



Rutsch 'rüber, Darling! Schwule Aneignung klassischer Hollywood-Romanzen

Von Thomas Röske

Bevor das Angebot von Filmen mit homosexueller Thematik Mitte der 90er Jahre explodierte, waren Schwule, wollten sie sich im Kino erotisch identifizieren, wie in vielen anderen Bereichen der Kultur auf eine Art Piraterie angewiesen. Zeigten die angehimmelten männlichen Leinwandstars in ihren Paraderollen keine sexuelle Neigung zum eigenen Geschlecht, so musste die Gewalt der Umdeutung die Ob-

Badende Venus? Rock Hudson
in BETTGEFLÜSTER

jekte der Begierde willig machen. Die damals entwickelten Techniken einer schwulen Aneignung heterosexueller Romanzen sind noch heute im Gebrauch, jedoch mit einem Zug ins Nostalgische und Ironische – und nicht nur bei Schwulen. Mit dem wachsenden wirtschaftlichen Interesse an dieser Randgruppe ist auch das Spiel mit ihren spezifischen Perspektiven hip geworden. Zweifellos lässt sich für alle Betrachter mit der Konstruktion eines homosexuellen Subtextes der Reiz älterer Filme steigern, wenn nicht sogar Erkenntnis über die Besonderheiten ihrer Gestaltung gewinnen. Aber warum eigentlich eignen sich Hollywood-Produktionen der 30er bis 60er Jahre besonders für dieses Spiel? Doch wohl nicht nur, weil nachträglich bekannt wurde, dass einige der am meisten von Schwulen umschwärmten Filmgrößen selbst schwul waren, wie Rock Hudson, Cary Grant und Montgomery Clift, oder, wie Marlon Brando, zumindest gelegentlich Sex mit Männern hatten.

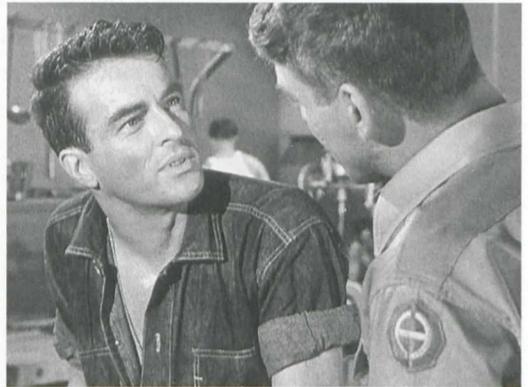
Umwegen des Begehrens

Verhältnismäßig leicht fällt die Konstruktion eines schwulen Subtextes beim Thema Männerfreundschaft, indem das Homosoziale als Homoerotik interpretiert (oder entlarvt) wird. Es wäre verwunderlich, wenn nicht schon früher auch heterosexuelle Kinogänger entsprechende Mutmaßungen etwa bei *VERDAMMT IN ALLE EWIGKEIT* angestellt hätten. Steht das darin geschilderte Verhältnis zwischen dem ruppigen Feldwebel Milt Warden (Burt Lancaster) und dem Rekruten Prewitt (Montgomery Clift) doch an emotionaler Intensität weit über den Beziehungen beider zu Frauen. Man fragt sich unwillkürlich, ob die Rolle der mannstollen Karen Holmes, die Warden zu verführen sucht, absichtlich fehlbesetzt wurde mit der biedereren, damenhaften Deborah Kerr, um diese heterosexuelle Konkurrenz karikaturistisch zu entwerten.

Wie aber ist eine schwule Aneignung und Umdeutung traditioneller Formeln möglich, wenn eine handfeste heterosexuelle Liebesbeziehung im Mittelpunkt des Films steht? Hier bleibt dem schwulen Zuschauer bloß, sich in den weiblichen Part hineinzusetzen, wobei verschiedene Formen

der Identifikation – und damit verschiedene Formen des Erkenntnisgewinns – zu unterscheiden sind. Tatsächlich sperren sich nicht nur heterosexuelle Männer gegen den simplen Wechsel des eigenen Geschlechts in der Fantasie. Auch viele homosexuelle verweigern sich einem solchen Spiel. Der Grund dafür kann demnach nicht allein das Problem sein, das man damit hat, für das erotische Begehren anderer zum Objekt zu werden – eine Position, die im Rollenklischee des Mannes nicht vorgesehen ist. Es muss auch eine Form von Wettbewerbsdenken mitspielen, vielleicht sogar eine gewisse Verachtung (im Kampf um eine fiktive vorletzte Position in der gesellschaftlichen Hierarchie). Wer sich mit Frauen im Film rückhaltlos identifizieren kann, zeigt demnach vermutlich weniger, dass er »den weiblichen Anteil« seiner Persönlichkeit besser integriert hat als andere oder dass er »näher am Weiblichen« ist, sondern schlicht, dass er Frauen als gleichwertig akzeptiert. Das ist sicherlich ein großer Schritt für den Einzelnen. Es sagt allerdings noch nichts über die filmischen Konstruktionen aus.

Um die Identifikation mit einem weiblichen Star für das Gros schwuler Männer zu erleichtern oder sie gar zu provozieren, bedarf es offenbar einer Entschärfung der Konkurrenzsituation durch eine Distanzierung der betreffenden Schauspielerin von klischeehafter Weiblichkeit. Das kann zum einen paradoxerweise die Übersteigerung sein, insbesondere diejenige damenhaft-eleganter und narzisstisch-empfindsamer Züge. Diese prägen nämlich auch das Auftreten der sogenannten Tunte, einer – nicht selten selbstironischen – Spielart des männlichen Homosexuellen, die prinzipiell im Repertoire eines jeden Schwulen vorhanden ist.



Kannst du nicht mal was anderes kochen? Montgomery Clift und Burt Lancaster diskutieren es aus:
VERDAMMT IN ALLE EWIGKEIT

So fällt es nicht schwer zu erkennen, dass die Rolle der Blanche Dubois (Vivien Leigh) in ENDSTATION SEHNSUCHT im Grunde stimmiger mit einem Mann besetzt wäre. Tennessee Williams hat mit der Figur, wie mit anderen tragischen Heroinnen seiner Stücke, zweifellos auf die alternde Tunte gezielt. Ihr steht im Film der Prototyp *butcher* Männlichkeit in Marlon Brandos Stanley Kowalski gegenüber. Seine ganze Erscheinung, mit dem muskulösen Körper im verschwitzten Trägerunterhemd, dem kalten und harten Blick der tief liegenden Augen, dem wuchtigen Schädel, erinnert an die gezeichneten schwulen Pin-ups (von Tom of Finland oder Etienne), die in den 40er Jahren aufkamen. Insofern ist es nicht verwunderlich, dass Brando bereits mit diesem Film zu einem neuen Idol der Schwulen avancierte – obwohl Dubois ihn gerade nicht bekommt und ihrer Schwester das Leben an der Seite dieses Mannes neidet. Blanche ist die Verkörperung der vergeblichen Sehnsüchte der Schwulen nach dem heterosexuellen Mann.

Eine attraktivere Möglichkeit zur Identifikation bieten Filmfiguren oder Schauspieleridentitäten, die das weibliche Rollenklischee in Richtung des männlichen transzendieren. Die Popularität zweier amerikanischer Stars bei Schwulen erklärt sich vor allem aus dem Image der »starken Frau«, die Männer zu erotischen Objekten macht. Bette Davis spielt diesen Part etwa in ALLES ÜBER EVA. Bei Mae West bestimmt eine unweibliche Direktheit alle Filme. Ein herausragendes Beispiel ist AUF IN DEN WESTEN von 1936. Als Hollywood-Star Mavis Arden auf einer Farm gestrandet, begegnet West dem attraktiven Landburschen Bud Norton (Randolph Scott). Er ist auf die unverhohlenen Äußerungen erotischen Interesses von einer Frau nicht vorbereitet. Die Regie stellt seine körperlichen Reize – und damit seinen Objektstatus – deutlich heraus. So glänzt etwa sein blonder Haarschopf, den Arden in einer Szene preist, in der Tat übernatürlich. Und bei der Reparatur ihres liegen gebliebenen Rolls-Royce ist sein Hemd bis unter die Brust geöffnet und an den Armen bis zum Bizeps aufgekrempelt. Dass seine eng sitzende Hose die Aufmerksamkeit auf Schenkel und Gesäß lenkt, wird in jener berühmten Szene thema-

Der feuchte Traum einer Tunte:
Marlon Brando in ENDSTATION
SEHNSUCHT





Alles im Griff: Mae West dominiert Randolph Scott in AUF IN DEN WESTEN

tisiert, in der West ihn wohlgefällig mit Blick auf sein Hinterteil umkreist, während er sich in den Motorraum des Wagens beugt. Keine Frau in Hollywood hat sich vorher so dreist über die sozialen Grenzen weiblichen Verhaltens hinweggesetzt.

Eine dritte, verwandte Möglichkeit der Abweichung vom klischeehaft Weiblichen ist das scheinbare Changieren des Geschlechts. Ein schwuler Freund von mir, der entschieden bestritt, sich jemals mit einer Schauspielerin identifiziert zu haben, gab im gleichen Gespräch zu, dass er schon immer für den jungen Gary Cooper geschwärmt habe. Nun gibt es eigentlich nur einen Film, in dem Cooper wirklich sexy ist: MAROKKO von 1930. Es geht darin um den Kampf zweier Rivalen in Liebe, einem Fremdenlegionär und einer Varietésängerin (Marlene Dietrich), den die Frau schließlich verliert. Wie kommt ein schwuler Kinogänger an diesen *homme*



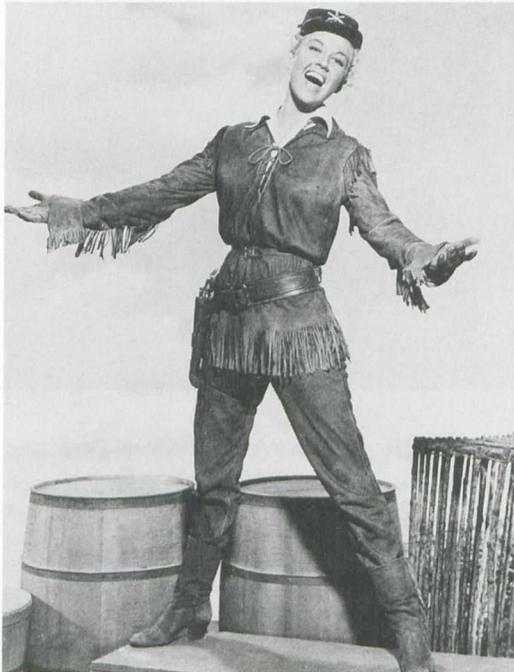
fatale heran, ohne sich in seiner Männlichkeit kränken zu lassen? Der Regisseur Sternberg hilft dem schwulen Publikum unbeabsichtigt durch zweierlei. Zum einen inszeniert er Cooper als Objekt der Begierde: Auf die effektvolle Verschattung seiner Wangenknochen und Augenhöhlen wird genauso viel Sorgfalt gelegt wie auf die der gleichen charakteristischen Züge in Dietrichs Gesicht. Zum anderen gestaltet der Regisseur Dietrichs Rolle geschlechtlich ambivalent. Mit der bekannten Szene, in der sie während eines Auftritts im Herrenanzug eine Frau im Publikum küsst, wollte Sternberg »einen leichten lesbischen Akzent setzen« (S. 271). Die Ambivalenz der Figur lässt sich jedoch auch anders lesen: Dietrich ist ein verkleideter Mann, zumindest kann sie das Geschlecht wechseln. Wenn der Fremdenlegionär in der Garderobe der Sängerin vor dem Spiegel ihren Zylinder aufsetzt und erschrickt, lässt sich das

Diese Wangenknochen! Gary Cooper und Marlene Dietrich in MAROKKO

als ein Flirt mit schwulem Begehren (um-)interpretieren: Cooper erkennt, dass er von dem Mann in Dietrich angezogen ist.

Junge trifft Mann: Doris Day und Rock Hudson

Für die schwule Aneignung besonders lohnend sind jedoch die klassischen Komödien mit Doris Day aus den 50er und 60er Jahren, Filme wie *BETTGEFLÜSTER* und *EIN PYJAMA FÜR ZWEI*. Das mag zunächst erstaunen, ist die Schauspielerin mit der wasserstoffgebleichten Betonfrisur doch für viele der Prototyp amerikanischer Biederkeit und Prüderie. Und geht es in diesen Produktionen nicht stets nur darum, wie der frauengewandte *beau* die entschlossen Widerspenstige durch Verstellung doch noch ins Bett bekommt, sich dabei aber in sie verliebt und gezähmt wird? Wo ist in diesen Plots, die so offensichtlich den zeitgenössischen amerikanischen Moralvorstellungen verpflichtet sind, eine Lücke für den schwulen Usurpator? – Sie tut sich auf, wo Drehbuch und Regie allzu sehr mit einem Abwehrkampf auf anderer Front beschäftigt sind.



Junge, Mädchen oder irgendwas dazwischen: Doris Day in *SCHWERE COLTS IN ZARTER HAND*

Zu bedenken ist, dass für den amerikanischen Kinogänger Doris Days Image noch von ihrem großen Erfolg mit *SCHWERE COLTS IN ZARTER HAND* geprägt war – eine rasante Westernkomödie von 1953 in der Nachfolge von Irving Berlins Meister-Musical *Annie Get*

Your Gun (1946). Day spielt mit geradezu akrobatischer Verve eine junge Frau, die keine sein will. Durch männliche Kleidung und männliches Gehabe versucht sie, sich in der Männerwelt einer Western-Kleinstadt zu behaupten. Da sie ständig übertreibt, wird sie allerdings nicht für voll genommen – sie gleicht einem Knaben, der das Erwachsensein spielt. Da scheint sich eine Möglichkeit zu bieten, sich zu beweisen, indem sie zur Unterhaltung der Männer einen

populären weiblichen Showstar aus Chicago holt. Sie bringt zwar die Falsche, doch die unbedarfte Newcomerin entpuppt sich nach einer ersten Schlappe als großes Talent, dem die Herzen aller zufliegen. Zu Calamity Janes Leid verliebt sich auch der von ihr selbst heimlich begehrte Mann in die Sängerin, obwohl Jane ihm zuliebe erstmals Frauenkleider trägt und sich damenhaft zu benehmen versucht. Schließlich wendet sie sich einem anderen zu, der von ihrer neu entdeckten weiblichen Seite tief beeindruckt ist. Eine Doppelhochzeit beschließt die Handlung.

Der Film hat ein packendes Tempo und auch sonst großen Unterhaltungswert. Aber der Betrachter kann die Bekehrung Calamity Janes nicht recht nachvollziehen. Was natürlich vor allem daran liegt, dass die Geschichte ihre Komik über lange Strecken aus Days »falscher« Identität bezieht, die beständig Verwirrung stiftet. Dabei legt das Cowgirl auch in den Frauenkleidern ein gewisses knabenhaftes Gebaren nicht ab. Wirkte sie anfangs wie eine Karikatur männlichen Auftretens, so wird man später das Gefühl nicht los, hier spiele ein Mann eine Frau. Folglich entfalten einige Dialogzeilen eine bemerkenswerte Doppeldeutigkeit, etwa wenn der spätere Bräutigam ausruft: »You are a fake! You are dressed, talk, ride and shoot like a man but you think like a female!« Welcher Schwule, der ja in vielem gesellschaftlich funktioniert wie andere Männer und nur das erotische Interesse der Frauen teilt, könnte sich nicht mit dieser Konstellation identifizieren? Man wird den Eindruck nicht los, bei der angeblich offengelegten weiblichen Identität handle es sich nur um den *woman's touch*, von dem Day mit ihrer Freundin beim Feminisieren ihres Häuschens singt.

Den *men's* oder *boy's touch* behält Day auch in BETTGEFLÜSTER, EIN PYJAMA FÜR ZWEI und anderen Filmen bei. Eine Quelle des Komischen bei ihren Auftritten sind ihr schneller und steifer Gang (der eine unreife, präpubertäre Verteilung des Körpergewichts verrät) und die ruckartigen Bewegungen ihres Kopfes, zu denen ihre legendär aufwändige feminine Garderobe nicht recht passen will. Die Absicht dahinter ist, die eigentlich erstaunliche Position einer Selfmade-Woman, die sich allein in der Welt des amerika-

Literaturhinweis

♦ Josef von Sternberg: Ich, Josef von Sternberg. Velber 1967.



nischen Design- oder Werbegeschäfts behauptet, als unfeminin, weil unterentwickelt zu kritisieren: Dem Erfolg hat sie das eigentliche Glück der Frau geopfert. Day bildet so einen krassen Kontrast zu dem Libertin, den Rock Hudson in diesen Filmen verkörpert. Wie es in EIN PYJAMA FÜR ZWEI heißt: Sie ist »undersexed«, er »oversexed«. Und nach zeitgenössischem Moralverständnis müssen beide auf den angeblich gesunden Mittelweg gebracht werden.

»Oversexed« bedeutet im Falle Hudsons allerdings nicht hyperaktiv. Im Gegenteil: Obwohl die Charaktere, die er spielt, Pläne schmieden und die Fäden der Handlung in der Hand zu behalten suchen, tritt er ganz und gar nicht agil auf. Die Männer, die er verkörpert, wissen, wie man mit minimalem Aufwand einen möglichst großen Effekt erzielt, sowohl im beruflichen als auch im privaten Bereich. In diesem Sinne konfrontiert die Stimme aus dem Off am Anfang von EIN PYJAMA FÜR ZWEI Day und Hudson einander: »This is a worker – and this is a drone«.

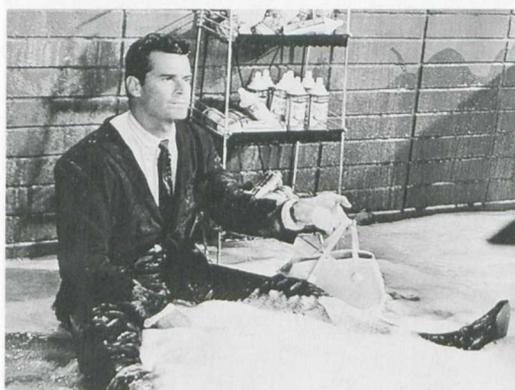


Die Lady und das Luder:
Doris Day und Rock Hudson
in BETTGEFLÜSTER

Nun war markante Bewegung ohnehin nie die Stärke dieses Schauspielers (anders als etwa John Waynes, James Stewarts oder James Deans), und so kommen die Komödien mit Day seiner Disposition entgegen. Und weil er folglich in ihnen als Objekt präsentiert wurde, konnten gerade sie ein Sexidol aus ihm machen. Bezeichnenderweise sind es Momente, in denen Hudson liegt, die in Erinnerung bleiben: das ruhige Ausgestrecktsein seines schweren, starken, nicht selten halb entblößten Körpers, das entspannte, breite Lächeln. So gesehen lassen sich die zeitweiligen Verstellungen und Verzerrungen seiner Filmidentität nicht nur als ironische Bekräftigung seiner machistischen Männlichkeit lesen, sondern ebenso als ironische Übersteigerung der passiven Grundtendenz seiner Rollen. In beiden Filmen nähert er sich Day unter der Maske des unerfahrenen, ängstlichen, aber ehrlichen und sensitiven

Liebling, ich habe nichts anzu-
ziehen: Doris Day und Rock
Hudson teilen sich einen Pyjama





Frau mit Chaospotenzial:
Doris Day und James Garner in
EINE ZUVIEL IM BETT

Rock Hudsons *home movies*?
Ein verwegener Auftritt in
EIN PYJAMA FÜR ZWEI

Outsiders, einmal als Bursche vom Lande, das andere Mal als weltferner Wissenschaftler – und lässt sich verführen. Das Spiel mit der Geschlechtsidentität zielt in die gleiche Richtung: Ob er nun einzig mit einem Nerzmantel bekleidet durch eine Hotellobby hastet, sich in eine Entbindungsklinik oder auf ein Damenklo verirrt – stets hat er die Lacher auch deshalb auf seiner Seite, weil der beunruhigte Kinobesucher mit der (aggressiven) Abwehr einer Rolle beschäftigt ist, der sich Hudson in seiner Passivität zu nähern scheint.

Paradoxerweise fordert gerade das absurde und komische Bestreben dieser Filme, Hudsons erotische Ausstrahlung von dem Verdacht zu reinigen, sie beruhe auf seinem Status als Objekt, die schwule Piraterie heraus. Dabei reicht es allerdings nicht aus, dass Hudson in BETTGEFLÜSTER sogar selbst einmal verdächtigt wird, schwul zu sein, und dass er mit einer Plauderei über Kochrezepte und mit dem Abspreizen des kleinen Fingers beim Kaffeetrinken entsprechende Verdachtsmomente streut. Es bedarf der gleichzeitigen

geschlechtlichen Verunklärung des Gegenparts Day, um seine Filme homoerotisch brauchbar zu machen.

In dieser Hinsicht ist auch Days späterer Film EINE ZUVIEL IM BETT interessant, obgleich ihr James Garner als Gegenpart nicht in ähnlicher Weise zuspiziert wie Hudson – und schwerlich so sexy ist. Day, als Gattin von Garner seit Jahren vermisst und zuletzt aufgegeben, kommt just an demjenigen Tag zu ihrem Mann zurück, an dem er sich erneut verheiratet hat. Sie wird von einigen Matrosen an Land gebracht, denen sie sich in der Kleidung angeähnel hat. Ihre Kinder fragen deshalb: »Are you a lady or a man?«, und ihre Schwiegermutter hält sie für den Fensterputzer. Natürlich geht es dabei um einen Beleg für die Tatsache, dass sich diese Frau gegen den einzigen Mitbewohner auf einer einsamen Insel behaupten musste und deshalb ihre Weiblichkeit ver-



Erwähnte Filme

- ◆ ALLES ÜBER EVA
(ALL ABOUT EVE)
1950; Regie: Joseph L. Mankiewicz
- ◆ AUF IN DEN WESTEN
(GO WEST YOUNG MAN)
1936; Regie: Henry Hathaway
- ◆ BETTGEFLÜSTER (PILLOW TALK)
1959; Regie: Michael Gordon
- ◆ EINE ZUVIEL IM BETT
(MOVE OVER, DARLING)
1963; Regie: Michael Gordon
- ◆ ENDSTATION SEHNSUCHT
(A STREETCAR NAMED DESIRE)
1951; Regie: Elia Kazan
- ◆ MAROKKO (MOROCCO)
1930; Regie: Josef von Sternberg
- ◆ EIN PYJAMA FÜR ZWEI
(LOVER COME BACK)
1961; Regie: Delbert Mann
- ◆ ROCK HUDSON'S HOME
MOVIES – DEMONTAGE EINER
KINOLÜGE (ROCK HUDSON'S
HOME MOVIES)
1992; Regie: Mark Rappaport
- ◆ SCHWERE COLTS IN ZARTER
HAND (CALAMITY JANE)
1953; Regie: David Butler
- ◆ VERDAMMT IN ALLE EWIGKEIT
(FROM HERE TO ETERNITY)
1953; Regie: Fred Zinnemann

drängt hat. Wenn aber ihr Mann sie seiner neuen Frau gegenüber als »Navy Buddy« ausgibt, so lässt sich unschwer ein Plot konstruieren, wonach Day seine verdrängte schwule Identität verkörpert, die ihn nach seiner Eheschließung heim sucht und ihr Recht verlangt.

In EIN PYJAMA FÜR ZWEI wird die geschlechtliche Doppeldeutigkeit Days explizit gemacht in dem kleinen Wortwechsel zwischen ihr und Hudson zu Beginn: »I am not married.« – »That figures. A husband would be a competition. There is only room for one man in the family.« – »I wish I were a man – right now!« – »Keep on trying! I think you'll make it.« Die Möglichkeit scheint gegeben, dass aus dem präpubertären Knaben ein Mann wird, keine Frau. Es ist die Rolle der »unweiblichen« Selfmade-Woman in Verbindung mit der Wandlung des »Jungen« zum vollwertigen Sexualpartner Hudsons, was die Filme für den schwulen Blick so attraktiv macht.

Die hier gegebenen Beispiele einer schwulen Aneignung von Hollywoodromanzen stützen sich auf Introspektion, wenn auch nicht allein auf meine. Das Bild bleibt zugegeben subjektiv und lässt sich bloß ergänzen durch die Berichte anderer Aneignungserfahrungen. Dennoch dürfte deutlich geworden sein, dass die schwule Lust an Hollywood-Produktionen der 30er bis 60er Jahre auf einem komplexeren Verhältnis zwischen der Struktur dieser Filme und dem homosexuellen Bedürfnis nach erotischer Partizipation beruht, als es etwa der Zusammenschritt doppeldeutiger Szenen in Mark Rappaports unterhaltendem Dokumentarfilm ROCK HUDSON'S HOME MOVIES – DEMONTAGE EINER KINOLÜGE vermuten lässt. ■