



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Sissy and the Other Guys

Zur Darstellung von Homosexualität im Hollywoodfilm
zwischen McCarthy und Kennedy

Verfasser

Wolfgang Jilke

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Juni 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Mag. Dr. Andrea B. Braidt, Mlitt

Inhalt

Danksagung	S. 03
Einführung oder All About Homosexuality	S. 05
1 Historische Dimension	S. 09
1.1 Theoretische Voraussetzung	S. 09
1.2 Die Idee(n) einer Epoche	S. 11
1.3 Zeit des Konsens	S. 13
1.3.1 Konservatismus als gesellschaftspolitisches Prinzip	S. 14
1.3.2 Red & Lavender Scare	S. 15
1.3.3 Anti-homosexuelle Ressentiments	S. 18
2 Hollywood censored	S. 23
2.1 Der Weg zu Hollywoods Studiosystem	S. 23
2.2 Filmzensur oder die Frage nach Machtverhältnissen	S. 30
2.2.1 Censoring you – censoring me?	S. 31
2.2.2 Verfassungsrecht und Stadtpolitik – frühe Filmzensur	S. 33
2.3 Production Code	S. 34
2.3.1 Beginn der Selbstzensur	S. 34
2.3.2 Der Production Code nach 1945	S. 38
3 Geschlechts-, Sexualitäts- und Filmkonstruktion	S. 41
3.1 Zur De/Konstruktion einer binären Welt	S. 41
3.1.1 Konstruktion von Männlichkeit und Weiblichkeit	S. 42
3.1.2 Konstruktion von Sexualität	S. 45
3.1.3 Performing Homosexuality – eine Entstehungsgeschichte	S. 49

3.2 ‚Sichtbare‘ Homosexualität	S. 52
3.2.1 Repräsentation als kulturelle Praxis	S. 54
3.3 Filme verstehen – zur kognitiven Filmtheorie	S. 60
3.3.1 Formale Leitung der Rezeption	S. 62
3.3.2 Kognitive Verarbeitung	S. 66
3.3.3 Kognition versus Emotion	S. 71
 4 Rezeption und Produktion	 S. 77
4.1 Produktionsgeschichte(n)	S. 78
4.2 Queer Reading	S. 80
4.3 Filmbeispiele	S. 82
4.4 Queer Film History?	S. 86
 5 Resümee	 S. 91
 Quellenverzeichnis	 S. 95
Bibliographie	S. 95
Filmographie	S. 103
Abbildungsverzeichnis	S. 105
 Anhang	 S. 106
 A Originaltext aus dem Production Code von 1930	 S. 106
B Abstract der Arbeit	S. 110
C English Abstract	S. 111
D Curriculum Vitae	S. 112

Danksagung

Als ich im Herbst 2007 mit den Arbeiten zu meiner Diplomarbeit begann, verpflichtete ich mich zur Einhaltung der Regeln der guten wissenschaftlichen Praxis, zu denen auch gehört, dass ich diese Arbeit ohne fremde Hilfe angefertigt habe. Zu dieser Verpflichtung stehe ich auch heute. Doch gilt es trotzdem an dieser Stelle den Menschen zu danken, die mich auf meinem Lebens-, Studien- und Diplomarbeitsweg begleitet haben und durch vielfältige Weise Einfluss auf diese Arbeit genommen haben.

Allen voran danke ich Thomas Schlösser, auf den ich immer zählen konnte und dessen Feedback, dessen Geduld und dessen Lektorat maßgeblich dazu beigetragen haben, dass ich heute diese ersten und zugleich zeitlich letzten Zeilen schreiben kann.

Gleichzeitig möchte ich auch meinen guten Freunden Julia Holzer, Isabella Mandl und Gisa Mönkemeyer danken, die jeweils mit ihrer ganz eigenen Perspektive geholfen haben, den roten Faden nie allzu sehr zu verlieren.

Meinen Eltern danke ich für die langjährige Unterstützung auf meinem Lebensweg. Ihr Bestreben, ihre Kinder schon früh für Geschichte, Kunst, Musik, Theater und Kultur im weitesten Sinne zu begeistern, ist offensichtlich nicht völlig fehlgeschlagen.

Mein besonderer Dank gilt schließlich Frau Dr. Andrea Braidt, die bereits vor einigen Jahren, als Lehrveranstaltungen zur Filmwissenschaft am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien zahlenmäßig denen zur Theaterwissenschaft noch völlig unterlegen waren, mir die Filmwissenschaft in einem Proseminar erfolgreich näher brachte. Drei Jahre später folgte ein Seminar über New Queer Cinema bei ihr, das neben der Filmwissenschaft den zweiten Grundstein zu dieser Arbeit legte: Zwar handelt diese Arbeit nicht vom so genannten New Queer Cinema, doch die Frage nach De/Konstruktion von Geschlecht und Sexualität wird auch hier eine Rolle spielen. Für ihre positive und motivierende Betreuung meiner Diplomarbeit gilt ihr mein spezieller Dank.

„Films are cultural artifacts that are intricately connected to our understanding of (among other things) gender, sexuality, history, and identity“
(Benshoff/Griffin 2006:2).

Einführung oder All About Homosexuality?

Die meisten werden ihn kennen: SOME LIKE IT HOT (USA 1959, Billy Wilder), die bekannte Travestiekomödie mit Marilyn Monroe, Tony Curtis und Jack Lemmon in den Hauptrollen. In der letzten Szene rettet Joseph E. Brown alias Osgood Fielding III. Jack Lemmon – in dieser Szene alias Daphne, eigentlich Jerry – vor ihren/seinen Verfolgern mit einem Boot. Osgood, von dem wir annehmen, er wisse nicht, wer Daphne ‚wirklich‘ sei, möchte Daphne heiraten. Daphne weicht seinen Avancen aus und findet immer neue Gründe, warum Osgood sie/ihn nicht heiraten könne. Da kein Argument Osgood von seinem Vorhaben abzubringen vermag, versucht es Jerry mit der Preisgabe seiner wahren Identität: „I’m a man“ (Some like it hot 01.55:45). Und Osgood antwortet mit dem wohl berühmtesten Satz aus diesem Film: „Nobody’s perfect!“ (ebd.). Der Saal lacht, die Travestie ist zu Ende, Jack Lemmons Figur wieder der vermeintlich heterosexuelle Mann, der er am Beginn des Films war – oder nicht? Und was ist mit Osgood Fielding? Ist er jetzt homosexuell? Bisexuell? Alles nur ein großer Scherz? Bereits 20 Minuten vorher konnten wir Jack Lemmon sehen, wie er als Daphne von seiner Verlobung mit Osgood völlig euphorisch in sein Hotelzimmer zurückkehrt und Tony Curtis in seiner Rolle als Joe sie/ihn lediglich mit dem Argument überzeugen kann, sie/er könne Osgood nicht heiraten, weil sie/er doch ein Mann sei (vgl. ebd. 01.28:45). Also doch kein Scherz?

Es waren solche Momente in Filmen der Nachkriegszeit, die mich immer mehr zum Thema meiner Diplomarbeit führten. Momente aus Filmen, die nach dem Zweiten Weltkrieg in Hollywood produziert worden waren. Zu einer Zeit, in der sich Hollywood zur Selbstzensur verpflichtet hatte: 1922 hatten die Hollywoodstudios eine Dachorganisation, die Motion Picture Producers and Distributors of America Inc. – kurz MPPDA – gegründet, um ihr Image nach Außen gemeinsam zu verbessern. Zu diesem Zweck wurden bald erste Regeln eingeführt, die darüber entschieden, was gezeigt werden durfte und was nicht, um so möglichst wenig Reibungspunkte mit gesellschaftlich relevanten Gruppen zu bieten und damit Zensur von Außen schon im Keim zu ersticken. Als ausgefeiltes Regelwerk mit dem Namen Production Code gingen diese Richtlinien in die Filmgeschichte ein. Dieses Regelwerk prägte Hollywood rund 35 Jahre zutiefst. Und nichts verbot es so lange und mit solcher Vehemenz, wie die Darstellung von Homosexualität.

Vor allem und gerade in den restaurativen 50er Jahren des 20. Jahrhunderts erschien die offene Darstellung von Homosexualität den Hollywoodstudios als zu

brisant. Dennoch, behaupte ich, gibt es so etwas wie die Darstellung von Homosexualität im Hollywoodkino der Nachkriegszeit – vielleicht nicht im Mittelpunkt des Interesses, mit Sicherheit nicht immer eindeutig zu identifizieren, doch durchaus sichtbar. Wenn nun aber der Production Code die Darstellung von Homosexualität verbot und es trotzdem Homosexualität im Hollywoodfilm der späten 1940er und der 1950er Jahre gab, nähern wir uns der zentralen Forschungsfrage dieser Arbeit:

Wie gelang es, Homosexualität in Filme einzuschreiben und gleichzeitig die Zensur, die durch die Vorgaben des Production Codes bestimmt war, zu umgehen?

Die Entscheidung, diese Frage im Rahmen einer eingeschränkten Epoche zu beantworten, möchte ich begründen. Zwar galt der Production Code in seiner endgültigen Form – eigentlich begann seine Geschichte ja mit der Gründung der MPPDA nach dem Ersten Weltkrieg – durchgängig von 1930 bis 1966, doch gelang es keineswegs, ihn immer mit derselben Vehemenz durchzusetzen. Vor allem aber mit Beginn des Kalten Krieges schickte Hollywood wieder vermehrt gefällige Filme auf die Leinwände – sieht man vielleicht einmal vom Film noir ab.

Aus einem kulturhistorischen Verständnis heraus lässt sich diese Entwicklung nicht losgelöst von den gesellschaftlichen Veränderungen der Nachkriegszeit betrachten. Ausgehend von der Prämisse, dass die Anwendung des Production Codes stets auch die gesellschaftlichen Entwicklungen widerspiegelt, in unserem Falle zu gewissen Teilen hin zu einer restaurativen Konservativität, beschreibe ich im ersten Kapitel die historischen Rahmenbedingungen, innerhalb derer Filme im Hollywood der Nachkriegszeit produziert wurden.

Der Frage, warum sich die Hollywoodstudios am Beginn der 1920er Jahre überhaupt zur Selbstzensur entschieden, steht im Fokus des zweiten Kapitels. Dabei soll ersichtlich werden, in welchem Abhängigkeitsverhältnis gesellschaftliche Einflüsse auf das Studiosystem und daraus resultierende wirtschaftliche Entscheidungen standen. Da der Production Code zwar moralische Bedenken und Forderungen von Außen berücksichtigte und teilweise wiedergab, aber eben keine eigentliche Zensur von Außen war, muss nach dem Sinn der Selbstzensur gefragt werden. Somit lauten die zwei entscheidenden Fragen im zweiten Kapitel:

Wo beginnt und wo endet Zensur? Und wem nutzte der Production Code wofür?

Je näher wir uns mit dem Production Code beschäftigen, umso offensichtlicher wird, wie sehr der Production Code die Darstellung von Homosexualität – Artikel 2 des Production Codes spricht von sexueller Perversion – verhindern sollte. Doch was ist sexuell pervers? Was ist überhaupt Homosexualität? Klassischerweise wurde lange der essentialistische Ansatz von Homosexualität – also Homosexualität als naturgegeben – dem sozialkonstruktivistischen Ansatz davon – also Homosexualität als Ergebnis von Identifikationsprozessen – gegenübergestellt. In dieser Arbeit sollen jedoch vor allem die jüngeren, poststrukturalistisch geprägten Arbeiten zu diesem Thema berücksichtigt werden, die allgemein der Queer Theory zugeordnet werden. Die unter diesem Überbegriff subsumierten Theorien erlauben es mir, die Opposition von Essentialismus und Konstruktivismus zu umgehen und zu zeigen, dass es keine simple Antwort auf die Frage, was Homosexualität nun eigentlich sei, geben kann. Denn das Ziel dieser vieldiskutierten Schriften der letzten 15 bis 20 Jahre, unter denen wohl Judith Butlers die bekanntesten sind, ist die Konstruiertheit solcher Identitätskategorien wie Frau, Mann oder eben Lesbe und Schwuler aufzuzeigen. Trotzdem behaupte ich, wird Homosexualität im Hollywoodfilm zwischen 1948 und 1961 dargestellt. Wenn aber Homosexualität als soziales Konstrukt verstanden wird, kann im dritten Kapitel dieser Arbeit nicht die Frage nach der Ontologie von Homosexualität im Mittelpunkt stehen, sondern muss die Forschungsfrage lauten:

Wie kann ein gesellschaftliches Konstrukt wie Homosexualität im Film dargestellt werden?

Tatsächlich handelt es sich ja beim Film um ein Medium und in dieser Funktion vermittelt er uns etwas. Ein Film ist also keine Realität, sondern er vermittelt, er repräsentiert ein Abbild der Realität. Zu diesem Zwecke muss er Zeichen benutzen, die den Zuschauerinnen und Zuschauern bekannt sind. Was gibt es aber für Zeichen – oder auch Codes – für Homosexualität? Sind solche Codes identisch mit Stereotypen? Erst die Beantwortung dieser Frage stößt die Türe auf zur Beantwortung der oben genannten zentralen Forschungsfrage, wie es gelang, Homosexualität in Filme einzuschreiben und gleichzeitig die Zensur, die durch die Vorgaben des Production Codes bestimmt war, zu umgehen. Wie diese Codes tatsächlich in der Rezeption verarbeitet wurden und werden, soll mit Hilfe der kognitiven Rezeptionstheorien erklärt werden. Das Ziel dieses Theoriekorpus ist es,

zu beschreiben, wie das eigentliche Decodieren innerhalb des Rezeptionsprozesses eines Filmes kognitionspsychologisch vonstatten geht. Denn tatsächlich entscheidet der Rezeptionsprozess, ob eine Stelle eines Filmes in einem homosexuellen Kontext gelesen wird oder nicht.

Dieses Verständnis der Rezeption bezüglich der Darstellung von Homosexualität soll im folgenden vierten Kapitel kurz in einen Kontext mit anderen Ansätzen, wie dem Queer Reading und der Filmgeschichte Vito Russos gestellt werden. Dabei soll auch im kleinen Rahmen die Bedeutung der Produktionsseite für die Darstellung von Homosexualität im Film erläutert werden.

Abschließend soll auf einige Filmbeispiele verwiesen sein, die meiner Ansicht nach das Potential besitzen, die in der Arbeit entwickelten Vorstellungen der Darstellung von Homosexualität und deren Rezeption zu veranschaulichen. Um dem kulturhistorischen Anspruch dieser Arbeit gerecht zu werden, sollen die Filme am Ende derselben in einen historischen Kontext gestellt werden. Darum lauten die zwei abschließenden Fragen:

Wie also verhielt es sich bezüglich der Darstellung von Homosexualität im Hollywoodfilm vor 1948 und wie nach 1961? Und: kann es so etwas wie eine Queer Film History wirklich geben, bzw. wann können wir von so etwas sprechen?

1 Historische Dimension

1.1 Theoretische Voraussetzung

In dem Anspruch dieser Arbeit, nicht nur einen Ausschnitt der Filmgeschichte zu beschreiben, sondern diese in einen umfassenden kulturhistorischen und kulturwissenschaftlichen Ansatz einzubeziehen, liegt auch zugleich eine ihrer größten Herausforderungen. Es erscheint nur allzu plausibel, dass die Metabegriffe der Kulturgeschichte und der Kulturwissenschaft nicht umhinkommen, sich bei unterschiedlichen Disziplinen zu bedienen. Die Praxis, im deutschsprachigen Raum Kulturwissenschaft als multidisziplinäres Fach zu sehen, entspricht somit der Definition davon in dieser Arbeit.

Dem entgegen beanspruchen mehrere Disziplinen den Begriff der Kulturgeschichte für sich, wobei hier an erster Stelle die Geschichtswissenschaft zu nennen wäre. Da aber der Begriff der Kultur so umfassend ist, erscheint eine Begrenzung der Kategorie Kulturgeschichte auf eine wissenschaftliche Disziplin als abwegig. Darüber hinaus ist auch innerhalb der Geschichtswissenschaft die Kulturgeschichte kein klar abgrenzbarer Begriff. In dieser wurde (vor allem strukturalistisch betriebene) Kulturgeschichte zumeist als die Öffnung der Ereignisgeschichte gegenüber der Sozialwissenschaft verstanden, weshalb Kulturgeschichte und Sozialgeschichte oft synonym gebraucht wurden. Dem steht eine jüngere (vor allem poststrukturalistisch denkende) Geschichtswissenschaftsgeneration gegenüber. Unter ihnen zog Ute Daniel große Aufmerksamkeit auf sich, da sie sich so explizit gegen die Sozialgeschichte und den sie vertretenden Hans-Ulrich Wehler und damit ihre akademische Herkunft (die so genannte Bielefelder Schule) stellte.¹ Daniels Idee von Kulturgeschichte geht jedoch über die Verbindung der Geschichtswissenschaft mit den Sozialwissenschaften hinaus. So schreibt sie:

„Warum weder hier noch im folgenden eine klare Definition von Kultur oder von Kulturgeschichte zugrunde gelegt [...] wird: Kultur(geschichte) definieren zu wollen, ist Ausdruck des Anspruchs, trennen zu können zwischen dem, was Gegenstand von Kultur(geschichte) ist und was nicht. Ich kann mir jedoch keinen Gegenstand vorstellen, der nicht kulturgeschichtlich analysierbar wäre“ (Daniel 2002:8f).

¹ Lars Deile sieht in dem „Streit zwischen Kultur- und Sozialgeschichte [...] vor allem ein[en] Streit zwischen ‚Bielefeldern‘ und ‚Ex-Bielefeldern‘“ (Deile 2005:24).

Dem analog wird in unserem Falle Filmgeschichte verstanden. Auch die Kunst- und Unterhaltungsform Film ist Teil der Gesellschaft – beziehungsweise nach Daniel – der Kultur. So fordere Daniel „eine konsequente Umstellung der Sozialgeschichte auf Kulturgeschichte“ (Deile 2005:10), da der Begriff der Kultur weit mehr subsumiere als der Begriff Gesellschaft. Vielmehr wird Sozialgeschichte in diesem Sinne als Teil der Kulturgeschichte verstanden. Ausgehend von Daniels umfassendem Begriff der Kultur(geschichte) soll also gezeigt werden, wie unterschiedliche Faktoren, die alle Teil einer gemeinsamen Kulturgeschichte sind, in Abhängigkeit voneinander stehen. Auch wenn Daniel ihre Methodik lediglich auf die Geschichtswissenschaft bezieht, so findet sie ihre Kongruenz in dieser Arbeit, da ihr Fokus nicht – wie in der Sozialgeschichte – auf Statistik und Empirie liegt, sondern auf einem hermeneutischen Ansatz.

Da Kulturgeschichte als Metabegriff verwendet wird, besteht sie aus mehreren historischen Ebenen, wobei folgende von Interesse sein sollen:

1. eine polithistorische Ebene. Sie beschreibt die Nachkriegsgeschichte der USA als außen- und innenpolitische Landesgeschichte.
2. eine sozialhistorische Ebene, welche sich in der politischen Geschichte widerspiegelt und zugleich von dieser beeinflusst wird.
3. eine Geschichte der Homosexualität in diesem Zeitraum, wobei diese als Teil der Sozialgeschichte verstanden wird.
4. eine filmhistorische Ebene, welche die Geschichte der Filmzensur in den USA einschließt und in Abhängigkeit der Sozialgeschichte steht.

Erst diese vier Ebenen lassen eine Kulturgeschichte entstehen, in deren Kontext die Darstellung von Homosexualität im Hollywoodfilm in dem von dieser Arbeit behandelten Zeitraum eingeordnet werden kann. Im Sinne dessen liegt auch die Herausforderung darin, eine logische Epoche zu bilden, die sich nicht nur aus zeitgeschichtlichen Schlagwörtern konstruiert, sondern die jene Faktoren berücksichtigt, die es vermögen, das Phänomen der Darstellung von Homosexualität im Hollywoodfilm zu einer bestimmten Zeit kulturhistorisch verständlich zu machen.

Im Folgenden werden also die oben beschriebenen Ebenen näher betrachtet, wobei sie in ihrer gegenseitigen Verschränkung gezeigt und nicht Punkt für Punkt besprochen werden sollen. Dabei kommt der historischen Entwicklung des sogenannten Production Codes besondere Bedeutung zu. Dieser übersteigt die

Bedeutung der anderen historischen Ebenen für diese Arbeit bei weitem, da er in seiner Form als Selbstzensurkodex der Hollywoodstudios die tatsächlichen Voraussetzungen determinierte, unter welchen Homosexualität dargestellt oder eben nicht dargestellt werden konnte. Deshalb soll der Zensur als Teil der Filmgeschichte – auch wenn sie in Abhängigkeit von vor allem sozialhistorischen Faktoren steht – ein eigenes Kapitel gewidmet werden.

1.2 Die Idee(n) einer Epoche

Es hätte wohl viele Möglichkeiten an Untertiteln für diese Arbeit gegeben, die eine zeitliche Einordnung des Themas erlaubt hätten. Dabei entspränge die Terminologie hierfür vor allem der Zeitgeschichte. Und tatsächlich lassen sich, wie wir sehen werden, Schlagwörter wie McCarthy-Ära, Kalter Krieg, Präsidentschaft Eisenhowers, Nachkriegszeit, von Truman bis Kennedy, etc. allesamt mit dem hier behandelten Zeitraum assoziieren. Aber eben weil sie politikhistorische Begriffe sind, disqualifizieren sie sich dafür, das Aufeinandertreffen der eingangs erwähnten verschiedenen historischen Ebenen zu beschreiben.

Insofern habe ich mich sehr bewusst für den verwendeten, auf den ersten Blick etwas paradox anmutenden Untertitel entschieden. Etwas paradox, weil er zugleich einen Senator nennt, dessen Stern in Washington ebenso schnell auf- wie auch wieder untergegangen war und direkt danach einen Präsidenten, der nach seiner Ermordung geradezu Kultstatus erhielt. Doch liegt der historische Fokus weder explizit auf McCarthy noch auf Kennedy. Beide sind sie Stellvertreter, deren Wirken nicht nur mit zeitgeschichtlichen, sondern vor allem mit gesellschaftshistorischen Faktoren zusammenfällt, wobei die Geschichte der Homosexualität als Verlängerung dieser Kulturgeschichte zu verstehen ist.

Wenn man die zeitliche Eingrenzung dieser Untersuchung mit Jahreszahlen untermauern sollte, so muss wohl 1947 an deren Beginn und 1961 an deren Ende stehen, auch wenn sich teilweise die Übergänge, soweit es die Darstellung von Homosexualität im Hollywoodfilm angeht, fließender zeigen. Während 1945 innenpolitisch noch der Sieg über das nationalsozialistische Deutschland und die damit einhergehende Erleichterung in den USA und außenpolitisch das Verhältnis als Alliierte zwischen den USA und der UdSSR im Vordergrund standen, finden wir 1947 bereits eine völlig veränderte Situation vor.

Im Allgemeinen wird die Verkündung der Truman-Doktrin², der Weg zu einem westdeutschen Staat und in deren Folge die Berlin-Blockade³ sowie die Gründungen der NATO auf westlich-demokratischer Seite sowie des Warschauer Paktes auf der kommunistischen Seite als Beginn des Kalten Krieges gesehen (vgl. Dippel 1996:103ff). Die Erkenntnis, dass der Kriegspartner UdSSR den USA nun feindlich gesinnt war, Chiang Kai-Sheks Flucht nach Taiwan und der damit einhergehende „Verlust“ Chinas“ (ebd.:105) 1949 an Mao Tse-Tung und den Kommunismus lieferten unter anderem die Basis für einen Antikommunismus, der sich im McCarthyismus in den 50ern über die ganzen USA erstreckte und ohne den der noch recht junge Senator McCarthy wahrscheinlich nie so einen Bekanntheitsgrad erlangt hätte. Im Allgemeinen wird der Beginn der McCarthy-Ära entweder mit 1947 oder 1948 datiert. Ab 1947 war McCarthy Senator im 80. Kongress, in dem erstmals seit 1933 in beiden Abgeordnetenhäusern des Bundes eine republikanische Mehrheit herrschte, unter der damit auch mehr konservative Themen auf der Tagesordnung standen.

Der Beginn des kalten Krieges geht also mit einer Änderung im gesellschaftlichen Klima der USA einher. So sahen sich die Vereinigten Staaten von Amerika und seine Bewohner der Gefahr des Kommunismus ausgesetzt, die schließlich am Beginn der 1950er Jahre vielen nicht mehr nur als äußere Gefahr erschien, sondern auch als Gefahr im Inneren. Darüber hinaus haben wir es nach dem Zweiten Weltkrieg gesellschaftshistorisch auch mit einem nicht zu unterschätzenden restaurativen Element zu tun, welches die Vorkriegsordnung bezüglich der Geschlechterverteilung wieder herstellen sollte, sobald die Männer von der Front nach Hause zurückkehrten. Während zur Zeit des Zweiten Weltkriegs „American women were increasingly recruited to enter the workforce“ und damit einen Wechsel vom „homemaker to bombmaker“ (Benshoff/Griffin 2004:221f) stattfand, sollte dieser Geschlechterrollenwechsel am Ende des Krieges wieder rückgängig gemacht werden:

„When the war ended and American men returned from overseas, many women in factory jobs were unceremoniously fired so that returning veterans could be hired in their place. [...] There was an attempt to shift the American image of women back to where it had been before the war. Women were bombarded by images in the mass media that told them happiness and fulfillment could be found as a housewife and mother“ (ebd.:222).

² Die Truman-Doktrin verkündete 1947 den außenpolitischen Grundsatz der USA, jedem Land zu helfen, das in seiner Freiheit bedroht sei. Dies war gleichbedeutend mit dem Fall, falls die UdSSR versuchen sollte, zu intervenieren. Sie ist Teil der sog. Containmentpolitik Trumans, die der Ausweitung des Kommunismus Einhalt gewähren sollte.

³ Die Blockade der Landwege in die Westsektoren Berlins durch die Sowjetunion 1948-49. Führt zur Versorgung Berlins aus der Luft.

Auch wenn natürlich nicht innerhalb eines Tages die gesamte amerikanische Gesellschaft ihre Einstellung bezüglich dieser Themen änderte, so setzte aber insbesondere das Jahr 1947 konservative und restaurative Synergien frei, die, wie wir sehen werden, fast anderthalb Jahrzehnte ein ganzes Land prägten.

Gleichzeitig wurde 1961 als Endpunkt für die hier behandelte Epoche gewählt, weil es auch hier in mehreren historischen Ebenen zu Veränderungen kam, die sich indirekt auf die Darstellung von Homosexualität im Hollywoodfilm auswirkten. Allem voran sei die Wahl Kennedys zum Präsidenten genannt. Er, als Demokrat, stand vor allem für eine neue Gesellschaftspolitik, an welcher der republikanische Eisenhower wenig Interesse gezeigt hatte. „Die bessere Welt, die Kennedy im Inneren propagierte“, auch wenn er „für deren Verwirklichung [...] so wenig erreichte“ (Dippel 1996:111), bedeutete den Startschuss für gesellschaftliche Veränderungen und Neuerungen, die insbesondere in der Bürgerrechtsbewegung, der Hippiekultur, der sexuellen Revolution und aus homosexuell-historischer Sicht im Stonewall-Aufstand ihren Höhepunkt fanden.

Dieser politische, gesellschaftliche und schließlich auch sexualhistorische Wandel findet sich, wie wir noch sehen werden, in der veränderten Anwendung des Hays Codes im Studiosystem Hollywoods, da nun „sexuelle Abartigkeiten gezeigt werden [durften], sofern dabei [...] Homosexualität als nicht erstrebenswert gezeigt wurde“ (Kay/Schock 2003:12). So kamen 1961 und 1962 gleich zwei Filme mit explizit homosexuellem Inhalt in die amerikanischen Kinos: 1961 thematisierte THE CHILDREN’S HOUR (USA 1961, William Wyler) das Thema weibliche Homosexualität mit Audrey Hepburn und Shirley McLaine in den Hauptrollen und kaum ein Jahr später zeigte ADVISE & CONSENT (USA 1962, Otto Preminger) mehr als deutlich männlich-homosexuelle Subkultur.

1.3 Zeit des Konsens

Die amerikanische Gesellschaft ab Ende der 1940er Jahre und durch die 50er Jahre hindurch ist vor allem mit dem Wort Konsens verbunden. Die Verschiebung von einer Industriegesellschaft hin zu einer Dienstleistungsgesellschaft und die Prosperität durch „die Umstellung von Kriegsproduktion auf Verbrauchsgüterproduktion“ während „nahezu konkurrenzlos [...] das Land billig Rohstoffe in der Welt einkaufen und Fertigprodukte exportieren“ (Dippel 1996:103f) konnte, förderten die Entstehung

eines immer wohlhabenderen und vor allem immer größeren Mittelstandes in den USA. Vor allem jener Mittelstand, der ja wirtschaftlich keinen Grund zur Kritik hatte, war es, für den galt:

„Mit seinem sozialen Konformismus, der sich im Zeichen ungebrochenen Konsumrauschs immer lähmender über das Land ausbreitete, verkörperte er jene ‚schweigende Generation‘, die in ihrem Konservatismus nachdrücklich am Konsens orientiert war, vor abweichenden Meinungen erschreckt zurückwich und für die Familie und Häuslichkeit hoch oben auf der Werteskala standen, was sich nicht zuletzt im Babyboom ausdrückte“ (Dippel 1996:109).

Jener Konsens war also nicht nur auf ein friedliches Miteinander ausgelegt, sondern fand, begründet durch seine Wertvorstellungen, sein politisches Pendant im Konservatismus.

1.3.1 Konservatismus als gesellschaftspolitisches Prinzip

Der Historiker Kurt Shell macht uns deutlich, wie sehr dem gesellschaftlichen Konsens der Nachkriegszeit die politische Position bereits immanent war, wenn er jenen Konsens konkretisiert: „Was demnach die Epoche politisch charakterisierte war ein breiter liberal-konservativer Konsens der ‚gemäßigten Mitte‘“ (Shell 1986:68). Liberal muss hierbei jedoch aus amerikanischer Sicht betrachtet werden, in der mit diesem Begriff keineswegs gesellschaftliche, sondern lediglich wirtschaftliche Liberalität gemeint ist. Liberal bedeutet somit einen massiv kapitalistischen Ansatz, der so wenig Verschränkung von Staat und Wirtschaft wie nötig zum Ziel hat.

Demzufolge deutet Shells Definition des Konsenses auf dessen stark konservatives Gewicht hin. Unter den klassisch konservativen Inhalten sind „Eigentumsrechte, freie Marktwirtschaft, eine christlich fundierte Wertordnung“ (ebd.:73) zentrale Kategorien, wobei die christlichen Werte als wichtigste Kategorie im Zusammenhang mit – beziehungsweise gegen – Homosexualität fungieren.

Man mag dem entgegenhalten, es habe als Gegenbewegung bereits eine ‚revolutionäre‘ Jugendkultur gegeben (James Dean, Elvis Presley, etc.), welche jene Werte in Frage gestellt hätte, doch überwog schließlich (noch) der Konsens. Darüber hinaus verfügte im Vergleich zu den Protestbewegungen der 1960er Jahre diese Jugendkultur noch bei weitem nicht über jene Sprengkraft, welche die gesamte – nicht nur amerikanische – Gesellschaft ab den frühen 60er Jahren, maßgeblich ändern sollte (vgl. Heideking 1999:370ff). So mag es ein modisches und

musikalisches Aufbegehren in den 50er Jahren gegeben haben, doch gesellschaftliche Veränderungen half der breite konservative Konsens noch zu verhindern.

Dabei ist jener konservative Konsens tatsächlich sogar in vielen Bereichen mit dem McCarthyismus verschränkt, denn in ihm „manifestierte sich der Drang der ‚Mittelklassegesellschaft‘, ihre eigenen Normen allgemeinverbindlich zu machen und politisch-kulturelle Abweichungen [...] in möglichst engen Grenzen zu halten“ (Heideking 1999:367).

1.3.2 Red & Lavender Scare

Nur allzu oft werden insbesondere die Begriffe Red Scare, McCarthy-Ära, McCarthyismus und Antikommunismus in einen Topf geworfen. Dabei bezeichnen sie durchaus unterschiedliche Dinge. Während Antikommunismus eine Vielzahl von Schattierungen bezeichnet, beschreibt Red Scare hingegen zwei Epochen von starkem Antikommunismus in der Geschichte der USA: zum ersten Mal 1917-1920, zum zweiten Mal 1947-1957. Letztere deckt sich in etwa mit der Zeitspanne des McCarthyismus, doch geht dieser über simplen Antikommunismus weit hinaus. Antikommunismus gab es in den USA vor McCarthy und nach McCarthy. Der Kommunismus musste als eine der „radikale[n] Bewegungen, die das politische und wirtschaftliche System Amerikas prinzipiell in Frage stellten, als ‚unamerikanisch‘ diffamiert“ (Shell 1986:7) werden. „Denn ‚Kapitalismus‘ ist Teil des ‚Amerikanismus‘, den gegen prinzipielle Angriffe zu verteidigen es im Rahmen der Politischen [*sic*] Kultur leicht fällt“ (ebd.:33).

Bereits 1938 hatte der Antikommunismus im Komitee für unamerikanische Aktivitäten, dem sogenannten ‚House on Un-American Activities Committee‘ (HUAC)⁴ eine institutionalisierte Form bekommen.⁵ Aus filmhistorischer Sicht kommt diesem Unterausschuss des Repräsentantenhauses höchste Bedeutung zu, als er „sich zu einem System der Gesinnungskontrolle aus[wuchs], von dem hauptsächlich Staatsangestellte, Künstler und Intellektuelle betroffen waren. So gerieten [...] Filmemacher und Schauspieler aus Hollywood in das Fadenkreuz“ (Heideking 1999:366). Am bekanntesten sind hierbei die sogenannten ‚Hollywood Ten‘: zehn Filmschaffende, die sich weigerten, vor dem HUAC auszusagen und in Folge dessen

⁴ Die rechtliche Form des Komitees war die eines Unterausschusses des Kongress.

⁵ Das HUAC beschäftigte sich allerdings in seiner Frühzeit ebenso mit Nationalsozialismus oder auch dem Ku-Klux-Klan.

zu Gefängnisstrafen verurteilt wurden. „Die ‚Hollywood Hearings‘ erstreckten sich über Jahre und [...] führten zu ‚Black Listing‘ von Schauspielern, Regisseuren, Schriftstellern“ (Shell 1986:86). Diese Blacklistings bedeuteten nichts anderes als ein Arbeitsverbot, da sich die großen Studios weigerten, Leute zu beschäftigen, die auf einer Blacklist standen. Zu einem der dunkelsten Kapitel der Filmgeschichte wurde diese Zeit aber erst durch die erzwungenen, zumeist völlig aus der Luft gegriffenen Denunziationen untereinander, um sich selbst unverdächtig zu machen. Jene Taktik, welche quasi als Inbegriff des McCarthyismus verstanden werden kann.

Damit nähern wir uns dem an, was den McCarthyismus von der McCarthy-Ära differenziert. Vor dem Hintergrund diverser Spionagefälle und der oben beschriebenen Vorgänge, wie beispielsweise der ‚Verlust Chinas‘, war es dem „bisher unbekannte[n] ‚Junior Senator‘ aus Wisconsin“ (Mößlang 1971:5) gelungen, sich durch seine wahrscheinlich wichtigste Rede im Februar 1950, in der er behauptete, „er wisse von 205 Mitgliedern der Kommunistischen Partei im State Department“ (ebd.) mit einem Schlag in die amerikanische Öffentlichkeit zu katapultieren. Jene Behauptungen, die, wie sich später zeigen sollte, im Falle McCarthys völlig aus der Luft gegriffen waren (vgl. ebd.:28), trafen genau die große Furcht der Amerikaner:

„Furcht vor der außenpolitischen Verantwortung und gleichzeitig vor dem Verlust der Führungsrolle, vor kommunistischen Machtübergriffen in Europa nach dem Beispiel der Tschechoslowakei, vor einer direkten Konfrontation mit der Sowjetunion, [...] vor dem Absinken der Wohlstandskurve, [...] kurzum vor politischen und sozialen Veränderungen, die das Leben in Amerika negativ beeinflussen könnten“ (ebd.:6).

Jenen Geist griff McCarthy auf und überhöhte ihn in einem irrationalen System der Furcht, selbst als Anhänger des Kommunismus, des ‚Un-American‘ identifiziert zu werden. Um sich selbst unverdächtig zu machen, musste man ‚nur‘ andere denunzieren. Ab 1952 war er Vorsitzender „eines Untersuchungsausschusses, der Angehörige von Ministerien und Behörden inquisitorischen Verhören unterzog“ (Heideking 1999:366). In dieser Position hielt sich McCarthy trotz seiner fragwürdigen Vorgehensweise, da er es verstand, „jede Kritik an sich mit Sympathie für den Kommunismus zu identifizieren“ (Shell 1986:88).

Mit McCarthys Beschuldigungen von Militärangehörigen, der öffentlichen Ausstrahlung seiner Befragungen und der damit verbundenen immer stärker werdenden Kritik durch die Medien – insbesondere durch Edward R. Murrow auf

CBS⁶ – begann McCarthy's Stern jedoch ebenso schnell wieder zu sinken, wie er aufgegangen war. Hier endet klassischerweise die McCarthy-Ära.

Und dies unterscheidet sie vom McCarthyismus. Dieser war viel mehr, als nur die Zeit von McCarthy's Wirken. Kurt Shell beschreibt den McCarthyismus als

„extreme[n] Ausdruck einer in der amerikanischen Politischen [sic] Kultur verankerten Prädisposition zur Intoleranz gegenüber Zweiflern am amerikanischen System; auch Ausdruck einer populistischen Bereitschaft, die dominanten politischen Werthaltungen gegen deren Gegner ohne Achtung (verfassungs-) rechtlicher Barrieren und gebotener Regeln der Fairness durchzusetzen“ (Shell 1986:84).

Dieses System der Angst, des Schreckens, der Denunziation, des übertriebenen Konsens ist nicht nur Teil einer Geschichte des Antikommunismus, sondern auch der Homosexualität. Wo der Begriff Red Scare übertriebenen Antikommunismus bezeichnet, beschreibt der Terminus Lavender Scare die institutionalisierte Form antihomosexueller Ressentiments.

Grundlage lieferte auch hier, wie bei der Kommunistenverfolgung, ein Spionagefall. Zwei britische Diplomaten, der eine ‚reuelos‘ homosexuell, der andere bisexuell, wurden auf ihrer Flucht in die Sowjetunion als Spione enttarnt (vgl. Spencer 1995:355). In der Literatur taucht immer wieder dieselbe Begründung auf, warum Homosexuelle daraufhin verstärkt Suppressionen ausgesetzt waren: „Homosexuals became a dark threat to national security for, it was explained, they were so vulnerable to blackmail and thus became the target of widespread witch-hunts“ (ebd.). Die konsequenteste dieser Hexenjagden stellt wohl auch hier die Verfolgung und Entlassung von Homosexuellen im beziehungsweise aus dem Staatsdienst, analog dem Red Scare, dar.

Der Begriff Lavender Scare stammt von David K. Johnson, der bisher als Einziger das Thema der Homosexuellenverfolgung im Bereich des öffentlichen Dienstes in den USA nach 1945 aufgearbeitet hat (vgl. Johnson 2004). Als Beginn der Säuberungsaktionen nennt Johnson die Aussage des damaligen Unterstaatssekretärs im Außenministerium, John Peurifoy, dass man keine Kommunistinnen und Kommunisten beschäftige, aber dass eine gewisse Anzahl Personen entlassen worden sei, da sie als Sicherheitsrisiko betrachtet würden, und

⁶ Die Geschichte von Murrow und seiner Sendung auf dem Sender CBS wurde 2005 von George Clooney als Regisseur und Drehbuchautor unter dem Titel GOOD NIGHT, AND GOOD LUCK (USA 2005, George Clooney) verfilmt.

dass unter diesen 91 homosexuelle Personen seien (vgl. Johnson 2004:1). Über die Gefahren der Homosexualität im Vergleich mit Kommunismus lesen wir weiters bei Johnson: „In 1950, many politicians, journalists, and citizens thought that homosexuals posed more of a threat to national security than Communists“ (ebd.:2).

McCarthy selbst steht nicht in direktem Zusammenhang mit dem Lavender Scare, da er sich bei Verhören mit Homosexuellen zurückzog. Hervorzuheben ist jedoch dieselbe Vorgehensweise gegen Homosexuelle wie gegen (vermeintliche) Kommunistinnen und Kommunisten, die Nutzung des McCarthyismus (vgl. ebd.). Durch die geringe Besetzung von vor allem höheren Stellen durch Frauen und die Zurückdrängung der Frau in den häuslichen Bereich nach dem Zweiten Weltkrieg, lässt sich der Lavender Scare laut Johnson insbesondere als Art schwuler Schrecken bezeichnen, was, wie wir gesehen haben, allerdings nicht entfernt mit einer höheren Akzeptanz von weiblicher Homosexualität zu tun gehabt hat (vgl. ebd.:12).

So trivial Monika Mößlängs Resümee über die Auswüchse des McCarthyismus erscheint, so muss es doch gleichzeitig erschrecken, wenn man bedenkt, wie viele Schicksale dieses System sowohl durch den Red als auch den Lavender Scare in Mitleidenschaft gezogen hat:

„Dean Acheson sagte 1946 einmal, die Amerikaner glaubten, mit Problemen könne man ebenso leicht fertig werden wie mit Kopfschmerzen [...]. Was McCarthy und der McCarthyismus boten, war ein Kopfwehrmittel“ (Mößlang 1971:38).

1.3.3 Anti-homosexuelle Ressentiments

Es gibt keine einzelne Wissenschaft, die sich explizit mit der Geschichte der Homosexualität auseinandersetzt. Darüber hinaus findet eine historische Auseinandersetzung mit Homosexualität im wissenschaftlichen Rahmen erst statt, seitdem Homosexualität ab den 1970er Jahren in einigen Teilen der Welt (zumeist in Abhängigkeit von Religion) nicht mehr als Krankheit eingestuft wird. Das befreit die Homosexualität aber keineswegs von ihrer noch immer schwierigen Position und dem Druck zur gesellschaftlichen Rechtfertigung.

Die lange gesellschaftliche Tabuisierung und die oben beschriebene Pathologisierung von Homosexualität als auch die Jahrhunderte andauernde gesellschaftliche Suppression von Homosexualität haben dazu geführt, dass die historische Forschung auf diesem Gebiet teils eine Vielzahl an Lücken lässt

(unabhängig davon, welche Disziplin sich der Thematik annimmt). Bezüglich einer Geschichte der Homosexualität von den 40er bis zu den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts kommt den wissenschaftlichen Auseinandersetzungen allerdings entgegen, dass es noch eine Vielzahl an Zeitzeugen gibt.

Bei Betrachtungen der Homosexualität in den 1940er Jahren treten dabei immer wieder zwei teilweise konträre Aussagen zu Tage. Zum einen stellen sich insbesondere die Kriegsjahre als weitaus homosexuellenfreundlicher als die Nachkriegsjahre dar (vgl. Spencer 1995:347-351). Dies mag unter anderem dadurch bedingt gewesen sein, dass das Augenmerk gesellschaftlich mehr außerhalb der Landesgrenzen lag. Innen- und Gesellschaftspolitik waren nicht das Hauptinteresse.

Darüber hinaus sei bezüglich männlicher Homosexualität auf die besondere Stellung der Männerfreundschaft im Krieg verwiesen. Die Abwesenheit von Frauen innerhalb der Armee schuf vorübergehend neue soziale und emotionale Abhängigkeiten (vgl. Benshoff/Griffin 2004:308). Analog gilt dies auch für die daheim gebliebenen Frauen, die nun als Arbeiterinnen zum Einsatz kamen. Darüber hinaus kam es erstmals zu Begegnungen unter Gleichgesinnten: „Many gay and lesbian people met others like themselves for the first time [...] realizing they were not alone“ (vgl. ebd.).

Allerdings soll dies aber nicht darüber hinweg täuschen, dass insbesondere in den 1940er Jahren im militärischen Rahmen immer wieder Versuche unternommen wurden, Homosexualität durch Elektroschocktherapie und ähnliches zu ‚heilen‘ (vgl. Spencer 1995:351-353). Außerhalb solcher Versuche wurde Homosexualität zu dieser Zeit vordringlich mit Hormonen ‚behandelt‘. Alternativ dazu wurden mutmaßliche Homosexuelle aus dem Militär entlassen. Zu diesem Zweck wurden Psychiater eingesetzt, die auf Grund Ihrer Einschätzung, in wie weit sich die Männer ‚weiblich‘ verhielten, entschieden, ob Soldaten die Armee verlassen mussten (vgl. Benshoff/Griffin 2004:309). Dass auch nach über 50 Jahren die Homophobie in der amerikanischen Armee nicht geringer geworden ist, beschreibt Judith Butler in *Hass spricht* (vgl. Butler 1998). Sie behandelt dort das Verbot für Armeeangehörige, sich selbst als homosexuell zu bezeichnen, ganz als sei dies schon eine Bedrohung im Sinne einer ansteckenden Krankheit: „Die einzige Form, der offenen Kraft und Bedrohung durch den öffentlichen Akt der Selbstdefinition entgegenzuwirken, liegt in der ebenso öffentlichen Selbstverleugnung“ (ebd.:166).

Robert J. Corber sieht insbesondere die Männlichkeit zu Beginn des kalten Krieges in der Krise. Der vorige Kriegsheld soll sich nun wie die Frauen dem Konsum hingeben und quasi domestiziert werden (vgl. Corber 1997). Umso stärker wird gleichzeitig ein anachronistisches Männerbild vom gefühlskalten, in seiner Art sich immer ‚männlich‘ verhaltenden Mann forciert, das vor allem durch damals gültige Stereotypen von Männlichkeit und – in Abgrenzung dazu – Weiblichkeit geprägt ist. Und ebenso klischeehaft widersprechen die Vorstellungen sowohl einer weiblichen als auch einer männlichen Homosexualität diesen Frauen- und Männerbildern. Insofern lässt sich Homosexualität nicht nur als Schrecken (scare) für das Staatswesen, sondern als Schrecken für ein ganzes Gesellschaftsideal sehen. Ein Gesellschaftsideal, das nicht nur aus klaren Geschlechterbildern, sondern eben auch aus der Wertvorstellung der sogenannten Kernfamilie bestand – also Mann, Frau, Kinder.

Jener Schrecken wurde umso größer, als ein Professor für Sexualforschung seine Ergebnisse in zwei Berichten 1948 und 1954 der Öffentlichkeit vorstellte. Die nach Alfred Kinsey benannten Kinsey-Reports sprachen von 5-10 % der Gesamtbevölkerung als homosexuell und darüber hinaus von verschiedenen Abstufungen von Bisexualität und „lösten damit Alarm aus“ (Weiss 1995:57). Benschhoff und Griffin sehen hier die Ursache für eine Neubewertung des Konzeptes der Heterosexualität: „now being straight meant not only ‚gender normal‘ but also not showing physical affection to members of the same sex“ (Benschhoff/Griffin 2004:309). Vor dem Hintergrund einer Massenparanoia vor Homosexualität stieg also der Druck, eine klar definierte heterosexuelle Rolle zu spielen⁷, was schließlich dazu führte, dass sich vor allem Männer nicht einmal mehr freundschaftlich umarmen konnten, ohne als homosexuell zu gelten (vgl. ebd.).

Zwar war Homosexualität an sich nicht strafbar in den USA (es galt ja als Erkrankung), trotzdem galten bis 1962 in allen amerikanischen Bundesstaaten ausnahmslos die Sodomiegesetze, welche Sexpraktiken wie Anal- und Oralverkehr unter Strafe stellten. Erst im Jahr 2003 erklärte der Oberste Gerichtshof der USA die letzten verbliebenen Anti-Sodomie-Gesetze einiger Bundesstaaten für verfassungswidrig.

Es zeigten sich also nach einer verhältnismäßig liberalen Dekade mehr als deutlich die Einschränkungen für gleichgeschlechtlich liebende und/oder handelnde Menschen zu Beginn des kalten Krieges, welche bis zum Beginn der 1960er Jahre

⁷ Als Filmbeispiel, in dem diese maskuline, heteronormative Rolle zuerst ‚falsch gespielt‘ wird, sei TEA AND SYMPATHY (USA 1956, Vincent Minnelli) genannt.

erhalten blieben. Es versteht sich von selbst, dass die Übergänge hierbei fließend waren. Tatsächlich gründete Harry Hay bereits 1950 mit der Mattachine Society die erste homosexuelle Organisation der USA. Doch in der kollektiven gesellschaftlichen Wahrnehmung inklusive ihrer moralischen Wertvorstellungen, welche starken Einfluss auf die Produktionen Hollywoods und den dafür maßgeblichen Production Code hatten, blieb Homosexualität bis zum Beginn der 1960er Jahre ein Tabu.

Dabei findet die Position der breiten, konsensorientierten Gesellschaft gegenüber Homosexualität ihre Entsprechung zum einen im Konservatismus, der diese ganze Dekade prägen sollte, zum anderen im Angstmechanismus des McCarthyismus. Homosexualität war also etwas, über das weder offen gesprochen wurde, noch das offen gezeigt wurde – auch nicht auf Zelluloid.

2 Hollywood censored

„Die offene, routinemäßige Kontrolle des Inhalts von Filmen durch staatliche Stellen – Zensur als eine Form der offiziellen Kritik – dient hauptsächlich dem Schutz totalitärer Regime. Selbstkontrolle kann hingegen als eine Art Zensur des Markts verstanden werden, bei der die für die Produktion Verantwortlichen entscheiden, was produziert wird und was nicht“ (Maltby 1998:215).

Es ist Richard Maltbys Definition der „Selbstkontrolle“ als „Zensur des Markts“ (ebd.), die wohl niemals in der Filmgeschichte so zutreffend war, wie für Hollywood in der Zeit des Production Code. Jenem Regelwerk, in dem festgeschrieben stand, was auf der Leinwand erlaubt ist und was nicht, war Hollywood von den 1930ern bis zu Beginn der 1960er Jahre verpflichtet. Tatsächlich beruhte die Implementierung des Codes als ein solches Regelwerk vor allem auch auf ökonomischen Überlegungen. Um diese wirtschaftlichen Bedingungen zu verstehen, soll am Beginn dieses Kapitels die Entstehung des Hollywood-Studiosystems erläutert werden, um in der Folge den reziproken Mechanismus zwischen Zensur, Markt und Traumfabrik zu verdeutlichen.

2.1 Der Weg zu Hollywoods Studiosystem

Die Verwendung von Hollywood als synonymen Begriff für das amerikanische Massenkino lässt in Vergessenheit geraten, dass das erste Zentrum amerikanischer Filmproduktion im Großraum New York lag (vgl. Pearson 1998:26ff). Dabei kommt Thomas Alva Edison besondere Bedeutung zu. Seine Bestrebungen, den Markt zu dominieren, kulminierten in einer Kooperation mit einigen Filmemachern und vor allem Firmen, die Filmproduktionsmaterial herstellten. Dabei entstand ein Trust mit dem Namen ‚Motion Picture Patents Company‘ (MPPC), der zehn Firmen umfasste (vgl. Bordwell/Thompson 2008:444). Dass Edison versuchte den Markt anhand von Patentrechten zu kontrollieren, wird somit im Namen dieses Zusammenschlusses offensichtlich.

Erst die zahlreichen Firmenneugründungen von sogenannten „Unabhängigen“ (Faulstich 2005:35) an der Westküste, um genauer zu sein in einem Vorort Los Angeles, verlagerte die Filmproduktion nach Hollywood. Die ‚Flucht‘ vor der MPPC scheint dabei eine untergeordnetere Rolle gespielt zu haben, da auch einige der Teilfirmen des Trustes nach Kalifornien wechselten. Wichtiger waren wohl die

Produktionsbedingungen vor Ort: landschaftlich ließ sich schnell zwischen Bergen, Meer, Stadt oder auch Wüste wechseln, das bessere Klima mit weitaus mehr Sonnentagen gab größere meteorologische Sicherheit (vgl. Bordwell/Thompson 2008:444). Darüber hinaus war Kalifornien mit „billigem Bauland und dem geringen Einfluß der Gewerkschaften der ideale Ort, um kostengünstig abendfüllende Filme zu produzieren“ (Gomery 1998:43). Auch wenn bereits die MPPC nicht mehr nur ‚One Reeler‘, also kurze Filme auf einer Filmrolle produzierte, so waren es vor allem die Studios in Hollywood, die begannen (narrative) Langfilme herzustellen (vgl. Röwekamp 2003:15ff).

In der Folge lässt sich Hollywoods Erfolg primär als wirtschaftlicher Erfolg beschreiben. Die Kontrolle des Marktes, wie sie die MPPC angestrebt hatte, gelang schließlich den ‚unabhängigen‘ Studios an der Westküste, „indem sie nicht nur Produktion und Vertrieb, sondern darüber hinaus auch noch die Möglichkeiten zur Aufführung in ihren eigenen Filmtheaterketten kontrollierten“ (ebd.:14). Dabei war nicht die Kontrolle über alle Kinos wichtig, sondern an erster Stelle über die großen Erstaufführungskinos in den Ballungsräumen. Begründet wurde dieses System von Adolph Zukor, Gründer der Verleihfirma Famous Players, die später in Paramount Pictures umbenannt wurde (vgl. ebd.).

Zu dem Wettbewerbsvorteil der amerikanischen Filmindustrie, über einen großen Binnenmarkt zu verfügen, gesellte sich nach dem Ersten Weltkrieg ein weiterer für Hollywood entscheidender wirtschaftlicher Vorteil: Die ökonomischen Auswirkungen des Krieges machten auch vor der Filmproduktion nicht halt. William Uricchio sieht die Filmindustrien Frankreichs, Italiens und Deutschlands als zerschlagen, während die amerikanische Filmwirtschaft kaum beeinflusst wurde (vgl. Uricchio 1998:59). Die Schwäche der einstigen Konkurrenz vergrößerte den Absatzmarkt in Europa, während der Heimatmarkt USA fast ausschließlich in Hollywoods Hand lag.

Allerdings erholte sich der europäische Film bereits in den 1920er Jahren wieder etwas. In Deutschland übertrafen sogar die gezeigten einheimischen Filme die Importe, wobei in diesem Falle die starke Inflation in der Weimarer Republik Hollywoods Interesse am deutschen Filmmarkt begrenzte (vgl. Faulstich 2005:53). Darüber hinaus wurde durch protektionistische Maßnahmen in fast allen europäischen Ländern versucht, die jeweilige nationale Kinematographie zu unterstützen. So verfügten beinahe alle europäischen Staaten, aber auch beispielsweise Australien, spätestens am Ende der 1920er Jahre über

Quotenregelungen, die, während sie dem Import von Filmen Grenzen setzten, gleichzeitig eine Mindestzahl an einheimischen Filmen forderten (vgl. Vasey 1998:53f).

Es waren also nicht allein die vorübergehende Schwäche anderer Filmmärkte und die umfassende wirtschaftliche Kontrolle von Produktion, Verleih und Kinobesitz durch die Studios, die Hollywood zu weltweiter Dominanz verhalfen. Vielmehr brachte darüber hinaus zum einen der zahlenmäßig größte Ausstoß an Filmen pro Jahr und Land eine völlig rationalisierte, arbeitsteilige Filmindustrie in Hollywood hervor, die wirtschaftlich im Vorteil gegenüber anderen Filmnationen war (vgl. Röwekamp 2003:15). Zum anderen war auch der Aufbau eines Starsystems maßgeblich am Erfolg beteiligt. Bereits in den 1910er Jahren verfügte Hollywood über – explizit zu solchen aufgebauten – Stars. Auch diese Innovation wird oben genanntem Adolph Zukor zugeschrieben, der Mary Pickford oder auch Rudolph Valentino zu Stars machte. Werner Faulstich beschreibt diesen Aufbau zum Star:

„Stars [mussten] imagemäßig mit großem Aufwand aufgebaut, gestylt, beworben werden. Publicity, Klatsch und (häufig erfundene) Hintergrundstories, nicht zuletzt der gezielte Einsatz entsprechender Medien (z.B. Star-Ansichtskarte, Illustrierte und Star-Poster) wurden zu unverzichtbaren Bestandteilen industrieller Verwertung des inszenierten Spektakels“ (Faulstich 2005:62).

Dem Starsystem kommt aus zweierlei Gründen große Bedeutung zu: Auf der einen Seite verschmolzen zumeist der Star und ein bestimmter Typ von dargestelltem Charakter. Stars weckten bereits eine gewisse Erwartung und lieferten Identifikationsflächen und Möglichkeiten der Wiedererkennung für das Publikum (vgl. ebd.) – ein Mechanismus, der bis heute seine Wirkung entfaltet. Auf der anderen Seite machte sich die Filmindustrie Stars in der Distribution zu Nutze: Beim sogenannten Blockbuchen wurden „Top-Filme mit Stars [...] gekoppelt mit weniger attraktiven Filmen, die der Besitzer des Filmtheaters nur im Block zusammen buchen konnte“ (ebd.). Dazu musste dieses Paket zumeist blind, also ohne vorherige Sichtung gebucht werden.

Da die Gewinne aus den ausländischen Märkten insbesondere für teure Produktionen enorm wichtig waren, benötigte man Stars mit internationaler Anziehungskraft (vgl. Vasey 1998:56f). Zahlreiche europäische Schauspieler bildeten quasi Erfolgsgaranten für den Markt in dem Land ihrer Herkunft, wobei Greta Garbo als Beispiel für einen Star fungieren kann, der sogar fast ausschließlich im Ausland als solcher gefeiert wurde – in den USA war sie hingegen „niemals besonders

populär“ (Vasey 1998:57). Gleichzeitig schwächte Hollywood mit der Abwerbung von Stars aus anderen Ländern wiederum deren Filmindustrie. Allerdings wurden nicht nur Schauspielerinnen und Schauspieler, sondern auch – damals zumeist männliche – Regisseure, Kameraleute und andere technische Mitarbeiter abgeworben (vgl. ebd.).

Spätestens mit der Einführung des Tonfilms waren die meisten Stars langfristig durch Verträge an ein bestimmtes Studio gebunden. Lediglich die allerwenigsten konnten sich durch ihre überdurchschnittliche Popularität unabhängig von einem bestimmten Studio auf dem Markt behaupten (vgl. Sklar 2002:183). Diese Bindung des Personals aus den Bereichen Schauspiel, Regie und Kamera an ein Studio kann dabei als eine Säule des sogenannten klassischen Studiosystems gesehen werden (vgl. ebd.). Die integrative Kraft der Studios bezog sich also nicht nur auf den Trias Produktion - Distribution - Erstaufführungstheaterbesitz, sondern auch auf die Schaffung von festen Darstellerensembles, wenn nicht gar ganzer ‚Studiofamilien‘ (vgl. Pearson 1998:28).

Diese festen Ensembles bei der Filmproduktion förderten die „Entwicklung eines eigenen unverkennbaren Haus-Stils“ (Röwekamp 2003:27), mit dem sich die einzelnen Studios voneinander unterschieden: „Filme konnten eher anhand ihres studiotypischen *looks* identifiziert werden als anhand der Handschrift ihrer Regisseure“ (ebd.:86/Kursiv i. Orig.). Selbstverständlich mag es im Regiebereich Ausnahmen geben. Doch auch Regisseure wie Hitchcock oder Welles, denen später, respektive bis heute – insbesondere aus Warte der Autorentheorie – besondere künstlerische Bedeutung im filmemacherischen Kollektiv zugestanden wurde bzw. wird, mussten für ihre Interessen kämpfen oder sie produzierten bei dem von Charles Chaplin, Douglas Fairbanks und Mary Pickford gegründeten, unabhängigen Studio United Artists. Die Unterscheidung der Filme nach Studios muss jedoch als Regel gelten (vgl. ebd.:86).

Das Studiosystem selber war recht überschaubar und es ist sicher nicht falsch, in diesem Zusammenhang von einem Oligopol zu sprechen. Nur wenige Studios mussten sich den Markt teilen. Im Allgemeinen wird dabei zwischen den so genannten ‚Big Five‘, namentlich Paramount, 20th Century Fox, Warner Brothers, MGM und RKO und den ‚Little Three‘, United Artists, Columbia und Universal differenziert. Weiteren kleinen Studios war es lediglich möglich, die Nischen zu füllen, nicht aber als Konkurrenz aufzutreten.

Lange gelang es dem Studiosystem Hollywoods, sich der wirtschaftlichen (aber auch moralischen) Kontrolle durch den Staat zu entziehen. Absprachen zwischen den Studios oder auch das Blockbuchen waren die Regel und keine Ausnahme, wobei der Erfolg nicht übersehbar ist:

„Die acht Top-Firmen waren Ende der 30er Jahre für rund 75% aller US-Spielfilme verantwortlich, erhielten rund 90% aller nationalen Kasseneinnahmen, besaßen 80% aller amerikanischen Erstaufführungstheater, und ihr Filmangebot machte schätzungsweise 65% der Filme aus, die weltweit vertrieben wurden“ (Faulstich 2005:99).

Noch vor dem Zweiten Weltkrieg begann ein Anti-Trust-Verfahren gegen die monopolistischen Praktiken der Studios. Doch ein stärkeres proamerikanisches, propagandistisches Engagement Hollywoods am Vorabend des Kriegseintrittes der USA zögerte Konsequenzen für die Filmindustrie hinaus (vgl. ebd.). Im ersten der Prozesse gegen die Vorgehensweisen in Hollywood, dem sogenannten Paramount-Prozess, kam es zu Zugeständnissen bezüglich der Praxis des Blockbuchens: weniger Filme wurden miteinander gekoppelt und das blinde Buchen wurde abgeschafft (vgl. Röwekamp 2003:109). Doch erst 1948 mussten sich die großen Studios von ihren Kinoketten trennen. Tatsächlich verhalf das den kleineren Studios keineswegs zu einer besseren Position auf dem Markt. Vielmehr verlagerte es den Schlüssel zum Markt von den Kinos nur einfach zum Verleih (vgl. ebd.:110).

In der Ära des klassischen Hollywoodstudiosystems von den 1920er Jahren bis zu seinem langsamen Niedergang ab den 1950er und vor allem in den 1960er Jahren waren es zwei zeitgleiche Entwicklungen zehn Jahre vor dem Beginn des Anti-Trust-Verfahrens, die sich wirtschaftlich auf Hollywood auswirkten: die Depression in Folge der Weltwirtschaftskrise nach 1929 und kurz davor die Einführung des Tonfilmes.

Seit dem Ersten Weltkrieg wurde Hollywood immer mehr durch das Großkapital der New Yorker Börse kontrolliert (vgl. Faulstich 2005:56). Dementsprechend groß waren die Verluste nach dem ‚Schwarzen Freitag‘ 1929, auch wenn diese Hollywood mit zeitlicher Verzögerung ereilten: Der Boom von ‚Talkies‘ – also Tonfilmen –, der so allerdings nur auf dem amerikanischen Markt bestand, ließ Hollywood als depressionssicher erscheinen (vgl. Schatz 1998:204). Umso heftiger war der Einbruch 1932. Durch die zunehmende Arbeitslosigkeit war Kino auch immer weniger leistbar. Hollywood reagierte mit sogenannten Double-Features, bei dem zwei Langfilme gezeigt wurden, von denen einer ein teuer produzierter A-Movie und der

andere ein kostengünstig produzierter B-Movie war, um die Attraktivität beim Kauf der Eintrittskarte zu erhöhen.

Zeitgleich förderte die originäre Innovation des Tonfilms die Instabilität Hollywoods am Beginn der 30er Jahre. Was am 06. Oktober 1927 mit Al Jolsons berühmtem, ersten in einem Film gesprochenen Satz „You ain’t heard nothin’ yet“ (zit. nach Nowell-Smith 1998:193) bei der Premiere des Warner Brothers-Film THE JAZZ SINGER (USA 1927, Alan Crosland) als Erfolg begann, sollte sich bald zum Nachteil Hollywoods entwickeln. Wo im Stummfilm ursprünglich nur Zwischentitel auf Zelluloid ausgetauscht werden mussten, stand nun das Problem der Übersetzung (vgl. Dibbets 1998:198). Das Drehen des Filmes in mehreren Sprachfassungen mit lokalen Stars war eine kostspielige Alternative. Hierzu wurden Stars aus anderen Ländern eingeladen, in Hollywood in ihrer Muttersprache zu spielen. Paramount hingegen richtete in Joinville bei Paris eine eigene europäische Niederlassung ein (ebd.:198f). Es ist wohl kein Zufall, dass gerade in diese Krisenzeit das Erstarken der Selbstzensur eines geschwächten Hollywoods fällt, wie wir im Weiteren sehen werden.

Die Krise der amerikanischen Filmindustrie und damit auch des Studiosystems wurde erst entschärft, als 1932 „die Methode der Nachsynchronisation als Standardverfahren [...] eingeführt wurde“ (ebd.:200). Die Sprachbarriere fiel somit zu einem Zeitpunkt, als auch die amerikanische Wirtschaft sich langsam zu erholen begann.

Wenn der zeitliche Bezugsrahmen für das Studiosystem rund vierzig Jahre umfasst, so erscheint diese, wenn auch heftige Krise nur als kurze Störung. Tatsächlich sind die vierzig Jahre vor allem personell von Kontinuität und Stabilität geprägt: „management remained in the same hands for decades; a generation of showmen, fabled as ‘the movie moguls,’ [*sic*] ran the studios from the 1920s, and in some cases even earlier, right through to the 1950s. Much the same was true of behind-the-camera personnel“ (Sklar 2002:182). Diese Kontinuität wurde filmformal durch Genres wiedergegeben. Auch diese ermöglichten, wie die Stars, Wiedererkennung. Tatsächlich lassen sich die meisten der Hollywoodproduktionen von 1920 bis 1960 Genres wie Western, Thriller, Gangsterfilm oder auch Musical zuordnen. Hollywood schuf jedoch nicht nur äußerliche Konventionen, um Filme kategorisieren zu können, sondern auch einen „Kanon ‚klassischer‘ narrativer Konventionen ab den 20er Jahren“ (Pearson 1998:13). Jene Konventionen orientierten sich an literarischen

Erzählformen des 19. Jahrhunderts, wie dem realistischen Roman oder der Novelle (vgl. Röwekamp 2003:92). Der Plot sollte nachvollziehbar, Handlungen motiviert sein und die zeitliche und räumliche Darstellung plausibel erscheinen. Größtmögliche Illusion von Realität kann somit als jedem klassischen Hollywoodfilm immanentes Prinzip gesehen werden (vgl. ebd.:93). Röwekamp fasst David Bordwells Beschreibung der Konventionen klassischen Erzählens folgendermaßen zusammen:

„Zunächst werden Handlungsorte und handelnde Charaktere vorgestellt, dann werden Zusammenhänge erklärt und Konflikte angedeutet, anschließend kommt es zu Ereignissen, die die Lage verkomplizieren, danach werden Handlungen und ihre Folgen präsentiert, schließlich wird das Ergebnis aller Handlungen gezeigt und am Schluss eine Lösung für den Konflikt angeboten“ (ebd.:94).

Ebenso lag technisch das Interesse auf Herstellung von Kontinuität. So war beispielsweise die Montage darauf ausgerichtet, die Handlung möglichst gut zu erklären. Auch die Verwendung des sogenannten High-key-Stils, also der guten Ausleuchtung des Sets, kann als Sichtbarmachung aller Details gedeutet werden. Überhaupt ist die Bedeutung der Entwicklung der Beleuchtungstechnik für die Studioentwicklung nicht zu unterschätzen (vgl. ebd.:101). Diese Kontinuität nicht nur im narrativen Ansatz, sondern auch bezüglich der visuellen Form ‚klassischer Hollywoodfilme‘ wurde kaum durchbrochen. Lediglich im Horrorfilm, vor allem aber im Film noir finden wir ein anderes Konzept – zum einen bezüglich der Narration (Erzählungen beispielsweise in Rückblicken sind durchaus möglich), zum anderen auch hier speziell bezüglich des Beleuchtungsstils durch die Verwendung des Low-key-Stils, also dem Gegenstück zum High-key-Stil (vgl. Faulstich 2005:120). Selbstverständlich mag es Ausnahmen geben, in denen die stilistischen Konventionen des klassischen Hollywoodfilms durchbrochen wurden – man denke an CITIZEN KANE (USA 1941, Orson Welles) – doch das Ziel war es, zu zeigen, dass kontinuierlich ein System von Konventionen Hollywood prägte, das besonders geeignet erschien, Filme wirtschaftlich profitabel zu machen.

Bei all dieser Kontinuität war doch die Traumfabrik immer an technischen Neuerungen interessiert. Gerade die Entwicklung des Tonfilms ging mit schnellen Schritten voran. Der Ton wurde nicht mehr in Licht-, sondern in Magnetsignalen aufgezeichnet, was eine Wiedergabe in Stereo erlaubte (Röwekamp 2003:68). Auch kamen die ersten Farbfilme und Aufnahmen im Breitwandformat aus Hollywood. Dabei standen die USA und vor allem europäische Länder in ständigem Wettbewerb um neue Patente.

Doch die langwährende Stabilität des Studiosystems mit seinen Konventionen, seiner rationalisierten Arbeitsweise, seinen hohen Produktionszahlen auf der einen Seite und der Vermeidung von Konflikten mit staatlichen und gesellschaftlichen Instanzen jeglicher Art auf der anderen Seite, ermöglichten es Hollywood, die Führungsposition auf dem internationalen Filmmarkt einzunehmen. Zwar begann bereits nach dem Zweiten Weltkrieg „der monolithische Charakter des Systems“ zu schwinden, während „die Bedeutung unabhängiger Produzenten wuchs“ (Nowell-Smith 1998:196), doch gelang es den Studios bis zum Beginn der 1960er Jahre ihre Position zu halten. Erst ein erstarkendes europäisches Kino, das andere Sehkonventionen hervorbrachte und ein verändertes, vielleicht auch kritisches Publikum sowie die Konkurrenz des Fernsehens beendeten die Glanzzeiten des klassischen Studiosystems.

Selbstverständlich kann bei dieser Beschreibung des Studiosystems nicht im Entferntesten Anspruch auf Vollständigkeit erhoben werden. Ziel dieser Ausführungen war es vielmehr Eckpunkte des wirtschaftlichen Aufstiegs von Hollywoods Studiosystem aufzuzeigen. So mag es durchaus Einflüsse gegeben haben, die hier nicht besprochen worden sind. Doch im zentralen Interesse stand die Entwicklung von den ‚Independents‘ vor den Toren Los Angeles‘ hin zur wirtschaftlich einflussreichsten Filmindustrie, was zugleich den Kern Hollywoods beschreibt: „Die Koordination von Marktstrategien, Managementstrukturen und Herstellungsweisen war in der Tat das zentrale Merkmal des Hollywood-Studiosystems“ (Schatz 1998:209).

2.2 Filmzensur oder die Frage nach Machtverhältnissen

„Throughout the history of American movies, there have been countless, often furious struggles to control or influence what could be produced and what could be seen. The cinema has been the most frequent target of the censoring impulse in this century because partly film was the first visual and aural mass entertainment form of the twentieth century, and its power seemed overwhelming“ (Bernstein 2000:1).

Auch wenn Bernstein ‚the censoring impulse‘ erwähnt, so kommt in diesem Zitat Zensur – censorship – als Terminus technicus nicht vor. Zugleich bietet es aber Möglichkeiten für eine Annäherung an den Bedeutungsinhalt von Zensur. So spricht Bernstein von aufgebracht, wütenden Kämpfen oder auch Anstrengungen, um zu kontrollieren, was an Filmmaterial produziert und was schließlich gezeigt wird. Doch

wer versucht hier wen zu kontrollieren? Wo beginnt Zensur? Offensichtlich stehen hier verschiedene Interessen, ob sie nun von Einzelpersonen oder von Gruppen hervorgebracht werden, in Opposition zueinander. Zusätzlich ist diese Opposition – wie auch jeglicher Konsens zwischen Einzelnen oder Gruppen – historisch, also zeitlicher Veränderung unterworfen. Die Probleme, die der Begriff Zensur mit sich bringt, möchte ich deshalb im Folgenden kurz erörtern.

2.2.1 Censoring you – censoring me?

Zensur als rein institutionalisierte Form der (staatlichen) Beschränkung freier Meinungsäußerung erscheint bei genauerer Betrachtung zu kurz gegriffen. Tatsächlich zensieren sich eine Gesellschaft und ihre einzelnen Teile immer wieder selber. Annette Kuhn greift, um Zensur zu beschreiben, Michel Foucaults ‚dispositif‘-Begriff auf: „a thoroughly heterogeneous ensemble consisting of discourses, institutions, architectural forms, regulatory decisions, laws, administrative measures, scientific statements, philosophical, moral and philanthropic propositions” (Kuhn 1990:6). Auch Gruppen, die bestimmte Interessen bezüglich Zensur verfolgen (sei es nun pro oder contra Zensur oder für Zensur in bestimmten Bereichen) können als Teile dieses Dispositivs⁸ verstanden werden. Diese Interessensgruppen sind besonders von den Machtverhältnissen zueinander geprägt, da sie nicht alle immer über den gleichen Einfluss im Dispositiv verfügen. Sie stehen in einer ständigen Interaktion und diese Wechselbeziehungen sind „always fluid, always in a state of becoming, always ‚inscribed in a play of power‘“ (ebd.).

Denken wir Kuhns Adaption von Foucault weiter, so ist Zensur der Versuch eines Teils des Dispositivs zu bestimmen, was gedacht und in unserem Falle insbesondere gesagt und gezeigt werden darf – ein Teil des Dispositivs versucht also anderen Teilen seinen Diskurs zu oktroyieren. Das Konstrukt eines Diskurses, sehr vereinfacht gesagt die verbal und auch nonverbal ausgedrückte Vorstellung der Wirklichkeit – in unserem Falle eines Teils des Dispositivs – zu einer bestimmten Zeit, lässt uns verstehen, dass wir uns auch selbst ständig zensieren. Diskurs beschreibt bei Foucault, was gesagt werden darf, aber auch eben was nicht gesagt werden darf, was tabuisiert ist. Wenn unterschiedliche Teile des Dispositivs unterschiedliche Diskurse haben, besitzt nicht jedes Tabu Gültigkeit für das gesamte Dispositiv. Dort, wo wir uns also durch unseren Diskurs beschränken lassen, kann

⁸ Im Folgenden wird statt ‚dispositif‘ die deutsche Schreibweise Dispositiv verwendet.

bereits Selbstzensur verortet werden. Somit wird deutlich, dass es verschiedene Ausprägungen von Zensur gibt.

So richtig Richard Maltbys Definition von Selbstkontrolle als Zensur des Marktes ist (siehe Zitat S. 23), so muss doch fraglich bleiben, ob staatliche Zensur „hauptsächlich dem Schutz totalitärer Regime“ (Maltby 1998:215) dient. Selbstverständlich wäre das NS-Regime ein Beispiel für starke staatliche Zensur. Doch wurden unter diesem autoritären Regime Filme eigentlich nicht mehr im Nachhinein zensiert. Faulstich verweist vielmehr auf die „Präventivzensur“ (Faulstich 2005:91), die gesetzlich verankert war und der durch die Gleichschaltung der Medien kaum zu entrinnen war. Doch eben jene Gleichschaltung machte staatliche Zensur quasi überflüssig, da alle Schlüsselstellen der Filmindustrie ganz im nationalsozialistischen Sinne ideologisiert waren. Dem entgegen wurde bereits in den USA der 1910er Jahre durch rechtlich dazu legitimierte Organe zensiert – sei es auf kommunaler Ebene oder auf der Ebene einzelner Staaten. Da wohl die USA zu dieser Zeit nicht als autoritäres Regime bezeichnet würden, erscheint Maltbys Definition hier also als unzulänglich.

Berücksichtigen wir die Problematik des Begriffes der Zensur im Allgemeinen, so möchte ich doch zwei Ausformungen von Zensur hervorheben, die tatsächlich Einfluss auf die Filmproduktion und –distribution in bzw. von Hollywood hatten. Erstere möchte ich behördliche Zensur nennen. Diese Bezeichnung ersetzt den Begriff der staatlichen Zensur, da sie die Besonderheit amerikanischer Rechtssprechung, die auf kommunaler, staatlicher als auch auf Bundesebene stattfindet, wiedergibt. Entgegen Maltbys Zuschreibung staatlicher, also behördlicher Zensur zu autoritären Systemen, besteht die Möglichkeit dieser Zensur auch für demokratische Rechtsstaaten. Der Unterschied allerdings liegt darin, dass im Rechtsstaat die zensierende Instanz an die rechtlichen Rahmenbedingungen gebunden ist und somit zumeist weniger Willkür möglich ist als beispielsweise in einem autoritären System. Dem gegenüber steht die Selbstzensur – nicht einer einzelnen Person – sondern einer ganzen Industrie, namentlich des Hollywoodstudiosystems.

Analog zum Beginn dieses Kapitels stehen beide Zensurformen in Abhängigkeit von Interessensgruppen (beispielsweise religiöse Gruppen, Parteien, Regierungen) und auch der eigenen moralischen Wertvorstellungen. Als tatsächlich unterscheidender Faktor erscheinen also die Marktinteressen, da diese so gut wie keine Auswirkungen

auf behördliche Zensur haben. Allerdings stehen sie in starker Abhängigkeit von Interessensgruppen, je nachdem welchen Einfluss diese auf die Rezipientinnen und Rezipienten haben.

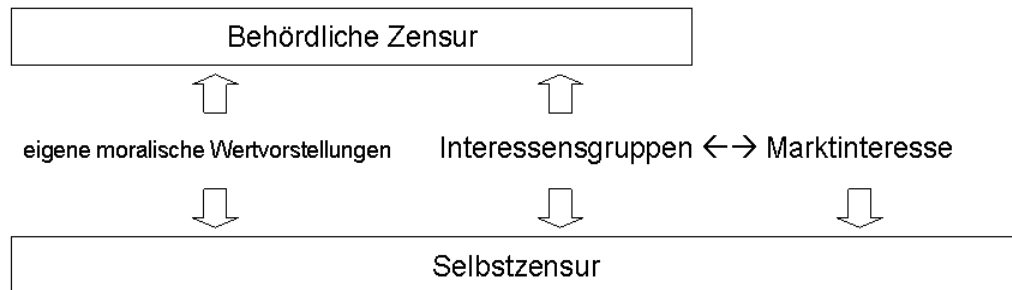


Abbildung 1: Zensurtypen

2.2.2 Verfassungsrecht und Stadtpolitik – frühe Filmzensur

Sowohl behördliche Zensur als auch Selbstzensur finden wir in der Geschichte Hollywoods. Die Selbstzensur des gesamten Studiosystems Hollywoods wurde jedoch erst mit dessen hohem Organisationsgrad nach dem Ersten Weltkrieg möglich. Allerdings war bereits ab den späten 1890er Jahren das noch junge Medium Film mit Zensur konfrontiert. Behördliche Zensur wurde vor allem durch die Vergabe bzw. Nichtvergabe von Lizenzen für das Betreiben von Kinos geübt (vgl. Jowett 2000:21). 1907 ermächtigte der Stadtrat von Chicago den „general superintendent of police to issue permits for the exhibition of motion pictures, with the right of appeal to the mayor, whose final decision was binding“ (ebd.:22). Dieses Stadtgesetz von Chicago wurde zwei Jahre später vor dem Obersten Gerichtshof von Illinois bestätigt, da es in den Aufgabenbereich der Polizei falle, für Recht, Moral und Anstand zu sorgen (vgl. ebd.). Am Ende des Vorjahres – 1908 – hatte der Bürgermeister von New York alle Kinos schließen lassen. Allerdings bekamen die Kinobesitzer in diesem Falle juristische Unterstützung und die Kinos durften wieder öffnen. Quasi als Konsequenz dieser Erfahrung gründeten die Kinobesitzer einen Verband, um sich gegen lokale und für nationale Zensur und auch gegen den Trust der Motion Pictures Company stark zu machen: das American National Board of Censorship, kurz NBC (vgl. Maltby 1998:217).

Der Name war insofern falsch gewählt, als das NBC in seiner Geschichte niemals Filme zensierte. Vielmehr vermittelte es zwischen Filmindustrie, Kinobesitzern und der Öffentlichkeit und damit auch den Stellen behördlicher Zensur. Aus diesem Grund wurde 1916 der Name in National Board of Review geändert. So sehr das

NBC zu Beginn mit einer nationalen Zensur liebäugelte, so sehr bereitete es die Grundlagen dessen vor, was zur Selbstzensur einer ganzen Industrie werden sollte und somit Zensur von außen überflüssig machte: „ein durch interne Reglementierung überwacht System der Regulierung, das zugleich subtiler und zwingender war, als es eine gesetzliche Vorabzensur je hätte sein können“ (Maltby 1998:217). Dafür wurden bestimmte Standards entwickelt, was gezeigt werden sollte und was nicht, womit die Arbeitsweise des späteren Hays Offices bereits vorweggenommen wurde. Allerdings arbeitete das NBC nicht in Hollywood und entsprang ebenso wenig der Industrie selbst. Stattdessen agierten vorerst noch städtische und staatliche Behörden als Hauptzensoren.

Größte Unterstützung erhielt die behördliche Filmzensur durch die Rechtsprechung des Obersten Gerichtshofes der USA im Jahre 1915: am 23. Februar wurde in letzter US-amerikanischer Instanz entschieden, dem Medium Film nicht die verfassungsrechtliche Garantie der Rede- und Pressefreiheit zuzugestehen (vgl. Jowett 2000:16). Vor allem diese Entscheidung, dem Medium Film das Recht auf freie Meinungsäußerung zu verweigern und es gleichzeitig zur reinen Unterhaltungsform zu ‚reduzieren‘, ebnete den Weg für die Selbstzensur der ‚Golden Era‘ der Hollywoodstudios. Das Urteil sticht aus den diversen Gerichtsentscheidungen um Zensur völlig heraus, da in höchster Instanz entschieden wurde, Film für die nächsten Jahrzehnte weiterhin angreifbar zu machen – ob von Seiten der Politik, der Behörden oder unterschiedlichster Lobbys. Als Begründung nannte der Supreme Court die reine Profitorientierung des jungen Mediums. Maltby sieht bereits diese juristische Definition „als Medium ohne politische und kulturelle Bedeutung“, als „implizite Form der Zensur“ (Maltby 1998:216).

2.3 Production Code

2.3.1 Beginn der Selbstzensur

„In the late teens of the twentieth century, America lost her innocence. The Great War not only tarnished her ideals but cast doubt on her national goals. Painters and poets, [...] laborers and politicians – all experienced the bitter aftershock of the war. Some turned to God, some to pessimism, and some, especially in Hollywood, to the hot-cha-cha“ (Leff/Simmons 2001:3).

Wie oben angeführt, war vor allem der Erste Weltkrieg ein einschneidendes Ereignis in der Geschichte Hollywoods. Die persönlichen Erfahrungen, die Leff und Simmons

nennen, mögen Auswirkungen auf den Einzelnen in Hollywood gehabt haben. Dazu kamen aber die veränderten Marktbedingungen, die aus Hollywood endgültig die den Markt dominierende Kraft für die nächsten Jahrzehnte machten – die ‚Golden Era‘ des Studiosystems begann. Die Verzahnung von Produktion, Verleih und Erstaufführungstheaterkontrolle der wenigen einflussreichen Studios führte zu großen Profiten. Um den Dollarfluss zu erhalten, verfolgten die Studios ein gemeinsames Ziel: Filme sollten nicht am politischen und gesellschaftlichen Status quo in den USA rütteln, um den Box Office Value der Filme nicht durch kontroverses Material zu gefährden (vgl. Bernstein 2000:2). Dafür mussten sie, so Faulstich, „dem ‚guten‘ Geschmack der weißen amerikanischen Mittelschicht und ihrer Moral unterworfen werden“ (Faulstich 2005:57).

Gleichzeitig geriet Hollywood als Ganzes immer wieder ins Gespräch. Dort wo der Glamour zu Hause war, gab es am Beginn der 20er Jahre auch genügend Skandale, die konservative Gruppen auf den Plan riefen. Als bekanntester Vorfall ging die Arbuckle-Affäre um den Schauspieler Fatty Arbuckle, der auf einer Party das Model Virginia Rappe ermordet haben soll, in die Geschichte der Traumfabrik ein. Dieser Fall katapultierte Hollywood vom reinen Entertainmentproduzenten auf die Titelseiten des ganzen Landes (vgl. Leff/Simmons 2001:3). Jene Skandale und eine größere Anzahl erotisch konnotierter Filme in der frühen Nachkriegszeit provozierten vermehrt Gesetze, die es ermöglichten, Filme zu zensieren: „In 1921 alone, solons in thirty-seven states introduced nearly one hundred bills designed to censor motion pictures“ (ebd.).

Zu dem Druck, den diese Gesetzesvorlagen auf Hollywood ausübten, kamen noch die Attacken von Anti-Trust-Reformern, ebenso wie das wachsende Misstrauen der Geldgeber Hollywoods an der Wall Street. Diesen Angriffen entschieden sich die Studios gemeinsam entgegenzuwirken, indem sie 1922 eine Dachorganisation, die Motion Picture Producers and Distributors of America Inc. – kurz MPPDA – gründeten, deren primäres Ziel eine gemeinsame Öffentlichkeitsarbeit war (vgl. Maltby 1998:218f). Den Vorsitz der MPPDA übernahm Will Hays. Der ehemalige republikanische Postminister verfügte über gute Verbindungen zum Weißen Haus, wirkte gerade auf konservative Interessensverbände beruhigend und unterstützte die Einführung von ‚Moralklauseln‘ in Schauspielerverträgen, damit diese sich verpflichteten, in der Öffentlichkeit nicht negativ aufzufallen (vgl. Leff/Simmons 2001:5).

Nach außen vermittelte die MPPDA zwischen Hollywood und den diversen Interessensverbänden. Dabei lag das Interesse nicht ausschließlich auf religiösen Verbänden: Hays und die MPPDA kommunizierten mit Pfadfinderverbänden ebenso wie mit Frauenverbänden oder Gewerkschaften (vgl. Vasey 2000:102ff). Auch internationale Interessen mussten berücksichtigt werden. Vor allem befreundeten Nationen sollte nicht vor den Kopf gestoßen werden und hierbei insbesondere nicht jenen, in denen Hollywood viel Gewinn machte (vgl. ebd.:112ff). Zu den Grundideen seiner Öffentlichkeitsarbeit gehörte auch, dass sich Hollywood selbst zensieren solle, damit „wie Hays es formulierte – ‚die Qualität unserer Filme keinen vernünftigen Menschen eine Zensur für erforderlich halten läßt‘“ (Maltby 1998:219).

1924 sollten literarische Vorlagen erstmals nach ihrer Tauglichkeit untersucht werden. Als Leitfaden sollte hierzu die so genannte ‚The Formula‘ dienen, scheiterte jedoch daran, dass die Überprüfung den Studios selber überlassen war. Drei Jahre später wurden von der MPPDA verbindliche Produktionsregeln veröffentlicht, deren Einhaltung durch das Studio Relations Committee (SRC) überprüft werden sollte. Diese unter dem Namen ‚Don’ts and Be Carefuls‘ bekannten Regeln, waren quasi die Essenz in- und ausländischer Zensurmaßnahmen (vgl. ebd.).

Bis zum Ende der 1920er Jahre wurden die Selbstzensurbestrebungen zwar als Teil der Öffentlichkeitsarbeit demonstriert, wurden jedoch in Hollywood wenig angewandt. Der Druck auf Hays, Hollywood in ein gutes Licht zu rücken, wurde somit nicht geringer. Garth S. Jowett sieht schon hinter den frühen Zensurforderungen der 1910er Jahre vor allem enormen Druck auf Seiten der Protestanten. Laut Jowett fühlten sich diese als die Gründungsväter der USA und in der von Katholiken und vor allem Juden dominierten Filmindustrie völlig unterrepräsentiert (vgl. Jowett 2000:18ff). Tatsächlich misslang es auch Hays Ende der 1920er Jahre, einen richtigen Zugang zu protestantischen Gruppen zu finden (vgl. Maltby 1998:219f).

Diese Faktoren veranlassten Hays 1929, eine Revision der Produktionsregeln von 1927 vorzunehmen. Dem gegenüber stand ein Kodex von dem für die MPPDA arbeitenden Katholiken Martin Quigley, der den Jesuitenpater Daniel Lord diesen hatte schriftlich ausarbeiten lassen.⁹ Colonel Jason Joy, in seiner Funktion als Direktor des SRC, führte schließlich 1930 einen Kompromiss beider Seiten herbei. Die katholische Beteiligung an dem neuen Production Code wurde jedoch geheim gehalten. Darüber hinaus wurde eine Jury aus den Direktoren der Firmen, die

⁹ Gregory D. Black hat den Entwurf von Quigley und Lord im Anhang seines Buches „Hollywood censored“ abgedruckt. (vgl. Black 1994:302-308)

Mitglieder der MPPDA waren, ins Leben gerufen, die als letzte Instanz bei der Einhaltung des Production Codes diente (vgl. Maltby 1998:220).

Der neue Production Code war eine Erweiterung der ‚Don’ts and Be Carefuls‘ und sollte es ermöglichen zu überprüfen, ob Filme „vor dem Hintergrund christlicher Werte moralisch einwandfrei waren und dem ‚guten Geschmack‘ entsprachen“ (Röwekamp 2003:55). Zugleich berücksichtigte das auch als Hays Code bezeichnete Regelwerk Besonderheiten des gerade erstarkenden Tonfilms. Der Code besteht aus zwei Teilen, den ‚General Principles‘ und den ‚Particular Applications‘. Zwölf Artikel konkretisieren im zweiten Teil die Ideen der General Principles in praxisbezogenen Regeln bezüglich:

1. Gesetzesverstöße
2. Sexualität
3. Vulgarität und Geschmacklosigkeit
4. Obszönität in Wort und Geste
5. vulgärer Ausdrücke
6. Bekleidungsvorschriften
7. Regeln zu Darstellung von Tanz
8. Schutz von Religion
9. Örtlichkeiten (z.B. Schlafzimmer)
10. der amerikanischen Nationalflagge
11. Verbot anstößiger Filmtitel
12. Umgang mit abstoßenden Themen

Von besonderem Interesse in unserem Zusammenhang ist der zweite Artikel, der jegliche Darstellung sexueller Perversion, womit damals auch eindeutig Homosexualität bezeichnet war, verbietet. Für den genauen Wortlaut des Codes möchte ich auf den Anhang verweisen (S. 105-108).

Wieder war es vor allem ein wirtschaftlicher Faktor, der zur vollständigen Durchsetzung des Codes führte: mit einer Verzögerung von etwa drei Jahren traf die Weltwirtschaftskrise auch Hollywood. Die wirtschaftliche Instabilität und eine Studie namens „Our Movie – Made Children“ (Doherty 1999:322), die Filmen einen negativen Einfluss auf Kinder attestierte, nutzten verschiedene Interessensverbände, um den Druck auf die Filmindustrie zu erhöhen. 1933 wurde die katholische ‚Legion of Decency‘ gegründet – der übrigens auch sicher nicht ohne Zufall der Jesuitenpater

Lord angehörte –, die ab 1934 zum Boykott diverser Filme aufrief (vgl. Toeplitz 1980:66f). Hays musste reagieren: das SRC wurde in Production Code Administration (PCA) umbenannt und stand nun unter der Leitung des – nicht wie Colonel Joy so kompromissbereiten – Joseph Green. Ab 1934 musste für jeden Film das Drehbuch von der PCA genehmigt werden. Ein weiteres Mal war der Film vor der Veröffentlichung Greens Mitarbeiterstab vorzulegen, um ein für die Veröffentlichung notwendiges PCA-Siegel zu erhalten (vgl. Schatz 1998:205). Und tatsächlich: bis auf kleine Auseinandersetzungen mit der PCA fügten sich die Studios der rigiden Durchsetzung des Production Codes. Somit ist er nicht nur einfach ein Mittel der Zensur: „the Production Code was concerned nothing less than the nature of the Hollywood studio system, the content of American movies, and a half-century dialogue over the morals and ideals of a nation” (Leff/Simmons 2001:XVII).

Ein wenig Entspannung brachten zwar die im filmhistorischen Kapitel beschriebenen Anti-Trust-Verfahren, da die Anklage die großen Studios mit der PCA in Verbindung brachte: Die Vorgehensweise der PCA wurde als Zensur der gesamten Industrie dargestellt. Doch war der Wirkungsradius des Production Codes nur wenig zurückgedrängt worden. Vielmehr prüfte nun auch noch zusätzlich das ‚Office of War Information’ (OWI) mit seinem ‚Bureau of Motion Pictures’ Drehbücher, um Filme zu fördern, die den Kriegseinsatz bejahten (vgl. Maltby 1998:224). Allerdings war das OWI teils liberaler als die PCA. Insbesondere während der Kriegsbeteiligung der USA sollten Filme vor allem auch ablenken. Gleichzeitig schwächte sich auch der Druck durch Lobbys auf Hollywood ab, da das primäre Interesse der Bürger der USA mehr auf dem Ausland, namentlich Europa, lag.

2.3.2 Der Production Code nach 1945

Die Geschichte des Production Codes lässt sich aus vielen Perspektiven erzählen und es wäre sicher zu einfach, ihn als simplen Selbstzensurmechanismus zu sehen. Wann immer er in Kraft war, gab es Mittel und Wege, ihn zu umgehen. Davon abgesehen war es nie das Ziel der PCA, Filmen das Siegel vorzuenthalten. Die MPPDA verstand sich als Teil der Filmindustrie und somit war das Ziel der PCA Selbstregulierung: „SRC and PCA workers in fact negotiated with producers, screenwriters, and directors, enabling them to portray sensational material in a manner that would disarm potential objections from external censorship” (Bernstein 2000:7).

Doch hatte Hollywood zum Beginn der 1940er Jahre und unter dem Einfluss des Zweiten Weltkrieges an Freiheiten gewonnen, die nicht einfach wieder aufgegeben werden sollten (vgl. Maltby 1998:225). Durch die restaurative Stimmung in den USA der späten 1940er und frühen 1950er rückte auch Hollywood wieder mehr in das Interesse der Bevölkerung und damit eben auch der Interessensverbände, die Hollywood durch die PCA stets zu beruhigen versucht hatte. Allgemein lässt sich sagen, dass die Filmzensur in den USA und damit auch die PCA zwei Strömungen in dieser Epoche unterworfen war: zum einen wurden aus wirtschaftlichen und auch rechtlichen Gründen die Zensurbestimmungen liberalisiert, auf der anderen Seite zögerte das Erstarken einer weißen, konservativen, ‚heile Welt‘ Mittelschicht den Niedergang des Production Codes hinaus.

Der zentrale wirtschaftliche Grund für eine Liberalisierung der Zensur waren die zurückgehenden Besucherzahlen in den Kinos (vgl. ebd.). Das erstarkende Fernsehen war zu einer großen Konkurrenz angewachsen. Davon abgesehen erholte sich auch das europäische Kino und stieß mit kritischeren und gewagteren Filmen auf den amerikanischen Markt. Das Aufbegehren gegen Zensur bekam auch noch besonders Aufwind durch zwei Gerichtsentscheidungen: Ab 1948 im Rahmen der Anti-Trust-Verfahren wurden Filme als Bestandteil der Presse betrachtet, wodurch ihnen Rede- und Meinungsfreiheit durch das First Amendment der amerikanischen Verfassung zugestanden wurde (vgl. ebd.). 1950 war es schließlich ein europäischer Film, der die Debatte um Filmzensur anheizte und schließlich den Supreme Court 1952 dazu brachte, das Urteil des ‚Mutual-Falls‘ von 1915 aufzuheben: L'AMORE (Italien 1948, Roberto Rossellini), um genauer zu sein die Episode IL MIRACOLO daraus, der vor allem von religiösen Gruppen als Sakrileg gesehen wurde, deshalb aber nicht mehr zensiert werden durfte (vgl. Maltby 1998:225). Allerdings war Zensur aufgrund von Obszönität weiterhin erlaubt. Erst 1957 wurde auch dieser Möglichkeit der Boden entzogen:

„By 1957 the Supreme Court would distinguish free speech from obscenity on the basis of community standards in *Roth v. United States* and *Alberts v. California*, and thus recognize a diversity of communities and standards” (Draper 2000:187).

Ellen Draper setzt das Jahr 1957 als Endpunkt in der Identitätsfindung von Film. Für sie machte die Diskussion der 1950er Jahre deutlich, dass es nicht eine richtige Definition von Film geben kann. Tatsächlich wurde auch der Production Code 1954 und 1956 gelockert: Drogenhandel, Schwangerschaftsabbruch, Mädchenhandel und Kidnapping waren nicht mehr verbannt von der Leinwand. Aber sie nennt auch jene

zwei Gegenstände, die weiterhin nicht gezeigt werden durften: Geschlechtskrankheiten und sexuelle Perversion und damit auch Homosexualität (vgl. Draper 2000:201). Hier blieb der Production Code in seiner Wirkung unberührt bis zum Beginn der 1960er Jahre.

Schließlich kann auch das bereits im ersten Kapitel beschriebene Blacklisting als Zensurinstrument verstanden werden. Dabei fanden sich in den späten 1940er Jahren und den 1950er Jahren (vermeintliche) kommunistische Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter aus allen Bereichen (Regie, Schauspiel, Screenwriting etc.) auf schwarzen Listen, die einem Arbeitsverbot gleichkamen. Jeff Smith zeigt in seinem Aufsatz über das Ende der Blacklist, dass sie zu einem guten Stück auch PR-Instrument war, um die Öffentlichkeit und auch Politiker zu beruhigen, womit ihr ein ähnlicher Status wie der PCA gleichkommt (vgl. Smith 2000). Das Blacklisting endete allerdings schon früher als die Arbeit der PCA: Der Drehbuchautor Dalton Trumbo, der zu den Hollywood Ten gehörte und somit für Jahre auf der Blacklist gestanden, aber unter Pseudonymen weitergearbeitet hatte, erschien mit seinem echten Namen in den Onscreen Credits von SPARTACUS (USA 1960, Stanley Kubrick) (vgl. Bernstein 2000:11).

Erst 1966 endete hingegen völlig die Arbeit der Production Code Administration. WHO'S AFRAID OF VIRGINIA WOOLF? (USA 1966, Mike Nichols) kam in diesem Jahr ohne Siegel der PCA in die Kinos. Doch war dies nicht der erste Film. Bereits in den 1950er Jahren waren mehrere Filme ohne Bewilligung durch die PCA in den Kinos zu sehen: von THE MOON IS BLUE (USA 1953, Otto Preminger), über SOME LIKE IT HOT (USA 1959, Billy Wilder) hin zu PSYCHO (USA 1960, Alfred Hitchcock). Auch der von lesbischer Liebe handelnde Film THE CHILDREN'S HOUR (USA 1961, William Wyler) kam ohne PCA-Siegel in die Kinos. Je mehr Filme ohne Siegel im Kino zu sehen waren, umso mehr schwand die Autorität der PCA. Und so wurde 1966 die Anwendung des Production Codes durch ein Ratingsystem ersetzt, das, abgesehen von geringen Änderungen, bis heute seine Gültigkeit in den USA hat und bestimmte Altersfreigaben vorsieht. Selbstverständlich versuchen unterschiedlichste Interessensgruppen noch immer, Einfluss auf Filme zu nehmen. So wurde beispielsweise gerade der preisgekrönte Film BROKEBACK MOUNTAIN (USA 2005, Ang Lee) wegen seiner homosexuellen Thematik von religiösen Gruppen vehement bekämpft. Doch entscheidet heute schließlich der Markt, also das Publikum darüber, was wirklich gesehen wird.

3 Geschlechts-, Sexualitäts- und Filmkonstruktion

„Es soll über Homosexuelle sein, und man sieht nicht einmal, daß sich die Jungs küssen. Was ist das?“ (zit. n. Russo 1990:56) – Zitat von Jean Renoir über ROPE (USA 1948, Alfred Hitchcock).

Jean Renoirs Vorwurf an ROPE wirft tatsächlich mehrere Fragen auf, die sich im Zusammenhang von Film und Homosexualität stellen. Nehmen wir Renoirs Frage wörtlich, ist vielleicht bereits ein Anfang gemacht: Ein Film über Homosexuelle ohne einen Kuss. Was ist das? Kein Film über Homosexuelle? Ist der Kuss das Kriterium? Provokativ gefragt: Würde ein Kuss reichen oder müssen die zwei Herren Geschlechtsverkehr haben, damit der Film von Homosexuellen handelt? Und wer kann sagen, ROPE handle von Homosexuellen? Dyer bringt das Problem in diesem Zusammenhang auf den Punkt: „A major fact about being gay is that it doesn't show“ (Dyer 2002:19). Darum sollen diese Fragen im Folgenden erörtert werden, denn so schwierig sie zu beantworten sein mögen, so sind sie der Schlüssel, um zu erklären, wie sich doch auch in der eingangs beschriebenen Epoche Zensur in Form von Vorgaben durch den Production Code umgehen ließ.

3.1 Zur De/Konstruktion einer binären Welt

Wo immer wir uns sprachlich und auch physisch in einer Gesellschaft bewegen, treffen wir auf binäre Kategorien. Ihnen eigen ist vor allem der jeweils gegenseitige Ausschluss. Was also der einen Seite zugehörig ist, gehört nicht zur anderen Seite. Mit anderen Worten: die eine Seite definiert die andere Seite, sie definieren sich gegenseitig. Auch Homosexualität und Heterosexualität sind solche binären Kategorien. Denn wer homosexuell ist, kann nicht heterosexuell sein vice versa. Gleiches gilt für das Begriffspaar Frau/Mann.

Vor allem unter dem Begriff Queer Theory subsumierte Schriften der letzten 15 bis 20 Jahre stellen solche sich gegenseitig ausschließende Kategorien in Frage. So kritisch diese Schriften teilweise rezipiert wurden, so kamen ihnen zu gleichen Teilen Begeisterungstürme zu. Allerdings ist Queer Theory kein einheitliches und geschlossenes Theoriegebilde. Ebenso wie es allgemein „keine einheitliche [...] Theorie zur Konstruktion von Geschlecht gibt, sondern ausdifferenzierte und spezialisierte theoretische Zugänge, die an unterschiedliche Theorietraditionen

anknüpfen“ (Ebeling 2006:281). Gleiches gilt für die Konstruktion von Sexualität, auf der das Hauptaugenmerk der Queer Theory liegt.

Da die Begriffe der Homosexualität, wie auch der Heterosexualität insbesondere über das sexuelle Objekt, auf das sich das sexuelle Begehren bezieht, konstruiert werden, muss am Beginn einer Auseinandersetzung mit dem Begriff der Homosexualität die Frage nach der Bedeutung der binären Kategorien Frau und Mann stehen.

3.1.1 Konstruktion von Männlichkeit und Weiblichkeit

Während frühe Formen des Feminismus vor allem politische Gleichberechtigung für Frauen forderten (beispielsweise die Suffragetten im angelsächsischen Raum am Beginn des 20. Jahrhunderts, die das Wahlrecht für Frauen forderten), die Unterschiedlichkeit der Geschlechter aber nie in Frage stellten, war es vor allem Simone de Beauvoir, die mit ihrer Aussage „man kommt nicht als Frau zur Welt, man wird es“ (Beauvoir 2000:334), die Tür aufstieß zu einer völlig neuen Definition von Geschlecht. Ihr Ziel war es aufzuzeigen, wie sehr Geschlecht sozial konstruiert ist, wie sehr also unser Leben in einer Geschlechterrolle keineswegs angeboren ist, sondern durch gesellschaftliche Mechanismen erlernt wird.

Zur Differenzierung dieses sozial konstruierten Geschlechts vom biologischen Geschlecht wurde bald das – wiederum binäre – Wortpaar Sex/Gender genutzt. „SEX galt dabei als das biologische, körperlich bestimmbare Geschlecht [...]. Das biologische Geschlecht war in diesem Verständnis eine determinierte, unwandelbare und ahistorische Kategorie“ (Ebeling 2006:283). Vor allem im US-amerikanischen Diskurs wurde aber die Ahistorizität dieser Kategorie bald hinterfragt und überlegt, ob sex nicht doch auch kulturell bestimmt sei (vgl. ebd.:284). Eines jedoch hatte bereits die Einführung der Begriffe Sex und Gender hervorgebracht: Die Begriffe verdeutlichten erstmals (teilweise) die Konstruiertheit der Kategorien Frau und Mann.

Die Trennung zwischen dem Kulturellen (gender) und dem vermeintlich natürlichen (sex) wurde dabei nicht nur vom Feminismus, sondern auch von den Cultural Studies kritisiert (vgl. Benthien/Velten 2005:360). Dem Problem der offensichtlich doch nicht so einfachen Trennung zwischen Sex und Gender versuchten die Ethnologin Candace West und der Ethnologe Don Zimmermann durch die Einführung einer dritten Kategorie beizukommen: Die soziale Zuordnung zu einem Geschlecht – ‚sex category‘ von ihnen genannt – „fokussiert die Darstellung der

Geschlechtszugehörigkeit, beispielsweise durch ‚kulturelle Genitalien‘, wie Handtaschen, Aktenkoffer, Make-up [...]. Das soziale Geschlecht werde durch situationsspezifische Interaktionen zwischen Individuen hergestellt“ (Ebeling 2006:284). Dieses Vorgehen differenzierte jedoch im Grunde genommen lediglich verschiedene Mechanismen von Gender aus und löste keineswegs die Frage nach der Historizität des biologischen Geschlechts.

Einen viel diskutierten und oft auch fehlerhaft, weil elliptisch interpretierten Lösungsansatz lieferte Judith Butler mit ihrer Arbeit *Das Unbehagen der Geschlechter* (vgl. Butler 1991), in der sie davon ausgeht, dass auch „das biologische Geschlecht nur in Form von sozialen und kulturellen Zuschreibungen erfasst werden [kann], so dass gar keine heuristische Trennung von SEX und GENDER“ (Ebeling 2006:284) möglich ist. Butler stellt sich gegen die anfangs so gefeierte Differenzierung zwischen Sex und Gender, da „sie den Geschlechtskörper (SEX) ebenfalls als einen diskursiven Effekt begreift, was nicht heißt, dass dieser nicht real sei“ (vgl. ebd.:287). Da, so Butler, aber erst Sprache eine Realität von Körper schaffe, nimmt sie an, auch ein biologisches Geschlecht könne nicht als ahistorisch verstanden werden. Wenn es nun aber keinen Zugriff auf den Körper gibt, der nicht bereits kulturell interpretiert ist, kann „Geschlecht keine vordiskursive, anatomische Begebenheit sein“ (Butler 1991:26).

Butlers Ansatz ist zum einen der Sprachphilosophie verbunden, zum anderen ist sie vor allen anderen Dingen aber vom Poststrukturalismus geprägt, der „sich gegen ein sinngenerierendes Zentrum [wendet], das heißt, der Poststrukturalismus geht davon aus, daß es keine Essenzen oder festgelegte Bedeutungen gibt“ (Wartenpfehl 2000:28). Er geht also nicht davon aus, dass die Welt in sich geordnet ist.

In diesem Zusammenhang muss ausdrücklich auf den Begriff der Identität hingewiesen sein. Denn Frau und Mann als Identitätskategorien sind es, die zur Disposition stehen, respektive in Anlehnung an Derrida dekonstruiert werden. „Wie Jacques Derrida hält Butler Identität für eine metaphysische Annahme, denn die geschlechtliche Identität (gender identity) entstünde erst durch sprachliche Äußerungen der Geschlechteridentität (gender), nicht etwa umgekehrt“ (Karsch 2004:199). Die Dekonstruktion von Identitäten soll jedoch nicht bedeuten, dass diese in der Gesellschaft keine Rolle spielen:

„Wenn Identität als ‚mythologische‘ Konstruktion verstanden wird, heißt das nicht, daß Identitätskategorien keine materiellen Auswirkungen haben. Vielmehr heißt es zu begreifen [...], daß unsere Vorstellung von uns selbst als kohärente, einheitliche und selbstbestimmte Subjekte Ergebnis jener Repräsentationscodes ist, die üblicherweise zur Beschreibung des Selbst verwendet werden und durch die folglich Identität sich erst verstehen läßt“ (Jagose 2005:102).

Analog dazu lässt sich eigentlich jede festgelegte Identität dekonstruieren (Nationalitätszugehörigkeit als Identität, Geschlecht als Identität, Sexualität als Identität usw.), Subjekte verfügen in diesem Sinne also über keine natürliche Identität (vgl. Jagose 2005:101). Viel mehr wird seit Mitte des 20. Jahrhunderts Identität als Medium von Gewalt, Herrschaft und auch Macht diskutiert (vgl. Breger 2005:47).

Die Synthese aus Dekonstruktivismus, Poststrukturalismus einerseits und Sprachphilosophie andererseits, also aus der Auflösung der Kategorien Sex und Gender und der Bewusstmachung der sprachlichen Konstruiertheit der Welt, erlaubt es die Kategorie Geschlecht umfassend in Frage zu stellen. Auch wenn nicht alle Theorien den selben Fokus als Grundlage haben, sich sogar auch teils völlig widersprechen, so sind es vor allem jene Theorien, die dem Überbegriff Queer Theory zugeordnet sind, deren zentrales Ziel die Dekonstruktion der hegemonialen Geschlechterordnung und in deren Fortsetzung der Zwangsheterosexualität ist (vgl. Ebeling 2006:293).

Die Dekonstruktion von Geschlecht als natürlich gegebener Kategorie und die Zurückdrängung des Sex/Gender-Models haben den Weg frei gegeben für andere Ansätze, die das gesellschaftliche Phänomen Geschlecht erklären. Ein Weg stellt dabei das so genannte ‚doing gender‘ dar. Alltagshandlungen, die ständig wiederholt werden, sind hier die Grundlage für Geschlecht. ‚Doing gender‘ gilt „als ein unvermeidlicher Prozess, in den jedes Individuum und auch gesellschaftliche Strukturen integriert sind“ (ebd.:285). Oft wird ‚doing gender‘ im Zusammenhang mit Transsexuellen untersucht, da bei ihnen die gesellschaftliche Konstruiertheit von Geschlecht durch Kleidung, Mimik, Gestik u. ä. besonders offensichtlich wird (vgl. ebd.:286).

Dem ‚doing gender‘ ähnlich ist das Konzept der Performativität von Judith Butler. Geschlechternormen sind in Butlers Theorie ständigen Re-Inszenierungen unterworfen und werden in ritualisierter Form immer wiederholt. Für sie ist die Geschlechtsidentität

„die wiederholte Stilisierung des Körpers, ein Ensemble von Akten, die innerhalb eines äußerst rigiden regulierenden Rahmens wiederholt werden, dann mit der Zeit erstarren und so den Schein der Substanz bzw. eines natürlichen Schicksals des Seienden hervorbringen“ (Butler 1991:60).

Butler grenzt Performativität von Performanz ab, da erstere nicht frei wählbar sei. Geschlecht ist zwar performativ, kann aber nicht – wie oft fälschlicherweise interpretiert – „nach freiem Willen an- und ausgezogen werden“ (Jagose 2005:113). Performanz als „Selbstdarstellung eines autonomen Subjekts“ (Hoff 2005:168) steht der Idee von Performativität also entgegen.

Allerdings kommt auch der Performanz von Geschlecht im Sinne von Travestie eine wichtige Bedeutung zu. Denn:

„indem die Travestie die Geschlechtsidentität [bewusst! Anm. d. A.] imitiert, offenbart sie implizit die Imitationsstruktur der Geschlechtsidentität als solcher – wie auch ihre Kontingenz. [...] Statt des Gesetzes der heterosexuellen Kohärenz sehen wir, wie das Geschlecht und die Geschlechtsidentität ent-naturalisiert werden, und zwar mittels einer Performanz, die die Unterschiedenheit dieser Kategorien eingesteht und die kulturellen Mechanismen ihrer fabrizierten/erfundenen Einheit auf die Bühne bringt“ (Butler 1991:202f/Herv. i. Orig.).

Es zeigt sich also vor allem in Anbetracht der aktuellen Diskursströmungen, dass eine geschlechtliche Identität eine rein metaphysische Annahme ist. In seiner gesellschaftlichen Realität ist Geschlecht vielmehr die permanent reproduzierte Darstellung von gesellschaftlich historisch manifestierten Rollenbildern. Durch deren ständige, unbewusste performative Wiederholung wird die vermeintlich natürliche Realität von Geschlecht sozial abgesichert. Die Darstellung dieser konstruierten Geschlechtszugehörigkeit bringt selber immer wieder neu stereotype Zuschreibungen hervor, wie geschlechtsspezifische Verhaltensweisen, Aussehen, Handlungsmuster und ähnliches.

3.1.2 Konstruktion von Sexualität

Mit der umfassenden Dekonstruktion der Geschlechtsidentität erreicht auch die Frage nach der Ontologie von Homosexualität eine andere Ebene. Denn wenn die Geschlechtsidentität des Subjektes, auf welches das sexuelle Begehren gerichtet ist, konstruiert ist, muss sich auch eine Differenzierung zwischen Homo- und Heterosexualität als Konstruktion erweisen, da Begriffe wie gleichgeschlechtlich und

andersgeschlechtlich obsolet werden. Allerdings gilt wie für die Geschlechtsidentität, dass auch Homosexualität eine, bzw. sogar mehrere gesellschaftliche Realitäten hat. Doch geht es auch bezüglich der Homosexualität darum zu zeigen, dass diese, in Anlehnung an Butler, keine vordiskursiven Realitäten sind, sondern erst durch Diskurs geschaffen werden.

Und tatsächlich ist wohl die Vorstellung einer homosexuellen Identität auch weit jünger und vielleicht dementsprechend aus der historischen Perspektive leichter als konstruiert und eben nicht natürlich zu betrachten als Geschlecht. So wird das erste Auftauchen des Begriffes der Homosexualität dem schweizerischen Arzt Karoly Maria Benkert zugeschrieben. Er führte den Begriff 1869 ein, um homosexuelles Handeln zu entkriminalisieren und stattdessen als Krankheitsbild zu verstehen (vgl. Kraß 2003:14). Zuvor wurde vor allem der Begriff der Sodomie benutzt, um gleichgeschlechtliche Handlungen zu beschreiben (vgl. ebd.:11). Mit der Pathologisierung einher ging nun aber auch die Ausweitung des Konzepts der Homosexualität auf die ganze Persönlichkeit. So schreibt Foucault:

„Der Homosexuelle des 19. Jahrhunderts ist zu einer Persönlichkeit geworden, die über eine Vergangenheit und eine Kindheit verfügt, einen Charakter, eine Lebensform, und die schließlich eine Morphologie mit indiskreter Anatomie und möglicherweise rätselhafter Physiologie besitzt. Nichts von all dem, was er ist, entrinnt seiner Sexualität“ (Foucault 2006:47).

Während Sodomie wohl eher eine Art von Verhalten bezeichnet hatte, brachte die Pathologisierung von Homosexualität sogleich eine ganze, daran gebundene Identität, respektive Identitätsstörung hervor: „Der Sodomit war ein Gestrauchelter, der Homosexuelle ist eine Spezies“ (ebd.:47). Allerdings bezogen sich fast alle Begriffe bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts fast ausschließlich auf männliche Homosexualität, sicher vor allem da Frauen und auf sie bezogene Fragestellungen kaum Beachtung im wissenschaftlichen Diskurs bis dahin fanden.

Die frühe Homophilenbewegung, wie sie in den 1950er Jahren in der männlichen Mattachine Society und den weiblichen Daughters of Bilitis organisiert war, hatte keineswegs die Infragestellung der Pathologisierung von Homosexualität zu ihrem zentralen Interesse gemacht, sondern vielmehr die Toleranz gegenüber Homosexuellen als Minderheit. Der Aufstand gegen eine der vielen Razzien im Sommer 1969 im Stonewall Inn in der New Yorker Christopher Street jedoch machte einen Paradigmenwechsel sichtbar. Stolz über die eigene homosexuelle Identität löste die Scham ab (vgl. Kraß 2003:16). Der pathologischen homosexuellen Identität

folgte eine distinkte schwule oder lesbische, politische Identität (vgl. Kraß 2003:16), die als Ausweg aus Unterdrückung und Diskriminierung gesehen wurde. Dementsprechend heftig waren auch die Attacks auf die Queer Theory, als diese begann, schwule und lesbische Identitäten – allerdings ebenso auch heterosexuelle – zu dekonstruieren. Wie oben bereits erwähnt, führte der Weg dorthin über die Dekonstruktion von Geschlecht: „Die Wende vom essentialistischen zum konstruktivistischen Konzept von Geschlecht ist eine der theoretischen Grundlagen, auf der die Queer Theory aufbauen konnte“ (ebd.:17).

Die historische Betrachtungsweise des Begriffes der Homosexualität ist ein Weg, der Konstruiertheit desselben nahe zu kommen. Des Weiteren gelten Butlers Annahmen aus *Das Unbehagen der Geschlechter* nicht nur für Geschlechtsidentitäten, sondern auch für sexuelle Identitäten. So sind auch Homo- und Heterosexualität keine natürlichen Gegebenheiten, sondern diskursbedingt.

Dieser Gedanke findet sich auch in dem Konzept der Heteronormativität wieder. Heteronormativität beschreibt dabei aber nicht nur die diskursive Gestalt von Sexualität, denn gleichzeitig macht sie deutlich, wie sehr im Diskurs Sexualität und Geschlecht verbunden sind, da sie – die Heteronormativität – die Zweigeschlechtlichkeit als natürlich impliziert. Sie reduziert Geschlecht und Sexualität auf biologisch-medizinische Aussagen zur Reproduktion (vgl. Ebeling 2006:290) und damit zu naturwissenschaftlichen Realitäten, wobei sie andere naturwissenschaftliche Realitäten, wie Hermaphroditismus und Transsexualität, die nicht in das heteronormative Konstrukt passen, ausgrenzt, pathologisiert oder verschweigt: „Gerade weil bestimmte ‚geschlechtlich bestimmte Identitäten‘ (*gender identities*) nicht den Normen kultureller Intelligibilität entsprechen, erscheinen sie [...] nur als Entwicklungsstörung oder logische Unmöglichkeiten“ (Butler 1991:39/Kursiv i. Original).

Heteronormativität ist also jene Ordnungsstruktur, die die Macht von Heterosexualität und Zweigeschlechtlichkeit im Diskurs, also dem was aussprechbar und damit auch lebbar ist, sichert. Heteronormativität strukturiert dabei weit mehr als Begehren und Beziehungen, sondern auch eine Vielzahl gesellschaftlicher Institutionen,

„wie Recht, Ehe, Familie und Verwandtschaft oder wohlfahrtsstaatliche Systeme, [...] ist eingeschrieben in (alltags-) kulturelle Praxen, wie Photos in der Brieftasche tragen, Familienpackungen einkaufen, Gäste empfangen, Weihnachten feiern, eine Waschmaschine kaufen, ein Formular ausfüllen oder

Diät halten, und es organisiert schließlich ökonomische Verhältnisse, etwa in der geschlechtlichen Arbeitsteilung“ (Hark 2005:285).

Wie sehr diese heterosexuelle Matrix unsere Realität beeinflusst, haben verschiedene FeministInnen immer wieder versucht zu verdeutlichen. So findet sich diese auch in der Art, wie wir einzelne Texte, bzw. sogar die ganze Welt ‚lesen‘. So wie „all of us in our androcentric culture learn to read like men, all of us have also learned to read like heterosexuals“ (Miller 1994:216).

Wie wird nun aber Sexualität – gleich ob homo- oder heterosexuell – gesellschaftlich konstruiert? An dieser Stelle greift analog zum Konzept der Performativität von Geschlecht, Performativität auch bei Sexualität. So wie Geschlecht performativ hervorgebracht wird, wird auch die daran gebundene Sexualität laut Butler „durch das wiederholte Spielen dieser Sexualität immer wieder neu als lesbisches [oder schwules oder heterosexuelles Anm. d. A.] ‚Ich‘ konstituiert“ (Butler 2003:151). Diese ständige Wiederholung bewirkt zugleich die Möglichkeit einer Instabilität dieser Identität, da sie ja theoretisch anders gespielt werden könnte. Auf Grund dieser ständigen ‚Gefahr‘ sucht sie also nach umso mehr Bestätigung (vgl. ebd.:161).

Schließlich geht auch Butler auf die Bedeutung binärer Kategorien ein. So konstituiere Homosexualität, die sie provokativ als Kopie von Heterosexualität und damit als minderwertig konstruiert beschreibt, überhaupt erst Heterosexualität. Homosexualität definiert hier also Heterosexualität (vgl. ebd.: 157). Somit wird auch in diesem Zusammenhang deutlich, dass eine homo- wie auch eine heterosexuelle Identität nicht mehr als eine metaphysische Annahme sein kann. Der Lernpsychologe John de Cecco beschreibt in einem Interview mit Lawrence Mass die Unmöglichkeit, eine sexuelle Identität selbst naturwissenschaftlich zu beschreiben:

„Between some prior biological neural condition and the manifestation of particular behavior so many things have occurred in the individual's life that there is no way to establish a direct route between the two. Individuality is not something that signs in either its natural or social forms can explain or predict. So determinists, unhappy in the realization that sexual behavior is beyond the control of medicine or society, in fact beyond any *control*, conveniently remove the biggest fly in their theoretical ointments by pretending that people qua individuals do not exist“ (zit. n. Mass 1990:144f/Herv. i. Orig.).

3.1.3 Performing Homosexuality – eine Entstehungsgeschichte

So sehr eine weibliche, männliche oder eben homosexuelle Identität ein gesellschaftliches Konstrukt ist, so sehr ist diese jedoch auch in der Gesellschaft wirksam. Denn gerade weil eine solche Identität durch Performativität sozial konstruiert wird, ist ihr Konstruktionscharakter meist völlig ausgeblendet. Wie aber sieht eine solche vermeintlich homosexuelle Identität aus? Woher kommen die Vorstellungen einer solchen Identität? Lassen sie sich historisch erklären?

David M. Halperin und Jörg Hutter sind zwei Autoren, die sich mit der historischen Entwicklung der homosexuellen Identität auseinandergesetzt haben. Halperin beschreibt dabei lediglich die Entwicklung einer männlich-homosexuellen Identität. Hutter spricht zwar allgemein von homosexuellen Identitäten, bezieht sich jedoch im Text immer wieder vor allem auf schwule Identitäten, die er teils mit homosexuellen Identitäten gleich setzt. Aus diesem Grund werde ich im Folgenden versuchen, historische Grundlagen für das heutige Verständnis einer schwulen Identität aufzuzeigen. Manches gilt analog für die Vorstellung einer lesbischen Identität. Warum diese weniger sichtbar war und vielleicht noch immer ist, lag und liegt manchmal leider noch immer in einem geringeren Interesse der patriarchal und heteronormativ geprägten Gesellschaft an Frauen:

„Die Existenz der Frau gegenüber dem Mann ist sekundär und was sie tut, spielt daher nur eine untergeordnete Rolle. Folglich wird weibliche Homosexualität als Laune bagatellisiert und bringt das männliche Selbstbewusstsein nie in Konflikt“ (Wolter 2001:43).

Mir bleibt aber, auf Rollenbilder einer lesbischen Identität zu verweisen, die zwar hier nicht alle historisch abgeleitet werden, aber die Möglichkeiten eines heutigen Verständnisses aufzeigen können. Wie wir bereits gesehen haben, war es vor allem die Einführung des Begriffes der Homosexualität, der einen Paradigmenwechsel bei der Vorstellung einer homosexuellen Identität mit sich gebracht hatte (vgl. Foucault 2006:47). Ziel Halperins ist es, aufzuzeigen, in welchem Verhältnis „einige wichtige prähomosexuelle Diskurse, Praktiken, Kategorien, Muster oder Modelle“ (Halperin 2003:177), zu dem wie heute männlich-homosexuelle Identität gedacht wird, stehen. Dass sie in einem Abhängigkeitsverhältnis zueinander stehen, ist für Halperin klar: „Tatsächlich ist das, was *Homosexualität* heute bedeutet, ein Effekt dieses akkumulativen Prozesses historischer Ablagerung und Überlappung“ (ebd.:179/Kursiv i. Orig.). Halperin beschreibt – ähnlich wie Hutter – vier Kategorien, die teils nacheinander, teils gleichzeitig vor der Einführung des Begriffes

Homosexualität und der damit verbundenen homosexuellen Identität, existiert haben. Sie alle wirken bis heute in der Vorstellung einer homosexuellen (hier schwulen) Identität nach:

1. Effemination oder Verweiblichung
2. Päderastie und Sodomie
3. Freundschaft und männliche (weibliche) Liebe
4. Passivität und Inversion.

Vor allem von der Renaissance bis ins 18. Jahrhundert sieht Hutter Effemination als vorherrschendes Homosexualitätsmodell (vgl. Hutter 2000:151). Der Topos der Effemination findet sich dabei als Maskulinisierung auch im Zusammenhang mit lesbischen Identitäten. Von Päderastie hingegen, also der Knabenliebe, ist zumeist lediglich im männlichen Kontext die Rede. Auch wenn es sicher zu sexuellen Kontakten zwischen Frauen und Mädchen gekommen ist und auch heute kommt, ist ihr symbolisches Potential bei weitem nicht so hoch, wie bei Verbindungen zwischen Männern und Knaben. So ist (männliche) Päderastie zum einen mit einem Dominanzverhältnis konnotiert, zum anderen mit der Einführung des Knaben in die Welt der Erwachsenen (vgl. Halperin 2003:185-192). Wichtig ist, dass vor allem der aktive, im Falle der Päderastie ältere Partner, also der, der penetriert, keinesfalls negativ bewertet wurde.

Freundschaft und männliche Liebe hingegen finden mit Sicherheit ihr Gegenstück in der lesbischen Identität. Für beide Seiten galt die gleichgeschlechtliche und vor allem gleichberechtigte Liebe ohne, aber auch mit sexuellem Bezug als die wahre und reine Beziehung. Dieser Topos hat sich vor allem auch in der lesbischen Identität gehalten, weil er nicht dem klassischen Hierarchiegefälle heteronormativer Geschlechtsakte, der Frage nach penetrieren und penetriert werden, entspricht.

Passivität und Inversion ähneln zwar Effemination, übersteigen diese jedoch bezüglich des Körperlichen. Nicht das nach außen gezeigte Verhalten ist weiblich, lediglich der Wunsch penetriert zu werden, beherrscht den Invertierten. Inversion wird auch mit abweichender Geschlechtsidentität gleichgesetzt und rückt damit begrifflich zu dem, was heute unter Transsexualität verstanden wird (vgl. ebd.:198). Allerdings war mit der Vorstellung des Invertierten keineswegs der Wunsch nach körperlicher Andersartigkeit als Automatismus verbunden. Jedoch sind die Grenzen zwischen Effemination bzw. Maskulinisierung und Inversion durchaus fließend. Aus diesem

Grund lässt sich annehmen, dass die Inversion auch an der Vorstellung einer heutigen lesbischen Identität beteiligt ist. Als eine Wiedergabe dieser auch mit Penetration verbundenen klassischen Dominanzverhältnisse im lesbischen Kontext, können die Kategorien ‚Butch‘ und ‚Femme‘ gesehen werden. Dieses Spiel/Schauspiel der Geschlechterpolarität wird jedoch im schwulen Kontext eigentlich gar nicht vollzogen. Die dazugehörige weibliche Rolle – die Tunte – wird sexuell meist missachtet, was Woltersdorff mit der gesellschaftlichen Abwertung des Weiblichen erklärt (vgl. Woltersdorff 2008:44).

Es mag noch weit mehr Realitäten für homosexuell handelnde und/oder fühlende Menschen gegeben haben. Eine der wichtigsten im frühen 20. Jahrhundert, war die von Magnus Hirschfeld propagierte Vorstellung von Homosexualität als das dritte Geschlecht. Sie spielt aber weder für Halperin noch für Hutter bezüglich der heutigen homosexuellen Identität eine große Rolle. Dass allerdings gerade die erste Kategorie der Effemination, bzw. Maskulinisierung bis heute fortwirkt, beschreibt Halperin:

„Viele Menschen, Schwule und Nichtschwule, stellen weiterhin eine direkte Verbindung zwischen geschlechtlicher Devianz und Homosexualität her. [...] ‚aktive‘ Frauen und ‚passive‘ Männer sowie effemierte Männer und maskuline Frauen [gelten] noch immer als irgendwie *homosexueller* als andere, weniger auffällig deviante Personen, die eine homosexuelle Objektwahl bevorzugen. Hieran können wir die Macht erkennen, mit der frühere, prähomosexuelle Sexualkategorien weiterhin ihre Autorität in der neueren Vorstellungswelt der Homo- und Heterosexualität ausüben“ (Halperin 2003:215/Kursiv i. Orig.).

Insbesondere der Typus der Tunte ist es, der männliche Homosexualität als Effemination festschreibt. Es wurde versucht, selbst im wissenschaftlichen Kontext diese Verbindung an Hand von vermeintlich anormalem Geschlechtsverhalten von Kindern, sogenannten Sissy Boys, nachzuweisen (vgl. Woltersdorff 2008:45).

Wichtig jedoch scheint die Betonung der Begrenzung dieses Verständnisses von Homosexualität auf die westliche Welt (Hutter 2000:141). Darüber hinaus ist von Bedeutung, dass keine dieser Entwicklungslinien ‚die‘ homosexuelle Identität wiedergibt. Vielmehr ging es mir darum, die historischen Einflüsse auf das zu zeigen, was im westlichen Diskurs zumeist unter der Vorstellung einer homosexuellen Identität subsumiert wird. Denn wie wir sehen werden, liefert diese diffuse Melange an Vorstellungen die Grundlage dafür, wie Homosexualität in der Gesellschaft mehr oder minder sichtbar kodiert wird.

3.2 ‚Sichtbare‘ Homosexualität

„Homosexualität wurde in Filmen nie angesprochen – sie wurde totgeschwiegen. Folglich tendierte diese Form der Sexualität zur Unsichtbarkeit. Doch jede Verborgenheit erzeugt Sichtbarkeit, hinterlässt verschwommene Spuren. Visuelle Ausdrucksmittel wie äußere Attribute, Mimik, Gestik und Sprache bedienten sich kultureller Codes, die jeder für sich verstand“ (Wolter 2001:1).

Ellen Wolter bezieht sich mit diesen Worten allgemein auf die Darstellung von Homosexualität im Film. Tatsächlich aber beschreibt sie damit vor allem die Situation in der eingangs entworfenen Epoche. In ihrem Aufsatz über die Darstellung von Homoerotik im Film beschreibt Wolter aus feministisch-filmtheoretischer Perspektive die Darstellung von Homosexualität als Repräsentation durch Stereotype, welche wiederum negativ besetzt seien.

Wolter geht in ihrer Definition von Stereotypen davon aus, dass diese verfehlen, einen Sachverhalt korrekt wiederzugeben. Gleichzeitig gesteht sie dem Stereotyp jedoch die Fähigkeit zur Repräsentation zu (vgl. ebd.:30). Als Kern von Stereotypen und damit als kleinster gemeinsamer Nenner der unterschiedlichsten Definitionsansätze kann die Vereinfachung und Reduktion eines komplexen Sachverhalts auf eine einfache Formel gesehen werden. Gibt das Stereotyp damit aber nicht auch einen Teil gesellschaftlicher – wenn auch konstruierter – Realität wieder?

Im Kontext der Semiotik lässt sich Film als System von bildlichen und sprachlichen Zeichen beschreiben. Um also Homosexualität sichtbar zu machen, benötigt Film dazu (bildliche und/oder sprachliche) Zeichen. Damit sind nicht die von Christian Metz und anderen in der Filmsemiotik beschriebenen filmeigenen Zeichen gemeint, sondern Zeichen für etwas, was auch im profilmischen Raum besteht und Metz selber wohl eher der Kultursemiotik zuordnen würde (vgl. Kessler 2007:111).

Allgemein lassen sich solche Zeichen als kulturelle Codes beschreiben, die außerhalb von Film existieren. Innerhalb eines Filmes werden sie repräsentiert und gehen dort mit anderen Codes spezifische Konstellationen ein. Solche Codes sind konnotativ und nicht wie viele andere Zeichen im Filmbild denotativ (vgl. Monaco 2002:162). Diese Konnotationen bestehen bereits außerhalb des Filmes und vor allem durch ständige Wiederholung werden sie erst zu allgemein gültigen und damit auch allgemein verständlichen Codes. Dass diese Entstehungsweise an Butlers Konzept der Performativität von Geschlecht erinnert, muss logisch erscheinen, denn

auch Geschlecht und Sexualität sind kulturell kodiert. Und eben die ständige Wiederholung dieser Codes ist es, die Geschlecht und auch Sexualität konstruiert (vgl. Butler 1991:60). Auch für Wolter ist die Wiederholung von Stereotypen der Mechanismus, der sie erst als solche implementiert (vgl. Wolter 2001:29ff).

Wo liegt nun aber der Unterschied zwischen kulturellem Code und Stereotyp? In Anbetracht ihrer Wirkungsweise und der Art, wie sie entstehen, können Stereotypen selbst als kulturelle Codes betrachtet werden. Dabei mögen sie überzeichnet sein, wenn nicht gar den Sachverhalt verfehlen, doch sind sie schließlich kulturelle Codes. Richard Dyer sieht Stereotypen in der Fiktion von Filmen oder Romanen als Unterkategorie des ‚type‘, der wiederum allgemeiner und damit auch wertfreier gehalten sei als Stereotypen (vgl. Dyer 2002:11ff). Schließlich ist aber auch Dyers ‚type‘ ein kultureller Code, der erst durch Übereinkommen zu einem solchen wird. Dyer beschreibt jedoch, was allen kulturellen Codes gemein ist, wenn er sagt: „reality is always more extensive and complicated than any system of representation can possibly comprehend“ (ebd.:3). Das heißt, jeder kulturelle Code simplifiziert die Wirklichkeit, wenn auch Stereotype im Besonderen. Umgekehrt ist jedoch jeder kulturelle Code – ein kleinerer oder auch größerer – Teil dieser durch Gesellschaft geschaffenen, sozialen Wirklichkeit.

Richard Dyer selbst entwirft im Rahmen seiner Auseinandersetzung mit den Problemen bei der Repräsentation von Homosexualität im Film vier verschiedene Kategorien kultureller Codes, welche diese repräsentieren sollen (vgl. ebd.:29-48). Dabei erinnern die Kategorien ‚In-betweenism‘ und ‚Lesbianism‘ an Hutters oben genannte Topoi der Effemination (bzw. Maskulinisierung) oder auch der Inversion. Als weitere Codes für Homosexualität nennt Dyer den Macho und den traurigen jungen Mann, die jedoch nicht einfach Hutters Begriffen zugeordnet werden können.

Zwar ist Hutters Versuch, die Grundlagen für die heutige Vorstellung von Homosexualität historisch zu erklären, sicher auch ein Potential an gewissen kulturellen Codes immanent (beispielsweise Tuntigkeit für Effemination, eine enge Beziehung zwischen einem älteren Herren und einem Jungen für mögliche Päderastie), doch sind die jeweiligen Vorstellungen von Homosexualität so noch keineswegs sichtbar repräsentiert. Dyer hingegen möchte uns mit oben genannten Kategorien distinkte kulturelle Codes für Homosexualität vorstellen, die für ihn ganz klar solche sind. Doch wer legt fest, dass diese Homosexualität repräsentieren?



Abbildung 2: Standbild aus LA DOLCE VITA

Wird jeder, so wie Dyer bezüglich des hier abgebildeten Standbildes aus LA DOLCE VITA (Italien/Frankreich 1960, Federico Fellini) sagt, „without difficulty identify the men second and fourth from the right as homosexual“ (Dyer 2002:22)?

3.2.1 Repräsentation als kulturelle Praxis

Nun ist Repräsentation eine ganz entscheidende kulturelle Praxis, Teil unserer Kultur. Und was uns innerhalb unserer Kultur verbindet, bringt der britische Soziologe Stuart Hall auf den Punkt, wenn er sagt: „To put it simply, culture is about ‚shared meanings‘“ (Hall 1997a:1). Denn für Hall ist die gleiche oder zumindest ähnliche Interpretation der Welt, sei es auf der Straße, zu Hause, in der Schule, im Fernsehen oder eben auch im Film gleichbedeutend mit der Zugehörigkeit zur selben Kultur. Dies bedeutet für ihn jedoch keinesfalls, dass es nicht oft eine Vielzahl an Interpretationsmöglichkeiten gerade bei Repräsentationen dieser Kultur geben kann.

Wenn Bedeutung allerdings Teil einer Kultur ist, wird klar, dass Bedeutung nicht einfach vorhanden ist, sondern erst innerhalb einer Kultur konstruiert wird, sie ist also weder ahistorisch noch vordiskursiv. Im Foucaultschen Sinne lässt sich Bedeutung also auch als diskursive Praxis verstehen. Doch wie wir bereits im zweiten Kapitel gesehen haben, bringt ein heterogenes Ensemble, wie jenes, das Foucault mit dem Begriff des Dispositivs beschreibt, durchaus verschiedene Möglichkeiten, die Welt zu verstehen, ihr also Bedeutungen zuzuschreiben, hervor. So lesen wir dann auch bei Hall:

„There are always different circuits of meaning circulating in any culture at the same time, overlapping discursive formations, from which we draw to create meaning or express what we think. [...] Think of how profoundly our lives are shaped, depending on which meaning of male/female, black/white, rich/poor, gay/straight, young/old, citizen/alien, are in play in which circumstances“ (ebd.:10).

Um nun Vorgängen, Dingen, Personen oder Repräsentationen überhaupt eine Bedeutung geben zu können, gleichen wir sie mit den dazugehörigen Konzepten in unseren Köpfen ab. Dies beginnt mit dem Konzept eines Tisches, von dem wir gelernt haben, dass in unserer Kultur beispielsweise darauf Dinge abgestellt oder Stühle daran gestellt werden, bis hin zu Konzepten von nicht sichtbaren und abstrakten Vorstellungen wie Liebe oder auch Sexualität. Allerdings, so Hall, reichen diese Konzepte allein nicht aus: Wir müssen uns auch über unsere Konzepte austauschen können und dazu benötigen wir eine Sprache im weitesten Sinne, also auch Bilder. Anders gesagt benötigen wir ein Repräsentationssystem, ein System von Zeichen. (vgl. Hall 1997b:17f).

Dabei sind diese Repräsentationen, ob sprachlich, schriftlich, bildlich, körperlich, etc. nicht von vornherein vorhanden gewesen, sondern erst durch den Akt der Wiederholung zu einem kulturellen Code geworden.¹⁰ Gleichzeitig verdeutlicht die kulturelle Bedingtheit eines Codes auch dessen ständige Veränderungsmöglichkeit und so kann kein kultureller Code jemals als endgültig angesehen werden. Darüber hinaus müssen wir davon ausgehen, dass wir innerhalb von Kommunikationsprozessen als Rezipientinnen und Rezipienten jeglichem kulturellen Code niemals die gänzlich selbe Bedeutung geben werden, wie sie auf der sendenden Seite impliziert war (vgl. ebd.:32f).

Diesen Vorgang beschrieb Stuart Hall mit seinem Encoding/Decoding-Modell. Dem simplen Sender-Nachricht-Empfänger-Modell fügt Hall als wichtigste Momente jene des Encodierens durch die Sender bzw. die Produktionsseite und des Decodierens durch die Empfänger bzw. die Rezeptionsseite hinzu (vgl. Hall 1996:128).

Dabei ist Encoding auch als Teil eines Diskurses zu sehen:

“It, too, is framed throughout by meanings and ideas: knowledge-in-use concerning the routines of production, historically defined technical skills, professional ideologies, institutional knowledge, definitions and assumptions, assumptions about the audience and so on frame the constitution of the programme through this production structure” (ebd.:129).

Analog gilt dies natürlich auch für den Rezeptionsprozess. Auch er ist in einen Diskurs eingebettet, wenn auch nicht in einen institutionalisierten, öffentlichen, sondern einen privaten Diskurs, der allerdings nicht unabhängig vom Dispositiv besteht. Wir als Rezipientinnen und Rezipienten decodieren also eine Nachricht in

¹⁰ Vgl. die ‚Repräsentationssysteme‘ Geschlecht und Sexualität bei Butler. Siehe S. 43 und 47.

Abhängigkeit von unseren Konzepten der Welt, unserem Wissen darüber. Ebenso decodieren wir also das nicht, was wir mangels Wissen nicht decodieren können oder dank Tabus nicht decodieren ‚dürfen‘.

Darüber hinaus selektieren wir zwischen Nachrichten und auch innerhalb von Nachrichten oft entsprechend unserer eigenen Wünsche und Bedürfnisse, was in der Mediennutzungsforschung mit dem Uses-and-Gratification-Approach oder auch Nutzen-Belohnungs-Ansatz beschrieben wurde. Im Falle des Rezeptionsvorganges selbst jedoch läuft die Decodierung der Nachricht nach unseren Bedürfnissen nicht bewusst. Vielmehr kann davon ausgegangen werden, dass wir im Rahmen der Theorie der selektiven Zuwendung und analog dazu des symbolischen Interaktionismus Teilen der übermittelten komplexen – im Film audiovisuellen – Nachrichten mehr Aufmerksamkeit schenken als anderen, beziehungsweise diese zu unserem Nutzen und nach unseren Wünschen interpretieren (vgl. Burkart 2002:224f). In besonders ausgeprägter Weise kommt dies im Rahmen des so genannten Halo-Effektes zum Tragen, bei dem die Wahrnehmung des Rezipienten durch bereits gebildete Urteile und/oder Erwartungen bestimmt wird. Informationen werden dahingehend gedeutet, dass es zur Bestätigung bzw. Erfüllung kommt. Dabei können bestimmte Teilaspekte, die im Widerspruch zu Urteil oder Erwartung stehen, völlig ausgeblendet werden. Nichts anderes beschrieb Lévi-Strauss mit dem Begriff der ‚bricolage‘. Die Rezipientinnen und Rezipienten ‚basteln‘ sich dabei den Film zurecht (vgl. Russo 1987:58).

Die Einbettung des Encodierens auf Senderseite und des Decodierens auf Empfängerseite in den jeweilig zugehörigen Diskurs führt zur Frage nach der Ähnlichkeit dieser beiden Diskurse, was Hall mit dem Grad der Symmetrie respektive Asymmetrie beschreibt (vgl. Hall 1996:131). Wie wir sehen, kann es zwar eigentlich nie zu völliger Symmetrie beim En- und Decodieren kommen – Sender- und Empfängerseite können also nie über den völlig identischen Vorrat an Codes und dieselbe Interpretation verfügen –, allerdings können sie sich mehr oder weniger ähneln. Je größer allerdings der Grad der Asymmetrie zwischen Sender- und Empfängerseite ist, desto falscher wird die Nachricht aus Sicht der Senderseite decodiert. Ein Grundmodell der Filmkommunikation frei nach Faulstich scheint geeignet, dies bildlich zu veranschaulichen (vgl. Faulstich 1994:41). Es wurde um den Diskursbegriff, wie Hall ihn verwendet - also discursive formation - erweitert:

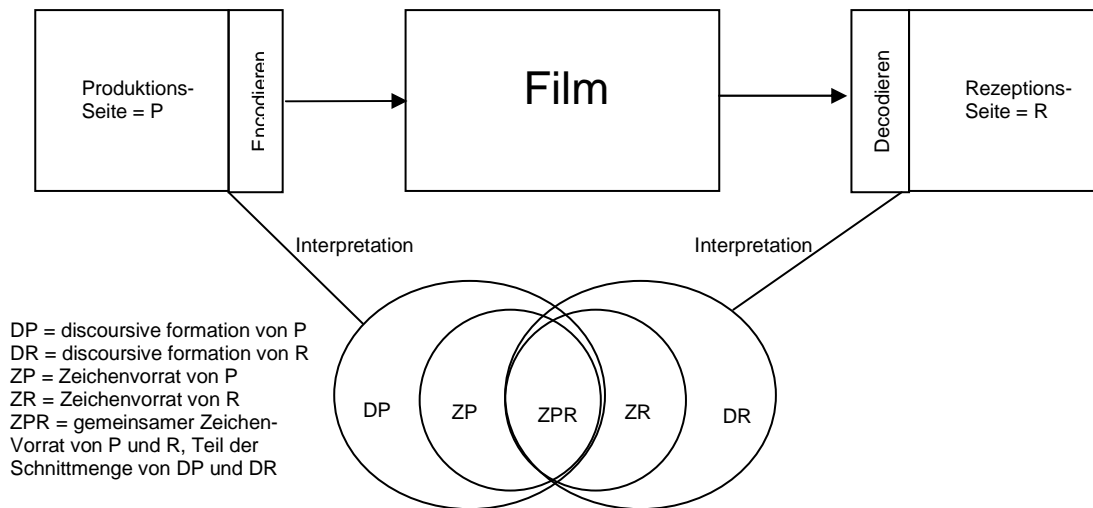


Abbildung 3: Erweitertes Grundmodell der Filmkommunikation

Aus dieser Perspektive ist für die zentrale Forschungsfrage, wie es gelang, Homosexualität in Hollywoodfilme während der Anwendung des Production Codes einzuschreiben und trotzdem die Zensur zu umgehen, also offensichtlich nicht das Encodieren der alles entscheidende Schritt, sondern vielmehr, wie und ob bestimmte kulturelle Codes als homosexuell decodiert wurden oder eben nicht.

In diesem Zusammenhang weist Hall auf sein Verständnis von Denotation und Konnotation hin. Er versteht die beiden nicht als absolutes Gegensatzpaar, sondern sieht die Übergänge fließend. Konnotativ sind für ihn einfach nur weniger fixierte Codes, deren Bedeutung stärker variiert als jene von denotativen Codes, was Hall am Beispiel des Wortes Kleid zeigt:

„connotation – these signifiers which we have been able to ‚decode‘ at a simple level by using our conventional conceptual classifications of dress to read their meaning, enter a wider, second kind of code – ‘the language of fashion’ [...]. This second, wider meaning is no longer a descriptive level of obvious interpretation. Here we are beginning to interpret the completed signs“ (Hall 1997b:38).

Gleichzeitig scheint bei denotativen Codes dank ihrer verhältnismäßig stärker fixierten Bedeutung die Wahrscheinlichkeit höher, von Sender- und Empfängerseite gleich verstanden zu werden, als bei eher Konnotativen. Anders gesagt, die Wahrscheinlichkeit für Symmetrie zwischen Encodieren und Decodieren steigt. Mögliche Codes für Homosexualität sind jedoch mit Sicherheit vor allem als konnotativ anzunehmen. Dies liegt – abgesehen vom Konstruktionscharakter von

Homosexualität – an der Komplexität der dafür verwendeten Codes. Hier steigt also die Wahrscheinlichkeit der Asymmetrie zwischen Sender- und Empfängerseite.

Nichts anderes meint Hall analog der Filmrezeption hier am Beispiel der Fernsehrezeption, wenn er sagt: „more often broadcasters are concerned that the audience has failed to take the meaning as they – the broadcasters – intended. What they really mean to say is that viewers are not operating within the ‘dominant’ or ‘preferred’ code” (Hall 1996:135). Tatsächlich sogar muss ein Medium wie Film, das Teil der Populärkultur ist, so John Fiske, Mehrdeutigkeit erzeugen. So schreibt er bezüglich populärer Texte (und auch Film stellt einen solchen dar): „A popular text, to be popular, must have points of relevance to a variety of readers in a variety of social contexts, and so must be polysemic in itself“ (Fiske 1994:141).

Was aber nun, wenn die Senderseite, also RegisseurInnen, SchauspielerInnen usw. beabsichtigen, dass ein Code nicht eindeutig identifiziert wird? Was, wenn sie bewusst Codes einsetzen, die innerhalb des dominanten Codes anders decodiert werden, als von Personen, die Kenntnis über gängige Codes einer Subkultur haben – egal ob diese aus der Subkultur kommen oder ihr von außen zugeschrieben werden? Tatsächlich wäre dies der entscheidende Schritt, um Zensur zu umgehen. Die Wahl von konnotativen, mehrdeutigen Codes, um Dinge, Personen oder Vorgänge zu beschreiben, deren Darstellung der Production Code verbot, soll an dieser Stelle als das Mittel verstanden werden, das es erlaubt, Dinge zwischen die Zeilen zu schreiben.

Da sowohl konnotative Codes wie auch denotative Codes in Abhängigkeit des jeweils aktuellen Diskurses stehen, möchte ich an dieser Stelle noch einmal explizit auf die Situation in der von mir untersuchten Epoche hinweisen. Wie wir im ersten Kapitel gesehen haben, handelte es sich bei dem Thema Homosexualität zu dieser Zeit um ein zu großen Teilen tabuisiertes Thema. Der ‚dominante‘ Diskurs schloss also Homosexualität im wahrsten Sinne des Wortes aus. Hall weist jedoch analog zu Foucault darauf hin, dass wir innerhalb einer Gesellschaft mehrere Diskurse finden können. Ein Teil der Gesellschaft, der sich wiederum denselben Diskurs teilt, nennt Hall in Anlehnung an Foucault „discursive formation“ (Hall 1997b:44).

Während jedoch für einen großen Teil der Amerikaner Homosexualität bis in die 1960er Jahre hinein ein absolutes Tabu war, handelte es sich für distinkte ‚discursive formations‘, wie z.B. jene der homosexuellen Subkultur, keineswegs um

ein Tabu. Insofern ist also davon auszugehen, dass es für RezipientInnen aus solch einer ‚discursive formation‘ weitaus einfacher war, Codes für Homosexualität auch als solche zu erkennen, als für andere RezipientInnen. Denn erst, wenn solche komplexen Vorstellungen wie Homosexualität Teil eines Diskurses sind, können sie auch zum Objekt und damit erkennbar werden (vgl. Hall 1997b:45f).

Dabei stehen mehrere Mittel zur Verfügung, Codes für Homosexualität zu finden: Da das Medium Film ein audiovisuelles Medium ist, sind also sprachliche, gestische, mimische, allgemein durch Mis-en-scène und Montage bestimmte bildliche oder auch musikalische Codes möglich, um etwas über Homosexualität auszudrücken. Dabei ist und war in der Filmgeschichte immer wieder die Verwendung von Stereotypen beliebt. Wo jedoch genau die Grenze zwischen Stereotypen und anderen kulturellen Codes zu ziehen ist, lässt sich allerdings – wie oben beschrieben – nicht einfach beantworten.

In einem weiteren Artikel weist Stuart Hall jedoch auf eine Besonderheit bei der Darstellung des ‚Anderen‘ hin, die sicher ihre Analogie im Falle der Darstellung von Homosexualität findet. So konstatiert Hall, dass Minderheiten – die Anderen – vor allem durch binäre Oppositionspaare dargestellt werden. So werden Schwarze in Relation zu Weißen gestellt, Frauen zu Männern, Lesben, Schwule, Bisexuelle und Transsexuelle zu Heterosexuellen (vgl. Hall 1997c:235). Dieser Opposition wohnen folgende Besonderheiten inne: zum einen schafft sie Bedeutung, da sich durch das Gegenteil des ‚Richtigen‘ das ‚Richtige‘ erklären lässt.¹¹ Zum anderen ist ein Pol – so Hall in Anlehnung an Derrida – immer der gesellschaftlich Erstrebenswertere, der Richtigere, der Machtvollere (vgl. ebd.). Und so finden wir auch einige Codes im Hollywoodfilm dieser Zeit, in denen Homosexualität einzig und allein durch Andersartigkeit einer Person zum Ausdruck gebracht wird. So hat manche Frau einfach kurze Haare, wo andere lange haben, schwärmt ein Junge fürs Teetrinken, wo die anderen Sport machen möchten und Mädchen schauen.

Und eben diesen Gedanken finden wir bei der näheren Betrachtung von Stereotypen wieder. Stereotype nehmen eben diese Trennung zwischen dem Normalen und dem Unnormalen, dem Annehmbaren und dem Unakzeptablen vor (vgl. ebd.:258). In Anlehnung an Hall kann man also sagen, dass das Stereotyp in Abgrenzung zu anderen kulturellen Codes vor allem dadurch definiert wird, dass es das Andersartige

¹¹ Ein Punkt, den Judith Butler aufgegriffen hat, um zu zeigen, dass die Definition von Heterosexualität ohne Homosexualität nicht einfach möglich ist. Homosexualität konstituiert für sie also erst Heterosexualität. Siehe S. 48.

vom ‚normalen‘, dominanten Code unterscheidet. Dass jedoch Übergänge hier stets fließend bleiben müssen, bleibt davon unberührt.

Zusammengefasst lässt sich also festhalten, dass vor allem die Zugehörigkeit zu einer bestimmten ‚discursive formation‘ und das damit verbundene Wissen darüber entscheiden, wie wir auch die im Medium Film übermittelten Botschaften decodieren. Zugleich liefert die Benutzung von anderen als den dominanten Codes die Möglichkeit, Spielraum zur Interpretation zuzulassen. Es ist also der Weg, wie beim Filmemachen und Drehbuchschriften Botschaften zwischen die Zeilen eingeschrieben werden konnten. Ob und von wem diese Botschaften erkannt wurden beziehungsweise bis heute werden, liegt wie wir gesehen haben unter anderem daran, welchem Diskurs wir zugehören, beziehungsweise wie wir allgemein kulturelle Codes decodieren. Doch wie geht der Vorgang der Filmrezeption im Allgemeinen von statten? Wie genau decodieren wir Codes? Und warum nehmen wir bestimmte Dinge überhaupt wahr und andere nicht? Und darüber hinaus: sind diese Vorgänge der Wahrnehmung alle völlig unbewusst oder entscheiden wir uns etwa bewusst zur Rezeption? All diese Fragen sollen in der Folge erörtert werden, um den eigentlichen Rezeptionsvorgang zu beschreiben, in dem sich entscheidet, ob eine distinkte Stelle homosexuell konnotiert erscheint oder eben nicht.

3.3 Filme verstehen – zur kognitiven Filmtheorie

Wenn wir ins Kino gehen, sagen wir oft, dass wir einen Film ‚schauen‘ gehen. Genauso ‚schauen‘ wir uns Filme und andere Sendungen im Fernsehen an. Doch schauen wir uns Filme so an, wie wir uns einen Sonnenuntergang am Meer anschauen? Tatsächlich reduziert diese Redensart den Vorgang der Filmrezeption auf eine – noch dazu wenig zielgerichtete – Sinneswahrnehmung. Natürlich aber schauen wir nicht einfach nur einen Film, sondern betrachten und hören das audiovisuelle Medium Film (in großen Dolby-Surround-Kinos können wir Film sogar spüren). Dies geschieht keineswegs ohne Intention, sondern es ist unser Ziel, in Bezug auf narrative Filme, eine Erzählung im Film zu erkennen und diese zu verstehen.

Wie komplex der Prozess der Filmrezeption aber ist, wird deutlich, wenn wir rekapitulieren, dass Film Zeichen auf vielen verschiedenen Ebenen übermittelt. Diese Zeichen können, wie wir oben gesehen haben, sowohl eher denotativen als auch

eher konnotativen Charakter haben und treten in einer Vielzahl von Kombinationen gleichzeitig auf (vgl. Monaco 2002:163). Sowohl die Wahrnehmung von denotativen als auch von konnotativen Zeichen in Sprache, Schrift, Musik und vor allem dem komplexen Bild auf der Leinwand, lässt sich dabei als kognitiver Prozess beschreiben, da ja das Ziel der Rezeption Verstehen ist. Vor allem in den letzten 15 bis 20 Jahren sind die kognitionstheoretischen Ansätze ins Zentrum der Filmrezeptionsforschung gelangt. Anders als zum einen die Apparatustheorien, deren Erkenntnisinteresse die Auswirkungen der Technik auf die Filmrezeption war, und zum anderen die Filmsemiotik und die psychoanalytischen Theorien, die fragen, was der Film mit den Zuschauern macht, stellt die kognitive Theorie die Zuschauer in den Mittelpunkt und fragt, was diese mit dem Film machen, um ihn zu verstehen (vgl. Lowry 1992:113).

Natürlich kann die Frage, was die Rezipientinnen und Rezipienten mit dem Film machen, nicht losgelöst vom Film beantwortet werden. Und so sind es vor allem filmformale Fragen, in denen sich die Einzelnen der kognitionstheoretischen Zugänge voneinander unterscheiden. Denn als Ausgangspunkt dienen ihnen zumeist formale Kriterien im Film, die die Wahrnehmung leiten und die im Anschluss in verschiedenen kognitionspsychologischen Vorgängen verarbeitet werden. Bordwell und Thompson beschreiben dieses Verständnis von Form, wenn sie sagen: „By film form, in its broadest sense, we mean the overall system of relations that we can perceive among the elements in the whole“ (Bordwell/Thompson 2008:55). All jenen kognitiven Theorien, auf die sich in dieser Arbeit bezogen wird, ist darüber hinaus gemein, dass es ihr Ziel ist, zu beschreiben, wie der Film bei der Rezeption als ganzer verstanden wird: „Die Beschreibung des Verarbeitungsprozesses versucht, die formalen Bedingungen zu explizieren, unter denen aus der gegebenen Information ein Textverständnis gewonnen wird“ (Wulff 1991:394), wobei hier alle Zeichensysteme des Films als Text verstanden werden. Im Folgenden soll nun also der Blick auf einige kognitive Rezeptionstheorien geworfen werden, um noch genauer erklären zu können, wie wir also eine distinkte Situation in einem Film als homosexuell decodieren.

3.3.1 Formale Leitung der Rezeption

Wie wir anhand Abb. 3 auf Seite 48 sehen konnten, läuft die Informationsvermittlung im Film grundsätzlich einseitig in eine Richtung.¹² Sie beginnt auf der Produktionsseite, die das Ausgangsmaterial ab der ersten Idee über das Drehbuch bis hin zum eigentlichen Dreh auf Grund bestimmter Schemata encodiert und dann durch das Medium Film vermittelt. Bereits hier greift die kognitive Theorie. Anhand von Schemata, auf die später noch ganz explizit eingegangen werden soll, beschreibt Wuss den Weg bis zur Filmform und seine weitere Folge:

„Als Resultat (vielfach unbewußter und intuitiver) kognitiver Anstrengungen des Autors bzw. Regisseurs gegenüber der Welt manifestieren sich diese [Schemata] in der Werkgestalt und organisieren dann ihrerseits die Filmwahrnehmung, indem sie sich in den Aufbau mentaler Schemata des Zuschauers einschalten. Die Filmkomposition erscheint dergestalt als *Rezeptionsvorgabe*, die die Informationsaufnahme steuert und dabei immer auf ein Vorwissen beim Rezipienten Bezug nimmt“ (Wuss 1993:11/Kursiv i. Orig.).

Auf der Produktions- wie auch der Rezeptionsseite finden wir also kognitive Vorgänge, die schließlich dem Werk (dem Film) Bedeutungen zuschreiben. Wuss versucht also nicht nur die Rezeption selbst mit der kognitiven Theorie zu beschreiben, sondern sieht kognitive Vorgänge die ästhetischen Säulen des Films – Kreation, Werk und schließlich Rezeption – verbinden (vgl. Wuss 1993:21). Allerdings stehen Kreation und Rezeption in keiner direkten Abhängigkeit: Auch wenn die Produktionsseite das Werk entstehen lässt, sind es die Interdependenzen zwischen Film und Rezipient, die Bedeutungen entstehen lassen. Wuss stellt darum auch die Forderungen nach einem Werk-Modell und einem Rezipienten-Modell, um Rezeption als Phänomen zu erfassen, wobei seine eigene Arbeit den Fokus auf das Werk legt. Die empirische Verifikation eines Rezipienten-Modells muss dabei für ihn offen bleiben, da nicht nur Offensichtliches in der Rezeption decodiert wird, sondern auch Dinge, die im Vorbewusstsein, wenn nicht sogar im Unbewussten bleiben (vgl. ebd.:9). Die werkimmanenten Strukturen, die den Modell-Rezipienten anleiten, hält Wuss jedoch für empirisch überprüfbar.

Wuss stimmt mit Bordwell in soweit überein, dass beide von einer historischen Abhängigkeit der Rezeption ausgehen. Je nach zeitlichem Bezugsrahmen ist die formale Äußerung des Films in anderem Licht zu sehen und in der Folge also auch

¹² Selbstverständlich besteht im Sinne erweiterter Kommunikationsmodelle die Möglichkeit des Feedbacks in Form von Kritiken, Box Office Value, Reaktionen gesellschaftlicher Gruppen. Obiges Modell bezieht sich jedoch auf die Kommunikationsrichtung ab dem eigentlichen Produktionsprozess.

deren Rezeption (vgl. Meyer 1996:56). Eben diese zeitliche Varianz bei der Bestimmung der Rezipientinnen und Rezipienten sowie die sehr individuellen Prädispositionen derselben – Wuss spricht über „sehr verschiedene interne Modelle“ (Wuss 1993:53) – erschweren offensichtlich die Definition der Rezipientin oder des Rezipienten. Dabei erscheint vor dem Hintergrund der feministisch-psychologischen Filmtheorie die Unterscheidung zwischen Rezipient und Rezipientin darüber hinaus keineswegs als abwegig.

Wuss strebt zwar nach einer empirisch zu untersuchenden Gruppe von Rezipierenden, entscheidet sich jedoch auf Grund eines noch fehlenden Rezipienten-Modells für einen „idealen Zuschauer“ (ebd.). Dies klammert jedoch die individuelle Bedingtheit der Rezeption aus. Bordwell hingegen definiert seinen ‚spectator‘ nicht näher. Vielmehr versteht er ‚spectator‘ als heuristische Formel, anhand derer seine kognitive Theorie erklärt werden kann (Bordwell 1985:30). Dies erscheint durchaus legitim, wenn wir bedenken, dass auch tatsächliche empirische Forschungen zur kognitiven Filmrezeption bisher wenig weiterführend waren. Zwar lassen beispielsweise Vergleichsstudien zwischen häufigen und selteneren Kinogängern sich zur Bestätigung von Annahmen über filmische Vorbildung heranziehen (vgl. Markert/Matthes/Suckfüll 2002:194), da aber große Teile des kognitiven Filmverstehens nicht reflektierend stattfinden, ist ein empirischer Zugriff oft nur über Umwege möglich.

Insofern erscheint die Annäherung an den Rezeptionsprozess über die Filmform durchaus logisch, auch wenn in der kognitiven Theorie eigentlich die RezipientInnen im Mittelpunkt des Interesses stehen. So lautet die Ausgangsfrage in den meisten kognitiven Theorien, welche formalen Muster der Film aufweist, um die Rezeption zu leiten. Damit wird der Kommunikationsrichtung des Mediums Film entsprochen, ohne die Rezipientinnen und Rezipienten aus dem Blickfeld zu lassen. Denn erst in unseren Köpfen wird aus den optischen und phonetischen Signalen der Film, den wir sehen. Somit ist „Filmverstehen in erster Linie ein durch kognitiv-narrative Schemata auf der Seite des Rezipienten und mehrfach codierter Erzählstrukturen auf der Seite des Films angeleiteter [...] Antizipationsprozess“ (Hackenberg 2004:53).

Jene Erzählstrukturen versucht Wuss empirisch messbar zu machen. So lassen sich für ihn drei Typen filmischer Struktur unterscheiden, die die Rezeption im Sinne von Verstehen des Films erlauben: perzeptionsgeleitete Strukturen, konzeptgeleitete Strukturen und stereotypengeleitete Strukturen (vgl. Wuss 1993:12). Diese

Strukturen führen zur Bildung von Invarianten der Wahrnehmung. Der aus der Mathematik kommende Begriff wird in der Erkenntnistheorie zur Beschreibung von Erkenntnisvorgängen genutzt, bei denen immer wiederkehrende Muster genutzt werden, um Beispiele und Vorstellungen bilden zu können, die danach dauerhaft abgespeichert, also quasi erlernt werden (vgl. Meyer 1996:63).

Perzeptionsgeleitete Invarianten entstehen durch wiederkehrende Strukturen, die im Vorbewussten bleiben. Konzeptuelle Strukturen hingegen, die zu Invarianten des Denkens führen, kommen, so Wuss, nur einmal im Film vor, weshalb der Begriff der Invariante etwas irreführend wirkt. Invarianten können durch diese Struktur lediglich im Abgleich mit Strukturen aus der Wirklichkeit gebildet werden. Dies erscheint noch am logischsten, da Wuss damit Strukturen meint, von denen wir ein klares Konzept haben. Zuletzt gibt es noch stereotypengeleitete Strukturen. Diese führen zur Bildung von Invarianten der Motive. Auch hier ist wohl die Bildung der Invariante eher im Kontext mit der Wirklichkeit als im Film selbst zu sehen.

Wuss nutzt den Begriff der Invariante vor allem auch, da es sein Ziel ist, Rezeption als Lernprozess zu verstehen. Die Kunstrezeption erlaube die Bestätigung oder Korrektur des persönlichen Gedächtnisses (vgl. ebd.:59). Allerdings muss Rezeption als Lernprozess eine rein hypothetische Annahme bleiben. Natürlich ‚lernen‘ wir etwas über die Figuren und deren Zusammenhänge untereinander. Wir lernen etwas über die Erzählung in dem Film. Dabei handelt es sich aber keineswegs um einen zielgerichteten Lernvorgang. Anhand Wuss’ idealem Zuschauer lässt sich nun aber auch nicht empirisch nachvollziehen, an welcher Stelle und ob überhaupt dieser etwas gelernt hat. Darüber hinaus sind „verschiedene interne Modelle“ (Wuss 1993:53) bei der Rezeption, so richtig sie sein mögen, ein weiteres Hindernis, die drei Typen der Invariantenbildung empirisch nachzuweisen.

Tatsächlich erscheint es logisch, dass auch bestimmte, wie Wuss sie nennt, perzeptionsgeleitete, konzeptgeleitete und stereotypengeleitete Strukturen unsere Wahrnehmung steuern können. Doch sind zum einen die Übergänge zwischen den dreien oft kaum voneinander abgrenzbar und des Weiteren verfehlt es der Begriff der Invariante, eben gerade Neues und Ungewohntes als (ebenfalls) rezeptionsleitend anzunehmen. Dabei weist Wuss selbst darauf hin, dass „je größer die Veränderung, die durch die Nachricht Kunstwerk im selbstorganisierenden Empfänger Rezipient [...] eingeleitet wird, desto umfangreicher ist der Informationsgewinn“ (ebd:43).

Darüber hinaus beschreibt Wuss mit seinen Strukturen, die Invariantenbildung als Konsequenz in sich tragen – allen voran den konzeptgeleiteten – schließlich lediglich bestimmte Arten von Codes, die wir unter Umständen wahrnehmen oder auch eben nicht. Wenn, wie er fordert, seine drei Strukturtypen empirisch nachweisbar sein sollen, wer könnte sie dann nachweisen? Wenn diese Strukturen die Rezeption leiten, müssten sie sich ja in empirischen Zuschaueruntersuchungen niederschlagen, weshalb die Annahme eines idealen Zuschauers kaum hilfreich erscheint. Dies bedeutet jedoch nicht, dass perzeptionsgeleitete, konzeptgeleitete und stereotypengeleitete Strukturen ausgeschlossen werden sollen. Doch durch die schiere Unmöglichkeit, diese drei genau zu definieren, scheinen sie nicht zur allumfassenden Beschreibung von rezeptionsleitenden Kriterien im Film in der Lage.

Durch seine Beispiele versucht Wuss, seine drei Typen von Strukturen als invariante, künstlerisch-filmeigene Strukturen zu beschreiben, welche die Rezeption leiten. Doch sollte eine kognitive Theorie der Filmrezeption nicht mehr umfassen als filmeigene Strukturen? Und existieren Wuss' konzeptgeleitete und stereotypengeleitete Strukturen nicht schon im vorfilmischen Raum? Wenn Film Vorstellungen der Wirklichkeit abbildet, wird er dann nicht auch zu gewissen Teilen wie Wirklichkeit kognitiv verstanden? Tatsächlich entspricht dies Bordwells Standpunkt, der das Verstehen eines Films analog zum Verstehen der Wirklichkeit sieht (vgl. Bordwell 1989:106). Und genauso, wie wir das Sehen und Verstehen der Realität erst einmal lernen müssen, müssen wir es lernen, Film zu sehen und zu verstehen (vgl. Meyer 1996:12).

Um nun also einen Film zu verstehen, suche der Zuschauer, so Thompson, „aktiv nach Hinweisen (*cues*) und reagiert darauf mit den Wahrnehmungsfähigkeiten (*viewing skills*), die er durch seinen Umgang mit anderen Kunstwerken und mit dem Alltagsleben erworben hat“ (Thompson 1995:30/Kursiv i. Orig.). Cues verstehen Thompson und Bordwell als Schlüssel zur Bedeutung, wobei sie auf Denotationen wie auch auf Konnotationen weisen können. Dabei können Cues auch in bereits existierenden Bedeutungen bestehen und damit auf die Wirklichkeit verweisen (vgl. ebd.:32). Dieser Punkt erweitert Wuss' Modell der Invarianten enorm. Zwar schreibt Bordwell auch Cues Redundanz zu, worin sie ja Wuss' Invarianten ähneln, doch gerade die nicht so explizite Definition lässt zu, dass weit mehr als Bedeutungshinweis verstanden werden kann als bei Wuss: Schließlich kann so auch theoretisch jedes denotative Zeichen als Bedeutungshinweis identifiziert werden.

Besonders wichtig erscheint es zu erwähnen, dass nicht jeder Cue von allen Rezipientinnen und Rezipienten gleich erkannt wird. Bordwell denkt Cues als generell mehrdeutig und unvollständig.¹³ Erst bei der Rezeption konstruieren wir selbst die Bedeutungszusammenhänge (vgl. Meyer 1996:14). Es besteht hier also die Möglichkeit, dass Cues, die einem Teil der RezipientInnen Hinweise in Richtung einer homosexuellen Geschichte geben können, einem anderen Teil mit dieser Bedeutung völlig verborgen bleiben. Was aber passiert bei der Mehrdeutigkeit von Cues in unseren Köpfen? Wie entschlüsseln wir diese?

3.3.2 Kognitive Verarbeitung

Am Beginn der Rezeption steht die physikalische Größe der Informationsvermittlung: Schallwellen und die sichtbaren elektromagnetischen Wellen des Lichts treffen auf die Sinnesorgane Ohren und Augen. Dabei, so Bordwell, wird das auf die Augen eintreffende Licht durch ein Defizit in der Reaktionsgeschwindigkeit derselben als kontinuierlich wahrgenommen, ebenso wie die Einzelbilder als Bewegung wahrgenommen werden. Diese physiologischen Vorraussetzungen bilden den ersten von drei Faktoren, die konstruktivistisch das Filmsehen und -hören erklären (vgl. Bordwell 1985:32f). Neben den physiologischen Voraussetzungen gehören noch die bereits beschriebenen filmeigenen Strukturen (Cues) dazu. Diese leiten uns an, aus dem nach dem russischen Formalismus bei Bordwell ‚syuzhet‘ genannten Plot, also dem Film vor unseren Augen und Ohren, im Kopf die ‚fabula‘ genannte Story, also die gesamte Geschichte, entstehen zu lassen (vgl. ebd.:49ff). Als dritten Faktor nennt Bordwell Vorwissen und Erfahrung, die wir sowohl durch die Wirklichkeit als auch die Rezeption anderer Filme erlangt haben, und die es uns erlauben Cues wahrzunehmen, zu verstehen und/oder zu interpretieren (vgl. ebd.:32).

Inwiefern Cues verstanden oder doch interpretiert werden, ist jedoch nicht ganz einfach zu sagen. Thompson beschreibt vier Ebenen von Bedeutungsgenerierung im Film: eine referentielle, eine explizite, eine implizite und eine symptomatische Ebene, wobei die ersten beiden verstanden und letztere interpretiert werden (vgl. Thompson 1995:32f). Referentielle Bedeutungen sind dabei denotativ, wohingegen implizite und symptomatische Bedeutungen konnotativ sind. Folgen wir also Thompsons Gedanken, werden denotative Bedeutungen verstanden, konnotative interpretiert. Allerdings birgt diese Annahme zwei Probleme: zum einen wurde der Übergang zwischen den beiden gemäß Hall als fließend angenommen (siehe Seite 57), und

¹³ In ihren Überlegungen zur empirischen Rezeptionsforschung stellen Markert, Matthes und Suckfüll noch allgemeiner fest: „Medienangebote sind prinzipiell mehrdeutig.“ (Markert/Matthes/Suckfüll 2002:194)

darüber hinaus trifft die Art der kognitiven Verarbeitung, wie Bordwell sie beschreibt, auf beide Arten von Bedeutungen zu.

Die tatsächliche Verarbeitung von Cues in der Rezeption, also die eigentliche kognitive Leistung, wird bei Bordwell durch zwei Begriffe geprägt: Zum einen durch den Terminus des semantischen Feldes und zum anderen durch den Terminus Schema. Dabei bildet das semantische Feld die Metaebene zu Schema. Denn im semantischen Feld kommt eine ganze Gruppe von aufeinander bezogenen Bedeutungen zusammen: „A semantic field is a set of relations of meanings between conceptual or linguistic units“ (Bordwell 1989:106). Ein semantisches Feld kann dabei verschiedene Ordnungen wiedergeben. Beispielsweise kann es durch Ähnlichkeiten dieser konzeptuellen oder sprachlichen Einheiten bestimmt sein, oder aber durch deren Gegensätze oder wiederum Begriffshierarchien wiedergeben. Semantische Felder entspringen dabei dem menschlichen Streben nach Ordnung. Sie ermöglichen es, ein Zeichen, welcher Art auch immer, in einen bestimmten Kontext einzuordnen. (vgl. Meyer 1996:36). Wenn wir also nach der Bedeutung eines bestimmten Zeichens bzw. eines bestimmten Codes fragen, gilt also auch: „one is partly asking into what semantic fields it can be inserted“ (Bordwell 1989:106). Insofern suchen wir also bei der Rezeption eines Filmes nach Cues im Film, die wir semantischen Feldern zuschreiben können, um so einen Bedeutungsgewinn zu generieren (vgl. Meyer 1996:37).

Diese Vorgehensweise lässt sich für denotative und konnotative Bedeutungen annehmen. Die konnotative Bedeutung eines langen, schmachtenden Blickes zwischen zwei Personen beispielsweise kann in einem semantischen Feld gefunden werden, in dem sprachliche Bedeutungseinheiten wie Liebe, verliebt sein, Berührung, Sexualität, Erregtheit usw. durch Ähnlichkeit verbunden sind. Jedoch kann auch ein Begriff wie Stuhl einem semantischen Feld zugeordnet werden, der dadurch seine denotative Bedeutung erhält. Beispielsweise kann er dem semantischen Feld ‚Gebrauchsmöbel‘ zugeordnet werden oder ‚Sitzgelegenheiten‘.

Ebenso gilt für denotative wie für konnotative Bedeutungen, dass wir sie mit Hilfe von, so Bordwell, mentalen Schemata verstehen. Bordwell versteht ein Schema als „knowledge structure characteristic of a concept or category“ (Bordwell zit. nach Meyer 1996:38). Hier sind ganz bestimmte Vorstellungen von Dingen und Situationen konzeptualisiert und in Form von selbst erfahrenen, realen oder vorgestellten Beispielen gespeichert. Sie dienen bei jedem Rezeptions- und Kognitionsprozess

zum Abgleich. Egal ob beim Verstehen von Film oder von Wirklichkeit (vgl. Bordwell 1989:137). Egal ob beim Verstehen von denotativen oder konnotativen Bedeutungen. So haben wir in der westlichen Welt ein klares Konzept von einem Stuhl als etwas, auf dem man sitzt, damit man nicht auf dem Boden sitzen muss. Zwar gibt es also kein isoliertes Schema des Stuhles, aber ein beispielhaftes Konzept für den Gebrauch desselben. Ebenso verfügen wir über Schemata für einen Vorgang wie ‚Einkaufen im Supermarkt‘, der bereits diverse Bedeutungen umfasst oder beispielsweise komplexe Personenkonstellationen, die durch das Schema mit Interpretationen verknüpft sind (z. B. bestimmte Formen der Zweisamkeit).

Schemata erlauben es uns also, komplexe Situationen schneller zu erfassen. Sie schaffen also für das Gesamtverständnis eines Filmes die Voraussetzungen, um weiterzudenken – um Annahmen über die ‚fabula‘ anzustellen (vgl. Bordwell 1992:8f). Wir verfügen dabei nicht nur über Schemata aus der realen alltäglichen Welt, sondern auch über Schemata, die wir uns durch Geschichten angeeignet haben (vgl. Meyer 1996:42). Als besonderer Fall solcher Schemata können diejenigen gesehen werden, die sich auf die Filmform selbst beziehen. Insbesondere Genrekonventionen bringen spezifische Schemata hervor. Solch ein Schema wäre beispielsweise der Einsatz der subjektiven Kamera im Horrorfilm oder im Thriller. Auf Grund von Erfahrungswerten hat sich bei vielen die Vorstellung der subjektiven Kamera als die Gefahrenquelle im weitesten Sinne implementiert. Zumeist wird dieses Schema durch den Gegenschuss auf die Gefahrenquelle bestätigt. Jedoch kann Film das Schema auch ad absurdum führen und diesem Fall keinen Gegenschuss bringen oder beim Gegenschuss nichts zeigen und somit einen Überraschungseffekt herstellen.

Wie wir gesehen haben, lassen sich semantische Felder und Schemata also als die Struktur verstehen, in denen unser Vorwissen geordnet ist. Dieses Vorwissen bezieht sich dabei zum einen auf die Alltagswelt. Wir benötigen es, um referentielle Bedeutungen ebenso wie implizite Bedeutungen erkennen zu können (vgl. Thompson 1995:40f). Um schnellstmöglich Bedeutungen in ihrem Kontext verstehen zu können, sind sie in semantischen Feldern geordnet. Konzeptualisierte Beispiele von Bedeutungszusammenhängen (Schema) erlauben darüber hinaus einen schnellen Zugriff auf komplexere Bedeutungszusammenhänge. Zum anderen benötigen wir Vorwissen bezüglich des Mediums Film. Im Laufe unseres Lebens lernen wir Konventionen des Films als prototypisch, also als Schemata anzunehmen (vgl. Bordwell 1989:137).

In diesem Sinne lassen sich auch Wuss' konzeptgeleitete und stereotypengeleitete Strukturen schlussendlich als Schemata verstehen. Während Wuss diese jedoch als (einzel-) filmimmanent annimmt, existieren Schemata (und nichts anderes muss auch für Wuss' Strukturen gelten) bereits im profilmischen Raum. Im immer wiederkehrenden gegenseitigen Abgleich zwischen Cues, semantischen Feldern und Schemata können dabei Letztere durch einen spezifischen Film auch Änderungen erfahren. Allerdings ist dieser Abgleich immer abhängig „von der Beziehung zwischen dem Werk und seinem historischen Kontext sowie dem historischen Kontext des Zuschauers“ (Thompson 1995:44).

Wenn es sich bei semantischen Feldern und vor allem bei Schemata um strukturiertes Vorwissen handelt, so muss jedoch eine Abhängigkeit besonders ins Auge fallen: die Abhängigkeit von den ganz persönlichen Erfahrungen, durch die wir alle unser ganz eigenes Vorwissen gesammelt haben. Es kann also keinen idealen Zuschauer geben. Allerdings gilt:

„Die Komplexität, die sich aus der hohen Unterschiedlichkeit von Person zu Person ergibt, muss nicht gleich bedeuten, dass rezeptive Prozesse völlig beliebig sind. Wären sie das, dann würde massenmediale Kommunikation nicht funktionieren“ (Markert/Matthes/Suckfüll 2002:194).

Doch nicht nur massenmediale Kommunikation würde nicht funktionieren. Auch jede andere Art von Kommunikation beruht auf einer gewissen Symmetrie in der Benutzung von Codes beziehungsweise den damit verbundenen Bedeutungen, wie wir bei Stuart Halls Modell gesehen haben (siehe Seite 57). Warum aber kommt es trotzdem zu unterschiedlicher Wahrnehmung bestimmter Cues und unterschiedlicher Interpretation derselben?

Es muss logisch erscheinen, dass diskursbedingt tabuisierte Themen wie Homosexualität bei vielen Rezipientinnen und Rezipienten der eingangs beschriebenen Epoche in semantischen Feldern kaum präsent waren, geschweige denn durch bestimmte Schemata als Vorwissen repräsentiert wurden. Es kann also davon ausgegangen werden, dass eine implizite homosexuelle Bedeutung einer distinkten Filmstelle mangels dazu passendem Schemas und dank fehlender Einbettung in ein semantisches Feld nicht als homosexuell decodiert wird. Umgekehrt jedoch gibt es Rezipientinnen und Rezipienten, die viel eher in der Lage sind, eine distinkte Filmstelle als homosexuell zu decodieren. Sie verfügen zum einen über Schemata, in denen Homosexualität repräsentiert wird und zum anderen, weil sie

weniger dem dominanten Code, der Homosexualität tabuisiert, unterliegen, über semantische Felder, in deren Kontext sie Homosexualität eingefügt haben. Dazu sind keineswegs nur nicht-heteronormativ fühlende oder liebende Menschen zu rechnen. Jede Person, die auf Grund von Erfahrungen, Vorstellungen, Gefühlen und ähnlichem zu einer Vorstellung von Homosexualität gelangt ist, kann mit dieser ein Schema verknüpfen.

Somit erscheint aus kognitionspsychologischer Sicht Vorwissen, welches – so Bordwell – in semantischen Feldern und Schemata organisiert ist, als das entscheidende Kriterium, ob wir bestimmten Cues eine homosexuelle Bedeutung entnehmen oder nicht. Folglich kann somit hierin auch der Grund dafür gesehen werden, warum bestimmte mögliche implizit-homosexuelle Bedeutungen eines Filmes im Selbstzensurprozess von Hollywoods Filmindustrie entweder nicht erkannt wurden oder als zu wenig ‚gefährlich‘ eingestuft wurden, um vorzensiert zu werden. Somit lässt sich der Bereich ‚zwischen den Zeilen‘ also als Bereich von besonders polysemen Cues beschreiben, der entweder intentional durch die Filmproduktionsseite oder durch Zufall am Rand des dominanten Codes stark konnotative Bedeutungen vermittelt.

Darüber hinaus können noch zwei weitere Aspekte dazu beitragen, ob eine Stelle als homosexuell decodiert wird oder nicht. Egal ob wir uns dem dominanten Code unterwerfen oder über andere Schemata verfügen, bestimmen unsere Annahmen, die wir aus den Schemata bezüglich des Filmes ableiten, die weitere Rezeption: „Häufig sind Rezipienten allerdings so fixiert auf ihre Annahmen, daß sie nur Informationen wahrnehmen, die diese unterstützen; dem widersprechende Elemente werden häufig unterschätzt oder ignoriert“ (Meyer 1996:47). So können selbst deutliche homosexuelle Bedeutungen in einem Film ausgeblendet, respektive ‚übersehen‘ werden. Andererseits führt die Verbindung von Charakteren im Film mit Bedeutungsfeldern, die an Personen gebunden sind, zur gehäuften Personifikation mit Filmfiguren (Meyer 1996:49). Insofern lässt sich davon ausgehen, dass Personen, die sich selbst als nicht-heteronormativ fühlende Menschen wahrnehmen, dazu tendieren, auf Grund von Identifikationsprozessen mit von ihnen als homosexuelle respektive nicht rein heterosexuell identifizierten Charakteren, vermehrt nach Cues zur Untermauerung dieser Annahme zu suchen.

Ziel der kognitionspsychologischen Rezeptionstheorien ist es also zu veranschaulichen, wie bestimmte Bedeutungshinweise (Cues, Invarianten), anhand

von Vorwissen, das in semantischen Feldern und Schemata strukturiert ist, kognitiv verarbeitet werden, um zu einem Gesamtverständnis zum einen des gesamten Filmes als Metaebene, aber auch einzelner Szenen oder Charaktere zu kommen. Da Cues in Abhängigkeit von verschiedenen ‚discursive formations‘ im Hallschen Sinne stehen und sie grundsätzlich mehrdeutig sind, lassen sie sich völlig unterschiedlich decodieren. Der Beliebigkeit steht dabei der aktuelle dominante Code einer distinkten Gesellschaft zu einem bestimmten Zeitpunkt entgegen. Er reguliert zu großen Teilen, wie bestimmte Codes ‚richtig‘ oder ‚falsch‘ decodiert werden. Je größer allerdings der implizite Bedeutungsgehalt von Cues ist, desto weniger sicher ist die identische oder ähnliche kognitive Verarbeitung dieser Cues durch die unterschiedlichen Rezipientinnen und Rezipienten. Dabei kann verursacht durch schemabedingte Annahmen und durch Identifikationsprozesse der Abgleich von Cues mit Schemata und semantischen Feldern deutlich in eine bestimmte Richtung gelenkt werden. Inwieweit dies von den einzelnen RezipientInnen abhängt, scheint noch ungeklärt. Da bei Bordwell

„von der gesellschaftlich-symptomatischen Seite der Verstehensprozesse abgesehen wird, stellt sich die Frage nach der historischen Stabilität von Verstehensaktivitäten; unklar ist, ob die Schichtung von Verstehensstätigkeiten so haltbar ist oder ob ‚Voreinstellungen‘ von Zuschauern (bedingt durch ihre Zugehörigkeit zu sozialen Formationen wie Klasse, Rasse, Sexus, ‚Gender‘, sexuelle Orientierung etc.) nicht auch die elementaren Aneignungsleistungen beeinflussen“ (Hartmann/Wulff 1995:12).

In Lowrys Sinn kann zumindest jedes kognitive Verstehen von Film nicht losgelöst vom jeweiligen Diskurs betrachtet werden, da dieser semantische Felder und Schemata beeinflusst (vgl. Lowry 1992:123). In diesem Kontext zeigt er auch die Grenzen der kognitiven Theorien auf:

„Sie kann zur Erklärung beitragen, wie Zuschauer Filme interpretieren, aber die Interpretation selbst – ob in Form alltäglichen Verstehens oder mit wissenschaftlichem Anspruch – findet in einem wesentlichen [sic] größeren Rahmen statt, in dem kulturelle und ideologische Vorgänge genauso eine Rolle spielen wie kognitive. Damit wird aber die kognitive Fragestellung wieder zu einem Teilbereich eines größeren – letztlich hermeneutischen – Umfelds“ (ebd.:116).

3.3.3 Kognition versus Emotion

So plausibel Bordwells kognitive Theorie der Rezeption erscheint, so hat sie neben ihren natürlichen Grenzen auch nicht zu unterschätzende Defizite, die bei der

Wahrnehmung von homosexuellen Bedeutungen eine Rolle spielen können. Peter Ohler versteht Schemata ähnlich wie Bordwell als „überdauernd gespeicherte Strukturen und Prozeduren [...], die bei der Informationsverarbeitung *aktiv* die ‚beste Interpretation‘ der wahrgenommenen Umweltinformation liefern“ (Ohler 1990:51). Doch er selbst kritisiert das Konzept der Schemata als zu starr, da er davon ausgeht, dass die Vorstellungen, die durch ein Schema repräsentiert werden einer ständigen Veränderung unterworfen sind. Sie bleiben zwar deshalb durchaus brauchbar, um modellhaft kognitives Verstehen zu erklären, sind jedoch in Wirklichkeit als fließend anzunehmen, was sie weit schwerer beschreibbar macht (vgl. Meyer 1996:123).

Die jedoch gerade bezüglich Bordwells Theorie der Rezeption meistgeäußerte Kritik betrifft die fehlende Beschäftigung mit den affektiven, respektive emotionalen Komponenten der Rezeption. Bordwell sieht Kognition, also die Verstehensleistung, als Voraussetzung für Gefühlsregung jeglicher Art, also für Emotion (vgl. ebd.:112f). Auch Wuss, der sich selbst der Kognitionspsychologie verpflichtet fühlt, widerspricht hier Bordwell, wenn er davon ausgeht,

„daß sich semantische Prozesse der Kunst nicht auf Verstehensleistungen reduzieren lassen. Vielmehr wollen Vorstellungen, Phantasien, Emotionen und andere psychische Funktionen des Erlebensprozesses einbezogen werden, die ihrerseits auf Beschreibung, Interpretation und Bewertung Einfluß nehmen dürften“ (Wuss 1993:23).

Dass jeglicher emotionale Einfluss aus Bordwells Modell ausgeklammert ist, liegt mit Sicherheit auch in dessen Opposition zu den psychoanalytischen Theorien der Filmwissenschaft. Die häufig polemische Ablehnung derselben durch die Neoformalisten¹⁴, um das Verstehen ins Zentrum des Interesses zu rücken, lehnt der Bordwell-Schüler Branigan ab: „A psychoanalytic approach stresses that the spectator’s conscious understanding of a text is inseparable from his or her often unconscious memories and feelings“ (Branigan 1992:123). Die völlige Trennung zwischen der neoformalistischen, kognitiven Theorie von und um Bordwell und dem poststrukturalistisch-psychoanalytischen Ansatz erscheint also abwegig, da sie in diesem Sinne zwei Teilaspekte eines Gesamten beschreiben (vgl. Lowry 1992:113f).

Mikos beschreibt gar zwei Typen von Emotionen bei der Rezeption von audiovisuellen Medien. Der erste Typ – so genannte Erwartungsaffekte – sind dabei

¹⁴ Lowry denkt dabei „vor allem an Noel Carrolls Attacken in *Mystifying Movies* (Carroll 1988) und die Debatte zwischen Barry King (1986, 1988) und David Bordwell (1988), Kristin Thompson (1988) und Janet Staiger (1988) in der Zeitschrift *Screen*“ (Lowry 1992:113).

ganz im Sinne Bordwells an kognitive Leistungen gebunden. So muss bei der Rezeption eine Situation als eine interpretiert werden, die beispielsweise Angst macht, um Angst hervorzurufen (vgl Mikos 1994:75). Der zweite Typ von Emotionen ist an individuelle Erlebnisse der Rezipientinnen und Rezipienten gebunden. Diese können in die Rezeption mit einfließen und „lösen so gemeinsam mit dem Gesehenen ganz bestimmte Gefühle aus, die bei anderen Zuschauern anders oder gar nicht vorhanden sein können“ (Meyer 1996:129). Gerade im Kontext von Sexualität und Identifikation lässt sich ein starker Einfluss solcher Emotionen auf die Rezeption annehmen. Allerdings steht hier die Frage im Raum, in wie weit dieses Erleben nicht doch zur Schemabildung geführt hat.

Schließlich bleibt jedoch noch die Frage nach Affekten, die durch Instinkte ausgelöst werden. Es erscheint nicht unwahrscheinlich, dass Emotionen, die mit Instinkten, wie beispielsweise dem Sexualtrieb gekoppelt sind, auch durch Filmbilder ausgelöst werden können ohne dabei kognitiv verstanden zu werden. Allerdings fehlen hierzu bisweilen ausführlichere Auseinandersetzungen in der Literatur.

Selbst wenn wir Bordwells Annahme von Emotionen, die auf kognitiven Prozessen beruhen, als richtig erachteten, erklärt er damit noch keineswegs, wie diese die weitere Rezeption beeinflussen. Einer der wenigen, der bisher einen Vorschlag gemacht hat, inwieweit Emotionen bei der Filmrezeption innerhalb einer kognitiven Theorie derselben verstanden werden kann, ist Achim Hackenberg. Die kognitive Filmtheorie dient ihm dabei als Ausgangspunkt. Er sieht analog zu Wuss' Invarianten und Bordwells weiter gefassten Cues, Instruktionsmuster im Film, die unsere Rezeption leiten. Doch auch für ihn gilt:

„Noch nicht gelöst ist dadurch die Frage nach den kognitiv-emotionalen Parametern der Film-Zuschauer-Interaktion. Jedoch lässt die Unterscheidung in indifferente und konkrete Instruktionsmuster der Filmstruktur vermuten, dass eine indifferente [*sic*] Instruktionsqualität aller Wahrscheinlichkeit nach eher emotionale Antizipationsstrategien unterstützt“ (Hackenberg 2004:55).

Für Hackenberg sind also Emotionen dort in der Rezeption wirksam, wo ein Instruktionsmuster (also Bordwells Cue) nicht mehr umfassend kognitiv erfasst werden kann, da es zu vage, zu indifferent oder auch zu polysem ist. Die Emotion stabilisiert und ergänzt in diesem Verständnis die zu vage oder zu vieldeutig angelegten kognitiv zu verarbeitenden Informationen. In diesem Sinne schaffen sie Plausibilität (vgl. ebd.:59).

Zwar unterscheidet Hackenberg zwischen Emotionen mit somatischem und kognitivem Ursprung: Erstere entstehen also durch Reaktion des Nervensystems auf körperliche Ursachen und letztere entstehen im Rahmen kognitiver Verarbeitung von Informationen, womit er Bordwells Position nicht völlig widerspricht (vgl. Hackenberg 2004:56). Jedoch ist für ihn die Bedeutung dieser zweiten Gruppe von Emotionen auf Grund ihrer beschriebenen Stabilisierungs- und Ergänzungsfunktion keinesfalls zu unterschätzen. Sie sind also „evidente Bestandteile der Antizipation, falls z. B. eine Umweltirritation ‚Film‘ zu wenig (persönliche) kognitive Anhaltspunkte instruiert“ (ebd.:61).

Wichtig erscheint der Zusammenhang, in dem laut Emotionspsychologie primär solche kognitiven Konstruktionen von Emotionen stattfinden. Sie werden, so Hackenberg, vor allem dann wirksam, „wenn sich ein Bewusstseinssystem in etwas selbst involviert sieht“ (ebd.:58). Die beschriebenen Emotionen bekommen also dann Bedeutung im Wirklichkeitskonstruktionsprozess und damit auch bei der Konstruktion der ‚fabula‘, wenn wir eine Situation besonders persönlich interpretieren (vgl. ebd.). In diesem Zusammenhang ist davon auszugehen, dass, je mehr wir eine homosexuell konnotierte Situation oder Figur persönlich interpretieren respektive uns mit ihr identifizieren, umso eher wird diese Antizipation auch emotionsgeleitet sein.

Hackenberg versucht anhand Metz’ Filmsemiotik zu beschreiben, wann filmstrukturelle Instruktionsmuster eher kognitiv und wann sie eher emotional verarbeitet werden. Allerdings bringt er selber die meistgeäußerte Kritik an der Filmsemiotik, die versucht hat, Film analog einer Sprache zu beschreiben, zu Papier, wenn er schreibt: „So muss der Zuschauer eine Filmstruktur viel stärker selbst erschließen [sic] als beispielsweise eine rein sprachliche Codierung“ (ebd.:86f). So bleibt Hackenberg bezüglich der emotionalen Antizipation eines Films auch recht vage:

„Für den E-A-K-Zyklus der persönlichen Antizipation bedeutet dies aber, dass aller Wahrscheinlichkeit nach viel mehr emotionale Strategien das persönliche Filmverstehen bestimmen, als bisher von der kognitiven Filmtheorie angenommen und berücksichtigt worden ist“ (ebd.)¹⁵.

Doch zeigt sich in Hackenbergs Projekt Filmverstehen als kognitiv-emotionalen Prozess zu beschreiben, dass gerade auch unter Berücksichtigung

¹⁵ Hackenberg bezieht sich mit E-A-K-Zyklus auf den im Original CPC-cycle des amerikanischen Psychologen George Kelly, den „Erwägungs-Auswahl-Kontroll-Zyklus“ [...], welcher die persönliche Antizipation unter kognitiven und emotionalen Gesichtspunkten darlegt“ (ebd.:48).

kognitionspsychologischer Erkenntnisse der Emotionsforschung, Filmrezeption kein hermetisch abgeschlossener kognitiver Verstehensprozess ist. So gut Bordwells Rezeptionstheorie das Verstehen an sich beschreibt, so kann sie erst in Lowrys Sinn durch ergänzende Betrachtung der emotionalen, affektiven Komponenten das ‚Gesamterlebnis‘ Film beschreiben (vgl. Lowry 1992:113f). Dass gerade die Wahrnehmung und Interpretation einer ‚zwischen die Zeilen geschriebenen‘ möglichen homosexuellen Bedeutung nicht nur kognitiv verstanden wird, sondern auch von den beschriebenen emotionalen Faktoren abhängen kann und dass diese weit mehr untereinander verbunden sind, als es bisher die kognitive Filmtheorie teils angenommen hat, scheint nur allzu wahrscheinlich.

4 Rezeption und Produktion

Im letzten Kapitel haben wir gesehen, wie entscheidend der Rezeptionsprozess dafür ist, ob wir eine distinkte Filmstelle mit Homosexualität in Verbindung bringen. Zugleich haben die Ausführungen über Stuart Hall gezeigt, wie sehr die Voraussetzungen für die eigentliche Rezeption – das Wissen um bestimmte Codes für eine im dominanten Code tabuisierte Sache – auch gesellschaftlich bedingt sind.

In seiner Abhandlung über *Die schwule Traumfabrik* (Russo 1987), also das schwule Hollywood führt uns Vito Russo eine Vielzahl von Filmcharakteren vor, bei deren Darstellung Codes benutzt werden, die mal mehr, mal weniger als homosexuell decodiert werden können. Anders als Richard Dyer mit seinem Beispiel aus *LA DOLCE VITA* (Italien/Frankreich 1960, Federico Fellini) geht Russo nicht selbstverständlich davon aus, dass jede Rezipientin und jeder Rezipient eine Stelle oder bestimmte Charaktere identisch als homosexuell interpretieren, doch nimmt er gewisse Codes trotzdem als selbstverständlich homosexuell an. Oft werden solche Stellen mit bestätigenden Hinweisen von DrehbuchautorInnen, ProduzentInnen, SchauspielerInnen etc., also Personen, die auf der Produktionsseite standen, als homosexuell ‚belegt‘.

Auch in dem auf seinem Buch basierenden Film *THE CELLULOID CLOSET* (USA 1997, Rob Epstein/Jeffrey Friedman) gibt es zahlreiche Interviews mit jenen Personen, die die homosexuelle Intention einer bestimmten Stelle bestätigen. Allerdings wirft die genaue Betrachtung der Produktionsseite zwei Gedanken auf: Zum einen stellt sich die Frage, wie entscheidend die Produktionsseite für die Darstellung von Homosexualität im Film und deren Rezeption als homosexuell allgemein ist. Zum anderen muss berücksichtigt werden, wie sehr die Aussagen von den damals beteiligten Personen historischen Veränderungen unterworfen sind. Unter historischen Veränderungen soll hier verstanden werden, dass die Erinnerungen, die Russos Einsichten über Homosexualität im Hollywoodfilm quasi empirischen Charakter geben, keine konstante Absolute darstellen. Erinnerungen werden undeutlicher, schwächer und können sich unter dem Einfluß neuer Eindrücke auch ändern. Der Kognitionspsychologe Gibson lehnt in diesem Sinne eine Unterscheidung zwischen Wahrnehmung als etwas Gegenwärtiges und Gedächtnis als etwas Vergangenes ab. So könne keiner sagen, wo Wahrnehmung aufhört und Gedächtnis beginnt (vgl. Gibson 1982:336). Das subjektive Element von Erinnerung

wird also noch deutlicher. Das schmälert keineswegs Russos akribische Arbeit, einen Überblick über Homosexualität in der zum Zeitpunkt des Erscheinens rund 90-jährigen Filmgeschichte Hollywoods zu geben. Doch auch wenn es das Ziel von Gore Vidal und anderen DrehbuchautorInnen, von SchauspielerInnen und RegisseurInnen war, Homosexualität in einen Film einzuschreiben, heißt dies noch keinesfalls, dass diese Homosexualität auch auf der Rezeptionsseite als solche decodiert wurde. In diesem Sinne sind also die Intentionen der Produktionsseite sicher als wichtiger Input in das zu rezipierende Material zu betrachten, doch ob es auch in eben diesem Sinne (symmetrisch) decodiert wird, ist damit noch lange nicht gesagt.

4.1 Produktionsgeschichte(n)

Zwei Beispiele sollen verdeutlichen, dass es sich um keinen Automatismus handelt, dass Charaktere, die von der Produktionsseite als homosexuell encodiert waren, auch als solche decodiert wurden oder auch umgekehrt, obwohl behauptungsweise keine implizite homosexuelle Bedeutung von der Produktionsseite angedacht war, trotzdem mehrfach eine solche decodiert wurde.

So hatten Gore Vidal und Regisseur William Wyler für BEN HUR (USA 1959, William Wyler) entschieden, Messala und Ben Hur seien einmal ein Liebespaar gewesen. Messala wolle diese Beziehung nun ‚aufwärmen‘, Ben Hur jedoch sei daran nicht interessiert, was für Vidal und Wyler die Rivalität zwischen den beiden Charakteren besser motivieren sollte als die politischen Diskrepanzen. Stephen Boyd, Darsteller des Messala, wurde eingeweiht und spielte laut Vidal „den enttäuschten Lover [...] wie ein Verhungerrnder“ (zit. nach Russo 1987:66). Charlton Heston, der Ben Hur spielte, wurde hingegen nichts darüber gesagt. Es ist fraglich, wie viele Rezipientinnen und Rezipienten die Szene, in der sich Messala und Ben Hur nach langer Zeit wieder sehen, mit einem homosexuellen Unterton decodieren. Wyler selbst soll dafür im Nachhinein die Liebesgeschichte zwischen Esther und Ben Hur als hinderlich angenommen haben (vgl. ebd.:67). Ganz offensichtlich dürfte ja auch Heston das Spiel von Boyd nicht in diesem Sinne verstanden haben. Umso mehr soll er sich aufgeregt haben, als er von der Abmachung zwischen Vidal, Wyler und Boyd erfahren hat. Interessanterweise wird das Beispiel aus BEN HUR in der Literatur immer mit dem Hinweis Vidals darauf zitiert, so dass es nicht gesichert erscheint, ob die AutorInnen das Beispiel auch angeführt hätten, wenn sie nicht um Vidals, Wylers und Boyds Abmachung gewusst hätten.

Als interessantes Gegenbeispiel kann GILDA (USA 1946, Charles Vidor) gesehen werden, denn „obwohl Glenn Ford in einem Interview bemerkte, daß er und George Macready [...] ‚wußten, daß wir Homosexuelle spielen sollten‘, lachte Regisseur Charles Vidor: ‚Tatsächlich? Ich wußte nicht, dass diese Jungs so herum sein sollten!‘“ (Russo 1987:69) Ähnlich verhält es sich mit Aussagen zu Hitchcocks zu Beginn von Kapitel 3 im Zusammenhang mit Renoirs Zitat genanntem Film ROPE (USA 1948, Alfred Hitchcock). So zitiert Russo aus einem Interview mit dem Drehbuchautor Arthur Laurents zu ROPE folgendermaßen: „Hitch und ich diskutierten nie, ob die Rollen in ROPE homosexuell waren“, sagt Laurents, „aber ich dachte, das sei klar“ (Russo 1987:80). Später lesen wir bei Russo, dass laut Laurents Hitchcock selbst das Vorhandensein von Homosexualität verneinte (vgl. ebd.). Zugleich aber steht trotzdem Laurents nicht alleine da mit der Interpretation einer homosexuellen Spannung zwischen den beiden Protagonisten, wie wir an Renoirs oben zitierter provokativer Aussage zu ROPE sehen. Dabei steht darüber hinaus nicht fest, wie ehrlich Hitchcock in diesem Zusammenhang war, denn Laurents geht davon aus, dass es Hitchcock trotzdem völlig klar gewesen sei (vgl. ebd.).

Und tatsächlich beschreibt Russo damit keinen Widerspruch. Vielmehr bezeugen die von Russo interviewten Personen die persönliche Wahrnehmung bestimmter Codes als homosexuell. Dabei kommt diesen Codes ein breites Spektrum bezüglich der Deutlichkeit zu: Gerade die Sissyrollen¹⁶, auf deutsch würden wir von sehr tuntigen Charakteren sprechen, der 1920er und 1930er Jahre aber auch danach, können als Inbegriff für einen sehr deutlichen, weil wohl bereits damals sehr bekannten, stereotypen Code für Homosexualität gesehen werden. Ein berühmtes Beispiel hierfür ist mit Sicherheit der deutlich affektierte Kostümbildner aus THE BROADWAY MELODY (USA 1929, Harry Beaumont). Interessanterweise übernahm auch ein Film wie DOWN WITH LOVE (USA/Deutschland 2003, Peyton Reed) – eine Hommage an die Screwballkomödien mit Doris Day und Rock Hudson der 1960er Jahre – die Sissy in Form der Rolle des Art Directors. Ein weiterer, so Russo, oft benutzter Code für einen schwulen Mann oder Jungen war der schwache respektive weichliche Jüngling (vgl. Russo 1987:13). Allerdings wurde der Weichling erst später als recht eindeutig homosexuell decodiert¹⁷: „Obwohl man anfangs Weichlichkeit und Homosexualität nicht gleichsetzte, lauerte die Gefahr des Schwulseins als Folge solchen Verhaltens immer im Hintergrund“ (ebd.).

¹⁶ Sissy wird im Allgemeinen mit Weichling oder weibischer Mann übersetzt.

¹⁷ Hier sei noch einmal auf den Protagonisten aus TEA AND SYMPATHY (USA 1956, Vincente Minnelli) verwiesen.

Allerdings ist die Bedeutung des verweichlichten Jungen – und weiter gefasst – aller unmännlichen Figuren von zentraler Bedeutung insbesondere in der amerikanischen Filmgeschichte, da gerade die USA über einen ausgeprägten Mythos der Männlichkeit verfügten: „Richtige Männer waren stark, schweigsam und betont emotionslos“ (ebd.). Und der Mythos des ‚lonesome Cowboys‘, des Machers, der nicht viele Worte (im Gegensatz zu Frauen) braucht, kann bis heute – vor allem in den ländlicheren USA – als Ideal verortet werden. Diesem Ideal inne wohnt eine starke Geschlechterdifferenzierung und so erscheint es nur logisch, dass Charaktere, die nicht zu hundert Prozent den Geschlechterrollen entsprechen, das Potenzial haben, als homosexuell decodiert zu werden. Dabei leitet Russo aus dem Wunsch nach Aufrechterhaltung des patriarchalen Männlichkeitsmythos die größere Unsichtbarkeit von analogen lesbischen Codes ab. Maskuline Frauen erweitern für ihn diesen Mythos, anstatt ihn zu zerstören (vgl. Russo 1987:13). Da sie jedoch ebenso sehr oder auch wenig den Rollenbildern entsprechen, können auch sie als Möglichkeit betrachtet werden, weibliche Homosexualität zu decodieren.

Die besondere Relevanz der Verknüpfung zwischen nicht eindeutigem Spiel der Geschlechterrolle und der damit verbundenen Möglichkeit einer homosexuellen Lesart wird vor allem bei den oft viel undeutlicher gezeichneten Charakteren in den Filmen der späten 1940er und der 1950er Jahre offensichtlich. Eine Vielzahl der Beispiele, die Russo und andere in ihrem Bestreben, eine Geschichte der Homosexualität im Film zu schreiben, anführen, lassen sich einzig auf Grundlage von vage ‚falsch‘ gespielten Geschlechterrollen als Repräsentationen von Homosexualität im Film decodieren. Russo vergrößert dieses Konzept gerade für die für uns relevante Epoche noch, wenn er sagt: „Irgendwie anders‘ und ‚homosexuell‘ wurden schnell gleichgesetzt“ (ebd.:83).

4.2 Queer Reading

Die Ambivalenz solcher Codes, die es eben auch erlaubte, Zensur zu umgehen, ist es, die es Alexander Doty ermöglicht, wie er es nennt, den Filmkanon zu queeren. Für ihn ist jeder Text – und Film versteht er als einen solchen – bereits potentiell queer¹⁸ (vgl. Doty 2000:2). Damit verwehrt er sich dagegen, dass er etwas Nichtvorhandenes in den Film hinein interpretiert. Vielmehr berge ein jeder Film queeres Potential, da es keineswegs gerechtfertigt sei, eine queere Lesart

¹⁸ Doty versteht queer als Sammelbegriff für alle Arten von Abweichungen zur Heteronormativität (vgl. Doty 2000:6f)

auszuschließen, nur weil nicht explizit queere Codes verwendet werden. Das bedeutet, dass also kein Charakter, weil er nicht als eindeutig queer decodiert ist, automatisch als heterosexuell angenommen werden kann (vgl. Doty 2000:2f). Als Begründung, warum es in den westlichen Gesellschaften trotzdem die Tendenz eben dazu gibt, sei hierfür noch einmal Lynn Miller zitiert: „as feminist critics have commented [...] that all of us in our androcentric culture learn to read like men, all of us have also learned to read like heterosexuals” (Miller 1994:216). Tatsächlich beinhaltet Millers Aussage im Zusammenhang mit Dotys Annahmen jedoch ein Problem, das auch auf das Defizit von Dotys Theorie verweist. Denn auch Menschen, die sich selbst als heterosexuell bezeichnen würden, lernen zu lesen „like heterosexuals“ (Miller 1994:216). Wenn aber Heterosexualität ebenso wie Homosexualität in ihrem Kern gesellschaftliche Konstrukte sind, gibt es keine natürliche Art, weder eine heterosexuelle noch eine queere Art, etwas zu lesen. Doty schreibt die Möglichkeit, respektive Fähigkeit, etwas queer zu lesen, vor allem queeren Personen zu (vgl. Doty 2000:14f). Bei näherer Betrachtung aber lassen sich Dotys Bemühungen im Sinne Stuart Halls als Decodieren von Codes unter Ausschluss des dominanten Codes verstehen. Diese Möglichkeit jedoch soll hier als unabhängig von möglichen Vorstellungen von sexueller Orientierung und Geschlecht gesehen werden. Wie wir zwar weiter oben gesehen haben, kann von einem Zusammenhang zwischen größerem Wissen um Codes für nicht-heteronormative Sexualität und der eigenen nicht-heteronormativen sexuellen Orientierung ausgegangen werden. Dies bedeutet aber keinesfalls, dass sich selbst als heterosexuell bezeichnenden Personen diese Codes völlig verschlossen blieben.

Damit soll Dotys Arbeit nicht ad absurdum geführt werden, viel mehr ist es mein Anliegen, zu zeigen, dass Queer Reading keine sexualitätsgebundene Praxis sein kann. Wenn Queer Reading jedoch den Vorgang bezeichnet, distinkte Textstellen, sei es in der Literatur oder im Film, außerhalb des dominanten Codes zu decodieren, so entspricht diese Praxis durchaus dem Verfahren, das bei der Auswahl der Filmbeispiele Anwendung fand. Wie wir jedoch auch feststellen konnten, sind dem Bedeutungsspektrum doch auch gewisse Grenzen gesetzt. Markert, Matthes und Suckfüll entgegenen zu Recht, dass Codes nicht völlig beliebig sind, da sonst Kommunikationsübermittlung im Medium Film unmöglich wäre (vgl. Markert/Matthes/Suckfüll 2002:194). Für das Ziel, zu beschreiben, wie sich Zensur zu einem bestimmten Zeitpunkt der Filmgeschichte umgehen ließ, muss darüber hinaus im Bewusstsein bleiben, dass sich schließlich die Codes für Homosexualität oder noch weiter gefasst für Queerness immer wieder geändert haben.

4.3 Filmbeispiele

In der Folge möchte ich chronologisch einige Filmbeispiele nennen, die illustrieren, welche denkbaren Codes für Homosexualität im Hollywoodfilm ab den späten 1940er Jahren bis 1961 benutzt wurden. Da sie entweder vom Hays Office nicht erkannt wurden oder als nicht ‚zu gefährlich‘ eingestuft wurden, muss diesen Codes eigen sein, dass ihre Bedeutung angreifbar bleibt. Allerdings handelt es sich bei allen Filmen ausnahmslos um Beispiele, die nicht nur ich als homosexuell decodiere, sondern die in einer Vielzahl von Veröffentlichungen zur Homosexualität im Hollywoodfilm beziehungsweise im Film allgemein, als Beispiele für das Vorhandensein derselben angeführt werden. Allerdings werde ich darauf verzichten, eine bestimmte Klassifikation der jeweiligen Charaktere vorzunehmen, so wie es in einigen Texten zur Homosexualität im Film gemacht wird. Vielmehr versuche ich ein Substrat meiner persönlichen Wahrnehmung und vor allem verschiedener Texte wiederzugeben, die erklären warum der jeweilige Film bzw. Charakter als Beispiel aufgeführt wird. Außerdem finden sich mit *A STREETCAR NAMED DESIRE* (USA 1951, Elia Kazan) und *SPARTACUS* (USA 1960, Stanley Kubrick) auch zwei Beispiele darunter, die angeführt werden, da dort die Zensur in Form der Production Code Administration tatsächlich jeden Hinweis auf Homosexualität eliminiert hat.

ROPE (USA 1948, Alfred Hitchcock): Wie wir an Renoirs Zitat gesehen haben (siehe S. 41), steht die Frage im Raum, ob es sich bei den beiden Protagonisten Brandon Shaw, gespielt von John Dall, und Philip Morgan, gespielt von Farley Granger, um Homosexuelle handelt. Gerade der Typus des ‚Überintellektuellen‘, des kalten, unnahbaren Mannes, dem Brandon in weiten Teilen entspricht, verbindet auch Russo mit Homosexualität (Russo 1990:80). Die enge Verbindung zwischen den beiden Protagonisten, eine Rollenverteilung zwischen ihnen (der kalte elitäre Brandon und der weichliche, wenn nicht gar weibliche, weil zu mitfühlende Philip) und die damit verbundene Hierarchie zwischen den beiden, sollten als weitere mögliche Anhaltspunkte gesehen werden, die als homoerotisch respektive homosexuell decodiert werden können.

ADAM’S RIB (USA 1949, George Cukor): David Wayne spielt hier Kip, Nachbar des Ehepaares Amanda (Katherine Hepburn) und Adam Bonner (Spencer Tracy). Beide sind Anwälte und stehen sich in einem Prozess, in dem sie zwei rivalisierende Mandanten verteidigen, gegenüber. Kip ist Amandas bester Freund – ein allein stehender, gut aussehender Künstler, der oft für sie ein wenig Klavier spielt.

Abgesehen von den zahlreichen Andeutungen durch sein sehr gepflegtes Äußeres und sein eher weibliches Auftreten, gibt es sogar Textpassagen, die auf seine nicht heteronormative Sexualität anspielen. Als sich Amanda und Adam vorübergehend getrennt haben, wirbt Kip um sie, um sie aufzuheitern. Allerdings scheint klar, dass dies nicht völlig ernst gemeint ist, wenn Amanda sagt: „Nun lass das Kip. Ich bekämpfe meine Vorurteile und was machst du, du benimmst dich wie ein..., wie ein... – ’tschuldige bitte das krasse Wort – wie ein Mann“ (Adam’s Rib 01.24:35). Die Deutlichkeit wächst durch Kips Antwort darauf: „Du weißt nicht, was du sagst“ (ebd. 01.24:40). Um eine ebenfalls sehr augenscheinliche Szene handelt es sich, wenn Kip, bevor er das Ehepaar Bronner abends verlässt, noch einmal bekräftigt, auf welcher Seite er steht: „Ich bin auf deiner Seite, das weißt du ja. Du hast mich so überzeugt, dass ich womöglich noch eine Frau werde“ (ebd. 00.44:35) und darauf sagt Adam zynisch: „Dazu braucht er nicht mehr viel zu tun“ (ebd. 00.44.40).

CAGED (teils auch unter LOCKED IN, USA 1950, John Cromwell): Ähnlich wie der weiter unten angeführte Film *GIRLS IN PRISON* handelt es sich auch bei *CAGED* um einen Frauengefängnisfilm. Eine maskuline und sadistische Wärterin schlägt die Insassinnen und belästigt sie sexuell. Auch einige Insassinnen sind mehr männlich als weiblich konnotiert. Darüber hinaus gibt es Textpassagen über die Unnötigkeit von Männern (vgl. Kay/Schock 2003:128).

A STREETCAR NAMED DESIRE (USA 1951, Elia Kazan): Das im deutschsprachigen Raum unter dem Titel *Endstation Sehnsucht* bekannte Theaterstück diente als Vorlage zu diesem Film. Allerdings wurde aus der Homosexualität von Blanches erstem Mann aus dem Originalstück im Film aus Zensurgründen geistige Instabilität (vgl. ebd.:108). Insofern muss dieser Film hier als Beispiel für – im Sinne des Production Codes – erfolgreiche Zensur gelten und nicht als ein Beispiel für die Darstellung von Homosexualität.

STRANGERS ON A TRAIN (USA 1951, Alfred Hitchcock): Ähnlich wie bei *ROPE* haben wir es auch hier mit einem elitären, überheblichen, zum Wahnsinn neigenden Typ zu tun – Bruno Antony, gespielt von Robert Walker – der sich als homosexuell decodieren lässt. Dazu entsteht mitunter der Eindruck einer (erotischen) Verführung, wenn Bruno dem Tennisspieler Guy Haines (wieder Farley Granger) sein Mord- ‚Geschäft‘ vorstellt.

CALAMITY JANE (USA 1953, David Butler): Das Cowgirl Calamity Jane (Doris Day) lebt mit ihrer Freundin Katie (Allyn McLerie) in einer Hütte, über deren Tür ein Herz mit den Namen der beiden hängt. Wie in anderen ‚Frauenwestern‘ (siehe Johnny Guitar) bewegt sich auch Calamity Jane hauptsächlich in Männerkleidung während des Films. Und wie auch in Johnny Guitar endet der Film mit der heteronormativen Zähmung der möglich lesbisch konnotierten Protagonistin.

GENTLEMEN PREFER BLONDES (USA 1953, Howard Hawks): Ein Beispiel, auf das Doty ausführlich eingegangen ist, das wir aber auch in THE CELLULOID CLOSET finden. Marilyn Monroe als Lorelei Lee und Jane Russell in der Rolle der Dorothy Shaw sind auf Männerfang auf einem Schiff. Die komplette Olympiagerrenmannschaft befindet sich an Bord, frönt jedoch mehr dem homoerotischen Körperkult, als sich für Dorothy zu interessieren. Darüber hinaus gibt es bei der Doppelhochzeit am Ende des Films eine Kamerafahrt, die die zukünftigen Ehemänner abschneidet, so dass am Ende optisch die beiden Frauen zusammen vor dem Altar stehen. Allerdings ließe sich diese Stelle auch ohne weiteres als ‚Frauenfreundschaft geht über die Ehe‘ interpretieren.

JOHNNY GUITAR (USA 1954, Nicholas Ray): Immer wieder lassen sich homosexuell decodierbare Untertöne zwischen den originären Rivalinnen Vienna (Joan Crawford) und Emma (Mercedes McCambridge) feststellen. Auch wenn in diesem Fall die Heteronormativität – im Sinne des Sieges von Vienna gegen Emma im Kampf um den Cowboy Johnny Guitar (Sterling Hayden) – am Ende siegt.

REBEL WITHOUT A CAUSE (USA 1955, Nicholas Ray): Oft wird der Charakter des Plato, gespielt von Sal Mineo, als homosexuell decodiert. Er vergöttert Jim, gespielt von James Dean. Dieser verliebt sich zwar in Judy (Natalie Wood), doch kommt es immer wieder zu homoerotischen Momenten zwischen den zwei Jungen. Jim verhält sich nicht (mehr) dem Machomännnerbild entsprechend. Trotzdem flippt er aus, als er seinen Vater mit einer Küchenschürze bekleidet sieht. Es bleibt jedoch Platos offensichtlich von starken Gefühlen bestimmte Zuneigung gegenüber Jim, die dieser auch nicht völlig unbeantwortet lässt: Im Moment von Platos Tod steht Jims Verzweiflung darüber diesem ins Gesicht geschrieben.

GIRLS IN PRISON (USA 1956, Edward L. Cahn): Wie der Titel vermuten lässt, ein Gefängnisfilm, im Rahmen dessen eine gewisse gleichgeschlechtliche Erotik gerade zwischen Frauen durchaus akzeptabel schien. Zumindest ließ das Hays Office

Melanees (Helen Gilbert) recht offensichtliche Annäherungsversuche an Anne (Joan Taylor) unbeanstandet.

TEA AND SYMPATHY (USA 1956, Vincente Minnelli): Das ursprüngliche Bühnenstück wurde am Broadway gespielt und zeigte den ‚Beweis‘, dass die Zuneigung einer Frau einen nicht so richtig männlichen, wenn nicht gar homosexuellen Mann auf den ‚wahren‘ Weg der Männlichkeit zurückführen kann. Nichts anderes tut der Film. Tom Lee, gespielt von John Kerr, ist dabei der verweichlichte Junge, der nicht Sport treiben will und damit die Ablehnung durch seinen Lehrer und Vater hervorruft. Stattdessen frönt er lieber weiblich konnotierten Beschäftigungen wie lesen, nähen und Tee trinken. Durch die Frau des Lehrers wird er am Ende – wohl vor allem durch Mitleid – in die ‚richtige‘ Sexualität eingeführt.

REFORM SCHOOL GIRL (USA 1957, Edward Bernds): Ähnlich den Frauengefängnisfilmen landet hier ein unschuldiges kleines Mädchen in einer Erziehungsanstalt, in der homosexuell konnotierte Erzieherinnen auf sie warten.

THE STRANGE ONE (USA 1957, Jack Garfein): So sehr die Zensoren an diesem Film herumschneiden ließen, so konnten sie die zahlreichen homosexuellen Konnotationen aus dem in einer Militärakademie angesiedelten Film nicht entfernen. So ist Jocko DeParis, gespielt von Ben Gazzara vielleicht nicht mehr offen homosexuell und die Beziehung zwischen ihm und Cockroach (Paul Richards) nicht so offensichtlich, doch umso sadistischer wirkt er. Und dieser Sadismus scheint nun einer unterdrückten Homosexualität zu entspringen. Zahlreiche sexuell konnotierte Gegenstände spielen im Film eine Rolle: DeParis zeigt einem Kadetten seine im Spind aufbewahrte Klistierspritze und droht mit einem Besenstiel. Cockroach hingegen verhält sich wie ein devoter Sklave gegenüber DeParis und wie er DeParis’ Degen geradezu zärtlich reinigt, lässt durchaus Raum zu Interpretationen.

CAT ON A HOT TIN ROOF (USA 1958, Richard Brooks): Bricks (Paul Newman) originär homosexueller Aspekt aus dem Stück von Tennessee Williams fiel zwar, vergleichbar mit der Homosexualität von Blanches Gatten aus Endstation Sehnsucht, der Zensur zum Opfer, wurde jedoch nicht durch eine andere kausale Logik ersetzt. Dadurch erscheint das fehlende Verlangen Bricks gegenüber Maggie (Elizabeth Taylor) völlig unmotiviert. Genauso sonderbar erscheint, warum Brick den Tod seines Freundes Skipper nicht verwindet. Und somit bleibt schließlich doch Raum, um möglicherweise homosexuelle Züge an Brick zu decodieren.

BEN HUR (USA 1959, William Wyler): Am Beginn dieses Kapitels habe ich bereits die entscheidende Szene zwischen Messala (Stephen Boyd) und Ben Hur (Charlton Heston) beschrieben. In wie weit der ‚zu lange Blick‘ zwischen den beiden als Codes für Homosexualität insbesondere von einem Publikum der späten 1950er Jahre wahrgenommen wurde, muss wohl völlig offen bleiben.

SOME LIKE IT HOT (USA 1959, Billy Wilder): Auch wenn es sich um eine Travestiekomödie handelt: es bleibt die Frage, wie wir bereits am Beginn dieser Arbeit gesehen haben, ob Osgood eben auch einen Mann heiraten würde und warum Jerry so lange auf der Verlobung mit ihm beharrt. Bei allem Humor bleibt die homosexuelle Konnotation eindeutig bestehen. Sie hat zwar nicht unbedingt zur Kritik am Film selber geführt, aber zu Kritik an Lemmons Spiel: „'Abstoßend' [...] sagten die Kritiker 1959 über Jack Lemmons Darstellung in *Some Like It Hot*, weil Lemmon die Rolle anscheinend zu sehr gefiel“ (Russo 1990:14/Kursiv i. Orig.).

SPARTACUS (USA 1960, Stanley Kubrick): Dieser Film wird hier genannt, weil einige Meter des Filmstreifens vor seiner ersten Aufführung der durch den Production Code geleiteten Schere zum Opfer fielen. 1960 kam der Film ohne die Badeszene, in der Laurence Oliver in seiner Rolle als Crassus ein homoerotisch inszeniertes Bad nimmt, heraus. In dieser fragt er den Sklaven Antonius, gespielt von Tony Curtis, während dieser ihn schrubbt, ob er Austern oder Schnecken bevorzuge. Die offene Anspielung auf das Geschlecht wird umso deutlicher, wenn Crassus sagt: „Appetit ist keine Sache der Moral, nicht wahr, Antonius“ (zit. n. Habel 2003:98).

4.4 Queer Film History?

Die Filmbeispiele, die 14 Jahre aus der Geschichte Hollywoods umfassen, können auch als Beispiele für 14 Jahre Geschichte der Homosexualität im Film verstanden werden. Sind sie somit auch Repräsentanten von 14 Jahren Queer Film History? Und was könnte eine Queer Film History tatsächlich sein? Nun war es auch das Ziel dieser Arbeit zu zeigen, dass gerade die Geschichte von Homosexualität im Hollywoodkino nicht unabhängig von der Kulturgeschichte der USA während den über 110 Jahren, seitdem es das Kino gibt im Allgemeinen und den in etwa 14 Jahren der eingangs entworfenen Epoche im Besonderen, zu sehen ist. Worin unterscheiden sich nun die Filme, in denen Homosexualität – sei es zwischen den

Zeilen oder auch expliziter – zwischen 1947 und 1961 zum Vorschein kommt von denen vor und nach dieser Zeitspanne?

Während sich die Filme nach 1961, wie wir sehen werden, bezüglich Homosexualität deutlich von denen bis 1961 unterscheiden, sind die Unterschiede zwischen den Filmen vor 1947 und den oben genannten Beispielfilmen mit Sicherheit geringer. Denn was alle Hollywoodproduktionen bis 1961 verbindet, ist die Darstellung von Homosexualität durch, wie Benshoff und Griffin sie bezeichnen, „*connotative homosexuality* [which] implied that a character might be queer, through subtle mannerism, costuming, or speech patterns“ (Benshoff/Griffin 2006:9/Kursiv i. Orig.). Bis 1961 wird also mögliche Homosexualität allgemein nicht ausgesprochen respektive gezeigt. Allerdings differieren die Codes, die sich auf eine mögliche Homosexualität in den Filmen bis 1961 beziehen könnten, in ihrer Deutlichkeit. Und darin liegt der Unterschied zwischen früheren Hollywoodfilmen und jenen ab den späten 1940er Jahren. Gerade in den 1920er und 1930er Jahren gab es, wie wir bereits mit den Sissyrollen gesehen haben, eine wenn auch stereotype, aber damit umso deutlichere Darstellung von männlicher Homosexualität. Und Greta Garbo küsste 1933 in QUEEN CHRISTINA (USA 1933, Rouben Mamoulian) zärtlich Ebba auf den Mund. In ONLY YESTERDAY (USA 1933, John M. Stahl) finden wir den Archetyp des schwulen Innendekorateurs, der sich mit seinem ‚Freund‘ ausführlich über die Schönheit der Farben unterhält. Später auf einer Party sitzen die beiden nicht mit den Männern in einem Raum, um über die Wirtschaftskrise zu sprechen, sondern zusammen mit den Frauen, um dort über ‚leichtere‘ Themen zu plaudern. CALL HER SAVAGE (USA 1932, John Francis Dillon) führt uns schließlich sogar in einen homosexuellen Nachtclub, in dem sich unter anderem folgendes Personal findet:

„Paare von adrett gekleideten Männern und etwas sportlichen Frauen, die in Nischen sitzen und die Arme umeinander legen. In den Gängen führen zwei schlanke junge Männer mit weißen Rüsenschürzen und Dienstmädchenhauben eine musikalische Nummer auf. Jeder hält einen Staubwedel, ein Requisit für ihren Song (Russo 1990:41).

Umso offensichtlicher unterstreicht der Text des Liedchens, das die beiden singen, all die anderen Hinweise: „Sollte ich einen Seemann im Pyjama entdecken, ich würde mich weiß Gott zu Tode erschrecken. Aber auf einem schönen großen Schlachtschiff wären wir so gern in Stellung als Zimmermädchen“ (ebd.).

Während allerdings in den frühen 1930er Jahren der Production Code noch sehr lax ausgelegt wurde, änderte sich die Situation bis zum Ende dieses Jahrzehnts, wie Katrin Oltmann ausführlich im Vergleich zwischen *THE FRONT PAGE* (USA 1931, Lewis Milestone) und dessen Remake *HIS GIRL FRIDAY* (USA 1940, Howard Hawks) aufzeigt. Während Hildy (Pat O'Brien) in der Fassung von 1931 ein Mann ist und somit die Beziehung zwischen ihm und Walter Burns (Adolphe Menjou), dem Herausgeber der Zeitung und damit Hildys Boss, als homosexuelles Verhältnis erscheint, ist in Howard Hawks Fassung von 1940 aus Hildy eine Frau geworden. Natürlich gibt es auch hier eine enge Beziehung zwischen Hildy (Rosalind Russell) und Burns (Cary Grant), die beiden waren sogar einmal verheiratet, doch aus der homosexuellen Verbindung von *THE FRONT PAGE* ist nun eine heterosexuelle geworden. Oltmann sieht darüber hinaus einen Wechsel in der Konzeption von Homosexualität. Während bis zu Beginn der 1930er Jahre die ‚Sissy‘, also der weibliche Mann, als Ziel des Gespöts galt, war die homosexuelle Beziehung zwischen den sich nicht wie Sissies verhaltenden Protagonisten aus *THE FRONT PAGE* unproblematisch (vgl. Oltmann 2008:118f). Ab den 1940er Jahren jedoch war Homosexualität gleichbedeutend mit genderunkonformem Verhalten, was zu größerer Homophobie führte und damit gleichzeitig zu einer veränderten und konnotativeren Darstellung von Homosexualität.

Trotzdem gibt es bis zur Mitte der 1940er Jahre noch relativ deutliche Beispiele für die Repräsentation von Homosexualität im Hollywoodkino. Peter Lorres Interpretation des dandyhaften Joel Cairo in *THE MALTESE FALCON* (USA 1941, John Huston) wird in der Literatur immer wieder als homosexuell interpretiert, ohne einen einzigen Hinweis auf das Gegenteil. Gleiches gilt auch für Clifton Webb als Waldo Lydecker in *LAURA* (USA 1944, Otto Preminger). Es steht dabei außer Frage, dass die Übergänge bezüglich der Deutlichkeit in der Darstellung von Homosexualität in den 1940er Jahren fließend waren. Vergleicht man jedoch Produktionen ab dem frühen Tonfilm bis 1947 und Produktionen in der von mir oben beschriebenen Epoche, so sind deutliche Unterschiede erkennbar. Hier hat also die konsensorientierte Gesellschaft mit ihrem Wunsch nach einer heilen Welt und ‚Heiler-Welt-Filmen‘ ihren Niederschlag gefunden.

Die Diskrepanz zwischen Filmen vor und nach 1961 ist dafür umso deutlicher, wenn wir *THE CHILDREN'S HOUR* (USA 1961, William Wyler) und *ADVISE & CONSENT* (USA 1962, Otto Preminger) betrachten.

THE CHILDREN'S HOUR handelt von zwei Lehrerinnen, die von einer der Schülerinnen beschuldigt werden, lesbisch zu sein. Im Verlauf des Filmes stellt die eine der beiden – Martha Dobie, gespielt von Shirley MacLaine – fest, dass sie tatsächlich lesbisch veranlagt ist. Sie spricht aus, dass sie sich in Karen Wright (Audrey Hepburn) verliebt habe und dass sie deshalb schuldig sei. Selbst wenn keine der beiden irgendeine homosexuelle Regung gezeigt hätte, wäre THE CHILDREN'S HOUR trotzdem der erste Film, der Homosexualität tatsächlich thematisiert. Er spricht das Wort zwar nicht aus, alle sprechen von ‚es‘, doch ist eindeutig, was damit gemeint ist. Dass Martha tatsächlich etwas für Karen empfindet, zeigt jedoch noch umso deutlicher den Unterschied zu den Filmen der Jahrzehnte zuvor: es gibt kein heterosexuelles Happy End, keine Erlösung von einem Zweifel, wie noch in TEA AND SYMPATHY. Dass Marthas Weg im Selbstmord endet, spricht zwar keineswegs für einen toleranten Umgang mit dem Thema, doch ist die Vorgabe des Production Codes keine ‚sexuelle Perversion‘ zu zeigen nun irrelevant geworden.

Nichts anderes gilt für ADVISE & CONSENT. Hier wird der Senator Brig Anderson (Don Murray) erpresst, während seiner Militärzeit homosexuellen Kontakt mit einem Soldat namens Ray (John Granger) gehabt zu haben. Brig macht sich auf die Suche nach Ray in New York, bei der er in eine offensichtliche Schwulenbar gerät. Nur Männer sind dort, als er herein tritt, schauen ihn alle musternd und fordernd an. Brig verlässt angewidert die Bar. Ray, der ihn entdeckt hat, folgt ihm, um zu erklären, dass er nur mit den Erpressern zusammengearbeitet habe, weil er dringend Geld brauche und weil Brig ihn nie sehen wollte. Brig fliegt zurück nach Washington und schneidet sich mit einem Messer die Kehle durch. Man könnte sagen, auch hier wird Homosexualität sanktioniert. Aber: sie ist eindeutig sichtbar.

Den zwei Filmen sollten noch zahlreiche unangenehme, überzeichnete, negative Darstellungen von Homosexualität folgen, doch waren die dafür benutzten Codes nicht mehr zwischen die Zeilen eingeschrieben, sondern mehr als deutlich. Was kann in diesem Sinne also eine Queer Film History sein? Hat Vito Russo eine solche geschrieben?

Benshoff und Griffin haben auf die Frage, was Queer Film History bedeuten kann, eine ganze Zahl von Antwortmöglichkeiten gefunden. An erster Stelle verweisen sie auf die Möglichkeit, damit Filme zu bezeichnen, in denen queere Charaktere vorkommen (Benshoff/Griffin 2006:9). Wie wir gesehen haben, steht diesem Gedanken gerade bei Filmen der Nachkriegszeit das Problem gegenüber, dass

niemand genau sagen kann, ob ein Charakter homosexuell ist oder nicht. Darüber hinaus lebt dieses Problem mit der Auflösung der Kategorien Hetero- und Homosexualität bis heute fort. Dass, wie ja auch Doty zurecht anführt, jeder Charakter potentiell queer sein kann, der nicht augenscheinlich als heterosexuell gekennzeichnet ist, macht die Antwort auf die Frage, was Queer Film History ist, keineswegs leichter. Benshoff und Griffin berücksichtigen in diesem Sinne auch die an Doty angelehnte Möglichkeit, von einer Queer Film History zu sprechen, wenn diese aus einer „queer viewing position“ (Benshoff/Griffin 2006:10) gezeichnet wird. Außerdem bestünde die Möglichkeit, eine Queer Film History an der Autorschaft, also an den Regisseurinnen und Regisseuren und den Drehbuchautorinnen und Drehbuchautoren, fest zu machen. Allerdings können wir von vielen gar nicht wissen, ob sie queer waren/sind und darüber hinaus gibt es in vielen ihrer Arbeiten keinen einzigen queeren Charakter.

Benshoff und Griffin verstehen unter Queer Film History in diesem Sinne eine Überschneidung all dieser möglichen Definitionen und formulieren in diesem Zusammenhang auch den entscheidendsten Kritikpunkt an Vito Russos Arbeit: „Yet, in all of its copious detail, the book never actually questions or investigates definitions of sexuality or how cinema can convey these concepts to its audience“ (ebd.:14f).

In diesem Sinne hat Russo keine einheitliche Geschichte der Homosexualität im Hollywoodfilm geschrieben, sondern vielmehr eine Geschichte der möglichen Codes für Homosexualität. Da nun Homosexualität kein klar abgrenzbarer Begriff ist, sondern auch die Vorstellungen darüber seit Beginn der Filmgeschichte eine Vielzahl an Veränderungen erfahren haben, ist Russos Beschreibung dieser Codes Teil einer Queer Film History: Codes, die ein ‚falsches‘ Spiel der Geschlechtsidentität implizierten, wurden großteils bewusst ausgewählt, um einem Teil des Publikums zu verdeutlichen, dass hier eine Person als nicht heterosexuell verstanden werden soll. Dass diese Codes in den 1940er und 1950er Jahren, in denen das binäre System Heterosexualität – Homosexualität vielfach das Bild menschlicher Sexualität prägte, dementsprechend oft als homosexuell decodiert wurden, liegt somit auf der Hand. Was dafür jedoch nötig war, gilt bis heute: die Rezipientinnen und Rezipienten mussten über eine Verbindung zwischen diesen Codes und ihrer Bedeutung als homosexuell, oder im heutigen Sinne als queer, verfügen.

Resümee

Das Ziel dieser Arbeit war es, zu zeigen, dass die Frage, ob und wie Homosexualität im Hollywoodfilm zwischen dem Beginn der McCarthy-Ära und der Wahl Kennedys zum Präsidenten der USA, nicht losgelöst von den gesellschaftlichen Entwicklungen in den USA der Nachkriegszeit betrachtet werden kann. Zumindest dann nicht, wenn wir verstehen wollen, warum Homosexualität in dieser Zeit nur noch zwischen den Zeilen existierte.

Der Production Code, welcher die Darstellung von sexueller Perversion jeglicher Art – und dazu gehörte auch Homosexualität – verbot, war seit 1930 in seiner endgültigen Fassung in Kraft, doch wurde sich keineswegs immer gleich an ihn gehalten. Seine Geschichte ist die Geschichte der industriellen Selbstzensur Hollywoods, die den Zweck hatte, jeden Konflikt mit gesellschaftlich relevanten Gruppen zu vermeiden, um so die wirtschaftliche Rentabilität der Produktionen nicht zu gefährden. Waren die frühen 1930er Jahre noch von einer gewissen Liberalität gekennzeichnet, änderte sich bis zum Ende des Jahrzehnts die Situation. Die Darstellung von Homosexualität geriet in den Bereich des Konnotativen. Trotzdem handelt es sich bis zur Mitte der 1940er Jahre noch um recht deutliche Codes. Hatten konservative Gruppen den Druck auf Hollywood in den 1930er Jahren noch erhöhen können und damit eine stärkere Durchsetzung des Production Codes gefördert, waren die frühen 1940er Jahre wieder liberaler. In den Kriegszeiten des Zweiten Weltkrieges verweichlichten die starren Strukturen der Geschlechterrollen. In der reinen Männerwelt der Armee, aber auch den reinen Frauenkreisen der zurückgebliebenen Arbeiterinnenschaft kam es vergleichsweise vermehrt zu homosexuellen Kontakten.

Nach dem Krieg änderte sich jedoch die Situation rapide. Der Fokus der amerikanischen Politik richtete sich nach Innen. Dem siegreichen Ende des Krieges in Europa, Seite an Seite mit der UdSSR, stand bald die Gefahr des Kommunismus gegenüber. Mehrere politische Ereignisse läuteten den Kalten Krieg ein. Es folgte der Kampf gegen den Kommunismus im Inneren der USA, der im McCarthyismus seinen Höhepunkt fand. Das enorme Wirtschaftswachstum der Nachkriegszeit, das eine breite konsensgeleitete Mittelschicht entstehen ließ, dominierte die USA zeitgleich mit dem größten restaurativen Ruck der amerikanischen Geschichte im 20. Jahrhundert. Die religiös propagierte heile Welt mit ihrem Ideal der klassischen Familie mit Mutter,

Vater, Kind und der damit einhergehenden einzigen der Fortpflanzung verpflichteten Sexualität, schloss jede andere Form der Sexualität, jede Form von Opposition, von Kritik am gesellschaftlichen System aus.

Die marktorientierte Filmindustrie Hollywoods ordnete ihre Produktionen diesem Interesse einer breiten Masse unter. Mit anderen Worten nahm gerade jetzt die Production Code Administration, die die Anwendung des Production Codes überwachte, ihre Arbeit besonders ernst. Dies hieß jedoch nicht, dass Regisseurinnen und Regisseure, Schauspielerinnen und Schauspieler, Drehbuchautorinnen und Drehbuchautoren kein Interesse am ganzen Spektrum der Menschen und damit auch verschiedenster Arten von Sexualität gehabt hätten. Doch konnten sie diese nicht mehr, wie noch zu Beginn der 1930er Jahre, relativ offen zeigen. Da die PCA auf Grund der gesellschaftlichen Veränderungen ab den späten 1940er Jahren so rigide auf die Umsetzung des Production Codes achtete, mussten also an der Produktion von Filmen Beteiligte, Mittel und Wege finden, Homosexualität so ambivalent darzustellen, dass sie entweder der PCA nicht auffiel oder als nicht so gefährlich erschien und trotzdem von einem Teil des Publikums als solche erkannt werden konnte.

Nun ist Homosexualität aber, wie wir in Ableitung von der Queer Theory und vor allem Judith Butlers Arbeit gesehen haben, als soziales Konstrukt zu verstehen. Wie konnten die am Produktionsprozess beteiligten so eine Konstruktion nun aber sichtbar machen? Auch wenn eine homosexuelle Identität zwar sozial konstruiert ist, birgt sie eine bzw. mehrere gesellschaftliche Realitäten, deren Vorstellung über die Jahrhunderte eine Vielzahl von konnotativen Codes hervorgebracht hat. Codes, die sichtbar machen, was eigentlich nicht sichtbar sein darf – eben Homosexualität.

Ihr konnotativer Charakter schafft sogleich die Ambivalenz, die nötig ist, um Zensur zu umgehen. Denn je konnotativer Codes sind, umso geringer wird die Symmetrie zwischen Encoding und Decoding – die Wahrscheinlichkeit, dass Sender und Empfänger also Codes gleich verstehen, sinkt. Je mehr sich die Produktionsseite jedoch im, wie Hall ihn nennt, dominanten Code, also den größten gemeinsamen Zeichenvorrat des größten Teils einer Gesellschaft zu einem bestimmten Zeitpunkt, bewegt, desto eher wird er ‚richtig‘ decodiert.

Dem entgegen scheinen die gewählten Codes für Homosexualität gerade nicht dem dominanten Code zugeordnet gewesen zu sein und wurden dadurch nur von

bestimmten Teilen des Publikums als homosexuell decodiert, wohingegen sie von der Zensur nicht erkannt wurden oder auf Grund ihrer Uneindeutigkeit nicht zensiert wurden.

Somit liegt das entscheidende Moment, ob ein Code als homosexuell decodiert wurde respektive wird, eben relativ unabhängig von den Intentionen der Produktionsseite am Ende in der Rezeption.

David Bordwells Terminus des Cues beschreibt, was unsere Wahrnehmung bei der Filmrezeption leitet. In einem kognitionspsychologischen Prozess werden diese in semantische Felder eingeordnet und mit auf Erfahrungen beruhenden Schemata abgestimmt, um ihnen so eine Bedeutung zuweisen zu können. Das in semantischen Feldern und Schemata geordnete Vorwissen entscheidet also schließlich bei der Rezeption, ob wir einen distinkten Charakter als homosexuell verstehen oder nicht, ob es uns also gelingt, die implizite Ambivalenz eines stark konnotativen Codes zu decodieren oder nicht.

Allerdings beschäftigt sich Bordwell nicht mit dem Einfluss von Emotionen auf die Rezeption und damit indirekt auch auf die Wahrnehmung von Homosexualität. Für ihn sind Emotionen dem kognitiven Verstehensprozess nachgeordnet. Also erst weil wir etwas verstehen, reagieren wir darauf mit einer Emotion. Achim Hackenberg widerspricht dieser Annahme und weist Emotionen eine wichtige Rolle im Antizipationsprozess zu. Emotionen greifen für ihn dort wo – um mit Bordwells Worten zu sprechen – Cues nicht genügend oder zu ambivalente Informationen liefern. Also wäre in diesem Sinne durchaus denkbar, dass gerade bei den stark ambivalenten Codes für Homosexualität im Nachkriegsfilm auch emotionale Verbindungen mit dem Thema Homosexualität Einfluss darauf hatten und haben, ob Rezipientinnen und Rezipienten Codes als homosexuell decodierten und decodieren.

Das aber entscheidende Kriterium, ob ein ambivalenter Code als Code für Homosexualität wahrgenommen wird oder nicht, ist die Kenntnis um diese Interpretationsmöglichkeit. Ebenso muss in diesem Sinne auch die Antwort auf die Frage, wie es gelang, das Konstrukt Homosexualität in Filme der späten 1940er Jahre und der 1950er Jahre einzuschreiben und trotzdem die Zensur zu umgehen, lauten: Indem stark konnotative Codes für Homosexualität benutzt wurden, die jedoch einem Teil des Publikums als Code dafür bekannt war. In dem Moment, da sie von den RezipientInnen einem bestimmten Schema und so etwas wie dem

semantischen Feld (Homo-)sexualität zugeordnet werden konnten, waren sie als solche decodiert.

In diesem Sinne kann eine Queer Film History den Beitrag leisten, aufzuzeigen, welche Möglichkeiten zur Repräsentation für Homosexualität es in den letzten mehr als 110 Jahren der Filmgeschichte gegeben hat. Während dies ab 1961 offen ausgesprochen wurde oder durch wenig polyseme Codes wie Küssen u. ä. zum Ausdruck gebracht wurde, wurden bis zu den späten 1940er Jahren konnotative Codes dafür benutzt. Allerdings waren die meisten davon sehr gut verständlich. Dass Homosexualität jedoch in den Nachkriegsjahren bis 1961 dabei einst so versteckt werden musste, so zwischen die Zeilen geschrieben werden musste, um auf einer Leinwand erscheinen zu können, sollte dabei nicht in Vergessenheit geraten – ebenso wenig wie die dafür benutzten Codes. Denn diese sind, wie sich gezeigt hat, historisch bedingt und die Erinnerung an sie wird möglicherweise auch eines Tages verblassen. Denn Codes, auch stereotype, ändern sich, während manche auch bis heute gültig bleiben:

„Stereotypical images, like all aspects of culture, change and evolve over the years. The effeminate pansy stereotype of the classical Hollywood era morphed into ‘the sad young man’ of the 1950s. Queer women in classical Hollywood films often appeared as spinster aunts or prison matron, but by the 1970s, they were often being represented as vampires [...]. By the twenty-first century, a wide variety of openly queer people and queer ‘looks’ has made it more difficult for the mass media to create new stereotypes, but traces of the old ones can still be discerned” (Benshoff/Griffin 2006:16).

Ein Teil der Queer Film History kann es also sein, eben diese konnotativen und ambivalenten Codes für die Nachwelt festzuhalten, denn sie waren, sind und werden immer der Schlüssel bleiben, um ‚verborgene Homosexualität‘ sichtbar zu machen.

Quellenverzeichnisse

Literaturverzeichnis

Beauvoir, de, Simone (2000): Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt.

Benshoff, Harry; Griffin, Sean (2004): America on Film. Representing Race, Class, Gender and Sexuality at the Movies. Malden, MA: Blackwell.

Benshoff, Harry; Griffin, Sean (2006): Queer Images. A History of Gay and Lesbian Film in America. Lanham, MD [u.a.]: Rowman & Littlefield.

Benthien, Claudia; Velten, Hans Rudolf (2005): Cultural Studies. In: Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gendertheorien [Hrsg. Von Braun, Christina; Stephan, Inge]. Köln [u.a.]: Böhlau. S. 345-366.

Bernstein, Matthew [Hrsg.] (2000): Controlling Hollywood. Censorship and Regulation in the Studio Era. London: Athlone.

Black, Gregory D. (1994): Hollywood censored. Morality Codes, Catholics, and the Movies. Cambridge: Cambridge Univ. Press.

Bordwell, David (1985): Narration in the Fiction Film. Madison, WI: The Univ. of Wisconsin Press.

Bordwell, David (1989): Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema. Cambridge, MA: Harvard Univ. Press.

Bordwell, David (1992): Kognition und Verstehen. Sehen und Vergessen in MILD RED PIERCE. In: montage/av, 1/1/1992. S.5-24.

Bordwell, David; Thompson, Kristin (2008): Film Art. An Introduction. New York, NY: McGraw-Hill.

Branigan, Edward (1992): Narrative comprehension and film. London [u.a.]: Routledge.

Breger, Claudia (2005): Identität. In: Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gendertheorien [Hrsg. Braun, von, Christina; Stephan, Inge]. Köln [u.a.]: Böhlau. S. 47-65.

Burkart, Roland (2002): Kommunikationswissenschaft. Wien [u.a.]: Böhlau.

Butler, Judith (1991): Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Butler, Judith (1998): Haß spricht. Zur Politik des Performativen. Berlin: Berlinverlag.

Butler, Judith (2003): Imitation und die Aufsässigkeit der Geschlechtsidentität. In: Queer denken: Gegen die Ordnung der Sexualität [Hrsg. Kraß, Andreas]. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Corber, Robert J. (1997): Homosexuality in Cold War America: Resistance and the Crisis of Masculinity / Robert J. Corber. - Durham, NC [u.a.]: Duke Univ. Press.

Daniel, Ute (2002): Kompendium Kulturgeschichte. Theorien, Praxis, Schlüsselwörter. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Deile, Lars (2005): Die Sozialgeschichte entlässt ihre Kinder. Ein Orientierungsversuch in der Debatte um Kulturgeschichte. In: Archiv für Kulturgeschichte. Bd. 87, 2005. S.1-25.

Dibbets, Karel (1998): Die Einführung des Tons. In: Geschichte des internationalen Films [Hrsg. Nowell-Smith, Geoffrey]. Stuttgart, Weimar: Metzler. S. 197-203.

Dippel, Horst (1996): Geschichte der USA. München: Beck.

Doherty, Thomas (1999): Pre-Code Hollywood. Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema, 1930-1934. New York, NY: Columbia Univ. Press.

Doty, Alexander (2002): Flaming Classics. Queering the Film Canon. New York, NY: Routledge.

Draper, Ellen (2000): 'Controversy Has Probably Destroyed Forever the Context': *The Miracle* and Movie Censorship in America in the 1950s. In: Controlling Hollywood. Censorship and Regulation in the Studio Era [Hrsg. Bernstein, Matthew]. London: Athlone, 2000. S. 186-205.

Dyer, Richard (2002): The matter of images. Essays on representation. London [u.a.]: Routledge.

Ebeling, Smilla (2006): De/Konstruktion von Geschlecht und Sexualität. In: Geschlechterforschung und Naturwissenschaften. Einführung in ein komplexes Wechselspiel [Hrsg. Ebeling, Smilla; Schmitz, Sigrid]. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften. S. 281-296.

Faulstich, Werner (1994): Einführung in die Filmanalyse. Tübingen: Narr.

Faulstich, Werner (2005): Filmgeschichte. Paderborn: Fink.

Fiske, John (1994): Understanding Popular Culture. London [u.a.]: Routledge.

Foucault, Michel (2006): Sexualität und Wahrheit. Bd.1: Der Wille zum Wissen. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Gibson, James J. (1982): Die Sinne und der Prozeß der Wahrnehmung. Bern [u.a.]: Huber.

Gomery, Douglas (1998): Das Hollywood-Studiosystem. In: Geschichte des internationalen Films [Hrsg. Nowell-Smith, Geoffrey]. Stuttgart, Weimar: Metzler. S. 43-50.

Habel, Ferdinand (2003): Zerschnittene Filme. Zensur im Kino. Leipzig: Kiepenheuer.

Hackenberg, Achim (2004): Filmverstehen als kognitiv-emotionaler Prozess. Zum Instruktionscharakter filmischer Darstellungen und dessen Bedeutung für die Medienrezeptionsforschung. Berlin: Logos.

Hall, Stuart (1996): Encoding/Decoding. In: Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies, 1972-79 [Hrsg. Hall, Stuart]. London [u.a.]: Routledge. S. 128-138.

Hall, Stuart [Hrsg.] (1997a): Representation. Cultural Representations and Signifying Practices. London: Sage.

Hall, Stuart (1997b): The Work of Representation. In: Representation. Cultural Representations and Signifying Practices [Hrsg. Hall, Stuart]. London: Sage.

Hall, Stuart (1997c): The Spectacle of the Other. In: Representation. Cultural Representations and Signifying Practices [Hrsg. Hall, Stuart]. London: Sage.

Halperin, David M. (2003): Ein Wegweiser zur Geschichtsschreibung der männlichen Homosexualität. In: Queer denken: Gegen die Ordnung der Sexualität [Hrsg. Kraß, Andreas]. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 171-220.

Hark, Sabine (2005): Queer Studies. In: Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gendertheorien [Hrsg. Von Braun, Christina; Stephan, Inge]. Köln [u.a.]: Böhlau. S. 285-303.

Hartmann, Britta; Wulff, Hans J. (1995): Vom Spezifischen des Films. Neoformalismus – Kognitivismus – Historische Poetik. In: montage/av, 4/1/1995. S. 5-22.

Heideking, Jürgen (1999): Geschichte der USA. Tübingen; Basel: Francke.

Hoff, von, Dagmar (2005): Performanz / Repräsentation. In: Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gendertheorien [Hrsg. Von Braun, Christina; Stephan, Inge]. Köln [u.a.]: Böhlau. S. 162-179.

Hutter, Jörg (2000): Von der Sodomie zu Queer-Identitäten. Ein Beitrag zur Geschichte der homosexuellen Identitätsentwicklung. In: Die Geschichte der Homosexualitäten und die schwule Identität an der Jahrtausendwende. Eine Vortragsreihe aus Anlaß des 175. Geburtstags von Karl Heinrich Ulrichs [Hrsg. Setz, Wolfram]. Berlin: Rosa Winkel. S. 141-176.

Jagose, Annamarie (2001): Queer Theory. Eine Einführung [Hrsg. Genschel, Corinna (u.a.)]. Berlin: Queer.

Johnson, David K. (2004): The Lavender Scare. Chicago; London: University of Chicago Press.

Jowett, Garth S. (2000): ‚A Capacity for Evil‘: The 1915 Supreme Court *Mutual* Decision. In: Controlling Hollywood. Censorship and Regulation in the Studio Era [Hrsg. Bernstein, Matthew]. London: Athlone. S. 16-40.

Karsch, Margret (2005): Feminismus für Eilige. Berlin: Aufbau.

Kay, Manuela; Schock, Axel (2003): Out im Kino. Das lesbisch-schwule Filmlexikon. Berlin: Quer.

Kessler, Frank (2007): Filmsemiotik. In: Moderne Film Theorie [Hrsg. Felix, Jürgen]. Mainz: Bender. S. 104-125.

Kraß, Andreas (2003): Queer Studies – eine Einführung. In: Queer denken: Gegen die Ordnung der Sexualität [Hrsg. Kraß, Andreas]. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 7-30.

Kuhn, Annette (1990): Cinema, Censorship and Sexuality. 1909-1925. London [u.a.]: Routledge.

Leff, Leonard J.; Simmons, Jerold L. (2001): The Dame in the Kimono. Hollywood, Censorship and the Production Code. Lexington, KY: University Press of Kentucky.

Lowry, Stephen (1992): Film – Wahrnehmung – Subjekt. Theorien des Filmzuschauers. In: montage/av, 1/1/1992. S. 113-128.

Maltby, Richard (1998): Zensur und Selbstkontrolle. In: Geschichte des internationalen Films [Hrsg. Nowell-Smith, Geoffrey]. Stuttgart, Weimar: Metzler. S. 215-225.

Markert, Doreen; Matthes, Jörg; Suckfüll, Monika (2002): Rezeptionsmodalitäten. Definition und Operationalisierung individueller Strategien bei der Rezeption von Filmen. In: Empirische Perspektiven der Rezeptionsforschung [Hrsg. Rössler, Patrick]. München: Fischer.

Mass, Lawrence (1990): Dialogues of the sexual revolution. Bd. 2: Homosexuality as behaviour and identity. New York, NY: Haworth.

Meyer, Corinna (1996): Der Prozess des Filmverstehens: ein Vergleich der Theorien von David Bordwell und Peter Wuss. Alfeld/Leine: Coppi.

Miller, Lynn C. (1994): the Politics of Self and Other In: Queer Words, Queer Images. Communication and the Construction of Homosexuality. [Hrsg. Ringer, Jeffrey]. New York, NY: New York Univ. Press. S. 209-218.

Monaco, James (2002): Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Möblang, Monika (1971): McCarthy und der McCarthyismus in der amerikanischen Literatur. Wesen und Bedeutung eines literarischen Protests. Wien: Universität Wien. Diss.

Nowell-Smith, Geoffrey [Hrsg.] (1998): Geschichte des internationalen Films. Stuttgart, Weimar: Metzler.

Ohler, Peter (1990): Kognitive Theorie der Filmwahrnehmung: der Informationsverarbeitungs-ansatz. In: Filmwahrnehmung: Dokumentation der GFF-Tagung 1989 [Hrsg. Winkler, Hartmut]. Berlin: Edition Sigma Bohn. S. 43-57.

Pearson, Roberta (1998): Das Kino des Übergangs. In: Geschichte des internationalen Films [Hrsg. Nowell-Smith, Geoffrey]. Stuttgart, Weimar: Metzler. S. 25-42.

Röwekamp, Burkhard (2003): Hollywood. Köln: DuMont.

Russo, Vito (1990): Die schwule Traumfabrik. Homosexualität im Film. Berlin: Gmünder.

Schatz, Thomas (1998): Hollywood. Der Siegeszug des Studiosystems. In: Geschichte des internationalen Films [Hrsg. Nowell-Smith, Geoffrey]. Stuttgart, Weimar: Metzler. S. 204-214.

Shell, Kurt L. (1986): Der amerikanische Konservatismus. Stuttgart: Kohlhammer.

Sklar, Robert (2002): A World History of Film. New York, NY: Harry N. Abrams.

Smith, Jeff (2000): ‚A good Business Proposition’: Dalton Trumbo, *Spartacus*, and the End of the Blacklist. In: Controlling Hollywood. Censorship and Regulation in the Studio Era [Hrsg. Bernstein, Matthew]. London: Athlone. S. 206-225.

Spencer, Colin (1995): Homosexuality. A History. London: Fourth Estate.

Thompson, Kristin (1995): Neoformalistische Filmanalyse. Ein Ansatz, viele Methoden. In: montage/av, 4/1/1995. S. 5-24.

Toeplitz, Jerzy (1980): Geschichte des Films. 1934-1939. München: Rogner & Bernhard.

Uricchio, William (1998): Der Erste Weltkrieg und die Krise in Europa. In: Geschichte des internationalen Films [Hrsg. Nowell-Smith, Geoffrey]. Stuttgart, Weimar: Metzler. S. 58-64.

Vasey, Ruth (1998): Die weltweite Verbreitung des Kinos. In: Geschichte des internationalen Films [Hrsg. Nowell-Smith, Geoffrey]. Stuttgart, Weimar: Metzler. S. 51-57.

Vasey, Ruth (2000): Beyond Sex and Violence: ‚Industry Policy’ and the Regulation of Hollywood Movies, 1922-1939. In: Controlling Hollywood. Censorship and Regulation in the Studio Era [Hrsg. Bernstein, Matthew]. London: Athlone. S. 102-129.

Wartenpfuhl, Birgit (2000): Dekonstruktion von Geschlechtsidentität – Transversale Differenzen. Eine theoretisch-systematische Grundlegung. Opladen: Leske und Budrich, 2000.

Weiss, Andrea (1995): Vampires & Violets. Frauenliebe und Kino. Dortmund: Edition Ebersbach im eFeF-Verlag.

Wolter, Ellen (2001): Die homoerotische Darstellung im narrativen Film. Alfeld: Coppi.

Woltersdorff, Volker alias Lore Logorrhöe (2008): Tunten zwecklos! Schwule und/oder Männlichkeit. In: Die MASKE. Zeitschrift für Kultur- und Sozialanthropologie. Nr.3, 2008, Wien. S. 43-45.

Wulff, Hans J. (1991): Das Wisconsin Projekt: David Bordwells Entwurf einer kognitiven Theorie des Films (1). In: Rundfunk und Fernsehen. 39. Jg. 1991/3. S. 393-405.

Wuss, Peter (1993): Filmanalyse und Psychologie: Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozess. Berlin: Sigma.

Filmverzeichnis

Lediglich die Filmtitel aus denen heraus zitiert wurde, sind im Folgenden mit Art des Speichermediums, Name der Verleihfirma und Erscheinungsjahr der jeweiligen Verleihfassung angegeben.

ADAM'S RIB (Ehekrieg, USA 1949, George Cukor); Verleihfassung: DVD, Warner Home Video GmbH, 2002.

ADVISE & CONSENT (USA 1962, Otto Preminger)

A STREETCAR NAMED DESIRE (USA 1951, Elia Kazan)

BEN HUR (USA 1959, William Wyler)

BROKEBACK MOUNTAIN (USA 2005, Ang Lee)

CAGED (USA 1950, John Cromwell)

CALAMITY JANE (USA 1953, David Butler)

CAT ON A HOT TIN ROOF (USA 1958, Richard Brooks)

CITIZEN KANE (USA 1941, Orson Welles)

DOWN WITH LOVE (USA/Deutschland 2003, Peyton Reed)

GENTLEMEN PREFER BLONDES (USA 1953, Howard Hawks)

GILDA (USA 1946, Charles Vidor)

GIRLS IN PRISON (USA 1956, Edward L. Cahn)

GOOD NIGHT AND GOOD LUCK (USA 2005, George Clooney)

HIS GIRL FRIDAY (USA 1940, Howard Hawks)

JOHNNY GUITAR (USA 1954, Nicholas Ray)

L'AMORE (Italien 1948, Roberto Rossellini)

LAURA (USA 1944, Otto Preminger)

LA DOLCE VITA (Italien/Frankreich 1960, Federico Fellini)

ONLY YESTERDAY (USA 1933, John M. Stahl)

PSYCHO (USA 1960, Alfred Hitchcock)

QUEEN CHRISTINA (USA 1933, Rouben Mamoulian)

REBEL WITHOUT A CAUSE (USA 1955, Nicholas Ray)

REFORM SCHOOL GIRL (USA 1957, Edward Bernds)

ROPE (USA 1948, Alfred Hitchcock)

SOME LIKE IT HOT (Manche mögen's heiß, USA 1959, Billy Wilder) Verleihfassung:
DVD, Twentieth Century Fox Home Entertainment, 2001.

Spartacus (USA 1960, Stanley Kubrick)

STRANGERS ON A TRAIN (USA 1951, Alfred Hitchcock)

THE BROADWAY MELODY (USA 1929, Harry Beaumont)

TEA AND SYMPATHY (USA 1956, Vincente Minnelli)

THE CELLULOID CLOSET (USA 1995, Rob Epstein/Jeffrey Friedman)

THE CHILDREN'S HOUR (USA 1961, William Wyler)

THE FRONT PAGE (USA 1931, Lewis Milestone)

THE JAZZ SINGER (USA 1927, Alan Crosland)

THE MALTESE FALCON (USA 1941, John Huston)

THE MOON IS BLUE (USA 1953, Otto Preminger)

WHO'S AFRAID OF VIRGINIA WOOLF? (USA 1966, Mike Nichols)

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Zensurtypen

Abbildung 2: Standbild aus LA DOLCE VITA (aus Dyer 2002:22)

Abbildung 3: Erweitertes Grundmodell der Filmkommunikation (vgl.
Faulstich 1994:41)

Anhang

A. Originaltext aus dem Production Code von 1930

Es handelt sich hier um den Originaltext des ersten Teils des Production Codes, wie ihn Lord und Quigley niedergeschrieben haben und er im Anhang von *The Dame in the Kimono. Hollywood, Censorship and the Production Code* (Leff/Simmons 2001) abgedruckt ist. Er umfasst die General Principles und die Particular Applications. Aus Platzgründen wurde auf den Abdruck des zweiten Teils, der Resolution for Uniform Interpretation, ebenfalls von 1930 verzichtet. Der für diese Arbeit entscheidende Punkt II.4. wurde von mir optisch hervorgehoben.

„The undersigned members of the Association of Motion Picture Producers, Inc. hereby subscribe to and agree faithfully to conform to the provisions of the following

CODE

TO GOVERN THE MAKING OF

TALKING, SYNCHRONISED AND SILENT MOTION PICTURES

Formulated by Association of Motion Picture Producers, Inc and The Motion Picture Producers and Distributors of America, Inc.

Motion picture producers recognize the high trust and confidence which have been placed in them by the people of the world and which have made motion pictures a universal form of entertainment. They recognize their responsibility to the public because of this trust and because entertainment and art are important influences in the life of a nation. Hence, though regarding motion pictures primarily as entertainment without any explicit purpose of teaching or propaganda, they know that the motion picture within its own field of entertainment may be directly responsible for spiritual or moral progress, for higher types of social life, and for much correct thinking. During the rapid transition from silent to talking pictures they have realized the necessity and the opportunity of subscribing to a Code to govern the production of talking pictures and of reacknowledging this responsibility. On their part, they ask from the public and from public leaders a sympathetic understanding of their purposes and problems and a spirit of cooperation that will allow them the freedom and opportunity necessary to bring the motion picture to a still higher level of wholesome entertainment for all the people.

GENERAL PRINCIPLES

1. No picture shall be produced which will lower the moral standards of those who see it. Hence the sympathy of the audience should never be thrown to the side of crime, wrongdoing, evil or sin.
2. Correct standards of life, subject only to the requirement of drama and entertainment, shall be presented.
3. Law, natural or human, shall not be ridiculed, nor shall sympathy be created for its violation.

PARTICULAR APPLICATIONS

I – Crimes Against the Law

These shall never be presented in such a way as to throw sympathy with the crime as against law and justice or to inspire others with a desire for imitation.

1. *Murder*
 - a. The technique of murder must be presented in a way that will not inspire imitation.
 - b. Brutal killings are not to be presented in detail.
 - c. Revenge in modern times shall not be justified.
2. *Methods of Crime* should not be explicitly presented.
 - a. Theft, robbery, safe-cracking, and dynamiting of trains, mines, buildings, etc., should not be detailed in method.
 - b. Arson must be subject to the same safeguards.
 - c. The use of firearms should be restricted to essentials.
 - d. Methods of smuggling should not be presented.
3. *Illegal drug traffic* must never be presented.
4. *The use of liquor* in American life, when not required by the plot or for proper characterization, will not be shown.

II – Sex

The sanctity of the institution of marriage and the home shall be upheld. Pictures shall not infer that low forms of sex relationship are the accepted or common thing.

1. *Adultery*, sometimes necessary plot material, must not be explicitly treated, or justified, or presented attractively.
2. *Scenes of Passion*
 - a. They should not be introduced when not essential to the plot.
 - b. Excessive and lustful kissing, lustful embraces, suggestive postures and gestures, are not to be shown.

c. In general passion should so be treated that the scenes do not stimulate the lower and baser element.

3. *Seduction or Rape*

a. They should never be more than suggested and only when essential for the plot, and even then never shown by explicit method.

b. They are never the proper subject for comedy.

4. *Sex perversion or any inference to it is forbidden. [!!!]*

5. *White-slavery* shall not be treated.

6. *Miscegenation* (sex relationships between the white and black races) is forbidden.

7. *Sex hygiene* and venereal diseases are not subjects for motion pictures.

8. Scenes of *actual child birth*, in fact or in silhouette, are never to be presented.

9. *Children's sex organs* are never to be exposed.

III – Vulgarity

The treatment of low, disgusting, unpleasant, though not necessarily evil, subjects should be subject always to the dictates of good taste and a regard for the sensibilities of the audience.

IV – Obscenity

Obscenity in word, gesture, reference, song, joke, or by suggestion (even when likely to be understood only by part of the audience) is forbidden.

V – Profanity

Pointed profanity (this includes the words, God, Lord, Jesus, Christ – unless used reverently – Hell, S.O.B., damn, Gawd), or every other profane or vulgar expression however used, is forbidden.

VI – Costume

1. *Complete nudity* is never permitted. This includes nudity in fact or silhouette, or any lecherous or licentious notice thereof by other characters in the picture.

2. *Undressing scenes* should be avoided, and never used save where essential to the plot.

3. *Indecent or undue exposure* is forbidden.

4. *Dancing costumes* intended to permit undue exposure or indecent movements in the dance are forbidden.

VII – Dances

1. Dances suggesting or representing sexual actions or indecent passion are forbidden.
2. Dances which emphasize indecent movements are to be regarded as obscene.

VIII – Religion

1. No film or episode may throw *ridicule* or any religious faith.
2. *Ministers of religion* in their character as ministers of religion should not be used as comic characters or as villains.
3. *Ceremonies* of any definite religion should be carefully and respectfully handled.

IX – Locations

The treatment of bedrooms must be governed by good taste and delicacy.

X – National Feelings

1. *The use of the flag* shall be consistently respectful.
2. *The history*, institutions, prominent people and citizenry of other nations shall be represented fairly.

XI – Titles

Salacious, indecent, or obscene titles shall not be used.

XII – Repellent Subjects

The following subjects must be treated within the careful limits of good taste:

1. *Actual hangings* or electrocutions as legal punishments for crime.
2. *Third Degree* methods.
3. *Brutality* and possible gruesomeness.
4. *Branding* of people or animals.
5. *Apparent cruelty* to children or animals.
6. *The sale of women*, or a woman selling her virtue.
7. *Surgical operations.*"

(zit. n. Leff/Simmons 2001:285-290)

B. Abstract der Arbeit (Deutsch)

Im Jahre 1947 stieg ein junger Senator aus Wisconsin zum Namensgeber einer ganzen Epoche auf: Joe McCarthy und die nach ihm benannten Methoden des McCarthyismus prägten die Zeit von 1947 bis zur Wahl Kennedys 1961. Nicht ohne Grund in einer Zeit, die von einem überbordenden Konservatismus geprägt war. Und damit auch nicht ohne Grund in einer Zeit, in der ein Regelwerk namens ‚Production Code‘, der rund 30 Jahre in Kraft war, so streng wie nie das Thema Homosexualität aus dem Hollywoodfilm zensierte. Der Production Code, die selbst auferlegte Zensur einer ganzen Industrie, war implementiert worden, um Konfrontationen mit Kritikern Hollywoods zu vermeiden. Religiöse, politische und andere gesellschaftlich relevante Gruppierungen sollten so keinen Grund zur Kritik mehr finden können.

Trotzdem soll gezeigt werden, dass es die Darstellung von Homosexualität im Hollywoodfilm dieser Zeit gab. Während jedoch die zur Darstellung benutzten Codes bis zur Mitte der 1940er Jahre zwar konnotativ, aber trotzdem recht deutlich waren, reduzierte die stringente Anwendung des Production Codes die Darstellung auf so ambivalente Codes, dass sich damit die Zensur umgehen ließ, während trotzdem Teile des Publikums, denen diese Codes bekannt waren, darin Homosexualität erkennen konnten. Erst 1961 kamen mit *THE CHILDREN’S HOUR* und *ADVISE & CONSENT* zwei Filme ohne Siegel der Production Code Administration, die die richtige Anwendung des Production Codes überwachte, in die Kinos und zeigten und sprachen explizit über weibliche und männliche Homosexualität.

In der Arbeit soll darüber hinaus unter Hinzuziehung der Queer Theory deutlich werden, wie sehr die Vorstellung einer homosexuellen Identität gesellschaftlich geprägt respektive konstruiert ist. Somit können die Codes dafür als abhängig vom gesellschaftlichen Diskurs verstanden werden. Die kognitiven Rezeptionstheorien sind es dabei, die es vermögen, uns das Verstehen dieser Codes bei der Rezeption zu erklären. Ohne Vorwissen, das – so David Bordwell – in Schemata und durch semantische Felder strukturiert ist, gibt es kein Verstehen. Nur die Rezipientinnen und Rezipienten, die also über eine Verbindung zwischen bestimmten Codes und Homosexualität verfügen, konnten und können diese Codes in einem homosexuellen Sinne verstehen. Dass genau dieser Mechanismus es war, der es ermöglichte, Zensur zu umgehen und trotzdem für einen Teil des Publikums, dem diese Codes bekannt waren, Homosexualität zwischen die Zeilen zu schreiben, soll in dieser Arbeit verdeutlicht werden.

C. English Abstract

The ascent of a Junior Senator of Wisconsin beginning in 1947 made him the eponym of a whole era: Joe McCarthy and the practices named after him as McCarthyism formed the period from 1947 until Kennedy's election for President in 1961. Not without cause this happened in a time determined by an exuberant conservatism. And thus not without cause in a time a system of rules named 'Production Code', which was in force for almost 30 years, censored the topic of homosexuality so stringently from movies produced by Hollywood's industry. The implementation of the Production Code as self-imposed censorship of a whole business aimed to avoid confrontations with Hollywood's castigators. Thus, religious, political, and other socially relevant groups were supposed not to find any more reason for criticism.

Nonetheless, I shall show that there has been representation of homosexuality in the movies of those days, whereas the codes for representing homosexuality until the mid-1940s indeed were connotative but for all that quite evident. They became very equivocal while in the 1950s the Production Code was so much strengthened. By the usage of very ambivalent codes it was possible to circumvent censorship while distinct members of the audience who were acquainted with those codes were able to recognize their homosexual meaning. As recently as 1961 homosexuality really became evident in terms of talking and showing it explicitly. Shown in cinemas all over the country without the Production Code Administration's seal *THE CHILDREN'S HOUR* and *ADVISE & CONSENT* were the first two movies openly dealing with female and male homosexuality.

Beyond that, by enlisting the Queer Theory it shall be clarified how much the conception of a homosexual identity is fully socially constructed. Hence, codes can be understood as dependent on the social discourse. The consideration of cognitive theories of reception makes us able to get the idea how we understand these codes. There will not be any comprehension without previous knowledge, which is – as David Bordwell suggests – organized in schemata and by semantic fields. Only spectators able to link certain codes with homosexuality were, are, and will have the ability to figure out this possible homosexual meaning. In this spirit, the aim of this paper is to emphasize the mechanism which made it possible to obviate censorship while at the same time codes were written between the lines, telling the part of the audience familiar with those codes, something about homosexuality.

D. Curriculum Vitae

Persönliche Daten

Name: Wolfgang Jilke
Geburtsdatum: 24.02.1980
Geburtsort: Isny im Allgäu

Bildungsweg

bis Juni 1999: Rupert-Neß-Gymnasium Wangen
Juni 1999: Abschluss mit Allgemeiner Hochschulreife –
Schwerpunkte Französisch und Musik
Wintersemester
2002/03: Studium der Theaterwissenschaft (Hauptfach),
Musikwissenschaft und Psycholinguistik (Nebenfächer) an
der Ludwig-Maximilians-Universität, München
Seit Sommer-
Semester 2003: Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft sowie
Musikwissenschaft und Politikwissenschaft als
Schwerpunkte in den freien Wahlfächern an der
Universität Wien

Berufserfahrungen/Zivildienst/Praktika

11/1997 – 06/1999: kontinuierliche aushilfsweise Arbeit als Pflegehelfer im Bereich
der geriatrischen Rehabilitation im Rehabilitationszentrum
Stephanuswerk Isny
09/1999 – 07/2000: Zivildienst im Pflegebereich der HNO-Station des
Krankenhauses München-Schwabing
07/2000 – 01/2001: Tätigkeit als Telefon- und im Kundensupport
bei der Camelot tele communication online AG in München
02/2001 – 03/2001: Ausbildung zum Flugbegleiter bei der
Deutschen Lufthansa AG in Frankfurt
seit 04/2001: Flugbegleiter bei der Deutschen Lufthansa AG mit
Stationierungsort München. Einsatz auf Kurzstrecken und
Interkontinentalrouten mit Schwerpunkt auf Flügen nach
Fernost, USA und Südamerika.
04/2007 – 05/2007: Regie- und Produktionshospitanz, sowie Dramaturgieassistenz
bei der Produktion *Johnnys Jihad* am Theater Drachengasse,
Wien
Seit 2001: diverse Seminare und Fortbildungsschulungen zu den Themen
Service, Kommunikation und insbesondere zur interkulturellen
Kommunikation und Länderspezifika (insbes. Japan, China,
Indien) bei der Deutschen Lufthansa AG
Sprachkenntnisse: Englisch, Französisch, Portugiesisch,
Japanisch, Chinesisch, Thai