Hochwald* vorhanden ist. *Hochwald* berücksichtigt die Dynamiken des Mikrokosmos eines Dorfes, verpflichtet sich aber einer abstrakten und damit universalistischen Auseinandersetzung mit dem Anderssein, bei der verschiedene Diskriminierungsformen nicht selbst beleuchtet werden, sondern in den Dienst dieser Abstraktion gestellt werden. *Nevrland* und *Eismayer* fokussieren dagegen auf das schwule Individuum und dessen Prozess der Selbstfindung. In *Eismayer* steht am Ende der Filmhandlung das Coming Out der Hauptfigur Charles und die Erkenntnis, dass das Wohlwollen des sozialen Umfelds anfängliche Abneigungen gegenüber Homosexualität überwinden kann. *Nevrland* macht schwule Identität nur zu einem Bestandteil des Selbstfindungsprozesses. Am Ende steht nicht das Coming Out oder die Affirmation einer Identität, sondern eine Ermutigung zur Überwindung der eigenen Ängste. Mit diesem Fokus auf schwule Erfahrungen, die aber über den queeren Kontext hinaus einen gewissen Universalitätsanspruch behaupten, schließen die österreichischen Filme an internationale Trends des New Wave Queer Cinema an.[271]

Obwohl die in den Filmen gezeigten Räume detailliert gezeichnet sind, nehmen nur zwei der Filme die Historizität und politische Bedeutung dieser Räume jenseits ihrer psychologischen Auswirkungen auf schwule Individuen in den Blick: *Große Freiheit* lenkt den Blick auf die Transformation von Räumen und reflektiert die historische Situation der Hauptfiguren. Dabei fragt der Film dezidiert nach den Handlungsmöglichkeiten entmächtigter Personen innerhalb eines repressiven Umfelds und thematisiert damit das komplexe Verhältnis von Individuum und Gesellschaft. Auch *Brüder der Nacht* setzt sich mit der sozialpolitischen Bedeutung von Räumen für marginalisierte Gruppen auseinander, und zwar für die bulgarischen Protagonisten

[271] Vgl. Walters, „New-wave queer cinema“, 09.03.2024.

in einer prekären Lebenssituation. Der Film thematisiert den Mangel an Räumen für marginalisierte Gruppen insbesondere in seinem Produktionskontext, wo den Protagonisten Räume zur Verfügung gestellt wurden. Im Film erscheinen diese Räume künstlich-entrückt, wodurch der Film auf der formal-ästhetischen Ebene selbstreflexiv Authentizitätsansprüche des Dokumentarfilms verkompliziert.

Mehrere Räume ziehen sich als Motive durch die Filme, wenngleich auf unterschiedliche Weise. Dazu gehört das Badezimmer als Raum der schwulen Begegnung. Badezimmer ist hier im weiteren Sinne gemeint: Von Gemeinschaftsduschen und öffentlichen Toiletten zu Dusch-Shows inszenieren *alle* der sechs Filme Badezimmer als Räume, in denen schwules Begehren ausgehandelt wird. Mario in *Hochwald* begegnet Nadim zufällig auf einer öffentlichen Toilette und beobachtet ihn in einer späteren Szene heimlich beim Duschen. Charles und Mario in *Eismayer* begegnen einander in der Gemeinschaftsdusche, nachdem Charles erstmals erfährt, dass Mario schwul ist. Ihren ersten Kuss haben sie in einem Badezimmer. In *Große Freiheit* ist es eine öffentliche Toilette, die sogenannte Klappe, auf der sich Männer treffen, um miteinander Sex zu haben. *Brüder der Nacht* zeigt eine Show, in der einer der bulgarischen Protagonisten in einer Dusche für das Barpublikum tanzt. Das Badezimmer erfährt eine erotische Aufladung. Insofern verwundert es nicht, dass in *Kater* das Bad ein Raum wird, der nicht mehr geteilt werden kann, nachdem die Beziehung der Hauptfiguren eine Krise erlebt. Und ebenso wenig überrascht, dass der verunsicherte Jakob in *Nevrland* die Gemeinschaftsdusche meidet.

Ein weiterer Raum, der in mehreren Filmen als Motiv erscheint, ist der Club. Clubs werden in den Filmen als Räume schwuler Begegnung dargestellt. Dabei ist jedoch auffällig, dass keiner der Filme den Club als positiven Raum darstellt. In *Nevrland* ist der Techno-Club ein Raum, in dem Jakob sich Ängsten stellen muss. Insofern nimmt er auf der narrativen Ebene die Funktion eines Hindernisses für die Hauptfigur ein, das überwunden und am Ende des Films zugunsten eines friedvollen Waldes hinter sich gelassen wird. Der queere Club in *Hochwald* ist zunächst ein Raum, in dem Marios Eifersucht geweckt wird: Die Versammlung schwuler männlicher Objekte für ein begehrendes Subjekt konfrontiert Mario damit, dass Lenz einem anderen Mann Aufmerksamkeit schenkt als ihm. Die Eskalation erfolgt, als der Terroranschlag den queeren Club zu einem Raum der Gewalt transformiert. In *Brüder der Nacht* ist das Szene-Lokal Rüdiger in erster Linie jener Raum, wo die jungen heterosexuellen Protagonisten für Geld Sex mit älteren schwulen Männern haben, für die sie kein Begehren empfinden, beziehungsweise sogar Ekel verspüren. Der schwule Club in *Große Freiheit* drückt eine These des Films auf der räumlichen Ebene aus – nämlich, dass Freiheit nicht zwingend da liegt, wo man sie erwartet.

Die ironische Wendung liegt eben darin, dass Hans die Freiheit nicht im schwulen Club findet, der „Grosse Freiheit" heißt, sondern mit Viktor hinter Gefängnismauern. Der enthemmte schwule Sex, der im Umkreis des Clubs stattfindet, wird von Hans betrachtet und schließlich zugunsten Viktors abgelehnt. In all diesen Filmen sind schwule Clubs also ambivalente Räume. Sie werden dargestellt als Räume, die *anderen* schwulen Männern Freiheiten bieten, zu denen die Hauptfiguren jedoch eine Distanz verspüren.

Für *Nevrland*, *Eismayer*, *Hochwald* und *Große Freiheit* lässt sich ein durchgehendes Narrativ beobachten, indem eine österreichische[272] Männlichkeit durch den Kontakt mit einer nicht-österreichischen Männlichkeit einen Entwicklungsprozess erlebt. In *Nevrland* ist es Jakobs schwules Begehren zu Kristjan, das als Motivator für eine Distanznahme zu den ihn umgebenden österreichischen Männlichkeiten dient. Die neben Kristjan einzig andere Figur, die Jakobs Gefühlszustand im Film ernst nimmt, ist der als Migrant markierte Vorgesetzte Murat. In *Große Freiheit* legt der Österreicher Viktor durch seine Liebe zu dem Deutschen Hans seine Homofeindlichkeit ab. Zugespitzter noch zeigt sich diese Dynamik in *Eismayer*, wo der Österreicher Charles durch seine Liebe zum „Ausländer" und „Tschusch" Mario Falak den Mut erhält, sich zu outen. Auch für dieses Narrativ finden sich internationale Beispiele: Im britischen Film *God's Own Country* etwa verliebt sich der nordenglische Bauer Johnny in den Rumänen Gheorghe.[273] In *Hochwald* gibt es zwar keine auf Gegenseitigkeit beruhende Liebe zwischen Mario und Nadim, der Film zeigt Mario jedoch dabei, wie er Nadim beim Duschen beobachtet – hier wird eine nicht-weiße Figur also Objekt des Begehrens und Stütze bei Marios Selbstfindung.

Dieses Narrativ, das in *Eismayer* besonders stark ausgeprägt ist, assoziiert nationale Fremdheit mit sexueller Fremdheit: Darin lernt eine österreichische Männlichkeit von einer nicht-österreichischen Männlichkeit das Schwulsein. Im Fokus stehen dabei, wie zuvor besprochen, die psychologischen Auswirkungen der Differenz sexueller Orientierung einer weißen österreichischen schwulen Männlichkeit zur weißen österreichischen heterosexuellen Männlichkeit, wohingegen die nicht-österreichische Männlichkeit innerhalb dieses Narrativs nur die Funktion des Katalysators übernimmt. *Brüder der Nacht*, mit seinem Fokus auf heterosexuelle bulgarische Männer, problematisiert diese Objektifizierung nicht-weißer Männer als einziger Film im Sample.

[272] Im Fall von *Hochwald* handelt es sich um eine südtirolerische Männlichkeit.
[273] Vgl. *God's Own Country*, R: Francis Lee, UK 2017.

Die Differenz von Geschlecht spielt in keinem der Filme eine Rolle. *Hochwald*, *Kater* und *Eismayer* zeigen zwar weibliche Nebenfiguren, doch Sexismus oder die Spezifik *männlicher* Homosexualität wird in keinem der Filme über die Kontrastierung mit weiblichen Nebenfiguren dargestellt. *Nevrland* thematisiert Weiblichkeit ausschließlich über ihre Abwesenheit. Lesbische Identitäten kommen in keinem einzigen der Filme vor. Auch nicht-binäre Identitäten, sowie Transidentitäten werden, mit Ausnahme von Nikolay, dessen:deren geschlechtliche Identität in *Brüder der Nacht* undefiniert bleibt, nicht thematisiert.

## 4.2 Affektproduktion im schwulen österreichischen Film

Während Kapitel 4.1 auf inhaltliche Aspekte der Filme fokussierte und Gemeinsamkeiten in der Darstellung eines Verhältnisses schwuler Männlichkeiten zu sozialen Räumen herausarbeitete, soll das folgende Kapitel 4.2 die Frage klären, wie die Filme des Analysekorpus die Zuseher:innen affektiv involvieren. Hierzu möchte ich die affektiv-ästhetischen Strategien der Filme analysieren. Gemeint sind jene Strategien, die die emotionale Bandbreite und das affektive Timbre von Filmen bestimmen und durch die Art, wie sie Zuseher:innen adressieren, verschiedene Arten von Nähe suggerieren. Diese Strategien fassen Schoonover und Galt mit dem Begriff des Registers.[274]

In einem ersten Schritt möchte ich gegenstandsorientiert zentrale Aspekte der affektiven Ansprache in den sechs Filmen des Analysekorpus beschreiben und diese anhand von Szenenbeispielen veranschaulichen. Dabei soll deutlich werden, wie die Filme Nähe- und Distanz-Verhältnisse zwischen den Zuseher:innen und den männlichen Hauptfiguren herstellen, welche Affekte dabei produziert werden sollen und was für Bedeutungen mit dieser Affektproduktion einhergehen. Daran anknüpfend möchte ich auf jene Räume schwuler Begegnung fokussieren, die in mehreren der Filme vorkommen, wie ich in der Analyse in Kapitel 4.1 ausgeführt habe: das Badezimmer und das schwule Szenelokal.

### 4.2.1 Erzeugung affektiver Empathie in *Nevrland*

Die Erzählweise in *Nevrland* ist stark subjektiv: Zuseher:innen sollen die Perspektive der Hauptfigur Jakob einnehmen. Der Film beabsichtigt das Erzeugen affektiver Empathie. Der Begriff der affektiven Empathie wird verwendet, um zu beschreiben, dass der Affekt einer Person dem einer anderen Person (oder einer Filmfigur) entspricht. Eine vollständige Entsprechung ist nicht notwendig, der Affekt kann auch gleich gerichtet sein – etwa im Fall

[274] Vgl. Schoonover/Galt, *Queer Cinema in the World*, S.213f.

von Anteilnahme für eine Person oder Filmfigur, die Trauer empfindet.[275] Die Zuseher:innen von *Nevrland* sollen den Gefühlszustand von Jakob also nicht lediglich rational konstruieren können, sondern so affiziert werden, dass ihr Empfinden ungefähr dem von Jakob entspricht. In *Nevrland* finden eine Reihe ästhetischer Strategien Anwendung, um diese subjektive Erzählperspektive zu verdeutlichen und affektiv Nähe zu Jakob herzustellen. Ich möchte dies anhand der filmischen Darstellung jener Räume veranschaulichen, die im Film als heterosexuell geformt erscheinen: Jakobs familiäres Umfeld in der Wohnung, sowie das Arbeitsumfeld im Schlachthaus.

Die Inszenierung von Jakobs Wohnung drückt die Trostlosigkeit von Jakobs Alltag aus, in dem ihm das komfortable Sich-Ausbreiten in den heterosexuell männlichen Raum verwehrt bleibt. Lange, weitgehend statische Totalen erlauben den Zuseher:innen einen ausführlichen Blick auf die altmodische und weitgehend charakterlose Inneneinrichtung. Gleichzeitig erscheinen die Figuren dadurch klein in einem sie gänzlich umschließenden Wohnraum.

Zu Beginn des Films, vor Jakobs Emanzipation aus der familiären Sphäre in schwule Räume der Begegnung, ist die Wohnung nur spärlich beleuchtet, was dem Raum zusätzlich eine unbehagliche Atmosphäre verleiht. In einer frühen Szene im Film sitzt Jakob mit seinem Vater und Großvater zum Abendessen am Esstisch. Der Tisch ist in der rechten Hälfte des Bilds zu sehen, die von einer grün getönten Deckenleuchte schwach beleuchtet wird. In der linken, nicht beleuchteten Hälfte des Bilds steht ein Sofa, das der Kamera abgewandt ist. Die Bildhälften sind getrennt durch einen angeschalteten Röhrenfernseher am hinteren Zimmerende.[276] Zu hören sind Geräusche des laufenden Fernsehers, das Klirren des Bestecks beim Essen – aber keine außerdiegetischen Klänge, wie Filmmusik. Die ruhige Geräuschkulisse der Wohnung lenkt die Aufmerksamkeit auf den Mangel an Kommunikation zwischen den Männern. Schließlich steht Jakobs Vater vom Tisch auf und setzt sich der Kamera abgewandt auf das Sofa in der dunklen, linken Bildhälfte und lässt Jakob mit seinem pflegebedürftigen Großvater in der rechten Bildhälfte zurück.[277]

Auch Jakobs Zimmer ist dunkel, als dieser am nächsten Morgen aufwacht. Nur eine spezielle Lampe projiziert Sterne an die Wände des Zimmers. Die Kamera zeigt Jakob in einer Halbnahen, als dieser sich an sein geöffnetes Zimmerfenster links im Bild stellt, um zu rauchen. Er steht am linken Bildrand, das dunkle Zimmer rechts von ihm füllt den Großteil des Bilds.

[275] Vgl. Wirth/Schramm, „Media and Emotions“, S.8f.
[276] Siehe Abbildung 1.
[277] Vgl. *Nevrland*, TC: [00:02:09-00:03:59].

Nur Jakobs Gesicht und Körper wird von dem hereinfallenden Tageslicht erhellt.[278] Dass die Wohnung auch tagsüber wenig heller ist als abends, vermittelt Zuseher:innen den Eindruck, dass es sich um einen Raum handelt, der unabhängig von der Tageszeit finster ist. Diese Darstellung der Wohnung als dunkler, trostloser und einengender Raum macht zu Beginn des Films Jakobs Gefühle von Diskomfort für Zuseher:innen erfahrbar.

Gefühle des Diskomforts werden auch im Schlachthaus auf Zuseher:innen übertragen. Eine subjektive Kamera zeigt, wie Jakob das Schlachthaus zum ersten Mal betritt. Die Kamera filmt über Jakobs Schulter und positioniert die Zuseher:innen dadurch in seiner Perspektive. Mit Jakob gemeinsam sehen sie den weiß gefliesten und dunsterfüllten Raum.[279] Hier zersägen die ausschließlich männlichen Arbeiter Fleisch, spritzen es mit Wasserschläuchen ab; die Geräusche von metallenen Arbeitsgeräten und fließendem Wasser hallen in den Räumlichkeiten wider. Nahaufnahmen von blutigem Fleisch können Gefühle von Ekel hervorrufen. Insbesondere im Kontrast zur Dunkelheit und Stille der Wohnung stellt das Schlachthaus eine sensorische Belastung für Jakob und die Zuseher:innen dar.[280]

Zusätzlich benutzt *Nevrland* Mittel wie außerdiegetische Geräusche oder auffällige Manipulationen des Bildes, um besonders intensive Affekte von Jakob zu kommunizieren: Als Jakob unter Druck die Gemeinschaftsdusche im Schlachthaus benutzt, gerät er in Panik. Das Bild vibriert zunehmend intensiv, während immer lauter werdende Störgeräusche zu hören sind.[281] Und als Jakob in der U-Bahn auf dem Heimweg eine Angstattacke erlebt, werden in immer schnelleren Schnitten Aufnahmen von den toten Tieren im Schlachthaus und pornografischem Material, das Jakob im Internet gesehen hat, zusammengeschnitten. *Nevrland* zeigt diese als Jakobs innere Bilder.[282]

Weil Jakobs Wohnung und das Schlachthaus Räume repräsentieren, in denen Jakob Diskomfort empfindet aufgrund von Objektanordnungen, die auf heterosexuelle Männlichkeiten verweisen, dient die Inszenierung der Räume dem Übertragen von Jakobs negativen Gefühlen auf die Zuseher:innen – sei es Unbehagen und Frustration ob der Stille und Dunkelheit im familiären Raum, oder Gefühle der sensorischen Überforderung im Schlachthaus. Das Auslösen negativer Gefühle wurde vom Journalisten Dennis Lim zum Markenzeichen des Neuen Österreichischen

[278] Vgl. *Nevrland*, TC: [00:07:49-00:08:30]; siehe Abbildung 2.
[279] Siehe Abbildung 3.
[280] Vgl. *Nevrland*, TC: [00:09:20-00:11:00].
[281] Vgl. a.a.O., TC: [00:17:45-00:19:23].
[282] Vgl. a.a.O., TC: [00:12:33-00:14:22].

Films erkoren, der Österreich 2006 als das Land des Feel-Bad-Kinos bezeichnete.[283] Das Auslösen negativer Affekte bedeutet jedoch nicht, dass es sich um schwierige Affekte handelt. Weil *Nevrland* die Affekte durch die formale Gestaltung stark vorstrukturiert, werden Zuseher:innen in ihrer affektiven Empathie mit Jakobs negativen Affekten bestätigt. *Nevrland* ermutigt zu affektiver Empathie und affirmiert die dabei ausgelösten negativen Affekte, weswegen bei den Zuseher:innen keine Irritationen und keine schwierigen oder unerwarteten Affekte ausgelöst werden.

Jakobs Emanzipation aus heterosexuell männlich geformten Räumen ist an einen Genre-Wechsel geknüpft: Während die Szenen in der Wohnung und im Schlachthaus im Stil eines typisch österreichischen Sozialdramas inszeniert sind, wo eine naturalistische Ästhetik dominiert, greift der Film mit Jakobs fortschreitender Entwicklung verstärkt auf auffällige stilisierende Elemente zurück, sowie auf Versatzstücke aus dem Coming-of-Age-Film, dem Horrorfilm und dem Musikvideo. Mit der Abkehr von einer typisch österreichischen Inszenierung und einer Zuwendung zu international populären Genres verdeutlicht *Nevrland* die Abkehr von einer österreichischen Identität, die Jakob nicht bei der Selbstverortung helfen kann. Der Genre-Wechsel dient auch der Affektsteigerung, da im Coming-of-Age-Film und im Horrorfilm durch das Aufbauen von romantischer Spannung zu einem ersten Partner und das Auslösen von Angst sehr unmittelbare und intensive Affekte bei den Zuseher:innen ausgelöst werden. Als Jakob im letzten Viertel des Films einen rauschähnlichen Zustand erlebt, wird der Affekt weiter intensiviert. Zuseher:innen werden desorientiert und eine Klarheit der narrativen Stringenz wird zugunsten eines affektiven Rauschs aufgegeben.

*Nevrland* strukturiert das affektive Erleben seiner Zuseher:innen stark vor, wie die Szenenbeispiele zeigen. Zuseher:innen werden vom Film ausführlich instruiert, welche Affekte zu welchem Zeitpunkt in Jakob auftreten und dass diese durch affektive Empathie miterlebt werden sollen. In einer Szene des Films wird der Fokus auf affektives Erleben durch Kristjan sogar als These zum Wesen der Kunst artikuliert: „I think it's not so much about understanding [art]. It's more about experiencing it."[284]

### 4.2.2 Irritationen des Affekts in *Hochwald*

In *Hochwald* werden zu Beginn des Films aufgrund der Genre-Konventionen Erwartungen an den weiteren Verlauf der Handlung geweckt: Mario träumt davon, das Bergdorf zu verlassen,

[283] Vgl. Dennis Lim, „Austrian filmmakers with a heart for darkness – Culture – International Herald Tribune", *The New York Times*, 27.11.2006, https://www.nytimes.com/2006/11/27/arts/27iht-ausfilm.3682336.html, 09.03.2024.
[284] Vgl. *Nevrland*, TC: [00:44:00-00:46:09].

um Tänzer zu werden und geht mit Lenz, der über die Weihnachtsfeiertage auf Besuch ist, gemeinsam nach Rom. Lenz stellt eine Figur dar, die Mario bei einer Grenzübertretung unterstützen kann und gleichzeitig einen potenziellen romantischen Partner darstellt. Was in manch anderem Film der Beginn einer Liebesgeschichte sein könnte, in der ein nicht-heterosexueller Mann durch eine romantische Beziehung seine Ängste überwindet,[285] führt in *Hochwald* zu Lenz‘ Tod und Marios sofortiger Rückkehr ins Dorf. Potenzielle Erwartungen der Zuseher:innen zu einer romantischen Coming-of-Age-Geschichte werden damit bereits früh enttäuscht.

Ab diesem Zeitpunkt sind Marios beruflichen Ziele und sein romantisches Interesse an Lenz kein zentrales Thema des Films mehr. Der Film weckt auch keine *neuen* Erwartungen, die an die Stelle der enttäuschen Erwartungen treten: Mario hat kein klares Ziel als Figur, er hat keine Aufgabe und keinen Endpunkt, zu dem er sich hin entwickeln könnte. Der Fokus wird stattdessen auf die Bewältigung von Trauer, unter anderem durch Drogenkonsum und religiöse Überzeugungen, gelegt, sowie auf die Dynamiken der Ausgrenzung aus der Dorfgemeinschaft.

*Hochwald* vermittelt kein Gefühl der Eskalation und steigert die Intensität der ausgelösten Affekte auch nicht bis hin zu einem Höhepunkt der Handlung. Da Mario nach dem gescheiterten Versuch das Dorf zu verlassen kein klar artikuliertes Ziel hat, baut der Film keine Spannung durch die Frage auf, ob Mario dieses Ziel erreichen wird oder nicht. Er präsentiert weniger eine Entwicklung als einen Ist-Zustand. *Hochwald* reiht ruhig inszenierte Szenen gleichwertig aneinander und folgt mit dieser Vernachlässigung eines Spannungsbogens zugunsten einer Schilderung von Details Trends des New Wave Queer Cinema.[286] Dennoch nutzt *Hochwald* sehr wohl inhaltliche und formale Gestaltungsmittel, um innerhalb einzelner Szenen Affekt zu intensivieren.

Dies lässt sich gut anhand einer Szene zeigen, in der Mario eine Unterhaltung mit Lenz’ Mutter Lamberta in ihrem Haus führt, nachdem Mario infolge des für Lenz tödlichen Attentats ins Dorf zurückgekehrt ist. Die Kamera zeigt Mario zunächst in einer Totalen, als er einen Wohnraum betritt, dessen Größe und teure Inneneinrichtung auf das Vermögen von Lenz‘ Familie schließen lässt.[287] Mario sagt, dass er gekommen ist, um die Autoschlüssel zurückzubringen. Als der Film zu einer zutiefst erschütterten Lamberta schneidet, zeigt die Kamera sie in einer Amerikanischen. Sie lenkt das Gespräch von den Autoschlüsseln zum Transport von Lenz‘

[285] Vgl. *Nevrland* und *Eismayer*.
[286] Vgl. Poole, „Heterosexuelle sind die neuen Schwulen“, S.276.
[287] Siehe Abbildung 4.

Leichnam und macht dabei einige Schritte auf die Kamera zu, bis sie in einer Halbnahen verbleibt.[288] Auch Mario ist im Gegenschuss nun in der Halbnahen zu sehen. Lamberta setzt sich auf ein Sofa im Wohnraum und lädt Mario ein, sich zu ihr zu setzen. Hier beginnt Lamberta Mario zum genauen Tathergang zu befragen; nun sind beide jeweils in einer Nahaufnahme im Schuss-Gegenschuss-Verfahren zu sehen.[289] Über die Veränderung der Einstellungsgrößen und die Verringerung der Distanz zwischen den Figuren wird die zunehmende Intensität des Gesprächs ausgedrückt, bis die Szene mit einer Frage von Lamberta eskaliert: „Warum ist der Lenz tot und nicht du?" Mit dieser Aussage entlädt sich die aufgebaute Spannung und als Mario die Antwort verweigert, steht Lamberta auf, die Distanz der beiden wieder vergrößernd.[290] Eine solche Eskalation der Intensität des Affekts findet innerhalb einer Szene also sehr wohl statt, nicht aber in der Makrostruktur des Films.

An vier Momente im Film durchbricht Mario durch einen direkten Blick in die Kamera und auf die Zuseher:innen die vierte Wand. Damit verkompliziert *Hochwald* die Subjekt-Objekt-Hierarchie zwischen einem betrachtenden Publikum und einer betrachteten Hauptfigur. Affektiv eint die Momente, dass sie Irritationen hervorrufen. Inhaltlich stehen die Momente durch Marios Drogenkonsum in Verbindung.

Der erste solche Moment ist nach einer Konfrontation mit Lenz in der Mehrzweckhalle zu Beginn des Films. Lenz hat versucht sich Mario anzunähern, um ihn zu küssen, doch dieser weicht ihm aus, woraufhin Lenz Mario damit konfrontiert, dass er wieder Drogen nimmt. Lenz verlässt die Halle und lässt Mario alleine zurück. Die Kamera bleibt auf Marios Gesicht in Großaufnahme, als dieser mit Lippenstift einen Ring um sein linkes Auge malt – dann blickt er in die Kamera.[291] Das zweite Mal ist, als Mario nach Lenz' Tod mit der Gondel ins Tal fährt, um dort Drogen zu konsumieren. Mario blickt aus dem Gondelfenster Richtung Tal, der Kamera abgewandt. Jemand zweites ist in der Gondel und fragt Mario, ob Lenz' Leichnam schon aus Rom hergebracht worden sei, was Mario bejaht, ohne sich umzudrehen. Als der Mitfahrer fragt, wann das Begräbnis sei, dreht Mario sich um. Sein Gesicht ist nun dem Mitfahrer und der Kamera zugewandt, die nun zeigt, dass Mario einen schwarzen Stern um sein rechtes Auge gemalt hat. „Ist das deine Trauerbemalung?", fragt der Mitfahrer. Dann ist Marios Gesicht in Großaufnahme zu sehen und er schaut direkt in die Kamera.[292] Das dritte Mal ist, als

[288] Siehe Abbildung 5.
[289] Siehe Abbildung 6.
[290] Vgl. *Hochwald*, TC: [00:31:55-00:36:25].
[291] Vgl. a.a.O., TC: [00:14:02-00:17:30]; siehe Abbildung 7.
[292] Vgl. a.a.O., TC: [00:55:38-00:56:11]; siehe Abbildung 8.

Mario aufgrund seines Drogenkonsums im Krankenhaus landet, wo die Ärztin im Beisein von Marios Vater Zucco, seiner Mutter Marina und Hermann das weitere Vorgehen bespricht. Als seine Eltern über die Anwesenheit Hermanns zu streiten beginnen, schaut Mario erneut in die Kamera.[293] Der vierte und letzte derartige Vierte-Wand-Bruch erfolgt, als der Imam der muslimischen Community Mario beim Entzug hilft. Er reicht Mario eine Tasse Tee, die Mario annimmt. Er nimmt einen Schluck aus der Tasse und blickt in die Kamera. Sein Gesicht ist in Großaufnahme zu sehen, während die Musik anschwillt, nur um sofort wieder zu verhallen.[294]

Da Mario in diesen Momenten nie eine andere Figur anblickt, deren Position von der Kamera eingenommen wird, muss Marios Blick in die Kamera als Erwiderung des Blicks der Zuseher:innen interpretiert werden. Diese sehen sich dadurch konfrontiert mit der eigenen Position, die sie zu Mario einnehmen. Inhaltlich kann Marios Blick aufgrund von Thomas Prenns Schauspiel vielfältig interpretiert werden: etwa konfrontativ, wütend, aber auch hilfesuchend oder beschämt. Für die Affizierung der Zuseher:innen bedeutet der Blick jedoch eine Verunsicherung und verortet die Zuseher:innen darüber hinaus in einer von der Hauptfigur distanzierten Position. In diesen Momenten erfahren die Zuseher:innen sich in ihrer Beziehung zu der Hauptfigur, anstatt vermittelt zu bekommen, die Perspektive von Mario übernehmen zu kommen. Dieser Rückverweis auf die eigene Sehposition verunmöglicht eine konstante Übernahme von Marios Perspektive durch die Zuseher:innen. *Hochwald* problematisiert so immer wieder die Annahme, dass die Zuseher:innen sich in Mario einfühlen könnten.

*Hochwald* versucht nicht Affekte zu produzieren, die den Konventionen eines Genres folgen, wodurch, wie zuvor beschrieben, die Erwartungshaltung der Zuseher:innen verunsichert wird. Darüber hinaus strukturiert *Hochwald* die Affekte der Zuseher:innen wenig vor. Dies hängt stark mit dem Distanzverhältnis der Zuseher:innen zu Mario zusammen. Marios subjektive Perspektive wird zwar auch immer wieder eingenommen, aber auch in diesen Szenen bleibt eine affektive Distanz zwischen Mario und den Zuseher:innen. Marios Gefühlszustand wird oft nicht nachvollziehbar. Sein Verhalten ist oft unangepasst und irritierend. Zuseher:innen sind daher angehalten, sich auf vielfältige Weise in Beziehung zu Mario zu setzen und eine Reihe von affektiven Haltungen einzunehmen. Wenn Mario beispielsweise rülpst, um Lenz‘ Aufmerksamkeit zu erhalten[295], dann mag dies Ekel hervorrufen, Mitgefühl, Belustigung,

[293] Vgl. *Hochwald*, TC: [01:11:06-01:13:24]; siehe Abbildung 9.
[294] Vgl. a.a.O., TC: [01:24:46-01:25:42]; siehe Abbildung 10.
[295] Vgl. a.a.O., TC: [00:25:33-00:28:47].

Ablehnung eines als kindisch empfundenen Verhaltens oder eine Mischung aus einer Vielzahl an Affekten.

In der Rezeption wurde *Hochwald* häufig als Anti-Heimatfilm bezeichnet.[296] Diese Zuschreibung ist insofern treffend, als die Funktion der Heimatfilme in der Affirmation einer österreichischen Identität durch eine stark vorstrukturierte und damit einfache Affektproduktion lag.[297] In *Hochwald* dagegen wird die Idee einer stabilen Identität angegriffen, was durch eine affektive Ansprache ausgedrückt wird, die irritierend ist. Und auch Genre-Versatzstücke des Heimatfilms werden in *Hochwald* rekontextualisiert: Das Jagdmotiv, dass in zahlreichen Heimatfilmen auftaucht,[298] findet in *Hochwald* Eingang, als ein Jäger im Hochstand Mario mit dem Gewehr ins Visier nimmt. Mario ist durch einen POV-Shot durch das Fadenkreuz des Jägers zu sehen, den im Heimatfilm häufig vorkommenden Naturaufnahmen ähnelnd.[299] Was in Heimatfilmen in der Regel in einen Diskurs über Naturschutz als Heimatschutz eingebettet ist, wird in *Hochwald* zu einer Veranschaulichung sozialer Ausgrenzung. Die Szene ist darüber hinaus irritierend, da sie ohne inhaltliche Kontextualisierung erfolgt – die Zuseher:innen erfahren nicht, weswegen Mario im Wald ist oder welche Absichten der Jäger hat.

*Hochwald* erzeugt unerwartete und teils herausfordernde Affekte der Irritation. Es handelt sich um queere Affekte, deren Wirkung in ihrer Unvorhersehbarkeit und Komplexität liegt.[300] Diese Affekte resultieren einerseits aus einer Enttäuschung narrativer Konventionen, andererseits aus formalen Gestaltungsmitteln wie plötzlichen Intensivierungen in der affektiven Ansprache und punktuellen Brüchen der vierten Wand. Dadurch und aufgrund der Tatsache, dass Mario nicht konsequent ein affektives Einfühlen ermöglicht, bleiben die Zuseher:innen auf Distanz zum Gesehenen.

### 4.2.3 Verharmlosung von Homofeindlichkeit in *Eismayer*

*Eismayer* folgt den narrativen Konventionen eines Liebesfilms. Mit Charles und Mario lernen zwei Figuren einander kennen – es entsteht romantische und sexuelle Spannung. Die Zuseher:innen sollen affektiv in die Beziehung der beiden Figuren investieren. Dementsprechend hoffen sie darauf, dass Charles und Mario die Hürden überwinden können,

[296] Vgl. Kathrin Trattner, „Zwischen (Anti-)Heimatfilm und Konversionsgeschichte: Evi Romens ‚Hochwald'", *Der Standard*, 16.06.2021, https://www.derstandard.at/story/2000127419966/zwischen-anti-heimatfilm-und-konversionsgeschichte-evi-romens-hochwald, 30.06.2024. oder Sonja Neufeld, „‚Hochwald'. Ein Traumtänzer fällt aus der Welt", *orf.at*, 28.10.2020, https://orf.at/viennale20/stories/3186768/, 30.06.2024.
[297] Vgl. Beckermann/Blümlinger „Vorwort", S.9.
[298] Vgl. u.a. *Die Sennerin von St. Kathrein*, R: Herbert B. Fredersdorf, AT 1955; *Echo der Berge*, R: Alfons Stummer, AT 1954; *Sissi*, R: Ernst Marischka, AT 1955.
[299] Vgl. *Hochwald*, TC: [00:54:25-00:55:37]; siehe Abbildung 11.
[300] Vgl. Cvetkovich, *An Archive of Feeling*, S.25-27.

die die Filmhandlung dem gemeinsamen Glück der beiden in den Weg stellt. Kurz vor Filmende droht die Beziehung an Charles‘ Ängsten und seinem fehlenden Glauben an die Möglichkeit einer glücklichen schwulen Paarbeziehung zu scheitern, wodurch die affektive Ansprache intensiviert wird. Schließlich überwindet Charles seine Ängste und macht Mario einen Heiratsantrag, woraufhin der Film mit der kathartischen Gewissheit endet, dass die Liebe der Hauptfiguren alle Hürden überwinden kann. *Eismayer* verlässt sich also auf die Produktion von Affekten, die für das Genre des Liebesfilms erwartbar sind.

Die Narration in *Eismayer* ist durch Charles‘ Figurenentwicklung strukturiert, der durch seine Liebe zu Mario lernt, dass seine Ängste vor Zurückweisung aufgrund seines Schwulseins unbegründet sind. Szenen werden jedoch nicht ausschließlich aus seiner Perspektive gezeigt, wodurch die subjektive Erzählung weniger stark ausgeprägt ausfällt als beispielsweise in *Nevrland*. *Eismayer* hat einen formalen Stil, der sich an internationalen Konventionen des Unterhaltungsfilms orientiert. Der Film zeigt das Geschehen häufig aus keiner einzelnen Perspektive, sondern gewährt Zuseher:innen einen von den Figuren unabhängigen Blick. Ab und an verortet eine subjektive Kamera Zuseher:innen entweder in der Perspektive von Charles oder von Mario. Wessen Perspektive eingenommen wird, strukturiert die affektive Position der Zuseher:innen zum heterosexuell männlich geformten Raum des Bundesheers und der darin agierenden Männlichkeiten.

Die starke Zweckgebundenheit der Perspektivübernahme an die Affekterzeugung lässt sich an den ersten beiden Szenen des Films beispielhaft darstellen. Diese Szenen folgen Marios Antritt zum Grundwehrdienst und führen ihn noch vor Charles als eine der Hauptfiguren ein. Als Mario bei seinem Dienstantritt gefragt wird, warum er den Wehrdienst erst so spät antritt, erwidert Mario humorvoll und schlagfertig, dass seine Mama ihn nicht habe gehen lassen wollen. Die widerständige Schlagfertigkeit bringt ihm den Kommentar sein, dass er ein „Fall für’n Eismayer“ sei.[301] In der darauffolgenden Szene tauschen Rekruten wilde Gerüchte über „den Eismayer“ als angsteinflößende Autoritätsfigur aus: Er habe eine Kuh mit einer Panzerfaust abgeschossen und einen Grundwehrdiener abwechselnd heiß und kalt abgeduscht, bis dieser an einem Herzinfarkt verstarb.[302] *Eismayer* erzeugt hier durch das Übernehmen von Marios Perspektive Spannung: Die Warnungen und Gerüchte, die Mario bezüglich Charles‘ Härte als Ausbildner hört, erzeugen eine Erwartungshaltung bei den Zuseher:innen, die mit Spannung auf Charles‘ Auftreten im Film verbunden ist. Mario zeigt sich von den Gerüchten

[301] Vgl. *Eismayer*, TC: [00:00:51-00:02:42].
[302] Vgl. a.a.O., TC: [00:02:42-00:03:27].

unbeeindruckt. Die Spannungserzeugung dient demnach nicht einer affektiven Übernahme von Marios Gefühlszustand, wodurch trotz der Übernahme von Marios Perspektive keine affektive Nähe zu ihm hergestellt wird.

Wenn Charles im weiteren Verlauf des Films bei der Ausbildung der Grundwehrdiener autoritär und erniedrigend agiert, werden immer wieder Reaction Shots von Mario gezeigt.[303] Dies geschieht häufig als Kontrastierung zu Grundwehrdiener-Nebenfiguren, die unter den strengen Anforderungen sichtbar leiden, während Mario den Anforderungen gerecht wird. Mario sagt im Film: „Ich finde, er ist hart, aber gerecht."[304] Zu dieser Härte bei der Ausbildung der Grundwehrdiener gehören Aussagen wie „Gummi verwenden beim kameradschaftlichen Geschlechtsverkehr"[305] durch Charles' Kollegen Striegl. Als einer der Rekruten Charles ansieht, als dieser mit ihm spricht, anstatt den Blick geradeaus zu richten, brüllt Charles: „Schatzerl, bist' verliebt in mi? Willst' a Foto?"[306] Es sind erniedrigende, homofeindliche Aussagen, die jedoch auch eine humorvolle Komponente aufweisen. Als Charles bemerkt, dass das einheitliche Schultern der Gewehre aufgrund der Schlampigkeit der Rekruten klinge wie ein „Haufen Huren, die mit ihre Futlapperl spielen", wird einer der Rekruten beim Unterdrücken eines Lachens gezeigt.[307] Die herabsetzenden Aussagen durch die Ausbildner haben eine lustvolle Komponente, die einerseits in der Schlagfertigkeit, aber auch im Tabubruch liegt. *Eismayer* verharmlost durch die affektive Ebene des Humors homofeindliches Verhalten. Auch die Intervention von Oberst Hierzberger, als Hauptmann Karnaval Charles wegen eines Verdachts auf Homofeindlichkeit gegenüber Mario ermahnt, verdeutlicht diese Haltung. Es habe sich niemand über Charles beschwert, daher: „Pastasciutta! Wir legen den Fall zu den Akten und machen Mittag!"[308] Diese Szene zelebriert in ihrem Humor ein österreichisch-pragmatisches Desinteresse, eine *Wurschtigkeit*, die das problematische Verhalten von Charles nicht ernst nimmt.

In diesen Momenten werden nationale Bezüge insofern deutlich, als es sich um eine Affirmation eines österreichischen Umgangs handelt, den ich als *österreichischen Schmäh* bezeichne. Homofeindlichkeit, aber auch Rassismus und Sexismus, erscheinen in *Eismayer* unter Anwendung eines solchen Schmähs als harmlos, da die Aussagen dadurch weniger als Ausdruck eines homofeindlichen, rassistischen und sexistischen Systems sichtbar werden,

[303] Siehe Abbildung 12-13.
[304] Vgl. *Eismayer*, TC: [00:40:30-00:42:50].
[305] Vgl. a.a.O., TC: [00:31:52-00:32:00].
[306] Vgl. a.a.O., TC: [00:33:13-00:33:17].
[307] Vgl. a.a.O., TC: [00:09:25-00:09:29]; siehe Abbildung 14.
[308] Vgl. a.a.O., TC: [00:29:17-00:32:38].

sondern ausschließlich als Instrument für eine humorvolle Herabsetzung der Rekruten erscheinen. In dieser humorvoll-funktionalen Anwendung werden Homofeindlichkeit, Rassismus und Sexismus weiters im Kontext des österreichischen Bundesheers verortet, wo sie nicht als gesamtgesellschaftliche, strukturelle Probleme erscheinen, sondern als skurrile Eigenheit eines spezifischen Milieus. Österreichische Zuseher:innen erhalten dadurch die Möglichkeit, über eine österreichische Spezifik humorvoll affiziert zu werden, die über die Verortung der Herabsetzung im Raum des Bundesheers aber immer noch eine Distanznahme ermöglicht. *Eismayer* artikuliert keine ernstzunehmende Kritik an den herabsetzenden Aussagen von Charles und seinem Kollegen Striegl. Dies ist notwendig, um den Zuseher:innen zu ermöglichen, mit Charles zu sympathisieren, denn diese Sympathie ist eine Voraussetzung für die affektive Struktur, die mit den narrativen Konventionen im Genre des Liebesfilms einhergehen.

*Eismayer* produziert durch genretypische narrative Strukturen erwartbare Affekte. Das Bundesheer als heterosexuell männlich geformter Raum ist affektiv geprägt durch eine österreichisch-humorvolle Verharmlosung von Homofeindlichkeit, Rassismus und Sexismus. Kritik an solchen Haltungen durch Hauptmann Karnaval wird humorvoll abgetan. *Eismayer* produziert damit Affekte, die den Genre-Erwartungen entsprechen und insofern weder unerwartet noch schwierig sind.

### 4.2.4 Empathie als Fokus in *Große Freiheit*

Wie in Kapitel 4.1.5 zuvor beschrieben, beginnt *Große Freiheit* mit einem Film im Film, der heimlich gefilmte Männer bei sexuellen Begegnungen auf der sogenannten Klappe zeigt. Diese Aufnahme endet mit Hans‘ Blick in die Kamera.[309] Gleich zu Beginn fordert der Film die Zuseher:innen damit zur Reflexion über die eigene Sehposition ein – der *als Blick* markierte Blick auf Hans, der auch zurückblickt, verortet die Zuseher:innen außerdem in einem Distanzverhältnis zur Hauptfigur.

Daran anknüpfend tritt Hans zu seinem dritten Gefängnisaufenthalt im Jahr 1968 an. Dort trifft er auf Viktor als einen alten Bekannten – den Zuseher:innen ist Viktor zu diesem Zeitpunkt im Film jedoch noch unbekannt, auch über die Beschaffenheit der Beziehung ist noch nichts bekannt. Mit diesem Informationsdefizit der Zuseher:innen gegenüber den Hauptfiguren erzeugt *Große Freiheit* hier Spannung darauf, welche Geschichte die beiden Figuren miteinander haben.

[309] Vgl. *Große Freiheit*, TC: [00:00:00-00:02:46]; siehe Abbildung 15.

Die nicht-chronologische Erzählweise des Films erzeugt immer wieder derartige Wissensrückstände der Zuseher:innen gegenüber der Hauptfigur Hans, die über die Laufzeit des Films langsam aufgeholt werden. Die affektive Ansprache von *Große Freiheit* folgt dieser Logik der Annäherung und baut über die Laufzeit des Films langsam die Möglichkeit für affektive Empathie mit Hans und damit Nähe zur Hauptfigur auf. Ich möchte jedoch diese Form affektiver Empathie von jener unterscheiden, die in *Nevrland* produziert wird.

Zunächst macht *Große Freiheit* selten eindeutig, in welchem affektiven Zustand Hans sich überhaupt befindet. Zuseher:innen mögen aufgrund der dargestellten institutionellen Unterdrückung und der belastenden Situation eines Gefängnisaufenthalts Gefühle der Betroffenheit verspüren. Die kargen Räume des Gefängnisses, die in langen ruhigen Einstellungen gefilmt werden, sowie eine kühle Farbgestaltung, von grüngrauen Wänden zu blauer Häftlingskleidung, drücken eine solche melancholische affektive Grundhaltung ästhetisch aus. Hans‘ affektive Haltung wird nur selten artikuliert oder durch Franz Rogowskis reduziertes Schauspiel eindeutig lesbar. Hans ist stattdessen eine Figur, über deren Gefühlswelt Zuseher:innen zunächst nur kognitive Rückschlüsse ziehen können.

Aus der beschriebenen melancholischen affektiven Grundhaltung heraus zeigt *Große Freiheit* immer wieder Momente, in denen Figuren Nähe suchen und Verbundenheit miteinander ausdrücken. Hier wird die affektive Involvierung der Zuseher:innen durch affektive Empathie intensiviert. Diese wird allerdings nicht produziert, indem Zuseher:innen Hans‘ Perspektive einnehmen, sondern auch und insbesondere indem sie die Perspektive jener Menschen einnehmen, die mit Hans in Verbindung treten.

Dies lässt sich anhand der Szene veranschaulichen, in der Viktor Hans im Gefängnishof von Oskars Suizid erzählt. Die Zuseher:innen wissen zu diesem Zeitpunkt, anders als Hans, bereits von Oskars Suizid, da in der Szene zuvor Viktors Reaktion auf Oskars Sprung vom Dach gezeigt wurde. Zu Beginn der Szene wird Hans‘ Perspektive eingenommen, indem ein POV-Shot den Gefängnishof aus seiner Perspektive zeigt. Es folgt eine Nahaufnahme von Hans, der den Hof betritt. Die Kamera bleibt nah an Hans, als dieser sich umsieht – offenbar um Oskar zu finden, der jedoch nirgends zu sehen ist. Die folgende Einstellung zeigt Viktor und seinen Zellengenossen, die auf einer Bank am Rand des Hofs sitzen und Backgammon spielen. Viktors Gesicht wird in einer Nahaufnahme gezeigt, als dieser Hans im Hof erspäht.[310] Als Hans auch Viktor sieht und auf diesen zugeht, nimmt die Kamera Viktors Perspektive ein: Hans ist in einer

[310] Siehe Abbildung 16.

Totalen zu sehen und geht auf die Kamera zu.[311] Bei Viktor angenommen, sind beide im Schuss-Gegenschuss-Verfahren zu sehen. Viktor sagt Hans zunächst nur durch die Blume, dass Oskar nicht mehr lebt: „Der ist nimma da, der ist g'angen." Er scheint desinteressiert und nicht gewillt, sein Spiel für Hans zu unterbrechen. Dann formuliert Viktor klarer, dass Oskar vom Dach gesprungen ist. Als Hans begreift und wieder geht, blickt Viktor ihm nach. Die Kamera zeigt Viktor in Nahaufnahme, dann Hans in einer Totale, der in die Mitte des Hofs geht und dort stehen bleibt. Viktor steht nun auf, die Kamera bleibt nah bei ihm, während er auf Hans zugeht. Dann nimmt Viktor Hans in den Arm, woraufhin Hans zu schluchzen beginnt.[312]

Die filmische Inszenierung zentriert nicht die Perspektive und den Schmerz des trauernden Hans', sondern die sich im Laufe der Szene entwickelnde empathische Haltung Viktors. Dadurch tritt eine Form affektiver Empathie ein, die anders als *Nevrland* nicht in einer möglichst genauen Kongruenz zwischen dem Affekt der Hauptfigur und dem Affekt der Zuseher:innen liegt, sondern den empathischen Modus selbst fokussiert. *Große Freiheit* betont die Bedeutung eines Gefühls von emotionaler Verbundenheit. Auf der narrativen Ebene wird das Schaffen von emotionaler Verbundenheit zwischen Figuren jedes Mal sanktioniert: Hans wird in Einzelhaft gebracht, weil er sich von Viktor ein Tattoo über seine KZ-Häftlingsnummer stechen lässt.[313] Er wird in Einzelhaft gebracht, als er Leo gegenüber homofeindlichen Mithäftlingen verteidigt.[314] Er erhält Hofverbot, als er mit Oskar im Hof spricht.[315] Und Hans und Viktor werden beide in Einzelhaft gesteckt, als Viktor Hans umarmt und ihm somit einen Raum zum Trauern gibt.[316]

In der Einzelhaft-Zelle, deren Zweck im Unterbinden sozialer Kontakte besteht, erhält Hans immer wieder Zigaretten, die Viktor ihm durch Mithäftlinge zukommen lässt. Die totale Finsternis der Zelle, die auch als komplett schwarzes Filmbild inszeniert wird, kann durch die kleine Flamme eines Streichholzes oder dem Glühen einer Zigarette erleuchtet werden. Hans' Gesicht wird in diesen Momenten in ein fragil flackerndes, warmes Licht getaucht.[317] Das Bild der kleinen Flamme im finsteren Raum der Einzelhaft drückt die Bedeutung emotionaler Bindungen zwischen Menschen bildlich aus. Im Kontext des Films konkret der Kontakt

[311] Siehe Abbildung 17.
[312] Vgl. *Große Freiheit*, TC: [01:07:18-01:12:30]; siehe Abbildung 18.
[313] Vgl. a.a.O., TC: [00:30:10-00:32:30].
[314] Vgl. a.a.O., TC: [00:11:23-00:13:38].
[315] Vgl. a.a.O., TC: [00:47:56-00:50:00].
[316] Vgl. a.a.O., TC: [01:12:00-01:12:30].
[317] Vgl. a.a.O., TC: [00:32:23-00:33:23]; siehe Abbildung 19.

zwischen schwulen Männern, deren queeres Begehren immer wieder queere Objekte in Reichweite bringen wird, egal wie groß der Grad der Unterdrückung sein mag.

Das Distanzverhältnis der Zuseher:innen zu den Figuren wird nie gänzlich aufgelöst. Es kommt nie zu einem Grad der Nähe, wie etwa *Nevrland* ihn durch das Zeigen innerer Bilder oder visuelle Störmomente herstellen will, sondern lediglich verringert. *Große Freiheit* produziert nicht beziehungsweise nicht nur empathische Affekte, die jenen der Hauptfiguren möglichst nahekommen sollen, sondern rückt den affektiven Modus der Empathie selbst in den Fokus. Zuseher:innen sollen also nicht die Gefühle der Hauptfigur empfinden, sondern Affekte im Zusammenhang mit der Möglichkeit von Empathie mit diesen Gefühlen. Es handelt sich um für das Genre des Dramas übliche und dementsprechend erwartbare Affekte, die in *Große Freiheit* dem Erfahrbarmachen queerer Verbundenheit dienen.

### 4.2.5 Universalismus durch Abstraktion in *Kater*

Die affektive Ansprache in *Kater* zeichnet sich durch die Aufrechterhaltung eines konstanten Grades affektiver Intensität über weite Strecken des Films aus. Zu Beginn reiht der Film Szenen aneinander, die die Nähe und Intimität zwischen Andreas und Stefan in verschiedenen Räumen zeigen. Diese Dynamik wird jedoch durch den gewaltsamen Tod des Katers Moses abrupt unterbrochen, was zu einer punktuellen Intensivierung der affektiven Ansprache führt. Im Anschluss verändert sich die affektive Richtung: Die zuvor geteilten Räume werden in Abwesenheit des tierischen Verbindungsgliedes Moses neu kontextualisiert. Sie repräsentieren nun nicht mehr die Nähe, sondern die Distanz zwischen den beiden Protagonisten.

*Kater* nutzt eine ästhetische Gestaltung, die eine möglichst naturalistische Darstellung anstrebt: Lange Einstellungen, naturalistische Beleuchtung und der Einsatz einer Handkamera erzeugen einen dokumentarischen Eindruck. Die stilistischen Mittel positionieren die Zuseher:innen als Beobachter:innen einer Beziehung, die als möglichst authentisch wahrgenommen werden soll.[318]

Dies zeigt sich in einer frühen Szene des Films. Andreas spielt mit dem Kater Moses im Schlafzimmer, während Stefan unter der Dusche ist. Nachdem Stefan die Dusche verlassen hat, betritt er das Schlafzimmer. Eine handgeführte Kamera zeigt ihn in einer Halbnahen, als er nackt den von Tageslicht hell erfüllten Raum betritt und sich streckt.[319] Er präsentiert

[318] Die Authentizität als Ziel artikuliert auch Händl Klaus selbst, vgl. Michael Pekler, „Händl Klaus: ‚Wir erleben einen Tag, der nicht vergeht'", *Der Standard*, 6.11.2016, https://www.derstandard.at/story/2000046987217/haendl-klaus-wir-erleben-einen-tag-der-nicht-vergeht, 30.06.2024.
[319] Siehe Abbildung 20.

spielerisch seine Muskeln, bevor er sich auf das Bett wirft. Die Kamera folgt dieser Bewegung und zeigt ihn nackt auf dem Bett liegend. Andreas, der lediglich eine offene rote Weste trägt, wirft sich auf Stefan und beide beginnen ein spielerisches Raufen, wobei die Handkamera die Bewegungen auf dem Bett verfolgt. Dann schneidet der Film zu einer Nahaufnahme von Andreas, wie er auf Stefans nacktem Körper liegt und dessen Bauch küsst. Er greift nach Stefans Penis und küsst ihn im Schritt.[320] Die Szene endet mit einem Schnitt zu einem schlafenden Andreas, der neben dem Kater Moses auf dem Bett liegt.[321]

Die anschließende Szene beginnt mit einer Einstellung, die Stefans Hand in einer Detailaufnahme zeigt, als Moses Joghurt von seinen Fingern leckt. Als zur nächsten Einstellung geschnitten wird, werden die beiden Protagonisten auf dem Sofa liegend gezeigt – Andreas hinter Stefan, ihn umarmend. Sie befinden sich links im Bild, im Hintergrund ist ein brennender Kamin zu sehen. Stefan streckt die Hand in die rechte Bildhälfte zu Moses. Die Szene wird von klassischer Musik aus dem Radio im Zimmer untermalt. Andreas und Stefan äußern sich negativ über das Dirigat – dies verdeutlicht ihre intellektuelle Verbundenheit. In einer anschließenden Großaufnahme sind beide Figuren gemeinsam im Bild zu sehen.[322] Ein weiterer Schnitt verändert die Perspektive, wobei beide weiterhin in Großaufnahme verbleiben. Stefan füttert Andreas mit einem Löffel Joghurt.[323]

Eine Vielzahl von Nah- und Großaufnahmen, kombiniert mit der handgeführten Kamera und natürlichem Licht, erzeugen eine Atmosphäre, die sowohl natürlich als auch alltäglich wirkt. Der Verzicht auf außerdiegetische Musik lässt die diegetischen Klänge, von den Geräuschen des Raufens und dem Lachen bis zu den Dialogen und dem Vogelzwitschern von draußen, in den Vordergrund treten. Der Film schafft so eine Ästhetik der Natürlichkeit und Authentizität, die die sensorischen Aspekte in den Vordergrund treten lässt: die Berührungen zwischen den beiden, die Körperlichkeit und Nacktheit, das Joghurt, das vom Finger geleckt wird. Diese affektive Ansprache bleibt bestehen, bis es zum Gewaltausbruch kommt.

Vor Moses‘ Tod ist Stefan zu sehen, der nackt am Frühstückstisch sitzt und Moses hält. Die handgeführte Kamera zeigt ihn von der Seite in einer Halbnahen. Stefan ist nach links ausgerichtet, wo der Frühstückstisch steht. Im Hintergrund ist die offene Tür zum Garten des Hauses zu erkennen, wo die grüne Wiese und Bäume im Sonnenlicht zu sehen sind.[324] Etwa 40

[320] Siehe Abbildung 21.
[321] Vgl. *Kater*, TC: [00:03:33-00:06:00].
[322] Siehe Abbildung 22.
[323] Vgl. *Kater*, TC: [00:06:01-00:07:14].
[324] Siehe Abbildung 23.

Sekunden lang hält diese Einstellung an, ehe Stefan Moses Hals umgreift und ihm das Genick bricht. Der tote Moses landet auf dem Frühstückstisch und die Einstellung bleibt unverändert. Stefan steht erschrocken auf, nur sein nackter Unterkörper ist im Bild.[325]

Die formale Sprache wird in diesem Moment der Gewalt nicht geändert – weiterhin zeigen lange Einstellungen der handgeführten Kamera das Geschehen. Die Intensivierung des Affekts erfolgt nicht etwa durch schnellere Schnitte oder andere konventionelle Mittel der Spannungserzeugung. Stattdessen entsteht eine Dissonanz zwischen der ruhigen Form und dem erschütternden Inhalt. Solche Momente der Gewalt erfolgen im Film auch später punktuell: wenn Andreas in einem Moment der Frustration auf Stefan einschlägt,[326] oder wenn Stefan vom Baum fällt und dabei in einem blutigen Unfall sein Auge verliert.[327]

Diese Dissonanz zwischen Form und Inhalt wird in den nächsten Teil des Films getragen: Weiterhin zeigt *Kater* in ruhigen Szenen das alltägliche Leben der beiden, nur ist jetzt die Zärtlichkeit und Intimität verschwunden. Der Raum, um das Verbindungsglied Moses ärmer geworden, erscheint in neuem Kontext: Die weißen Wände des Hauses, die Geräuschkulisse, die langen Einstellungen, machen nun nicht mehr die Nähe, sondern die Distanz erfahrbar, die zwischen Andreas und Stefan herrscht. Der Film setzt auch hier nicht auf eine langsame Intensivierung von Affekt – sondern zeigt wie im ersten Teil des Films verschiedene Aspekte des Alltags – die beiden daheim, beim Musikunterricht, im Orchester, im Freundeskreis, und Andreas beobachtet Stefan beim Masturbieren, denn Sex ist nicht mehr möglich.

*Kater* macht aus den Zuseher:innen nahe Beobachter:innen der Beziehung von Andreas und Stefan. Dieser beobachtende Blick generiert ein affektives Register, in dem Zuseher:innen zwar affektive Empathie aufbringen können, der Film diese affektive Empathie aber nicht formal vorstrukturiert. Zuseher:innen werden also weder zum Einfühlen ermutigt, wie es in *Nevrland* der Fall ist, noch werden sie durch Irritationen auf Distanz gehalten, wie in *Hochwald*. Zuseher:innen haben dadurch keine von Szene zu Szene wechselnden Gefühlszustände, die den Figuren folgen oder sich von ihnen distanzieren.

In *Kater* werden stattdessen Grundstimmungen vermittelt, die über längere Zeiten anhalten und dadurch an Intensität gewinnen. Diese Art der affektiven Ansprache vermittelt im ersten Teil des Films Nähe und Intimität und im zweiten Teil Distanz und Entfremdung. Der Fokus auf diese Grundstimmungen, anstatt auf die konkreten Gefühlszustände der Hauptfiguren, lädt die

[325] Vgl. *Kater*, TC: [00:32:21-00:35:10]; siehe Abbildung 24.
[326] Vgl. a.a.O., TC: [00:59:46-01:01:44].
[327] Vgl. a.a.O., TC: [01:08:12-01:10:52].

Zuseher:innen dazu ein, mehr auf die situativen Gegebenheiten als auf die Psychologie der Figuren zu achten. *Kater* ermutigt dadurch zu einer Abstraktion weg von den zwei konkreten dargestellten Männern hin zu einer allgemeingültigen Frage danach, wie das Enthüllen bislang unbekannter Seiten im eigenen Partner eine monogame Paarbeziehung verändert. Anders gesagt verweist *Kater* auf der affektiven Ebene weniger auf die Beziehung von Andreas und Stefan an sich, sondern auf eine als universell imaginierte monogame Paarbeziehung *anhand* von Andreas und Stefan.

### 4.2.6 Voyeurismus und komplexe Affekte in *Brüder der Nacht*

Das dokumentarische Format von *Brüder der Nacht* geht mit Erwartungen der Zuseher:innen einher, die sich von den fiktionalen Spielfilmen unterscheiden, die den Rest des Analysekorpus ausmachen. Gleichzeitig bedeutet dies, dass die dargestellten Protagonist:innen sich in ihrer medialen Beschaffenheit von den Hauptfiguren der Spielfilme unterscheiden. Diese Aspekte müssen bei der Analyse des Registers des Films reflektiert werden, denn *Brüder der Nacht* unterwandert bewusst die Erwartungen an einen Dokumentarfilm und problematisiert aktiv die Frage nach der Authentizität des Gezeigten, was eine komplexe affektive Ansprache zur Folge hat.

Der Film beginnt mit Aufnahmen der Donau bei Einbruch der Dunkelheit. Unterdessen ist ein Ausschnitt aus dem zweiten Satz von Mahlers fünfter Sinfonie zu hören. Mit Mahlers fünfter Sinfonie wird nicht nur sofort eine Idee österreichischer Hochkultur beschworen, sondern auch ein indirekter Bezug zu schwuler Filmgeschichte hergestellt: Der vierte Satz von Mahlers fünfter Sinfonie wird prominent in *Tod in Venedig* verwendet.[328] Verschiedene Einstellungen zeigen unterdessen Schiffe auf der Donau, den Georg-Danzer-Steg oder das fließende Wasser – zunächst bei Sonnenuntergang und schließlich bei Nacht.[329]

In der daran anknüpfenden Szene sind zwei der Protagonisten, Stefan und Yonko, am Donauufer zu sehen.[330] Blaues und orangefarbenes Kunstlicht verleiht der Szenerie eine Künstlichkeit, die Zuseher:innen sofort dahingehend verunsichert, inwieweit das im Film Gezeigte einen Authentizitätsanspruch erhebt. Yonko, der eine Kapitänsmütze trägt, wird von Stefan als Kapitän angesprochen. Stefan versucht Yonko zu überreden vom Schiff wegzugehen, weniger zu arbeiten und stattdessen gemeinsam etwas trinken zu gehen.[331] Zuseher:innen wird schnell klar, dass die jungen Männer hier eine Rolle einnehmen. Bereits in der ersten Szene

[328] Vgl. *Tod in Venedig* 1972, R: Luchino Visconti.
[329] Vgl. *Brüder der Nacht*, TC: [00:00:00-00:01:59].
[330] Siehe Abbildung 25.
[331] Vgl. *Brüder der Nacht*, TC: [00:02:00-00:04:02].

werden Zuseher:innen also sowohl formal als auch inhaltlich damit konfrontiert, dass *Brüder der Nacht* ein komplexes Verhältnis zu Authentizität aufweist.

Der frühe Verweis auf die Künstlichkeit des Gezeigten ist nicht nur eine Enttäuschung der Erwartungen bezüglich dokumentarischer Filme. *Brüder der Nacht* stellt die Protagonisten darüber hinaus in eine schwule Filmgeschichte: Ich habe in Kapitel 4.1.7 bereits ausgeführt, dass die Kapitänsmütze vielfach als Verweis auf Fassbinders *Querelle* interpretiert wurde und dass auch die Farbgestaltung und die Verortung im künstlich entrückten Raum an diesen Film erinnern. Für die affektive Ansprache ist aber auch die machoistische Selbstinszenierung der Protagonisten zentral. In dem queeren Kontext des Films erinnert diese Präsentation einer Hypermännlichkeit an Illustrationen von Tom of Finland, die auch in der Inszenierung von Männlichkeiten in *Querelle* aufgegriffen werden.[332] Die Verortung der Protagonisten in einer schwulen Filmgeschichte lässt diese also in einem höchst erotisierenden und sexualisierenden Kontext erscheinen, die ihre Selbstinszenierung transformiert.

Diese extreme Stilisierung stellt in *Brüder der Nacht* einen Bruch mit gängigen Ästhetiken der österreichischen Dokumentarfilmtradition dar. In vielen österreichischen Formaten liegt der Fokus auf dem Versprechen, die Realität authentisch zu repräsentieren. Insbesondere in der Darstellung marginalisierter oder wenig repräsentierter Gruppen bedienen sich Formate dieses Zugangs – an dieser Stelle seien Ulrich Seidls *Im Keller* [333] oder die TV-Reihe *Alltagsgeschichten* [334] von Elisabeth T. Spira beispielhaft genannt – einer voyeuristischen Zeigelogik. Dabei werden Randgruppen gezeigt, wobei den Zuseher:innen die Möglichkeit gegeben wird, sich selbst in Beziehung zu setzen. Dies soll eine affirmative Erfahrung sein, die in der Selbstversicherung liegt, dass man selbst nicht so ist, wie die Gezeigten.

Eine solche Rezeption verwehrt *Brüder der Nacht*. Der Film vermeidet die Produktion von Affekten, die häufig mit der Repräsentation marginalisierter Gruppen einhergehen – darunter eine Form von Betroffenheit, die als Deckmantel für ein voyeuristisches Betrachten herhalten kann. Das Vergnügen am Schauen wird stattdessen durch die filmische Form aufgedeckt, indem diese die Sexualisierung von jungen bulgarischen Roma reproduziert, die auf der inhaltlichen Ebene auch durch die älteren Wiener erfolgt.

Die sexualisierende Inszenierung lässt sich an der Szene veranschaulichen, als Yonko von seinem ersten Kunden in Wien erzählt, mit dem er auf einer öffentlichen Toilette Sex hatte.

[332] Vgl. *Querelle*, R: Rainer Werner Fassbinder, DE/FR 1982.
[333] *Im Keller*, R: Ulrich Seidl, AT 2014.
[334] *Alltagsgeschichten*, R: Elizabeth T. Spira, ORF 1985-2006.

Yonko ist ein schlanker, aber trainierter Mann, der in einem Tanktop und Jeans zwischen zwei etwas jüngeren Männern sitzt und ihnen von besagtem Kunden erzählt. Ein oranges Licht erhellt ihn von der rechten Seite, während von links hinten ein sanftes blaues Licht auf ihn fällt, wodurch Yonkos Körper höchst plastisch erscheint.[335] Yonko erzählt, dass sein erster Kunde zwischen 60 und 65 Jahre alt war. Yonko hat sich geschämt, mit ihm zu schlafen. Der Kunde habe ihn oral befriedigt, Yonko sei aber immer wieder schlaff geworden. Als der Kunde ihn fragte, was das Problem sei, vertraute Yonko ihm an, dass er so etwas noch nie gemacht habe. Yonko schildert, dass der Kunde ihn daraufhin anwies zu masturbieren und auf sein Gesicht zu ejakulieren. *Brüder der Nacht* zeigt daraufhin eine Detailaufnahme von Yonkos kontrastreich beleuchteter Brust, als einer der anderen beiden Männer den Ausschnitt seines weißen Tanktops beiseite zieht und ein aufgemaltes Herz mit dem Namen von Yonkos Frau offenbart.[336] Hier widerspricht die sexualisierende Form dem Inhalt: Yonkos Erzählung einer unangenehmen sexuellen Erfahrung und das Lenken des Fokus auf seine Ehefrau steht in einem krassen Kontrast zu der Sexualisierung, die in der Detailaufnahme von Yonkos Brust ihren Höhepunkt erreicht.

In *Brüder der Nacht* ist also eine Schieflage zwischen Inhalt und Form zu beobachten, die komplexere Affekte als lediglich Betroffenheit oder eine simple Lust am Schauen produziert und in der Affekte auch schnell zwischen diesen Polen wechseln.[337] Dadurch wird die Problematik eines voyeuristischen Blicks auf eine marginalisierte Gruppe nicht gelöst, den der Film reproduziert. *Brüder der Nacht* hält allerdings gleichzeitig zur Reflexion dieser Problematik an, indem er Voyeurismus ausstellt und dadurch schwierige Affekte produziert.

### 4.2.7 Schwules Begehren und Affekt in öffentlichen Badezimmern

In Kapitel 4.1.8 habe ich dargelegt, dass öffentliche Toiletten und Gemeinschaftsduschen – also Badezimmer im weiteren Sinne – in den Filmen des Analysekorpus als schwule Begegnungsräume inszeniert werden. Wenngleich dies eine Gemeinsamkeit der Filme ist, zeigen sich Unterschiede in der Art der affektiven Ansprache, wie ich im Folgenden zeigen möchte.

In *Eismayer* ist die Gemeinschaftsdusche ein sexualisierter Raum. Hier wird Charles beim Masturbieren gezeigt[338] und nachdem Mario sich outet, begegnen die beiden einander hier in

[335] Siehe Abbildung 26.
[336] Vgl. *Brüder der Nacht*, TC: [00:34:23-00:38:11]; siehe Abbildung 27.
[337] Vgl. Cvetkovichs Ausführungen zur Performance *2.5 Minute Ride* von Lisa Kron in Cvetkovich, *An Archive of Feeling*, S.20-22 und S.25-27.
[338] Vgl. *Eismayer*, TC: [00:12:42-00:12:55].

einem Augenblick sexueller Spannung.[339] Meist zeigt *Eismayer* Begegnungen zwischen Mario und Charles nicht nur aus der Perspektive einer Figur, sondern wechselt zwischen den Perspektiven. Dies gilt jedoch nicht für Szenen, in denen Charles und Mario Begehren füreinander verspüren. Diese erotisierenden Szenen werden ausschließlich aus Charles' Perspektive dargestellt. So auch die Begegnung der beiden in der Gemeinschaftsdusche: Zunächst ist Charles in einer Nahaufnahme zu sehen, er steht mit dem Rücken der Kamera zugewandt unter der Dusche. Es sind Schritte aus dem Off zu hören, woraufhin Charles sich umdreht. *Eismayer* schneidet zu einem POV-Shot, der einen nackten Mario in der Halbnahen zeigt. Er betritt die Dusche und erwidert Charles' Blick, ehe er das Wasser aufdreht und zu duschen beginnt. Dabei wandert Charles' Blick über Marios Körper. Die Kamera folgt Charles' Blick und bewegt sich langsam abwärts, Richtung Marios Intimbereich.[340] Dadurch erzeugt der Film eine erotische Spannung. *Eismayer* schneidet erneut zu Charles, der nun den Blick abwendet. Die Zuseher:innen übernehmen also Charles' Blick, während dieser Marios nicht-weißen Körper betrachtet und sexualisiert. Charles wird an anderen Stellen im Film zwar ebenfalls entkleidet und/oder in einem sexualisierten Kontext gezeigt, jedoch wird er nie in einen ähnlich erotisierenden Kontext oder eine objektifizierende Blickstruktur eingebettet.

In einer ähnlichen Szene in *Hochwald* beobachtet die Hauptfigur Mario seinen Bekannten Nadim morgens beim Duschen, nachdem die beiden gemeinsam in der Wohnung des Imams übernachtet haben. In der Szene unmittelbar zuvor liegen Mario und Nadim auf Matratzen am Boden – auf der Seite und einander zugewandt. Mario sagt Nadim, dass er nicht hier sein sollte, woraufhin Nadim entgegnet: „Warum nicht?"[341] Es folgt ein Schnitt zu Mario, der im taghellen Zimmer aufwacht und feststellt, dass Nadim nicht neben ihm liegt. Aus dem Off ist eine WC-Spülung zu hören, woraufhin Mario aufschaut. *Hochwald* schneidet zu einem POV-Shot, der eine halbgeöffnete Badezimmertür zeigt, an deren Innenseite ein Spiegel angebracht ist. In diesem Spiegel ist Nadims nackter Körper von hinten zu sehen, als dieser im Badezimmer duscht.[342] Wie in Eismayer übernehmen die Zuseher:innen hier den Blick der Hauptfigur. Die Betrachtung wird unterbunden, als sich die Tür zur Toilette neben dem Bad öffnet und ein Mann herauskommt, der Marios Blick bemerkt und die Badezimmertür schließt.[343]

[339] Vgl. *Eismayer*, TC: [00:36:32-00:37:43].
[340] Vgl. a.a.O., TC: [00:36:32-00:37:43]; siehe Abbildung 28.
[341] Vgl. *Hochwald*, TC: [01:06:12-01:07:23].
[342] Siehe Abbildung 29.
[343] Vgl. *Hochwald*, TC: [01:07:24-00:07:57].

Die Zuseher:innen nehmen in beiden Szenen den Blick einer weißen männlichen Figur ein, die eine nicht-weiße männliche Figur beim Duschen betrachtet. Dennoch gibt es Unterschiede in der Art der affektiven Ansprache: In *Eismayer* tritt Marios Körper durch kontrastreiche Beleuchtung und fließendes Wasser in seiner Plastizität in den Vordergrund und erscheint dadurch sexualisiert, während die Kamerabewegung abwärts zusätzlich sexuelle Spannung aufbaut. Der kurze Blickkontakt zwischen den Figuren und das Wissen der Zuseher:innen um das Schwulsein der beiden intensiviert diese Spannung. Nadims Körper dagegen wird weniger kontrastreich beleuchtet, er ist im Spiegel viel kleiner im Bild und es gibt keinen ähnlichen sexualisierenden Spannungsbogen. Während in *Eismayer* also Marios Körper als erotisches Objekt für die Zuseher:innen inszeniert wird, können diese im Fall von *Hochwald* zwar kognitiv verstehen, dass Marios Blick auf Nadim eine sexualisierende Qualität hat, doch diese Sexualisierung wird nicht formal gedoppelt. Marios schwules Begehren kann stattdessen als Antwort auf die Frage der vorherigen Szene verstanden werden, nämlich weshalb Mario glaubt, nicht hierherzugehören.

In *Nevrland* ist die Gemeinschaftsdusche im Schlachthaus ein heterosexuell männlich geformter Raum, der Diskomfort in der schwulen Hauptfigur Jakob hervorruft. Jakob ist in einer Totalen zu sehen, als er mit einem Handtuch um die Hüfte geworfen in der Umkleide sitzt. Schließlich steht er auf und geht auf die Kamera zu – Richtung Gemeinschaftsdusche. Die Kamera schwenkt und folgt Jakob, als dieser nun die Dusche betritt. *Nevrland* schneidet zu einer Nahaufnahme von Jakob, der nach links gewandt unter der Dusche steht. Neben Jakob, etwas weiter hinten im Bild, steht Murat. Im Hintergrund ist einer der Arbeitskollegen von nackt von hinten zu sehen. Jakob stützt sich an der Fliesenwand vor ihm, links im Bild ab.[344] Das Bild beginnt zu vibrieren und Störgeräusche sind zu hören. Murat fragt Jakob, ob alles ok ist. Jakob bejaht und versichert, dass es nur der Kreislauf bleibt. Doch das Vibrieren des Bildes und die Störgeräusche bleiben – Jakob übergibt sich. „Bist du sicher?“, fragt Murat. Daraufhin sagt Jakob, er müsse sich nur sitzen. Er beginnt zurück Richtung Umkleide zu gehen, die Kamera folgt ihm – doch dann stützt Jakob und das Bild wird schwarz. In *Nevrland* wird Jakobs Diskomfort in der Gemeinschaftsdusche durch formale Mittel affektiv auf die Zuseher:innen übertragen.[345] Wenngleich die affektive Ansprache hier eine andere ist, als in *Eismayer* oder auch *Hochwald* und keine Sexualisierung vorgenommen wird, ist auffällig, dass mit Murat auch hier eine als migrantisch markierte Figur anwesend ist, die mit Jakob in der Dusche interagiert.

[344] Siehe Abbildung 30.
[345] Vgl. *Nevrland*, TC: [00:16:41-00:19:23].

*Große Freiheit* zeigt eine schwule Begegnung in der Gemeinschaftsdusche, nämlich zwischen Hans und Leo. Die Kamera zeigt Leo in einer Halbnahen, der nackt ist und seinen Intimbereich mit beiden Händen bedeckt. Aus seiner Mimik lässt sich schließen, dass er Diskomfort in diesem Raum verspürt. Er bewegt sich nach rechts im Bild, wo die Duschköpfe sind. Die Kamera folgt ihm in einer Parallelfahrt und enthüllt, dass bereits viele Männer in einer Reihe unter den nebeneinander angebrachten Duschköpfen stehen. Leo reiht sich ganz hinten, am weitesten weg von der Kamera ein, während ganz vorne im Bild Hans ins Bild gerät.[346] Leo sieht verunsichert zu Hans hinüber, der zurückblickt. *Große Freiheit* schneidet nun zu Leos Perspektive, als Hans zu Leo hinübergeht. Hans ist nackt in einer Halbnahen zu sehen, das Bild endet knapp über seinem Penis. Hans‘ Blick wandert über Leos Körper, dann lächelt er ihn milde an. Anders als in *Eismayer* bleibt die Kamera während der Betrachtung jedoch auf Hans und folgt damit Leos Blick.[347] Erst als Hans Leo anlächelt, wird zurück zu Leos Reaktion geschnitten. Die Zuseher:innen nehmen in der Szene also die Perspektive von Leo ein, der sexualisierend betrachtet wird. Die affektive Ansprache des Films zentriert hier nicht Erotik, sondern Unsicherheit und Gefahr in einem heterosexuell männlich geformten Raum.

Auch die öffentliche Toilette ist in *Große Freiheit* ein Raum schwuler Begegnung. Ich habe in Kapitel 4.2.1. bereits geschildert, dass *Große Freiheit* mit einem Film im Film eröffnet, der diesen Raum aus der Perspektive eines Überwachungsorgans zeigt. Dass hier nicht Hans‘ Perspektive eingenommen wird, der sich der Überwachung nicht bewusst ist, sondern die Perspektive der Überwachenden, lässt den schwulen Begegnungsraum sofort als Ort der Gefahr erscheinen.[348] Darüber hinaus wissen die Zuseher:innen anders als Hans, dass er beobachtet wird, wodurch der Film Spannung erzeugt. In *Brüder der Nacht* erzählt Yonko von seinem ersten Mal mit einem Mann – auf einer öffentlichen Toilette.[349] Auch einer der anderen Protagonisten erzählt, dass er seinen ersten Sex mit einem Wiener Kunden in einer Toilette auf der Mariahilferstraße hatte, wofür er 100 Euro bekam.[350] Ich habe in Kapitel 4.2.6 bereits beschrieben, dass die stark stilisierte und teils erotisierende Inszenierung der Protagonisten in eine komplexe affektive Struktur eingebettet ist. Öffentlichen Toiletten bleiben in *Brüder der Nacht* zwar im Off, ihre Bedeutung für sexuelle Begegnungen werden aber aufgrund der Ausführungen der Protagonisten deutlich. Durch den Verweis auf die historische Realität schwuler Begegnungen auf öffentlichen Toiletten in *Große Freiheit* und den Verweis auf eine

[346] Siehe Abbildung 31.
[347] Vgl. *Große Freiheit*, TC: [00:37:08-00:38:16]; siehe Abbildung 32.
[348] Vgl. a.a.O., TC: [00:00:00-00:02:46].
[349] Vgl. *Brüder der Nacht*, TC: [00:34:23-00:38:11].
[350] Vgl. a.a.O., TC: [00:15:39-00:17:30].

gegenwärtige Realität in *Brüder der Nacht* zeigen die beiden Filme die öffentliche Toilette als historische Konstante schwuler sexueller Begegnungen. Auch in *Hochwald* und *Nevrland* ereignen sich kurze Momente schwuler Begegnung auf öffentlichen Toiletten: In *Hochwald* triff Mario Nadim das erste Mal im Film auf der Bahnhofstoilette. Mario verlässt die Kabine, wo er sich Drogen gespritzt hat, und sieht Nadim, der sich im Waschbecken der öffentlichen Toilette die Füße wäscht.[351] Und in *Nevrland* glaubt Jakob Kristjan in der Toilette des Clubs zu sehen, als er auf der Suche nach ihm ist.[352]

Obwohl *Kater* weder eine Gemeinschaftsdusche noch eine öffentliche Toilette zeigt, nimmt das Bad von Andreas und Stefan dennoch eine bedeutende Rolle ein. Aufgrund der wachsenden Distanz zwischen den beiden nach Moses' Tod können Andreas und Stefan den ursprünglich geteilten Raum nicht mehr gemeinsam aufsuchen: Die Kamera zeigt Andreas in einer Nahaufnahme, er steht der Kamera abgewandt am Fenster, das in der linken Bildhälfte ist. Durch das Milchglas fällt nur ein wenig kaltes Licht ins Bad, aufgrund des Gegenlichts ist nur Andreas' Silhouette erkennbar.[353] Stefan ist nicht im Bild, doch seine Stimme ist aus dem Off zu hören. Als er fragt, ob er sich die Hände waschen darf, sagt Andreas kühl „Wasch sie dir" und verlässt das Bild. Die Einstellung beibehaltend, tritt nun Stefan ins Bild.[354] Dann fragt Andreas aus dem Off, ob Stefan schon länger überlegt habe Moses zu töten. [355] Das kühle Licht, die Tatsache, dass Andreas und Stefan nur als Silhouetten im Gegenlicht erkennbar werden, und dass immer nur eine der beiden Figuren im Bild ist, während die andere aus dem Off spricht, macht die Distanz zwischen den beiden spürbar. Auch in einer späteren Szene möchte Stefan das Bad betreten, während Andreas duscht, was diesem nicht recht ist.[356] In *Kater* ist das Bad ein höchst intimer Raum, der nicht mehr geteilt werden kann, als diese Art von Nähe nicht mehr komfortabel für die Andreas ist.

Mit Badezimmern als Räumen der schwulen Begegnung greifen die österreichischen schwulen Filme nicht nur eine schwule Realität auf, dass öffentliche Toiletten als Treffpunkt für sexuelle Begegnungen verwendet werden. Gleichzeitig reihen sich die Filme damit in eine internationale schwule Filmgeschichte ein, die die sexuelle Spannung ausnutzt, die sich in Gemeinschaftsduschen aufgrund der oft gleichgeschlechtlichen Struktur und der

[351] Vgl. *Hochwald*, TC: [00:45:49-00:49:30].
[352] Vgl. *Nevrland*, TC: [00:36:00-00:36:18].
[353] Siehe Abbildung 33.
[354] Siehe Abbildung 34.
[355] Vgl. *Kater*, TC: [00:52:00-00:53:37].
[356] Vgl. a.a.O., TC: [01:14:18-01:12:30].

Notwendigkeit von Nacktheit ergibt. Internationale Filme wie *Call Me By Your Name*[357] oder *Vento Seco*[358] nutzen geteilte Badezimmer und Gemeinschaftsduschen als Räume, in denen schwules Begehren verhandelt wird – und auch die österreichischen Filme *Sugar Daddies*[359] und *Prince of Peace*[360] von Scheugl thematisierten bereits öffentliche Toiletten als schwulen Begegnungsraum.

### 4.2.8 Schwule Männer als Außenseiter in schwulen Szenelokalen

Der zweite in mehreren Filmen wiederkehrende Raum schwuler Begegnung ist der Club beziehungsweise das schwule Szenelokal. Anders als das Badezimmer ist der Club in den österreichischen Filmen mit weitgehend ähnlichen Affekten verknüpft: Zwar wird er als Raum dargestellt, der schwulen Figuren bei der Selbstverortung hilft, gleichzeitig steht er jedoch mit negativen Affekten in Zusammenhang und ist in der Regel ein Raum, der *überwunden* werden muss. Die schwulen Hauptfiguren erscheinen außerdem als Außenseiter in diesem Raum, den sie zwar von einem interessierten Standpunkt aus betrachten, aber sich letzten Endes nicht komfortabel in ihn ausbreiten.

In *Nevrland* besucht Jakob mehrfach einen Techno-Club, dessen Darstellung auf die Produktion negativer Affekte abzielt. Als Jakob den Club zum ersten Mal betritt, wird das Geschehen im Raum mit einer handgeführten Kamera über Jakobs Schulter gezeigt, wodurch die Zuseher:innen seine Perspektive einnehmen: Der Club befindet sich in alten Industriehallen, die Tanzfläche ist voller Menschen, die lediglich als dunkle Silhouetten im weißen Stroboskoplicht erkennbar werden[361], während Techno-Musik läuft. In diesem sensorisch belastenden Umfeld folgt die Kamera Jakob, der die Bar am Rand der Tanzfläche aufsucht. *Nevrland* schneidet zu Jakobs Gesicht in einer Nahaufnahme und dann einen POV-Shot, der einen oberkörperfreien muskulösen Mann in einem Leder-Harness am anderen Ende der Tanzfläche zeigt. Hinter ihm ist ein mit einem Plastikvorhang verhüllter Durchgang, von dessen anderer Seite rotes Licht in den Raum fällt. Der Mann durchschreitet den Vorhang. Es folgt ein Schnitt zurück zu Jakob – das Filmbild beginnt zu vibrieren und signalisiert Jakobs aufsteigende Angst. Er zieht sich in eine Kabine der Clubtoilette zurück, die in ein blaues Licht getaucht ist. Als Jakob die Toilettenkabine verlässt, sieht er im Badezimmerspiegel Kristjan, der auf sein Handy blickt und dann das Bad verlässt. Nun kehrt auch Jakob auf die Tanzfläche zurück und

[357] Vgl. *Call Me By Your Name*, R: Luca Guadagnino, IT/FR/USA/BR 2017.
[358] Vgl. *Vento Seco*, R: Daniel Nolasco, BR 2020.
[359] Vgl. *Sugar Daddies*, R: Hans Scheugl, AT 1968.
[360] Vgl. *Prince of Peace*, R: Hans Scheugl, AT 1993.
[361] Siehe Abbildung 35.

versucht Kristjan zu finden. Ein POV-Shot zeigt, dass Kristjan den rot beleuchteten Durchgang mit dem Plastikvorhang durchschreitet. Die Kamera folgt Jakob, als dieser Kristjan nachgeht. Vor dem Vorhang bleibt Jakob einen Moment stehen; *Nevrland* schneidet zu Jakobs Gesicht in Großaufnahme, als er innehält. Dann durchschreitet auch er den Vorhang. Der dahinterliegende Bereich des Clubs ist in rotes Licht getaucht, aber voller dunkler Ecken. Im Hintergrund nähern sich zwei Männer in Leder-Fetischkleidung einander an. Der von Jakob durchschrittene Vorhang markiert eine Grenze, hinter der ein Raum schwuler Begegnung liegt. Jakob folgt Kristjan bis zu einem weiteren Durchgang, den Kristjan durchschreitet. Vor dem Durchgang bleibt Jakob stehen. Die Kamera zeigt Jakob nun aus dem Inneren des Durchgangs in einer Totale: Er ist in rotes Licht getaucht, während der Bereich um den Türrahmen komplett schwarz ist.[362] Eine Rückfahrt der Kamera in den dunklen Raum lässt Jakob im Türrahmen immer kleiner werden.[363]

*Nevrland* präsentiert den Club in Bildern, die Affekte des Unbehagens beziehungsweise Diskomforts erzeugen: Die Silhouetten, die dunklen Ecken und die sensorische Belastung durch Musik und stroboskopische Lichter schaffen eine intensive Atmosphäre, die durch die blaue und rote Beleuchtung eine künstlich entrückte Färbung annimmt. Jakob ist eine suchende Figur in einem schwul geformten und für Jakob neuen und überfordernden Raum. Er wird immer wieder beim Überschreiten von Grenzen gezeigt, während er einem Objekt des Begehrens, nämlich Kristjan folgt. Der Club erscheint dabei sexualisiert, fremdartig und bedrohlich, aber ihm wohnt auch das Potential der Verwirklichung des eigenen Begehrens inne.

Als Jakob in einer späteren Szene des Films mit Kristjan in den Club zurückkehrt, durchschreitet er den Durchgang zum dunklen Raum, vor dem er zuletzt stehengeblieben ist. Es folgt eine desorientierende Flashback-Traumsequenz, die darin gipfelt, dass Jakob seinem inneren Kind begegnet. Das Suchen nach schwuler Verbindung und die Konfrontation mit den eigenen Ängsten, ist das, was Jakob ermöglicht, aus der Dunkelheit herauszutreten. Er gelangt schlussendlich in einen lichtdurchfluteten Wald.[364] Natur wird in *Nevrland* verwendet, um ein inneres Bild von Jakob auszudrücken, wenn dieser zur Ruhe kommt. Der Club ist ein Ort, der die Konfrontation mit inneren Ängsten ermöglicht, er ist in *Nevrland* also ein produktiver Raum – er ist aber auch ein Raum, der Angst und Diskomfort repräsentiert.

[362] Siehe Abbildung 36.
[363] Vgl. *Nevrland*, TC: [00:33:07-00:36:27].
[364] Vgl. a.a.O., TC: [01:20:26-01:21:58].

Auch *Hochwald* zeigt mit Mario eine junge männliche Figur, die erstmals einen schwulen Raum der Begegnung betritt – nämlich die Bar in Rom. Mario steht vor einem Spiegel und steckt sich einen Ohrring ins Ohr, während aus dem Nebenraum eine langsame, sinnliche Musik zu hören ist. Mario wendet sich vom Spiegel ab und betritt diesen Raum: Es handelt sich um eine Bar, in der Menschen beisammenstehen und sich miteinander unterhalten. Die Kamera folgt Mario, der sich einen Weg durch die Menschenmenge bahnt, um zum Bartresen zu gelangen. Dabei fällt sein Blick auf eine Drag Queen, die auf einer Bühne in der Mitte des Raums tanzt. Als Mario an ihr vorbeigeht, kniet sie sich hin, sagt „Ciao Bello" und hält Mario ein Mikrofon hin. Mario schweigt jedoch und geht weiter Richtung Bartresen. Dort setzt er sich neben Lenz und blickt zurück zur tanzenden Drag Queen, die nun in einem POV-Shot zu sehen ist.

Mario und Lenz unterhalten sich darüber, dass das Lokal den Wein von Lenz' Eltern anbietet; der Dialog ist im Schuss-Gegenschuss-Verfahren gefilmt. Dann bestellt Lenz in perfektem Italienisch Lenz einen Rotwein beim jungen Barkeeper, der eine Toga und einen goldenen Lorbeer-Kopfkranz trägt. Mario bestellt in weitaus schlechterem Italienisch ein Bier – der Barkeeper reagiert mit belustigter Mimik. Nun stößt Lenz' Agent Victor zu den beiden hinzu – Lenz stellt Victor und Mario einander vor, doch dann beginnen Victor und Lenz miteinander auf Italienisch zu sprechen. Victor flüstert Mario ins Ohr und weder Mario noch die Zuseher:innen können dem Gespräch folgen. *Hochwald* schneidet dabei zwischen zwei Einstellungen hin und her: einer Einstellung mit Lenz und Victor gemeinsam im Bild und einer von Mario, der alleine im Bild ist und die beiden betrachtet.[365] Mario erscheint isoliert und ausgeschlossen. Er trinkt einen Schluck Bier und rülpst laut, was Lenz und Victor kurz aufblicken lässt, doch sie reagieren kaum. Marios Mimik verrät Enttäuschung. Er setzt die weiße Lockenperücke auf, woraufhin Lenz kurz lacht, aber seine Aufmerksamkeit sofort wieder auf Victor richtet. Schließlich springt Mario auf den Tresen, nimmt eine Pose ein, ehe er quer über den Bartresen stolziert und dann den Club verlässt. Die Kamera zeigt Lenz' belustigte Reaktion, während Victor ausschließlich irritiert zu sein scheint. Während des gesamten Geschehens schneidet *Hochwald* immer wieder zu Einstellungen der sinnlich tanzenden Drag Queen.[366]

*Hochwald* zeigt den Raum der schwulen Begegnung als einen, der Ansprüche an seine Gäst:innen stellt, die Mario nicht erfüllt. Es handelt sich also nicht um einen Raum, in den Mario sich komfortabel ausbreiten kann. Obwohl hier schwule Begegnungen stattfinden, hat

[365] Siehe Abbildung 37.
[366] Vgl. *Hochwald,* TC: [00:25:32-00:28:59].

der Raum nicht Marios Form angenommen und Komfort wird hier verunmöglicht.[367] Sowohl der Barkeeper, als auch Victor nehmen eine Bewertung vor, die Marios Verhalten durch eine negative Reaktion sozial sanktioniert und ihm suggeriert, dass er nicht hierhergehört. Dies wird mit damit kontrastiert, wie Lenz wahrgenommen wird: Lenz ist eine Figur, die den Raum komfortabel einnehmen kann, während Mario lediglich mit einer weiteren Facette seiner Unangepasstheit konfrontiert wird. Sein Italienisch ist zu schlecht, er ist nicht interessant genug, nicht kultiviert genug. Der Raum nimmt einen klassistischen Ausschluss vor.

Mario raucht vor dem Lokal, ehe er erneut die Bar betritt. Erneut folgt die Kamera Mario, als er durch die Menschenmenge zum Bartresen geht und enthüllt Victor und Lenz, die einander küssen, während Lenz Marios weiße Lockenperücke trägt. *Hochwald* zeigt Marios Blick in einer Halbnahen, dann wird das Geschehen unterbrochen, als ein Mann auf die Bühne steigt und das Mikrofon ergreift – einer der Terroristen. Der folgende Gewaltakt wird inszeniert in Einstellungen von zusammenzuckenden Menschen, Männern, die Gewehre abfeuern und Mario, der am Boden liegt.[368] Der diegetische Ton des Films wird dumpf, es sind ein Herzschlag und ein hoher Pfeifton zu hören, wodurch Zuseher:innen auf der akustischen Ebene Marios Perspektive einnehmen. Mario liegt gegenüber Victor am Boden; die beiden sehen einander an. Dann fällt die weiße Lockenperücke zwischen den beiden zu Boden und deutet Lenz‘ Tod an. *Hochwald* schneidet zu den Augenblicken nach der Tat: Die Kamera schwenkt über tote, blutige Körper, die am Bartresen und Boden des Lokals drapiert sind. Zerbrochene Gläser und Blutspritzer sind erkennbar; einer der Toten ist der Barkeeper. Schließlich zeigt die Kamera ein Smartphone, auf dem ein Selfie von Mario und Lenz zu sehen ist, das die beiden wenige Augenblicke zuvor gemacht hatten.[369]

Die titelgebende schwule Bar in *Große Freiheit* ist ebenfalls ein schwuler Raum, in dem keine positiven Affekte produziert werden, sondern einer, der von Ambivalenzen durchzogen ist. Hans betritt die Bar und bestellt an einem hölzernen Bartresen einen Schnaps. Im Lokal wird von einer Live-Band Jazzmusik gespielt. Als Hans sich umsieht, zeigt ein POV-Shot einen anderen Barbesucher, der Blickkontakt herstellt. Durch einen Seiteneingang verlässt er das Lokal und lädt Hans durch suggestive Blicke ein, ihm zu folgen. Die Kamera folgt Hans, als er dem Barbesucher durch schlecht beleuchtete Gassen hinterhergeht, wo er zahlreiche Männer passiert, die in den dunklen Ecken verschiedenen sexuellen Handlungen nachgehen, von

[367] Vgl. Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion*, S.148.
[368] Siehe Abbildung 38-39.
[369] Vgl. *Hochwald, TC:* [00:28:53-00:31:43].

Masturbation zu Oral- und Analsex, die *Große Freiheit* auch explizit zeigt.[370] Während Hans diese Szenerie durchläuft, erklingt im Hintergrund das Lied "L'amour L'amour L'amour". Der voyeuristische Blick auf das sexuelle Geschehen, den Hans und auch die subjektive Kamera einnehmen, impliziert eine Distanz dazu. Die Zuseher:innen übernehmen Hans‘ distanzierte Perspektive. Schließlich macht Hans kehrt, um stattdessen den Einbruch beim Juwelier zu begehen, der ihn zurück zu Viktor ins Gefängnis bringt.[371]

In der Darstellung der Bar als Raum schwuler Begegnung nehmen Zuseher:innen Hans‘ Perspektive ein, doch hier wird nicht zu einem Einfühlen mit den Männern eingeladen, die beim *Große Freiheit* präsentiert einen sexualisierten Raum, in dem schwuler Sex als Spektakel inszeniert wird, von dem sich die Hauptfigur und die Zuseher:innen in der Betrachtung distanzieren. Anders als in der Szene auf der Klappe zu Beginn des Films, in der die beobachtende Zuseher:innenposition kritisch reflektiert wird, erfolgt ein solches reflexives Moment nicht in der Bar-Szene. In der Narration ist die Distanz dadurch begründet, dass Hans realisiert, dass sexuelle Freiheit nicht die Art von Freiheit ist, die er nach seiner Bekanntschaft mit Viktor noch braucht. Auf der affektiven Ebene muss der schwule Raum der Begegnung daher als enttäuschte Erwartung erscheinen, nämlich als ein Raum, der sein Versprechen von schwuler Verbundenheit nicht einlösen kann. Diese ist stattdessen unerwartet im Gefängnis zu finden.

Das Rüdiger ist in *Brüder der Nacht* jenes Lokal, das als Raum schwuler Begegnung sichtbar wird. Konkreter ist es ein Raum, der schwulen Wienern und heterosexuellen bulgarischen Roma das Aufeinandertreffen und bezahlten Sex ermöglicht. Zu diesem Zweck gibt es eigene Kabinen im Lokal, die zwar erwähnt werden, im Film aber im Off bleiben. In einer Szene werden die Wiener Kunden in ihrer Interaktion mit den Protagonisten des Films gezeigt. Sichtbar wird dabei die ausgeprägte und respektlose Objektifizierung der Protagonisten durch ihre Kunden: „Du hast großen Schwanz?“ fragt einer der Kunden in angepasst brüchigem Deutsch. Daraufhin beginnt ein Austausch zwischen den Kunden, die über Nikolay reden. „Is‘ des einer – der von den Brüdern?“, fragt einer der Kunden, woraufhin der andere verneint und hinzufügt: „Außerdem is‘ a Schwester.“ Nun zeigt der erste in Nikolays Schritt und fragt: „Da Muschi?“ Nikolay lacht und fragt, ob der Kunde mit in die Kabine kommen wolle, um nachzusehen.[372]

[370] Siehe Abbildung 40-42.
[371] Vgl. *Große Freiheit*, TC: [01:40:22-01:46:26].
[372] Vgl. *Brüder der Nacht*, TC: [00:30:56-00:32:49].

Der schwule Raum der Begegnung wird in die komplexe Affektstruktur des Films eingebettet, die ich in Kapitel 4.2.7 beschrieben habe. Das Zeigen der Wiener Kundschaft stellt einen Kontrast zu dem Rest des Films dar, in dem die Protagonisten sich als selbstbestimmt und handlungsfähig präsentieren. Mit dem Auftritt der Kunden wird das starke Abhängigkeitsverhältnis sichtbar gemacht, dass durch die ökonomische Situation der Protagonisten zustande kommt. *Brüder der Nacht* verharrt, aber nicht lange in diesem Modus der affektiven Ansprache, die Betroffenheit und Schock auslöst. Stattdessen wechselt der Film sofort zur nächsten Szene – die Kunden treten wieder zugunsten der Protagonisten in den Hintergrund und die Protagonisten werden erneut in künstlich entrückten Räumen massiv ästhetisiert. Die mögliche Betroffenheit der Zuseher:innen wird ruckartig überführt in eine affektive Ansprache, die den Affekt der Betroffenheit problematisiert: Die ästhetisierende und teils sexualisierende Darstellung der Protagonisten kontextualisiert die Betroffenheit als Teil des voyeuristischen Vergnügens.

Die Darstellungen von Clubs oder Bars sind in all den genannten Filmen mit einer negativen Affektproduktion verknüpft. Sie erscheinen als schwule Räume der Begegnung, die Diskomfort, etwa in Form von Unbehagen oder Angstgefühlen, bei den Hauptfiguren auslösen. Diese Gefühle werden durch eine Übernahme der Perspektive der Hauptfiguren im Sinne affektiver Empathie auf die Zuseher:innen übertragen. Die Hauptfiguren betreten den Club immerzu als Außenseiter. *Anderen* schwulen Männern, so scheint es, wird das komfortable Einnehmen des Raumes ermöglicht, nicht aber den Hauptfiguren. In *Nevrland* und *Hochwald* wird dies darauf zurückgeführt, dass junge Männer erstmals einen Club beziehungsweise ein schwules Szenelokal aufsuchen. In *Nevrland* spielt Jakobs Angststörung zusätzlich eine Rolle, in *Hochwald* ein klassistischer Ausschluss. In *Große Freiheit* dagegen erscheint Hans aufgrund seiner Figurenentwicklung distanziert zu dem sexuell befreiten Geschehen. Und in *Brüder der Nacht* sind die bulgarischen Protagonisten in der Objektposition eines schwulen Begehrens verortet, das sie entmächtigt. In *Eismayer* und *Kater* werden keine Clubs dargestellt. Keiner der Filme zeigt den Club als Raum der schwulen Begegnung, in dem eine Hauptfigur eine vom Film als bedeutungsvoll markierte schwule Verbindung eingeht und keiner der Filme nutzt einen Club, um positive Affekte zu produzieren.

### 4.2.9 Zusammenfassung der Analyseergebnisse

Für die meisten österreichischen Filme des Analysekorpus lässt sich festhalten, dass sie überwiegend einfache und erwartbare Affekte erzeugen: Sie entsprechen Genre-Erwartungen und bekräftigen Sehgewohnheiten. Dies trifft auf *Eismayer*, *Nevrland* und *Große Freiheit* zu,

wo die Zuseher:innen in der Regel so affiziert werden sollen, dass ihre Affekte jenen der Hauptfiguren ähneln. Selbst wenn die Filme negative Affekte erzeugen, vermittelt die filmische Form den Zuseher:innen, dass ein negativer Affekt dies die angemessene Reaktion auf das Gezeigte ist. Das Vibrieren des Filmbildes bei Jakobs Angstattacken in *Nevrland* etwa veranschaulicht negative Affekte und erzeugt Mitgefühl für Jakobs Gefühlszustand, es handelt sich jedoch nicht um einen unerwarteten oder komplexen Affekt.

Diese Affekte sind daher nicht queer im Sinne von Cvetkovich, die queere Affekte als solche versteht, die durch eine Diskrepanz zwischen Inhalt und Form entstehen und deren Wirkmacht aus Unerwartbarkeit und Komplexität heraus erfolgt.[373] Solche Affekte werden besonders in *Brüder der Nacht* erzeugt, wo die filmische Darstellung mit den Erwartungen an die dokumentarische Form bricht. Anstatt die prekäre Situation der Protagonisten filmisch zu verdoppeln, wird durch einen hohen Grad der Stilisierung ein selbstreflexives Moment eingeführt. Der Film fordert dazu auf, die filmische Form und die daraus resultierenden Affekte zu reflektieren.

Mit diesem hohen Maß an Selbstreflexion und der Thematisierung der Darstellungsweise steht *Brüder der Nacht* stärker in der Tradition des New Queer Cinema als die anderen Filme.[374] Die anderen Filme zeichnen sich weniger durch eine Komplexität in der Form und der affektiven Ansprache aus, sondern legen den Fokus auf die Psychologie der Hauptfiguren und wählen für deren Erzählung eine weitgehend naturalistische Form. Dies entspricht eher dem New Wave Queer Cinema und damit aktuellen internationalen Trends des europäischen und US-amerikanischen schwulen Films.

Auffällig ist zudem der wiederkehrende Rückgriff auf das Motiv des öffentlichen Badezimmers, also der Gemeinschaftsdusche und der öffentlichen Toilette, in denen in allen sechs Filmen des Analysekorpus schwules Begehren verhandelt wird. Die Analyse der affektregulierenden Systeme zeigt jedoch, dass die erzeugten Affekte stark variieren: von der Erotisierung nicht-weißer Körper in Eismayer bis hin zur Vermittlung verlorener Intimität in *Kater*. In *Nevrland* wird die Gemeinschaftsdusche sogar zum Ort massiven Unbehagens aufgrund von Jakobs Angstattacke.

Ein weiteres Motiv ist der Club als Raum schwuler Begegnung, wobei auffällt, dass dieser in keinem der Filme als Raum positiver Affekte dargestellt wird. Die Figuren, deren Perspektive

[373] Vgl. Cvetkovich, *An Archive of Feeling*, S.25-27.
[374] Vgl. Benshoff/Griffin, *Queer Images*, S.222.

die Zuseher:innen einnehmen, wenn sie die Räume betreten, sind Außenseiter:innen in diesen Räumen. Die Queerness dieser Räume wird als Spektakel für einen Blick von außen inszeniert. Ob schwule Männer in Leder-Harness in *Nevrland*, der laszive Tanz einer Drag Queen in *Hochwald* oder der explizite Sex in den Darkrooms in *Große Freiheit*: Diese Räume sind durchzogen von kulturellen Zeichen, die schwule Männlichkeiten sichtbar machen und den Club damit zu einer Repräsentation einer schwulen Kultur machen.[375] Die Hauptfiguren, deren Perspektive in diesen Szenen eingenommen wird, betrachten diese schwule Kultur als ein Spektakel. Die Filme stellen keine Immersion in eine schwule Subkultur dar, die häufig als Schritt der schwulen Identitätsentwicklung beschrieben wird,[376] sondern entweder eine Zurückweisung oder eine Überwindung des Raums: Selbst in *Nevrland*, wo Jakob schließlich befreit auf der Tanzfläche tanzt, ist er noch diesseits jenes Plastik-Vorhangs, der die Grenze zum schwulen Begegnungsraum markiert.

Eine Ausnahme stellt *Brüder der Nacht* dar. In diesem Film wird der schwule Raum der Begegnung zwar ebenfalls nicht als Raum dargestellt, der mit positiven Affekten in Verbindung gebracht wird. Jedoch erfolgt nicht die gleiche Form der Distanznahme durch die Hauptfiguren, die durch eine Perspektivübernahme affektiv von den Zuseher:innen übernommen werden soll. Stattdessen wird die Position der bulgarischen heterosexuellen Protagonisten dargestellt, die Begehrensobjekte für schwule Wiener darstellen. Die starke Stilisierung, die der Film verwendet, und das Einordnen der Protagonisten in eine schwule Filmgeschichte thematisieren darüber hinaus selbstreflexiv die voyeuristische Betrachtung der Zuseher:innen eines potenziell als fremd empfundenen Raums als Spektakel und erzeugen dadurch komplexere und subversive Affekte.

Die Analyse der affektiven Register[377] zeigt, dass die Filme überwiegend die Distanzierung österreichischer schwuler Figuren von einer österreichischen Männlichkeit und österreichisch geprägten Räumen darstellen. Dies gilt insbesondere für *Nevrland*, wo sich Jakob aus den männlich geprägten Räumen emanzipiert und dadurch in ein oppositionelles Verhältnis zu einer hegemonialen Männlichkeit tritt, der gegenüber er queer erscheint. Die Distanzierung gelingt ihm durch die Begegnung mit Kristjan, einer englischsprechenden migrantischen Figur. *Hochwald* zeigt mit Mario eine Figur, der diese Distanzierung misslingt und reflektiert dabei auch die ökonomischen Verhältnisse, die in den anderen fiktionalen Filmen des Analysekorpus vollständig ausgeblendet werden. Die sprachliche Ebene, die in *Nevrland* zur Verdeutlichung

[375] Vgl. Dyer, „Seen to Be Believed", S.2-5.
[376] Vgl. Eliason/Schope, „Shifting sands or solid foundation?", S.13f.
[377] Vgl. Schoonover/Galt, *Queer Cinema in the World*, S.213f.

der Trennung verschiedener Räume verwendet wird, wird auch in *Hochwald* eingesetzt. Doch Mario, dessen Italienisch anders als Jakobs Englisch bestenfalls mittelmäßig ist, erfährt aufgrund seiner fehlenden Sprachkenntnisse weitere Ausgrenzungserfahrungen. Letzten Endes erhält er Hilfe vom Koranverteiler Nadim, ein Kontakt mit einer aufgrund der religiösen Zugehörigkeit als nicht-österreichisch markierten Männlichkeit, der die Distanz zwischen Mario und der Dorfgemeinde vergrößert.

Beide Filme zeigen Figuren, die in Opposition zu einer hegemonialen österreichischen Männlichkeit stehen. Die schwule österreichische Identität scheint stets mit einer Verhandlung der eigenen Distanz zu Österreich beschäftigt zu sein. Was in *Hochwald* und *Nevrland* weitgehend klar artikuliert wird, führt in *Eismayer* zu Ambivalenzen: Ich habe geschildert, wie durch die Erotisierung von Mario in *Eismayer* ein erotisierender Blick auf eine migrantisch markierte Figur gefördert wird. Mario verkörpert eine Männlichkeit, die weit besser mit ihrem Schwulsein umgehen kann als Charles, der eine österreichische Männlichkeit repräsentiert. Auch hier scheint die Problematik des Schwulseins in Zusammenhang mit einer österreichischen Männlichkeit zu stehen. Doch anders als in *Nevrland* und *Hochwald* findet in *Eismayer* eine Integration der schwulen Männlichkeit in die österreichische Männlichkeit statt. Es gibt keinen Versuch der Distanzierung von heterosexuellen Räumen durch Charles, wie in *Nevrland* oder *Hochwald*, sondern eine Akzeptanz der bestehenden sozialen Normen,[378] in die Mario und Charles sich am Ende problemlos einfügen können. Ein Element der Distanznahme von österreichischer Identität ist durch Charles‘ Begehren für den migrantisch markierten Mario gegeben. Dieses Begehren ermöglicht Charles am Ende, sich selbst zu akzeptieren. Daraufhin werden Mario und Charles in ihrem Schwulsein in das bestehende heterosexuell männlich geprägte System des österreichischen Bundesheers integriert, das die angepasste schwule Identität anerkennt. Die Zuseher:innen sollen die Fähigkeit der Individuen feiern, die Hürden auf dem Weg zur Assimilation überwunden zu haben, was mit einer affektiven Affirmation österreichischer Männlichkeit einhergeht.

*Kater* ist der einzige Film im Analysekorpus, der eine schwule Identität entwirft, die sich nicht von einer österreichisch geprägten hegemonialen Männlichkeit abgrenzt oder in diese integriert wird. Stattdessen entwirft *Kater* eine schwule österreichische Männlichkeit, die eine allgemeingültige österreichische Männlichkeit darstellt, da der allegorische Modus des Films die Beziehung der zwei Männer universell erscheinen lässt. Aspekte von sexueller Orientierung, Klasse, Rassifizierung und Geschlecht, die in die Konstruktion von

[378] Vgl. Eliason/Schope, „Shifting sands or solid foundation?“, S.13f.

Männlichkeitsentwürfen einfließen, werden in *Kater* nicht reflektiert. Durch diese Art der Ansprache repräsentieren die Figuren in *Kater* weniger eine schwule Realität als vielmehr ein schwules Ideal. Der Vorschlag einer österreichischen schwulen Männlichkeit als hegemoniale Männlichkeit ist insofern nicht queer, als es sich um eine angepasste Männlichkeit handelt, die im Sinne der Homonormativität[379] aufgrund ihrer Anpassung an heterosexuelle Normen diese bestätigt. Dadurch werden Systeme also nicht angegriffen, sondern affirmiert.

Österreichische schwule Identität wird in *Brüder der Nacht* nur über die Perspektive der bulgarischen Protagonisten artikuliert. Anders als *Kater* reflektiert *Brüder der Nacht* eine Vielzahl von Kategorien wie Klasse, Rassifizierung, Geschlecht und sexueller Orientierung, wodurch die dargestellten Identitätskonstruktionen in ihrer Spezifität sichtbar werden. Weiters hinterfragt *Brüder der Nacht* die Möglichkeit stabiler Identitäten, etwa wenn die Protagonist:innen sich über schwulen Sex unterhalten, den sie aus ökonomischen Gründen trotz Ekelgefühle haben oder wenn Nikolay den eigenen Geschlechterausdruck zu unterschiedlichen Zeitpunkten im Film unterschiedlich bespricht. Eine österreichische schwule Männlichkeit wird in dem Film weder als Teil einer hegemonialen Männlichkeit präsentiert, wie in *Kater*, noch wird sie über die Differenz der sexuellen Orientierung als oppositionell zu einer hegemonialen heterosexuellen Männlichkeit dargestellt. Stattdessen erscheinen bestimmte österreichische schwule Männlichkeiten in ihrem höchst spezifischen Verhältnis zu bestimmten bulgarischen heterosexuellen Männlichkeiten. Der Film lässt sich dadurch nicht einfach aus seinem geografischen und historischen Kontext lösen.

In *Große Freiheit* wird mit Viktor eine ältere österreichische männliche Figur dargestellt, die durch ihre Liebe zu einer nicht-österreichischen, hier deutschen, Figur zur schwulen Liebe findet. Diese Beziehung ist affektiv nicht durch eine Erotisierung des Fremden geprägt: Der Film spielt in Deutschland, und die deutsche Männlichkeit wird nicht durch die österreichische Männlichkeit in ihrer Fremdheit erotisiert. Dennoch muss auch in *Große Freiheit* die österreichische Figur eine internalisiert homofeindliche Haltung überwinden, um eine schwule Beziehung mit einer nicht-österreichischen Figur einzugehen.

Insofern bestätigen sich Dassanowsky und Specks Beobachtungen zum Neuen Östererichischen Film, dass die Figuren die als Nicht-Orte beschriebenen Räume in österreichischen Filmen nicht für ihre Identitätskonstruktion nutzen können auch für die schwulen Filme des Analysekorpus. Auch für diese Filme gilt, dass Österreich als Nation nur eine untergeordnete Rolle spielt.

[379] Vgl. Duggan, „The New Homonormativity“, S.179f.

Anstatt eine Sehnsucht nach österreichischer Heimat auszudrücken oder den Heimatbegriff aufzulösen, werden in den meisten Filmen schwule Figuren in Entfremdungszuständen gezeigt.[380] Diese hängen zumindest teilweise mit der Differenz der sexuellen Orientierung von einer hegemonialen Männlichkeit zusammen, verweisen aber darüber hinaus auf andere, nicht dezidiert schwule Erfahrungen, wie Angststörungen oder ökonomische Benachteiligungen. Die Filme verweisen kaum auf die historischen Gegebenheiten, die die Entfremdungserfahrungen schwuler Männlichkeiten hervorbringen. Die traumatisierenden Wirkungen alltäglicher homofeindlicher Erfahrungen [381] werden in *Eismayer*, *Nevrland* oder *Hochwald* zwar dargestellt, aber nicht in einer österreichischen Nationalgeschichte verortet. In *Große Freiheit* wird der historische Aspekt reflektiert, allerdings nur in Bezug auf eine deutsche Nationalgeschichte, während der Österreich-Bezug nur durch Viktor gegeben ist. Die Einordnung schwuler Erfahrungen in eine österreichische Nationalgeschichte bleibt in diesen Filmen aus. *Hochwald* stellt Bezüge zum Heimatfilm her und verweist damit auf eine österreichische Filmgeschichte. Der Film verweist damit zwar nicht auf die Historizität der dargestellten homofeindlichen und rassistischen Haltungen, aber zumindest auf die Abwesenheit der Aufarbeitung queerer Affekte in der österreichischen Filmgeschichte. Doch in den anderen fiktionalen Filmen des Analysekorpus bleibt eine Politisierung der produzierten Affekte im Zusammenhang mit schwulen Erfahrungen aus.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die Filme des Analysekorpus überwiegend, aber nicht ausschließlich, einfache Affekte erzeugen und konventionelle Genre-Erwartungen erfüllen. Zwei in mehreren Filmen wiederkehrende Räume sind das öffentliche Badezimmer und der Club. Während sich in Gemeinschaftsduschen und Toiletten auf vielfältige Weise schwule Begegnungen ereignen und Begehren verhandelt wird, zeichnet sich für den Club als schwulen Begegnungsraum der Trend ab, dass dieser als Raum überwiegend negativer Affekte inszeniert wird und schwule Begegnungen als Spektakel für einen Blick von außen dargestellt werden. Die Filme im Analysekorpus zeigen oft die Distanzierung österreichischer schwuler Figuren von einer hegemonialen österreichischen Männlichkeit. Obwohl die Filme auf individuelle Probleme fokussieren und gesellschaftliche Systeme weitgehend unbeachtet lassen, indem sie beispielsweise Fragen von Klasse und Rassifizierung ausblenden, wird durch das Verhältnis schwuler Männlichkeit zu einer österreichischen Männlichkeit eine implizit nationale Komponente sichtbar. Dennoch werden Erfahrungen queeren Diskomforts nie explizit in einen österreichischen nationalen Kontext gestellt. Für viele der Filme scheint eine

[380] Vgl. Dassanowsky/Speck, „New Austrian Film“, S.1 und S.7.
[381] Vgl. Cvetkovich, *An Archive of Feeling*, S.32.

in die österreichische Männlichkeit integrierte schwule Identität nicht vorstellbar zu sein, weswegen die schwulen Männer stattdessen in Distanz zu einer österreichischen Männlichkeit treten müssen.

# 5 Fazit und Ausblick

Im Rahmen dieser Arbeit habe ich untersucht, wie zeitgenössische österreichische Kinofilme das Verhältnis schwuler Männlichkeiten zu sozialen Räumen darstellen und welche Formen der Affektproduktion mit der Darstellung dieses Verhältnisses verbunden sind. Dieser Frage habe ich mich gewidmet, indem ich Raewyn Connells Konzept der hegemonialen Männlichkeit[382] und Sara Ahmeds queere Phänomenologie[383] in Verbindung gebracht habe. Die theoretische Grundlage ermöglichte es zu analysieren, wie österreichische Filme schwule Männlichkeiten als sexuell orientierte Körper innerhalb sozialer Räume darstellen und wie diese Räume als vergeschlechtlichte und sexualisierte Objektanordnungen sichtbar werden.

Dazu wurden zunächst gängige Narrative der schwulen Identitätsentwicklung geschildert und ein Zusammenhang zwischen schwulen Identitätskonzepten und medialen Darstellungen schwuler Männlichkeiten hergestellt. Dies diente als Grundlage, um über die inhaltliche Darstellung hinaus die Möglichkeit queerer Affektproduktion zu beschreiben. Insbesondere wurde hierbei auf Schoonovers und Galts Konzept des Registers zurückgegriffen[384], um das textuelle System, das Affekte reguliert, beschreibbar zu machen. Ich habe zwei bedeutende Kategorisierungsversuche queeren Kinos, das New Queer Cinema und das New Wave Queer Cinema, historisch eingeordnet. Zudem erfolgte eine Auseinandersetzung mit dem Neuen Österreichischen Film sowie eine kurze Darstellung einer Geschichte des schwulen österreichischen Films.

Mit Hilfe dieser theoretischen Grundlage und der historischen Kontextualisierung habe ich sechs österreichische Kinofilme mit schwuler Thematik mittels einer Filmanalyse dahingehend untersucht, wie sie schwule Männlichkeiten innerhalb sozialer Räume darstellen. Gegenstand dieser Untersuchung waren sechs Kinofilme, die zwischen 2016 und 2022 in Österreich Kinostart hatten: *Nevrland*, *Hochwald*, *Kater*, *Brüder der Nacht*, *Große Freiheit* und *Eismayer*.

[382] Vgl. Connell, *Der gemachte Mann*, S.130f.
[383] Vgl. Ahmed, *Queer Phenomenology*.
[384] Vgl. Schoonover/Galt, *Queer Cinema in the World*, S.213f.

In der Analyse hat sich gezeigt, dass die Filme schwule Männlichkeiten häufig innerhalb heterosexuell männlich geformter Räume darstellen: das Bundesheer, ein Gefängnis, eine ausschließlich männliche Familie. Es handelt sich um Räume, die heterosexuellen Männern ein komfortables Sich-Ausbreiten in den Raum ermöglichen, da sie von diesen heterosexuellen Männlichkeiten geformt wurden, während schwule Männlichkeiten innerhalb dieser Räume als queer im Sinne von normabweichend dargestellt werden. Die Filme thematisieren diese Differenz sexueller Orientierung einer schwulen Hauptfigur von einem heterosexuell männlich geformten Umfeld. Die Abwesenheit von Frauen in vielen dieser Filme ist ein Aspekt dieses Fokus auf Männlichkeit in den Filmen.

Aber nicht nur weibliche Identitäten, sondern auch andere an Identitätskonstruktionen beteiligte Aspekte werden in den meisten der Filme vernachlässigt. Lesbische, nicht-binäre oder Transidentitäten spielen in den Filmen keine Rolle. Ethnische, religiöse oder ökonomische Aspekte sind in vielen der Filme ebenfalls kein Thema oder ein Randthema. Eine Ausnahme stellen *Hochwald* und *Brüder der Nacht* dar, die neben der sexuellen Orientierung auch andere Identitätsaspekte thematisieren: *Hochwald* verweist unter Nennung von Religion, Klasse und Ethnizität abstrakt auf Liminalität als Ausgrenzungsmechanismus, während *Brüder der Nacht* spezifische Kontraste zwischen bulgarischen heterosexuellen und österreichischen schwulen Männlichkeiten darstellt.

Auffällig war ein wiederkehrendes Narrativ der Filme, in dem eine österreichische Männlichkeit durch den Kontakt mit einer nicht-österreichischen Männlichkeit einen Selbstfindungsprozess durchlebt. Das schwule Begehren für eine migrantische, nicht-weiße oder auf andere Art als nicht-österreichisch markierte Männlichkeit ist der Katalysator für den Entwicklungsprozess einer weißen schwulen österreichischen Figur. Die nicht-österreichische Figur ist in der Regel weiter fortgeschritten in diesem Selbstfindungsprozess. *Brüder der Nacht* problematisiert als einziger Film diese Objektifizierung nicht-weißer Männer.

Zugunsten eines Fokus auf die individuelle Entwicklung weißer österreichischer Figuren innerhalb der gegebenen Räume wird die sozialpolitische und historische Bedeutung der dargestellten Räume in den meisten Filmen vernachlässigt; so etwa in *Nevrland* und *Eismayer*. Insbesondere in *Kater*, wo sexuelle Orientierung nicht problematisiert, sondern im Sinne einer Homonormativität[385] als an heteronormative Praktiken angepasst dargestellt wird, erscheinen

[385] Duggan, „The New Homonormativity“, S.179f.

schwule Identitäten gänzlich apolitisch. *Große Freiheit* und *Brüder der Nacht* thematisieren dagegen die historische und sozialpolitische Bedeutung der dargestellten Räume, zu denen die Männlichkeiten in Beziehung treten.

Aufbauend auf diesen Ergebnissen der Filmanalyse habe ich weiters die Art der Affektproduktion der Filme untersucht und anhand von Szenenbeispielen verdeutlicht. Ich habe analysiert, wie durch Perspektivierung und andere formale Gestaltungsmittel Nähe und Distanz zu den Figuren und den Räumen hergestellt wird und inwiefern die Filme dadurch erwartbare oder aber queere Affekte produzieren.

Dabei hat sich gezeigt, dass die meisten der analysierten Filme einfache und erwartbare Affekte erzeugen, die Genre-Erwartungen und damit einhergehenden Sehgewohnheiten entsprechen. Häufig sollen die Zuseher:innen affektive Empathie empfinden, also die Gefühle der Hauptfiguren teilen oder Mitgefühl empfinden, ohne komplexe oder unerwartete emotionale Reaktionen. Solche unerwarteten oder queeren Affekte werden in *Brüder der Nacht* erzeugt, der durch seine stilisierte und selbstreflexive Darstellung von den anderen Filmen des Analysekorpus abweicht. Damit steht der Film in der Tradition des New Queer Cinema, während die anderen Filme verstärkt dem New Wave Queer Cinema folgen, das aktuelle internationale Trends des schwulen Films widerspiegelt und sich auf die komplexe Psychologie der Hauptfiguren konzentriert, anstatt sich selbstreflexiv mit einer komplexen filmischen Form auseinanderzusetzen.

Einen besonderen Schwerpunkt habe ich auf die Analyse öffentlicher Badezimmer und Clubs gelegt, die sich als wiederkehrende Motive in den Filmen finden. In Badezimmern wird schwules Begehren auf verschiedene Weise verhandelt. Clubs hingegen werden meist als Räume negativer Affekte dargestellt, wo die schwulen Hauptfiguren als Außenseiter erscheinen. Die Zuseher:innen übernehmen den distanzierten Blick der Hauptfiguren, für den schwule Subkultur als Spektakel inszeniert wird.

Die Analyse von hergestellten Nähe- und Distanzverhältnissen hat gezeigt, dass die meisten der Filme schwule Männlichkeiten in ein oppositionelles Verhältnis zu einer österreichischen Identität treten lassen, die durch eine heterosexuelle Männlichkeit besetzt ist. Diese heterosexuelle Männlichkeit stellen die Filme als hegemoniale Männlichkeit dar, von der die schwulen Figuren ausgeschlossen sind. Die Filme affizieren auf eine Art und Weise, die dieses Distanzverhältnis erfahrbar machen soll: *Nevrland* und *Hochwald* zeigen Hauptfiguren, die sich

von diesen österreichischen heterosexuellen Räumen zu distanzieren versuchen, während in *Eismayer* eine assimilierende Integration schwuler Männlichkeit in eine österreichische Männlichkeit gezeigt wird, die in diesem Prozess bestätigt wird. *Kater* entwirft als einziger Film eine schwule österreichische Männlichkeit, die als allgemeingültige österreichische Männlichkeit dargestellt wird. *Brüder der Nacht* dezentriert österreichische schwule Männlichkeiten.

Weiters hat die Analyse gezeigt, dass die Filme schwule Erfahrungen nicht in einer österreichischen Nationalgeschichte verorten. Es fehlt eine Politisierung der produzierten Affekte im Zusammenhang mit schwulen Erfahrungen.

Meine Untersuchung hat einen großflächigen Einblick in die Darstellung des Verhältnisses schwuler Männlichkeiten und sozialer Räume in zeitgenössischen österreichischen Kinofilmen geboten, die nicht nur filmische Darstellungen und narrative Strukturen, sondern auch die affektiven Dimensionen der Repräsentation schwuler Identitäten umfasst.

Für die zukünftige Untersuchung queerer österreichischer Filme sind mehrere Aspekte von Bedeutung, die in meiner Arbeit nicht umfassend behandelt wurden. Zunächst habe ich den Fokus auf schwule Männlichkeiten gelegt: Es fehlen allerdings ausführliche Analysen zu anderen Identitäten, wie lesbischen, nicht-binären oder trans Identitäten. Meine Analyse berücksichtigt außerdem nur in begrenztem Maße die Intersektion von sexueller Orientierung mit anderen Identitätsdimensionen wie Ethnizität, Klasse und Geschlecht und zentriert eine weiße, männliche, schwule Erfahrung. Dies ist zum Teil einer Gegenstandswahl geschuldet, die weitgehend auf diese Erfahrung fokussiert, eine tiefere Auseinandersetzung mit intersektionalen Identitäten und deren Repräsentation – auch in den hier behandelten Filmen – ist jedoch notwendig, um die Darstellung queerer Erfahrungen in ihrer Komplexität umfassender beschreiben zu können.

Darüber hinaus fehlt eine Analyse der historischen Entwicklung und des sozialen Wandels in Bezug auf queere Repräsentationen im österreichischen Kino. Künftige Untersuchungen sollten die historischen Bedingungen und gesellschaftlichen Veränderungen stärker in den Fokus rücken, um die Entwicklung und Transformation queerer Filmrepräsentationen besser zu verstehen. Eine Erweiterung der Untersuchung auf internationale Vergleiche könnte ebenfalls wertvolle Einsichten liefern. Wie unterscheiden sich die Repräsentationen schwuler Männlichkeiten und anderer Identitäten im österreichischen Kino im Vergleich zu anderen

nationalen Kinos? Hierbei sollte gleichzeitig die Idee eines insularen nationalen Kinos problematisiert werden und Entwicklungslinien im internationalen queeren Film aufgezeigt werden.

Wenngleich ein zentraler Aspekt meiner Analyse die Affektproduktion durch die filmische Darstellung war, habe ich diese Affektproduktion vom Film ausgehend beschrieben. Es fehlt eine Analyse der Rezeption durch die Zuseher:innen. Wie reagieren verschiedene Gruppen auf diese Filme? Welche affektiven und kognitiven Resonanzen werden ausgelöst? Zukünftige Forschungen sollten die Perspektiven und Erfahrungen der Zuseher:innen einbeziehen, um ein umfassenderes Bild der Wirkung dieser Filme zu erhalten und die Möglichkeit queerer Lesarten durch die Zuseher:innen zu reflektieren.

Im Rahmen dieser Arbeit habe ich sechs Filme als Analysekorpus gewählt, was es mir ermöglicht hat, sowohl Gemeinsamkeiten als auch Unterschiede zwischen mehreren österreichischen schwulen Filmen festzustellen. Diese großflächige Betrachtung bringt gleichzeitig Einschränkungen mit sich, was die Tiefe der Analysen der einzelnen Filme betrifft. Ich betrachte diese Arbeit daher als Ausgangspunkt für eine vertiefende Auseinandersetzung mit der Darstellung queerer Identitäten im österreichischen Kino. Ich möchte zur weiteren Erforschung der komplexen Wechselwirkungen zwischen Geschlecht, Sexualität, Raum und Affekt im Film anregen, um der Vielfalt menschlicher Erfahrungen besser gerecht zu werden.

# 6 Quellenverzeichnis

## 6.1 Literaturverzeichnis


Aaron, Michele (Hg.), *New Queer Cinema. A Critical Reader*, Edinburgh: Edinburgh University 2004.

Aaron, Michele (Hg.), „New Queer Cinema. An Introduction“, *New Queer Cinema. A Critical Reader*, Edinburgh: Edinburgh University 2004, S.3-14.

Aaron, Michele (Hg.), „The New Queer Spectator“, *New Queer Cinema. A Critical Reader*, Edinburgh: Edinburgh University 2004, S.187-200

Ahmed, Sara, *Queer Phenomenology. Orientations, Objects, Others*, Durham/London: Duke University 2006.

Ahmed, Sara, *The Cultural Politics of Emotion*, Edinburgh: Edinburgh University 2014.

Augé, Marc, *Non-Places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, London: Verso 1995.

Avila-Saavedra, Guillermo, „Nothing Queer About Queer Television. Televized Construction of Gay Masculinities“, *Media, Culture & Society* 31/1, 2009, S.5-21.

Beckermann, Ruth/Christa Blümlinger (Hg.), „Vorwort“, *Ohne Untertitel. Fragmente einer Geschichte des Österreichischen Kinos*, Wien: Sonderzahl 1996.

Benshoff, Harry/Sean Griffin, *Queer Images. A History of Gay and Lesbian Film in America*, Lanham: Rowman & Littlefield 2006.

Birke, Roman/Barbara Kraml, „Gleichzeitigkeit von Inklusion und Exklusion. Homosexualitäten zwischen Verfolgung und Normalisierung in Österreich 1971“, *Zeitgeschichte* 43/2, 2016, S.85-100.

Bronski, Michael, „Positive Images & the Coming Out Film. The Art and Politics of Gay and Lesbian Cinema“, *Cineaste* 26/1, 2000, S.20-26.

Brunner, Andreas, „Sichtbar unter Unsichtbaren. Eine schwule Identität im Spiegel von Politik und Gesellschaft seit den 1970er-Jahren“, *Das andere Österreich. Leben in Österreich abseits männlich-weiß-heteronormativ-deutsch-katholischer Dominanz*, hg.v. Farid Hafez, Wien/Hamburg: new academic 2021, S.13-26.

Buchschwenter, Robert, „Ruf der Berge. Echo des Fremdenverkehrs“, *Ohne Untertitel. Fragmente einer Geschichte des Österreichischen Kinos*, hg.v. Ruth Beckermann/Christa Blümlinger, Wien: Sonderzahl 1996.

Butler, Judith, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, London: Routledge 1990.

Connell, Raewyn, *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*, Wiesbaden: Springer VS $^{4}$2015.

Crenshaw, Kimberlé, „Das Zusammenrücken von Race und Gender ins Zentrum rücken. Eine Schwarze feministische Kritik des Antidiskriminierungsdogmas, der feministischen Theorie und antirassistischer Politiken“, *Schwarzer Feminismus. Grundlagentext*, hg.v. Natasha A. Kelly, Münster: UNRAST 2019 (Orig. 1989), S.145-186.

Cvetkovich, Ann, *An Archive of Feeling. Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*, Durham/London: Duke University 2003.

Dassanowsky, Robert/Oliver C. Speck (Hg.), *New Austrian Film*, New York: Berghahn Books 2011.

Dassanowsky, Robert/Oliver C. Speck (Hg.), „New Austrian Film. The Non-exceptional Exception“, *New Austrian Film*, New York: Berghahn Books 2011, S.1-17.

Duggan, Lisa, „The New Homonormativity. The Sexual Politics of Neoliberalism“, *Materializing Democracy. Toward a Revitalized Cultural Politics*, hg.v. Russ Castronovo/Dana D. Nelson, Durham: Duke University 2002, S. 175-194.

Dyer, Richard (Hg.), *Gays and Film*, London: British Film Institute 1977.

Dyer, Richard, „Seen to Be Believed. Some Problems in the Representation of Gay People as Typical“, *Studies in Visual Communication* 9/2, 1983, S.2-19.

Dyer, Richard, *The Matter of Images. Essays on Representation*, New York: Routledge $^{2}$2002 (Orig. 1993).

Eliason, Michele J./Robert Schope, „Shifting sands or solid foundation? Lesbian, gay, bisexual, and transgender identity formation“, *The health of sexual minorities. Public health perspectives on lesbian, gay, bisexual, and transgender populations*, hg.v. Ilan H. Meyer/Mary E. Northridge, New York: Springer Science & Business Media 2007, S.3-26.

Fejes, Fred, „Making a Gay Masculinity“, *Critical Studies in Media Communication* 17/1, 2000, S.113-116.

Fitz-Klausner, Sebastian, „Männlichkeiten in den Filmwissenschaften“, *Handbuch Medien und Geschlecht*, hg.v. J. Dorer et al., Wiesbaden: Springer 2023, S.109-124.

Juett, JoAnne C./David M. Jones (Hg.), *Coming Out to the Mainstream. New Queer Cinema in the 21st Century*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars 2010.

Klein, Kate et al., „Complicating the Coming Out Narrative. Becoming Oneself in a Heterosexist and Cissexist World“, *Journal of Homosexuality* 62, 2015, S.297-326.

Köhnemann, Andreas, Interview mit Gregor Schmidinger, „Emotional Education“, *Sissy Mag*, 17.10.2019, https://www.sissymag.de/nevrland-interview-mit-gregor-schmidinger/, 11.07.2024.

König, Christiane, *Szene & Horizont. Theaterwissenschaftliche Studien. Bd. 5: Performative Figuren queerer Männlichkeit. Eine Mediengeschichte von Film und Kino in Deutschland bis 1945*, hg.v. Peter W. Marx, Köln: J.B. Metzler 2020.

Lamb-Faffelberger, Maragarete/Franz-Peter Griesmaier, „Introduction“, *Literature, Film, and the Culture Industry in Contemporary Austria*, hg.v. Margerete Lamb-Faffelberger, New York [u.a.]: Lang 2002, S.1-7.

Lim, Dennis, „Austrian filmmakers with a heart for darkness – Culture – International Herald Tribune“, *The New York Times*, 27.11.2006, https://www.nytimes.com/2006/11/27/arts/27iht-ausfilm.3682336.html, 09.03.2024.

Moser, Joseph, „Franz Antel’s Bockerer Series. Constructing the Historical Myths of Second Republic Austria “, *New Austrian Film*, hg.v. Robert Dassanowsky/Oliver C. Speck, New York: Berghahn Books 2011, S.43-53.

Mulvey, Laura, „Visual Pleasure and Narrative Cinema“, *Feminist Film Theory. A Reader*, hg.v. Sue Thornham, Edinburgh: Edinburgh University 2022 (Orig. 1975), S.58-69.

Neufeld, Sonja, „‚Hochwald‘. Ein Traumtänzer fällt aus der Welt“, *orf.at*, 28.10.2020, https://orf.at/viennale20/stories/3186768/, 30.06.2024.

Nowlan, Bob, „Queer Theory, Queer Cinema“, *Coming Out to the Mainstream. New Queer Cinema in the 21st Century*, hg.v. JoAnne C. Juett/David M. Jones, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars 2010, S.2-19.

Österreichisches Filminstitut, *Dritter Österreichischer Film Gender Report,* 2024.

Pekler, Michael, „Händl Klaus: ‚Wir erleben einen Tag, der nicht vergeht'", *Der Standard,* 6.11.2016, https://www.derstandard.at/story/2000046987217/haendl-klaus-wir-erleben-einen-tag-der-nicht-vergeht, 30.06.2024.

Poole, Jay, „Queer Representations of Gay Males and Masculinities in the Media", *Sexuality & Culture* 18, 2014, S.279-290.

Poole, Ralph J., „Heterosexuelle sind die neuen Schwulen. Tendenzen des Normativen im aktuellen queeren Film und Fernsehen", *Forschung im Queerformat. Aktuelle Beiträge der LSBTI*-, Queer- und Geschlechterforschung*, hg. v. Bundesstiftung Magnus Hirschfeld, Bielefeld: transcript 2014, S.273-290.

Repnik, Ulrike, *Die Geschichte der Lesben- und Schwulenbewegung in Österreich*, Wien: Milena 2006.

Richards, Stuart, „A New Queer Cinema Renaissance", *Queer Studies in Media & Popular Culture* 2/1, 2016, S.215-229.

Rich, B. Ruby, „New Queer Cinema", *Sight and Sound* 5/2, 1992, S.30-39.

Rich, B. Ruby, *New Queer Cinema. The Director's Cut*, Durham/London: Duke University 2013.

Russo, Vito, *The Celluloid Closet. Homosexuality in the Movies. Revised Edition*, New York [u.a.]: Harper & Row 1987 (Orig. *The Celluloid Closet. Homosexuality in the Movies*, 1981).

Saxey, Esther, *Homoplot. The Coming-Out Story and Gay, Lesbian and Bisexual Identity*, New York: Lang 2008.

Scheibelhofer, Paul et al., „Kritische Männlichkeitenforschung und Medien", *Handbuch Medien und Geschlecht*, hg.v. Johanna Dorer et al., Wiesbaden: Springer 2013, S.821-833.

Schiefer, Karin, Interview mit Evi Romen, „Evi Romen – Hochwald. ‚Ich nenne Hochwald gerne einen modernen Heimatfilm'", *ÖFI*, September 2019, https://filminstitut.at/interview/evi-romen-hochwald, 19.05.2024.

Schiefer, Karin, Interview mit Patric Chiha, „Ich wollte, dass sie Helden sind", *Austrian Films*, Jänner 2016, https://www.austrianfilms.com/news/bodyich_wollte_dass_sie_helden_sindbody, 10.05.2024.

Schiefer, Karin, Interview mit Sebastian Meise, „Stell dir vor, du lebst in einer Welt, in der Liebe per Gesetz verboten ist“, *Austrian Films,* Juni 2021, https://www.austrianfilms.com/interview/sebastian_meise/grosse_freiheit_DE, 10.05.2024.

Schoonover, Karl/Rosalind Galt, *Queer Cinema in the World,* Durham: Duke University 2016.

Schwärzler, Dietmar, „Rise and a Phoenix. Queer Film Austria“, *Biblioteca. Cinema, Media e Studi Culturali. Bd. 7*: *Atlante del Cinema Queer Contemporaneo. Europa 2000-2020. Atlas of Contemporary Queer Cinema. Europe 2000-2020,* hg.v. Andrea Inzerillo, o.A.: Meltemi, S.49-82

Seibel, Alexandra/Peter Jarolin, Interview mit Händl Klaus, „Händl Klaus-Interview. ‚Jedes Paradies muss enden‘“, *Kurier,* 05.11.16, https://kurier.at/kultur/haendl-klaus-interview-jedes-paradies-muss-enden/228.937.028, 10.05.2024.

Stadt Wien, „Rechtliche Situation - Lesben, Schwule und Transgender-Personen“, *Stadt Wien. Offizielle & aktuelle Infos und Services der Wiener Stadtverwaltung,* https://www.wien.gv.at/menschen/queer/sexuelle-orientierung/recht/ep.html, 01.06.2024.

Stein, Arlene/Ken Plummer, „‚I Can’t Even Think Straight‘. ‚Queer‘ Theory and the Missing Sexual Revolution in Sociology“, *Sociological Theory* 12/2, 1994, S.178-187.

Trattner, Kathrin, „Zwischen (Anti-)Heimatfilm und Konversionsgeschichte: Evi Romens ‚Hochwald‘“, *Der Standard,* 16.06.2021, https://www.derstandard.at/story/2000127419966/zwischen-anti-heimatfilm-und-konversionsgeschichte-evi-romens-hochwald, 30.06.2024.

Treiblmayr, Christopher, *Bewegte Männer. Männlichkeit und männliche Homosexualität im deutschen Kino der 1990er Jahre,* Köln: Böhlau 2015.

Tyler, Parker, *Screening the Sexes. Homosexuality in the Movie,* New York [u.a.]: Holt Rinehart and Winston 1972.

Walters, Ben, „New-wave queer cinema. ‚Gay experience in all its complexity‘“, *The Guardian,* 4.10.2012, https://www.theguardian.com/film/2012/oct/04/new-wave-gay-cinema, 09.03.2024.

Wehrle, Maren, *Phänomenologie. Eine Einführung,* Stuttgart: J.B. Metzler 2022.

Wirth, Werner/Holger Schramm, „Media and Emotions“, *Communication Research Trends* 24/3, 2005, S.3-39.

## 6.2 Medienverzeichnis

*Alltagsgeschichten*, R: Elizabeth T. Spira, AT 1985-2006.

*Boys Like Us*, R: Patric Chiha, AT/F 2014.

*Brüder der Nacht*, R: Patric Chiha, WILDart FILM, AT 2016, MUBI, 20.07.2024.

*Call Me By Your Name*, R: Luca Guadagnino, IT/FR/USA/BR 2017.

*Dancing Stars Staffel 6*, R: Kurt Pongratz, AT 2005.

*Der Bockerer*, R: Franz Antel, AT 1981.

*Die Aufschneider*, R: David Schalko, AT 2010.

*Die Mitte der Welt*, R: Jakob M. Erwa, DE/AT 2016.

*Die Sennerin von St. Kathrein*, R: Herbert B. Fredersdorf, AT 1955.

*Domaine*, R: Patric Chiha, FR/AT 2009.

*Echo der Berge*, R: Alfons Stummer, AT 1954.

*Eismayer*, R: David Wagner, DVD, ÖFI-Belegexemplar, Golden Girls, AT 2022.

*God's Own Country,* R: Francis Lee, UK 2017.

*Große Freiheit*, R: Sebastian Meise, DVD, Filmladen, FreibeuterFilm/Rohfilm, AT/DE 2021.

*Hochwald*, R: Evi Romen, DVD, ÖFI Belegexemplar, Amour Fou, AT 2020.

*Homophobia*, R: Gregor Schmidinger, AT 2012.

*Im Keller*, R: Ulrich Seidl, AT 2014.

*I Want Your Love*, R: Travis Mathews, USA 2012.

*Kater*, R: Händl Klaus, DVD, ÖFI-Belegexemplar, coop 99, AT 2016.

*Keep the Lights On,* R: Ira Sachs, USA 2012.

*L'Animale*, R: Katharina Mückstein, AT 2018.

*Liebesg'schichten und Heiratssachen*, R: o.A, AT seit 1997.

*L'Inconnu du Lac*, R: Alain Guiraudie, FR 2013.

*Moneyboys*, R: C.B. Yi, AT/FR/BE/TW 2022.

*Nevrland*, R: Gregor Schmidinger, DVD, Filmladen, Orbrock, AT 2019.

*Nordrand*, R: Barbara Albert, AT/DE/CH 1999.

*Poison*, R: Todd Haynes, USA 1991.

*Prince of Peace*, R: Hans Scheugl, AT 1993.

*Querelle*, R: Rainer Werner Fassbinder, DE/FR 1982.

*Sissi*, R: Ernst Marischka, AT 1955.

*Starmania Staffel 3*, R: Kurt Pongratz, AT 2006-2007.

*Sugar Daddies*, R: Hans Scheugl, AT 1968.

*Swoon*, R: Tom Kalin, USA 1992.

*The Living End*, R: Gregg Araki, USA 1992.

*The Wizard of Oz*, R: Victor Fleming, USA 1939.

*Tod in Venedig*, R: Luchino Visconti, IT 1971.

*Top Gun*, R: Tony Scott, USA 1986.

*Vento Seco*, R: Daniel Nolasco, BR 2020.

*Weekend*, R: Andrew Haigh, UK 2011.

*Wilde Maus*, R: Josef Hader, AT/DE 2017.

# Abstract


## Deutsch

Diese Masterarbeit untersucht, wie schwule Männlichkeiten in österreichischen Kinofilmen im Verhältnis zu sozialen Räumen dargestellt werden und welche affektive Ansprache die Filme bei dieser Darstellung anwenden. Zu diesem Zweck werden sechs zeitgenössische österreichische Kinofilme einer Filmanalyse unterzogen, wobei theoretische Bezüge zu Raewyn Connells Konzept der hegemonialen Männlichkeit, Sara Ahmeds queerer Phänomenologie sowie Rosalind Galts und Karl Schoonovers affektiven Registern hergestellt werden.

Die Analyse zeigt, dass die Filme schwule Männlichkeiten häufig innerhalb heterosexuell männlich geformter Räume darstellen, in denen schwule Männlichkeiten als normabweichend erscheinen. Diese Normabweichung wird von den Filmen weitgehend auf individueller Ebene problematisiert, während der historische und politische Kontext dieser Räume vernachlässigt wird.

Öffentliche Badezimmer und Clubs treten als wiederkehrende räumliche Motive auf: Badezimmer werden als Orte schwulen Begehrens mit vielfältigen affektiven Ansprachen dargestellt, während Clubs als Räume gezeigt werden, in denen die schwulen Protagonisten als Außenseiter agieren und überwiegend negative Affekte ausgelöst werden. Die Filme erzeugen häufig einfache und erwartbare Affekte, da sie weitgehend Genre-Erwartungen und damit einhergehenden Sehgewohnheiten entsprechen.

Schwule Männlichkeiten treten in den Filmen oft in ein oppositionelles Verhältnis zu einer österreichischen Identität, die durch hegemoniale, heterosexuelle Männlichkeit geprägt ist. Das schwule Begehren für eine migrantische, nicht-weiße oder anderweitig als nicht-österreichisch markierte Männlichkeit dient häufig als Katalysator für den Entwicklungsprozess der schwulen weißen österreichischen Figuren.

## English

This master's thesis investigates how gay masculinities are depicted in Austrian films in relation to social spaces and the affective engagement these films employ in their portrayal. To this end, six contemporary Austrian films are analyzed, drawing on theoretical frameworks such as Raewyn Connell's concept of hegemonic masculinity, Sara Ahmed's queer phenomenology, and the affective registers described by Rosalind Galt and Karl Schoonover.

The analysis reveals that the films often depict gay masculinities within spaces shaped by straight masculinities, where gay men appear as deviant. This deviance is primarily problematized at an individual level, while the historical and political context of these spaces is largely neglected.

Public bathrooms and clubs emerge as recurring spatial motifs: bathrooms are portrayed as sites of gay desire with varied affective engagements, whereas clubs are depicted as spaces where the gay protagonists are positioned as outsiders, eliciting predominantly negative affects. The films frequently generate simple and predictable affects, aligning with genre expectations and conventional viewing habits.

Gay masculinities are often set in opposition to an Austrian identity defined by hegemonic heterosexual masculinity. The gay desire for a migrant, non-white, or otherwise non-Austrian marked masculinity often serves as a catalyst for the developmental process of the gay white Austrian characters.

# Anhang

Die Abbildungen im Anhang unterliegen aufgrund ihrer Belegfunktion dem Zitatrecht. Eine Nutzung außerhalb dieses Rahmens erfordert die Zustimmung der jeweiligen Urheberrechtsinhaber:innen.

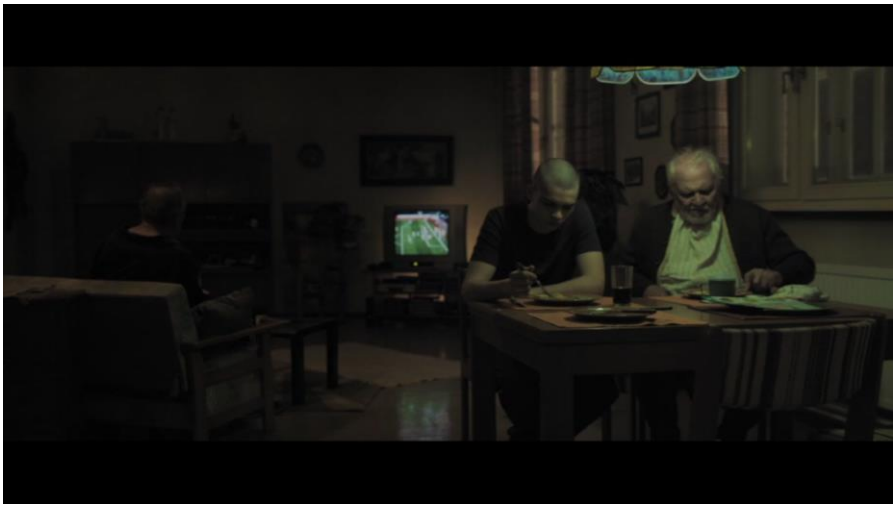

**Abbildung 1:** *Nevrland*, TC: [00:02:30].

**Abbildung 2:** *Nevrland*, TC: [00:08:23].

**Abbildung 3:** *Nevrland,* TC: [00:08:48].

**Abbildung 4:** *Hochwald,* TC: [00:32:19].

**Abbildung 5:** *Hochwald,* TC: [00:32:44].

**Abbildung 6:** *Hochwald,* TC: [00:35:10].

**Abbildung 7:** *Hochwald,* TC: [00:17:27].

**Abbildung 8:** *Hochwald,* TC: [00:56:01].

**Abbildung 9:** *Hochwald,* TC: [01:12:07].

**Abbildung 10:** *Hochwald*, TC: [01:25:29].

**Abbildung 11:** *Hochwald,* TC: [00:54:51].

**Abbildung 12:** *Eismayer*, TC: [00:10:56].

**Abbildung 13:** *Eismayer*, TC: [00:35:27].

**Abbildung 14:** *Eismayer*, TC: [00:33:30].

**Abbildung 15:** *Große Freiheit*, TC: [00:02:39].

**Abbildung 16:** *Große Freiheit*, TC: [01:08:58].

**Abbildung 17:** *Große Freiheit*, TC: [01:09:16].

**Abbildung 18:** *Große Freiheit*, TC: [01:11:28]

**Abbildung 19:** *Große Freiheit*, TC: [00:32:42].

**Abbildung 20:** *Kater*, TC: [00:04:59].

**Abbildung 21:** *Kater*, TC: [00:05:36].

**Abbildung 22:** *Kater*, TC: [00:06:59].

**Abbildung 23:** *Kater*, TC: [00:33:56].

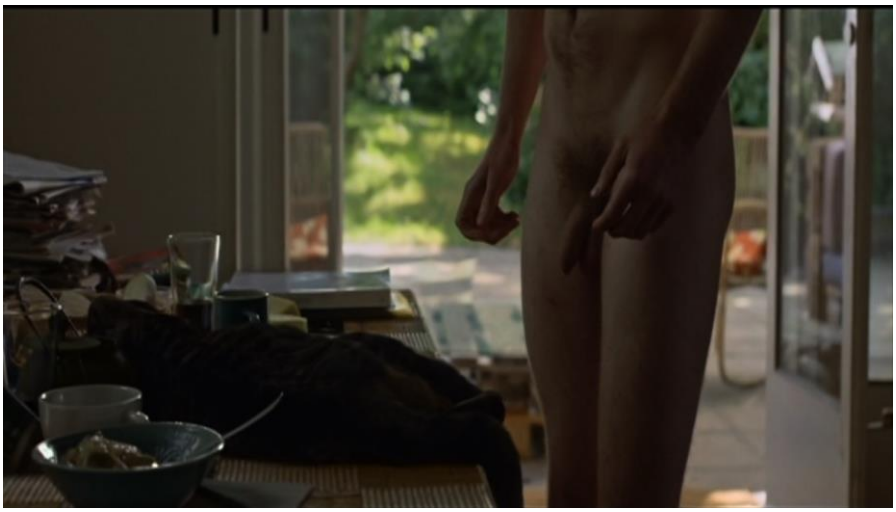

**Abbildung 24:** *Kater*, TC: [00:34:21].

**Abbildung 25:** *Brüder der Nacht*, TC: [00:02:42].

**Abbildung 26:** *Brüder der Nacht*, TC: [00:36:31].

**Abbildung 27:** *Brüder der Nacht*, TC: [00:38:00].

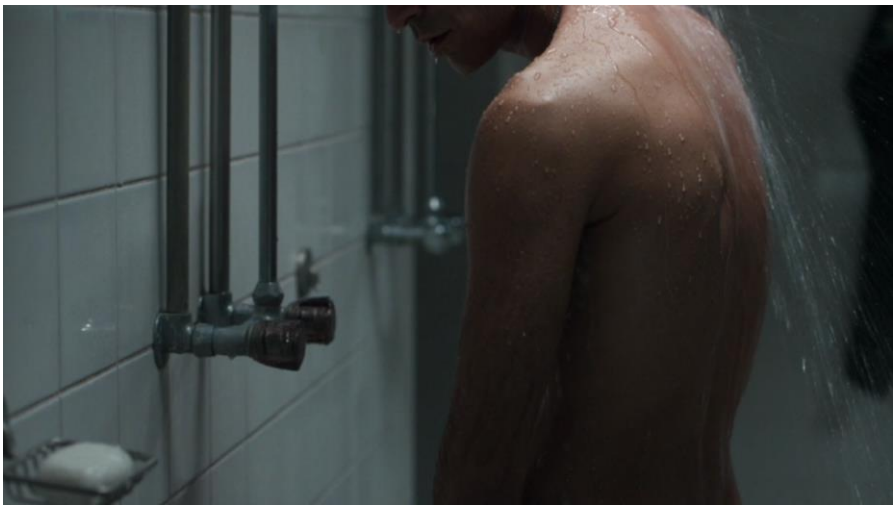

**Abbildung 28:** *Eismayer*, TC: [00:37:25].

**Abbildung 29:** *Hochwald*, TC: [01:07:33].

**Abbildung 30:** *Nevrland*, TC: [00:18:45].

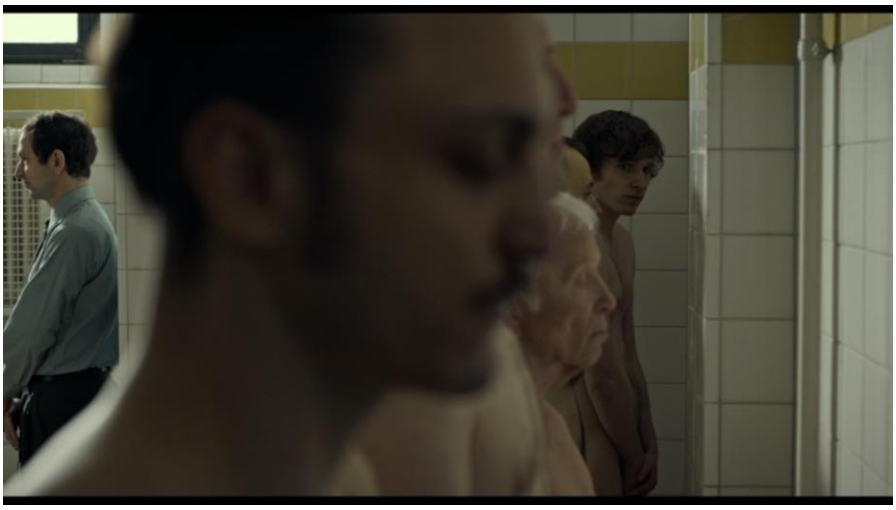

**Abbildung 31:** *Große Freiheit*, TC: [00:37:11].

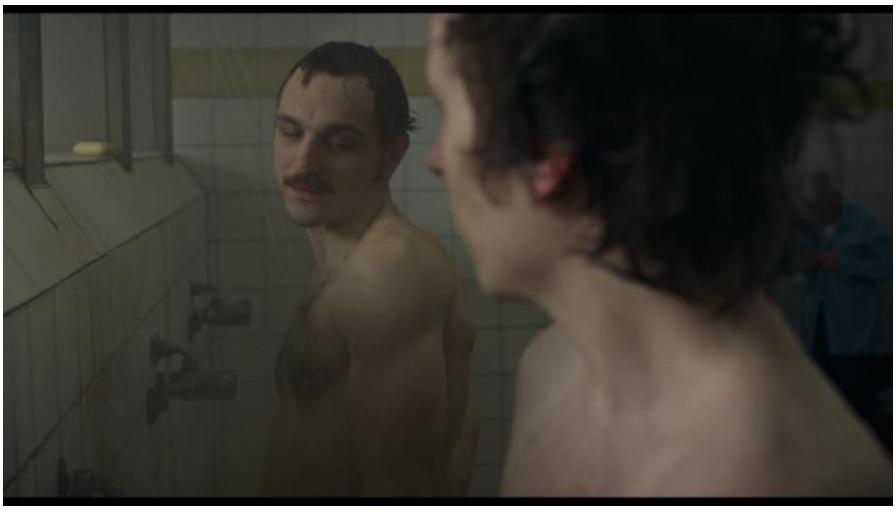

**Abbildung 32:** *Große Freiheit*, TC: [00:37:41].

**Abbildung 33:** *Kater*, TC: [00:52:34].

**Abbildung 34:** *Kater*, TC: [00:53:25].

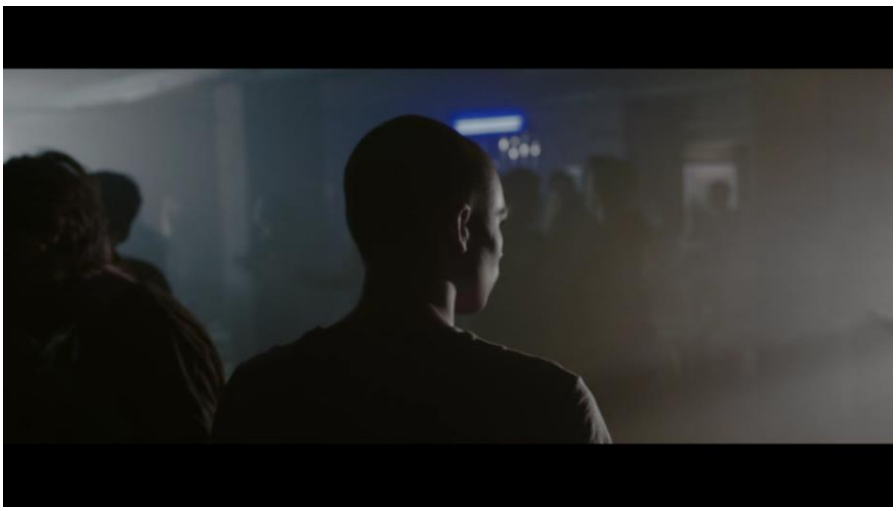

**Abbildung 35:** *Nevrland*, TC: [00:33:17].

**Abbildung 36:** *Nevrland*, TC: [00:36:03].

**Abbildung 37:** *Hochwald*, TC: [00:27:39].

**Abbildung 38:** *Hochwald*, TC: [00:30:30].

**Abbildung 39:** *Hochwald*, TC: [00:30:50].

**Abbildung 40:** *Große Freiheit*, TC: [01:44:43].

**Abbildung 41:** *Große Freiheit*, TC: [01:45:45].

**Abbildung 42:** *Große Freiheit*, TC: [01:46:06].