

## 1 EINLEITUNG

---

Bei der Verleihung der *Academy Awards* 2006 konnte der mit acht Nominierungen hoch favorisierte Film BROKEBACK MOUNTAIN (2005) nur drei der Preise gewinnen.<sup>1</sup> Der »Oscar« für den besten Film war nicht darunter. Wenige Tage nach der Preisverleihung starteten seine enttäuschten Anhänger eine höchst ungewöhnliche Aktion: Sie schalteten für über \$15.000 eine ganzseitige Anzeige im *Daily Variety*, einer der wichtigsten Filmzeitschriften der Vereinigten Staaten. Darin dankten sie dem Film dafür, zahlreiche Leben verändert zu haben. Diese Anzeige führt eindrucksvoll vor Augen, wie Fiktion und Lebenswirklichkeit beim Medium Film miteinander verzahnt sind.

BROKEBACK MOUNTAIN hatte bereits vor seinem Start großes Interesse und vielfältige Diskussionen ausgelöst, denn er erzählt die Liebesgeschichte zwischen zwei Cowboys in Wyoming in den Jahren von 1963 bis 1983. Treffender formuliert, erzählt er die Unmöglichkeit dieser Liebe. Aufsehen erregend an dem Film ist nicht, dass er eine homosexuelle Geschichte erzählt, sondern dass sein Regisseur Ang Lee ihn im weitesten Sinn im Genre des Westerns inszeniert hat. Damit trägt er männliches homosexuelles Begehren ins »Herz« (*Heartland*) der Vereinigten Staaten, denn er zielt auf zwei zentrale US-amerikanische Mythen: auf den zu »zivilisierenden Wilden Westen« und auf seine Helden, die Cowboys. BROKEBACK MOUNTAIN macht die in zahlreichen Western existierende homoerotische Spannung zwischen den Protago-

---

1 BROKEBACK MOUNTAIN (2005), Regie: Ang Lee. Das Drehbuch basiert auf einer Erzählung von Annie Proulx, verfasst wurde es von Larry McMurtry und Diana Ossana. Produziert wurde der Film in Farbe von Diana Ossana und James Schamus.

nisten zum ersten Mal in der Geschichte Hollywoods explizit. Die letzte Bastion raubeiniger Männlichkeit scheint gefallen zu sein. Vielleicht noch bemerkenswerter als der Film ist die Rede über ihn. Die deutschen oder US-amerikanischen Feuilletons widmen ihm ungewöhnlich viel Raum; der *Weltspiegel* nimmt den Film zum Anlass, über homosexuelle Männer in Utah und Wyoming zu berichten.<sup>2</sup> Die Marketingstrategien wiederum und die Aussagen des Regisseurs Ang Lee hingegen wollen den Film nicht auf Homosexualität beschränkt wissen.<sup>3</sup> Stattdessen proklamieren sie den Film als ein Romeo-Julia-Drama bzw. als eine universell gültige Liebesgeschichte zwischen zwei Menschen, die in diesem Falle eben zufällig Männer sind.<sup>4</sup> Nicht die Homosexualität steht im Vordergrund, sondern das, was auch die Protagonisten im Film selbst vorführen: Das Ringen um intelligible Geschlechtsidentitäten, zu denen auch die sexuelle Orientierung gehört (Kap. 2.2.1).

BROKEBACK MOUNTAIN fragt, welche Konzepte von Männlichkeiten in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts existieren bzw. über welchen Spielraum differente Männlichkeitskonzepte verfügen. Der Film inszeniert den Gegensatz Individuum – Gesellschaft als einen im Individuum geführten Kampf mit übermächtigen Geschlechtermodellen und sanktioniert die Abweichung von der Norm als ein Scheitern. Doch die Botschaft des Films ist deutlich: die romantisch erzählte Liebesgeschichte stellt das homosexuelle Begehren auch im großen Filmmythos des Cowboys ins Recht.<sup>5</sup>

In den Western der 1940er und 50er Jahre traten keine homosexuellen Cowboys auf. Nichtsdestotrotz bewegte vor allem eine Frage die Hollywoodfilme der Nachkriegszeit: »What can you do when you have to be a man?«, fragt Jim (James Dean) – repräsentativ für viele andere – seinen Vater in REBEL WITHOUT A CAUSE (1955), dem wohl bekanntesten Jugendfilm der 50er Jahre.<sup>6</sup> Doch sein Vater kann ihm weder ein Vorbild sein noch seine Frage beantworten.

---

2 Weltspiegel, ARD 5. März 2006.

3 Der Begriff der Homosexualität taucht bezeichnenderweise in den PR-Kampagnen nicht auf.

4 Vgl. zu diesen Beobachtungen Daniel Mendelsohn (2006): »An Affair to Remember«, in: *The New York Review of Books* 53 (3), 13.3.2006. URL: [www.nybooks.com/articles/18712](http://www.nybooks.com/articles/18712) (14.3.2006). Christina Nord: »Als Ersatz bleibt ein Hemd«, in: *tageszeitung* 9.3.06. URL: [www.taz.de/pt/2006/03/09/a0228.1/text](http://www.taz.de/pt/2006/03/09/a0228.1/text) (14.3.2006).

5 Romantisch auch im Sinne seiner Gestaltung, namentlich der Parallelisierung von Landschaft und Seelenleben.

6 REBEL WITHOUT A CAUSE (1955), Regie: Nicholas Ray, Produzent: David Weisbart, Drehbuch: Stewart Stern. Der Film ist in Farbe gedreht.

Diese Arbeit hat sich zum Ziel gesetzt, nachträglich nach Antworten auf die Frage Jims zu suchen; mit anderen Worten: Es ist ihr Ziel, anhand von Spielfilmen zu untersuchen, welche Bedeutungen Mann-Sein in den Jahren 1945 bis 1960 haben konnte. Es wird dabei zu sehen sein – das sei hier vorweggenommen – dass eine beträchtliche Anzahl verschiedener Entwürfe inszeniert wurde, die ein breites Spektrum an Konflikten und Paradoxa bieten und sich einer allzu einfachen und widerspruchsfreien Kategorisierung entziehen.

Das Jahr 1945 ist ohne Frage von epochaler Bedeutung; ihm folgen tiefgreifende Veränderungen: Unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg beginnt in den USA ein Prozess des sozialen Umbruchs, der gleichermaßen durch die Demobilisierung, die Spannungen des aufkommenden Kalten Krieges, sowie die wachsende Wirtschaft gekennzeichnet war. Aus diesem Grunde ist es sinnvoll, dass der Untersuchungszeitraum dieser Arbeit nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs beginnt. In Zeiten des gesellschaftlichen Wandels stellen Sexualität bzw. *Gender* eine Schnittstelle dar, an der sich politische und soziale Spannungen manifestieren und entladen. So beeinflussten in der unmittelbaren Nachkriegszeit gesellschaftliche Veränderungen die Konzepte von *Gender* in entscheidender Weise und *vice versa*. Mehrere Aspekte sind dabei als maßgeblich anzuführen. Die 1930er und 1940er hatten nachhaltige Auswirkungen: Durch die Weltwirtschaftskrise und die nachfolgende Große Depression sowie den Weltkrieg erfuhren die Geschlechterverhältnisse einen Wandel. Einerseits führte der Zweite Weltkrieg zur Aufweichung der Geschlechterordnung, indem aufgrund der hohen Zahl erwerbstätiger Frauen die Aufteilung in die reproduktive und produktive Sphäre sowie in den privaten und öffentlichen Raum destabilisiert wurde – die, das hat ja zahlreiche Forschung gezeigt, ohnehin nur ein idealisierter Mittelklassemythos war. Andererseits entstand während des Krieges ein maskulines Ideal, das als nationales Symbol die Wehrbereitschaft und Stärke der USA verkörperte.<sup>7</sup> Im Spannungsfeld dieser Pole mussten sich sowohl Männer als auch Frauen in der Nachkriegszeit neu verorten und ihre Beziehung zueinander neu definieren.

Im Lichte der *gender*-orientierten Geschichtswissenschaft wiederum gelten die 50er Jahre als »golden age of the American family«.<sup>8</sup> Kennzeichnet ist diese in den späten 40er Jahren einsetzende Entwicklung durch die große Zahl der Eheschließungen im jungen Alter, die ho-

---

7 Christina S. Jarvis (2004): *The Male Body at War. American Masculinity during World War II*. DeKalb, IL.

8 Steven Mintz/Susan Kellog (1989): *Domestic Revolutions. A Social History of American Family Life*. London/New York, S. 178.

he Geburten- und die niedrige Scheidungsrate. Damit heben sie sich deutlich von den Zeiten vorher und nachher ab. Die Historikerin Elaine Tyler May hat in ihrer bis heute gültigen Studie über die amerikanische Familie im Kalten Krieg das Konzept des »domestic containment« herausgearbeitet, welches für Männer und Frauen gleichermaßen Gültigkeit hatte.<sup>9</sup> Im Lichte der Spielfilme der Nachkriegszeit scheint die von ihr postulierte Alternativlosigkeit dieses Modells, wie die Arbeit zeigen wird, allerdings zu einseitig. Eng mit dem Konzept des »domestic containment« verknüpft ist die Funktion des Mannes als Ernährer. Diese bürgerliche ›Versorger-Ethik‹, nach welcher sich Männlichkeit durch Erwerbsarbeit und Familie konstituiert, hatte bereits vor dem Zweiten Weltkrieg als gesellschaftliches Ideal existiert. Insbesondere die Jahre der Depression, in welchen Männer diesen Anforderungen nicht entsprechen konnten, haben die Zentralität dieses Modells aufgezeigt.<sup>10</sup> In der Nachkriegszeit gewann analog zur allmählich aufblühenden Wirtschaft auch die ›Versorger-Ethik‹ wieder Konjunktur.<sup>11</sup> Der Mann als Vater und Ernährer der Familie wird in der historischen Forschung als das hegemoniale Männlichkeitsmodell der Nachkriegszeit angesehen.<sup>12</sup> Es ist der Entwurf der weißen Mittelschicht. Der Untersuchungszeitraum wird 1960 beschlossen. Mit der Wahl Kennedys und dem von ihm pos-

---

9 »It is all the more important, then, to understand the standards of appropriate behaviour established by the middle class. During the postwar years, there were no groups in the United States for whom these norms were irrelevant.« Elaine T. May (1999): *Homeward Bound. American Families in the Cold War Era*. New York (Orig. 1988), S. 13.

10 Viele *New Deal* Programme folgten explizit oder implizit dieser Leitlinie. Vgl. dazu Suzanne Metzler (1998): *Dividing Citizens. Gender and Federalism in New Deal Public Policy*. Ithaca/London, und Olaf Stieglitz (1999): *100 Percent American Boys. Disziplinierungsdiskurse und Ideologie im Civilian Conservation Corps, 1933-1942*. Stuttgart.

11 Im Amerikanischen wird in diesem Zusammenhang vom *breadwinner* bzw. der *breadwinner-ethic* gesprochen.

12 Als Pionierarbeit dieser These ist die einflussreiche Arbeit der Soziologin Barbara Ehrenreich zu nennen. Barbara Ehrenreich (1983): *The Hearts of Men: American Dreams and the Flight from Commitment*. New York. Den Fokus auf Vaterschaft im 20. Jahrhundert legt Robert L. Griswold (1993): *Fatherhood in America. A History*. New York. Das Konzept der hegemonialen Männlichkeit geht auf Robert W. Connell zurück. Nach ihm fußt hegemoniale Männlichkeit in einer Form doppelter Machtentfaltung. Sie ist an Autorität gegenüber Frauen und marginalisierte Männlichkeiten geknüpft. Demzufolge muss die hegemoniale Männlichkeit nicht der Lebenswirklichkeit der Mehrheit der Männer entsprechen, aber sie muss auch von jenen Gruppen, die nicht an ihr teilhaben, als Ideal akzeptiert werden. Tim Carrigan/Bob Connell/John Lee (2002): »Toward a New Sociology of Masculinity«, in: Rachel Adams/David Savran (Hg.): *The Masculinity Studies Reader*. Malden, MA, S. 99-118.

tulierten Aufbruch zur *New Frontier* schien insbesondere der Männlichkeit ein neuer Horizont geöffnet. Darüber hinaus erfolgte in den 50er-Jahren ein grundlegender Wandel in der US-amerikanischen Medienwelt. Der Siegeszug des Fernsehens setzte ein und in Zusammenhang damit begann auch das ›Kinosterben‹. 1960 hatten schon 90% der US-amerikanischen Haushalte ein Fernsehgerät. Insofern können die hier behandelten Jahre als die letzte große Zeit des amerikanischen Kinos betrachtet werden.

An dieser Stelle sei ein zweiter Blick auf den Film *REBEL WITHOUT A CAUSE* erlaubt. Wie erwähnt bleibt Jims Vater die Antwort auf die Frage, wie männliches Verhalten auszusehen habe, schuldig. Allein die visuelle Inszenierung betont in jener Szene die nicht phallische Männlichkeit des Vaters, denn er ist mit einer Rüsenschürze bekleidet. Er ist die Verkörperung des konformistischen Jasagers und offenbart damit die Kehrseite des weißen Mittelschichtmodells: eine stark verunsicherte Männlichkeit. Dieses Modell wurde weit über den Film hinaus im zeitgenössischen Diskurs der 50er Jahre als ›Krise der Männlichkeit‹ diskutiert, wie u.a. die Artikelserie der Zeitschrift *LOOK*, die unter dem Titel *LOOK, The Decline of the American Male* 1958 in Buchform erschienen ist oder der im gleichen Jahr publizierte Essay des Historikers Arthur Schlesinger Jr. *The Decline of Greatness* zeigen.<sup>13</sup> Die These einer ›Krise der Männlichkeit‹ tritt in der US-amerikanischen Geschichte in regelmäßigen Abständen auf. Die 50er Jahre zählen zu einer solcherart als krisenhaft wahrgenommenen Zeit.

Der Begriff der ›Krise‹ ist in zweierlei Hinsicht bedenklich. Martschukat und Stieglitz haben überzeugend herausgearbeitet, dass eine krisenhafte Männlichkeit nur auf der Folie einer stabilen, ontologischen Männlichkeit konstatiert werden kann.<sup>14</sup> Ausgehend davon, dass sich die zeitgenössische *Genderforschung* seit geraumer Zeit von essentiellen Geschlechtermodellen verabschiedet hat, plädieren sie für die Konstitution von Geschlecht als einem performativen Akt (vgl. Kap. 2.2). Aus diesem Grunde ist es meines Erachtens auch unergiebig, die Filme daraufhin zu befragen, ob sich Männlichkeit im Film der späten 40er und der 50er Jahre in einer Krise befindet. Stattdessen analysiere ich die nachfolgenden Filme auf der Folie dessen, welche Funktionen die Rede über eine Krise erfüllen kann. Überprüft man, welche Art von Männlichkeit generell im Zentrum dieses Krisen-Diskurses steht, zeigt sich,

---

13 Look (Hg.) (1958): *LOOK, the Decline of the American Male*. New York. Arthur Schlesinger Jr.: »The Decline of Greatness«, in: ders. (1962): *The Politics of Hope*. Cambridge, MA.

14 Jürgen Martschukat/Olaf Stieglitz (2005): *Es ist ein Junge! Einführung in die Geschichte der Männlichkeiten in der Neuzeit*. Tübingen, S. 84.

dass die hegemoniale Männlichkeit, d.h. die bürgerliche, »weiße, christliche, heterosexuelle« Männlichkeit der Mittelklasse gemeint ist.<sup>15</sup> Damit drängt sich die Frage auf, ob nicht durch die Rede über die Krise, und damit ist auch die historiographische Rede gemeint, genau jene hegemoniale Männlichkeit gestärkt wird. Denn indem das dominante Männlichkeitsmodell als in der Krise befindlich diskursiviert wird, klingt implizit mit, dass dieses System wieder hergestellt und somit die Macht dieser Gruppe stabilisiert werden müsse. Mit anderen Worten: Der Begriff der Krise ist längst nicht nur deskriptiv. Ihm ist vielmehr eine Bewertung der Ereignisse inhärent, da die Rede über die Krise auf die Rehabilitation der alten Ordnung zielt.

Konkret auf die Nachkriegszeit übertragen, und von der Prämisse ausgehend, dass die Umstellung von der Kriegs- zur Friedenslebenswirklichkeit die vorherrschenden Identitäts- und damit auch Männlichkeitskonzepte ins Wanken gebracht hat, bleibt zu fragen, wie die Umstellung auf die Anforderungen der Nachkriegszeit hätte erfolgen können, wenn Männlichkeit nicht performativ wäre? Es ist unbestreitbar, dass der Schritt vom Krieg zur Nachkriegszeit zu Veränderungen in den *Gender*-Konzeptionen geführt hat. In Frage zu stellen ist jedoch, ob die Historiographie diese Veränderungen ebenfalls aus der hegemonialen Perspektive als Krise beschreiben sollte. In dieser Arbeit wird der Krisenbegriff nicht im oben skizzierten traditionellen Sinne verwendet, sondern als Ausdruck der Angst vor »Verschiebungen in der Geschlechterkonstellation«<sup>16</sup> verstanden. Nicht mehr die Wieder- bzw. Neuherstellung alter Ordnungen steht daher im Vordergrund, stattdessen kann die von Zeitgenossen beschriebene Krise der hegemonialen Männlichkeit zugleich als eine Chance subordinierter Männlichkeiten verstanden werden. Andererseits bleibt der Krisenbegriff in dieser Arbeit auch als zeitgenössischer Quellenbegriff präsent.<sup>17</sup>

Als Quellenbasis dienen Spielfilme der Nachkriegszeit, also ein Medium, das von den Geschichtswissenschaften lange vernachlässigt wur-

---

15 Ebd., S. 82. Zu den unterschiedlichen Funktionen der Krisenrhetorik s. auch Sabine Sielke (2007): »Crisis? What Crisis?« Männlichkeit, Körper, Transdisziplinarität«, in: Jürgen Martschukat/Olaf Stieglitz (Hg.): Väter, Soldaten, Liebhaber. Männer und Männlichkeiten in der Geschichte Nordamerikas. Ein Reader. Bielefeld, S. 43-65.

16 Martschukat/Stieglitz: Es ist ein Junge, S. 89.

17 Ähnliches gilt für den in der jüngeren Forschung häufig verwendeten Begriff der Abweichung bzw. Devianz. Auch er ist aus der hegemonialen Perspektive formuliert und demzufolge negativ konnotiert. In den zeitgenössischen Texten taucht er nicht auf, aber dafür die gleichbedeutenden Begriffe *abnormal*, *aberrant* oder *anomalous*. Sofern ich diese Begriffe benutze, sind sie als Quellenbegriffe zu verstehen.

de. Folgerichtig werde ich der Arbeit grundsätzliche Überlegungen zum Kinofilm als historische Quelle vorangehen lassen (Kap. 2.1). Spielfilme vermögen in idealer Form Geschlechtermodelle zu verhandeln, weil sie aufgrund ihrer Narrativität Geschlecht nicht nur ›abbilden‹, sondern auch inszenieren. In Anlehnung an den *New Historicism* gehe ich davon aus, dass Filme, genau wie andere narrative Strukturen, historisch bedingt sind.<sup>18</sup> Sie werden demgemäß als Produkte ihres Entstehungszeitraumes angesehen, denen aber gleichzeitig eine gesellschaftsbildende Funktion zugesprochen wird (vgl. Kap. 2.1). Vera und Ansgar Nünning haben in ihrem einführenden Aufsatz »Von der feministischen Narratologie zur *gender*-orientierten Erzähltextanalyse« gefordert, Texte danach zu befragen, wie sie gesellschaftliche und geschlechtsspezifische Probleme sowie das soziokulturelle Wissen der jeweiligen Epoche aufgreifen und mit literaturspezifischen Gestaltungsmitteln kommentierend sowie interpretierend verarbeiten.<sup>19</sup>

Diese Forderung kann auf die Filmanalyse übertragen werden und bildet eine Leitfrage in meinen Analysekapiteln, d.h. die Filmanalysen werden in den historischen und kulturellen Kontext eingebunden und die Wechselwirkung zwischen ihnen und jenen Diskursfeldern untersucht. Für *gender*spezifische Fragestellungen sind Filme in meinen Augen besonders geeignet: Aufgrund ihrer Mehrschichtigkeit, die sowohl die Bild- als auch die Tonebene sowie den Plot umfasst, können sie Körper sicht- und hörbar, gewissermaßen erlebbar machen. Körpersprache, angespannte und lockere Körper materialisieren sich zum Beispiel in Filmen in einer Form, die in schriftlichen Texten nicht möglich ist (Kap. 2.2).

Die feministische Filmwissenschaft hatte bis weit in die 90er Jahre ihren Fokus auf die Analyse von Weiblichkeitsrepräsentationen gelegt und Männlichkeit weitgehend unbeachtet gelassen (Kap.2.2). Diesem Defizit soll in meiner Arbeit, die sich auf die filmische Repräsentation von historischen Männlichkeiten konzentriert, begegnet werden. Eng verzahnt mit dem feministischen Erkenntnisinteresse an der Analyse von Weiblichkeitsrepräsentationen war *die* große Diskussion der feministischen, psychoanalytisch ausgerichteten Filmtheorie. Sie kreist(e) um die Theorie des dreifachen männlichen Blickes, nach dem die Frau immer das Objekt jenes Blickes ist und sie durch die männliche Schaulust auf eine bestimmte filmische (und damit auch gesellschaftliche) Position

---

18 Mit Film ist in dieser Arbeit immer der Kino- und nicht der Fernsehfilm gemeint.

19 Vera Nünning/Ansgar Nünning (2004): »Von der feministischen Narratologie zur *gender*-orientierten Erzähltextanalyse«, in: Dies. (Hg.): Erzähltextanalyse und Gender Studies. Stuttgart/Weimar, S. 1-29, S. 25.

gebannt wird. Auch wenn diese Arbeiten danach strebten, den Konstruktionscharakter von *Gender* zu offenbaren und damit implizit die Veränderbarkeit dieser Kategorie zu beschreiben, bergen sie doch die Gefahr, dass sie, indem sie ihr Erkenntnisinteresse auf die ›subordinierten‹ gesellschaftlichen Gruppen richtet, deren Differenz neu festschreibt.<sup>20</sup> Ein solches Vorgehen führt auf Umwegen gleichsam dazu, die Norm der dominanten Gruppe ebenfalls festzuschreiben. Männlichkeit erschien im Lichte dieser Studien, sowohl von Seite des Repräsentierten, als auch des Zuschauers unproblematisch und stabil zu sein. Seit den 1990er Jahren wird jedoch vor allem in der englischsprachigen filmwissenschaftlichen Forschung auf die Komplexität männlich-heterosexueller Identität verwiesen und eine kritische Auseinandersetzung mit Repräsentationen von Männlichkeit eingefordert.<sup>21</sup> Die kurz hintereinander erschienen Anthologien von Steven Cohan und Ira Rae Hark *Screening the Male* sowie von Pat Kirkham und Janet Thumin *You Tarzan. Masculinity, Movies and Men* und der Nachfolgebund *Me Jane. Masculinity, Movies and Women* stehen am Beginn dieser Diskussion.<sup>22</sup> Die Bandbreite der in den Anthologien herausgegebenen Aufsätze zeigt auf, dass Männlichkeit keineswegs eine monolithische Größe ist. Den Aspekt der Vaterschaft im Hollywoodkino von 1945 bis heute untersucht Stella Bruzzi.<sup>23</sup> Einen Blick auf das europäische Kino indes wirft die Anthologie *The Trouble with Men*.<sup>24</sup> Die deutschsprachige Forschung zur filmischen Repräsentation von Männlichkeit steckt hingegen noch in den Kinderschuhen. Der von Christian Hißnauer und Thomas Klein herausgegebene Band *Männer – Machos – Memmen*, der einem filmsoziologischen

---

20 Vgl. dazu die grundsätzliche Kritik bei Butler. Judith Butler (1991): *Das Unbehagen der Geschlechter*. (Orig. 1990), S. 15-22.

21 Constance Penley/Sharon Willis (Hg.) (1993): *Male Trouble*. London/Minneapolis. Von deutschsprachiger Seite ist zu nennen: Siegfried Kaltenecker (1993): *Spiegelformen. Männlichkeit und Differenz im Kino*. Basel/Frankfurt a.M, insb. S. 7-13.

22 Steven Cohan/Ira Rae Hark (Hg.) (1993): *Screening the Male. Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. London. Pat Kirkham/Janet Thumin (Hg.) (1993): *You Tarzan. Masculinity, Movies and Men*. London. Dies. (Hg.) (1995): *Me Jane. Masculinity, Movies and Women*. London. Ebenfalls zentral für die frühe kritische Männerforschung in den Filmwissenschaften ist Peter Lehman (1993): *Running Scared. Masculinity and Representation of the Male Body*. Philadelphia, PA, und ders. (Hg.) (2001): *Bodies. Movies, Culture*. New York.

23 Stella Bruzzi (2005): *Bringing Up Daddy. Fatherhood and Masculinity in Post-War Hollywood*. London.

24 Phil Bowrie/Ann Davies/Bruce Babington (Hg.) (2004): *The Trouble with Men. Masculinities in European and Hollywood Cinema*. London/New York.



Ansatz folgt, widmet sich dem deutschen, aber auch dem internationalen Kino.<sup>25</sup> Die genannten Anthologien verhandeln eine große Bandbreite an Themen, Zeiten und nationalen Kinematographien, wobei sie unterschiedlichen methodischen Ansätzen folgen. Neben diesen Studien, die alle einer kritischen Männerforschung zuzurechnen sind, existiert eine Reihe filmwissenschaftlicher Arbeiten, die sich mit einzelnen Filmen, Genres oder Stars auseinandersetzen, und damit mehr oder minder explizit die Frage nach männlichen Repräsentationen stellt. In diesem Zusammenhang seien die Monographie von Peter Verstraten *Screening Cowboys. Reading Masculinities in Westerns* und die Arbeiten von Susan Jeffords zum Vietnamkrieg und *Action* Kino in der Reagan Ära genannt.<sup>26</sup> Die meisten der erwähnten Arbeiten konzentrieren sich jedoch auf jüngere Filme und vernachlässigen die historische Perspektive. Zu Männlichkeiten im 50er-Jahre-Kino liegt die gelungene Arbeit von Steven Cohan *Masked Men* vor.<sup>27</sup> Der Autor verknüpft darin Filmanalysen mit einem diskursanalytischen, historiographischen Blick auf die 50er Jahre. Seine Arbeit ist im methodischen Rahmen der *Star Studies* angesiedelt. Auch wenn sein epistemologischer Zugriff Vorteile hat, da Stars als die Verkörperung von Männlich- bzw. Weiblichkeitsidealen angesehen werden können, also als der Ort, an dem sich die *Gender*diskurse in idealisierter und mächtiger Form in den Körper einschreiben, hat diese Methode den Nachteil, dass letztlich nur Filme betrachtet werden können, die mit Stars besetzt sind. Im Zentrum seines Interesses stehen also zumeist erfolgreiche und deshalb in der Regel kanonisierte Filme. Robert Corber legt in seiner kulturwissenschaftlichen Studie den Akzent

25 Christian Hißnauer/Thomas Klein (Hg.) (2002): Männer – Machos – Memmen. Männlichkeit im Film. Mainz. Das von Filmkritiker/innen verfasste Buch *Göttliche Kerle* ist eher populärwissenschaftlich. Sabine Horst/Constanze Kleis (Hg.) (2002): *Göttliche Kerle. Männer – Sex – Kino*. Berlin. Außerdem sind einzelne Aufsätze zu Männlichkeiten in Anthologien erschienen, die sich mit *Gender* oder Körpern beschäftigen. Christine Ruffert/Irmbert Schenk/Karl-Heinz Schmid/Alfred Tews/Bremer Symposium zum Film (Hg.) (2003): *WO/MAN. Kino und Identität*. Berlin, oder Margit Frölich/Reinhard Middel/Karsten Visarius (Hg.) (2001): *No Body is Perfect. Körperbilder im Kino*. Marburg.

26 Vgl. zu Stars: Dennis Bingham (1994): *Acting Male. Masculinities in the Films of James Stewart, Jack Nicholson and Clint Eastwood*. New Brunswick, NJ. Peter Verstraten (1999): *Screening Cowboys. Reading Masculinities in Westerns*. Amsterdam. Susan Jeffords (1989): *The Remasculinisation of America. Gender and the Vietnam War*. Bloomington, IN. Dies. (1993): *Hard Bodies. Hollywood Masculinity in the Reagan Era*. New Brunswick, NJ. Weitere Literaturangaben finden sich in den einzelnen Analysekapiteln.

27 Steven Cohan (1997): *Masked Men. Masculinity and Movies in the Fifties*. Bloomington, IN.

ebenfalls auf die Nachkriegsjahre. Anhand von Literatur und Film untersucht er, wie sich homosexuelle Männer den normativen Anforderungen widersetzen. Dabei richtet er sein Augenmerk auf die Repräsentation von Homosexuellen im *Film Noir*, einem Genre, das einerseits bestehende homophobe Stereotype verstärkt, andererseits aber durch den ›dreifachen Blick‹ ein homosexuelles Vergnügen beim Zuschauen ermöglicht.<sup>28</sup>

Mein Forschungsprojekt befindet sich an der Schnittstelle der Geschichts-, Kultur- und Filmwissenschaften. Den Literaturwissenschaften verdankt sie u.a. narratologische Zugriffe auf die Erzählweisen. So werden bei den konkreten Filmanalysen zum einen erzähltheoretische Aspekte aus der *gender*-orientierten Narratologie berücksichtigt. Zum anderen stützt sich die Arbeit auf die in der feministischen Filmtheorie weiterhin dominante Psychoanalyse. Auch wenn ein psychoanalytischer Zugriff insbesondere für historische Arbeiten nicht unproblematisch ist (vgl. Kap. 2.3), bietet er doch weitgehend die Terminologie und damit auch das Werkzeug, um jene Aspekte zu analysieren, die von anderen Methoden vernachlässigt werden. Ein interdisziplinärer Zugriff verlangt – vielleicht stärker als ein aus einem Fach her resultierender – eine Offenlegung der diversen für die Arbeit relevanten Methoden, die im Folgenden cursorisch skizziert werden. Dazu zählt das oben schon erwähnte Kapitel zum »Film als historische Quelle«, das sich auch grundsätzlich mit der Trennung von Fiktion/Narrativität und ›Realität‹ auseinandersetzt (Kap.2.1). Anschließend folgt ein kurzer Überblick über die Entstehung der *Men studies*, die ohne die Frauenforschung der 80er Jahre nicht denkbar sind (Kap.2.2). Die *Theoretischen und methodischen Vorannahmen* werden durch eine Diskussion der feministischen Filmtheorie und die problematische Erforschung der Rezeption abgeschlossen (Kap. 2.3 und 2.4).

Den Filmanalysen liegt eine Auswahl von knapp 20 Filmen zugrunde, die im zweiten Teil der Arbeit in Form von *close readings* analysiert werden. Bei den Filmen handelt es sich sowohl um inzwischen kanonisierte Filme wie AN AMERICAN IN PARIS (1951) als auch weitgehend unbekanntere B-Filme wie CRACK-UP (1946).<sup>29</sup> Allen gemeinsam ist jedoch, dass sie als Hollywoodfilme ein wesentlicher Bestandteil der

---

28 Robert J. Corber (1997): *Homosexuality in Cold War America. Resistance and Crisis of Masculinity*. Durham/London. Zum ›dreifachen Blick‹ s. Kap. 2.3.2.1

29 AN AMERICAN IN PARIS (1951). Regie: Vincente Minnelli. Produziert wurde der Film für MGM. CRACK-UP wurde für RKO produziert. Regie bei diesem Film führte Irving Reis.

Populärkultur jener Jahre sind. Für die bekannten Filme wird unter dem Blickwinkel der Männerforschung eine Relektüre vorgenommen (vgl. AN AMERICAN IN PARIS oder ALL THAT HEAVEN ALLOWS),<sup>30</sup> die anderen werden erstmals ausgewertet. Ergänzend zu den konkreten Filmanalysen arbeite ich die zeitgenössischen (populär-)wissenschaftlichen Diskussionen um Männlichkeit auf, um die jeweiligen Filme in ihren Kontexten zu verorten. Dazu werden sowohl Primärquellen als auch Sekundärliteratur herangezogen. Schließlich verhandeln Filme zwar auf sehr prägnante Art und Weise Geschlechterkonstruktionen, greifen dabei aber die zeitgenössischen Diskurse auf, verwerfen oder sanktionieren sie. Mit Hilfe der diskursanalytischen Perspektive kann die Beziehung von Aussagen zueinander untersucht werden, die scheinbar keiner gemeinsamen Familie angehören. Entsprechend erfolgt die Verknüpfung der Analysen mit dem historischen Kontext in den jeweiligen Analysekapiteln, statt den Analysekapiteln ein allgemeines Kapitel zur ›Geschlechtergeschichte der USA 1945-1960‹ voranzustellen. So können Redundanzen vermieden werden. Flankierend zu den Filmanalysen ziehe ich, soweit vorhanden, Quellen zu den Produktions- und Rezeptionsbedingungen zu den Filmen hinzu (vgl. THE WLD ONE oder TEA AND SYMPATHY). Dieses Verfahren ermöglicht Aufschlüsse darüber, welche Lesarten des Films von Seiten der Produktionsfirmen anvisiert waren und wie sie von der professionellen Kritik wahrgenommen wurden. Die Analysekapitel sind entlang im Untersuchungszeitraum relevanter Leitfragen strukturiert. Dabei folge ich einer Zweiteilung. In den unter Kapitel drei subsumierten Unterkapiteln analysiere ich maßgebliche Männlichkeitsentwürfe der Nachkriegszeit: den Kriegsheimkehrer, den selbstbestimmten Mann und den Familienmann. Im Kapitel vier hingegen werden jene Entwürfe betrachtet, die an diesen Vorgaben scheiterten oder aber sie ablehnten und ein Gegenmodell zu ihnen entwarfen: Kranke Männer, jugendliche Wilde, Homosexuelle und Junggesellen-Playboys.

Ich habe in den Kapiteln zumeist drei repräsentative Filme unterschiedlicher Genres gebündelt und analysiert. In der Regel beschränkt sich die Forschung auf die Untersuchung eines Filmgenres.<sup>31</sup> So ist es

30 ALL THAT HEAVEN ALLOWS (1955). Regie: Douglas Sirk. Das Melodrama wurde von den *Universal Studios* produziert.

31 Die Genretheorie befasst sich mit der Frage, wie Genres theoretisch fundiert sind. Altman geht von einem semantisch/syntaktischen Genrebegriff aus, nach dem Genres bestimmten formalen und inhaltlichen Merkmalen unterliegen. Diese Motive und Strukturen sind jedoch historisch wandelbar. Zum Genre vgl. Rick Altman (1995): »A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre«, in: Barry K. Grant (Hg.): *Film Genre Reader II*. Austin, TX, S. 26-40. Rick Altman (2000): *Film/Genre*. London (Orig.

zwar zutreffend, dass Genrefilme grundsätzlich spezifische narrative und inszenatorische Merkmale aufweisen und inhaltlichen Konventionen folgen. An diese Produktionsstandards sind folglich auch die Seherwartungen des Publikums und die wirtschaftlichen Hoffnungen der Produktionsfirmen geknüpft. Doch hat die Sichtung und Auswertung der Filme gezeigt, dass wichtige gesellschaftliche Themen der Nachkriegszeit wie z.B. der Kriegsheimkehrer oder die Frage nach dem Ernährer-Modell interessanterweise genreübergreifend verhandelt werden. In der unmittelbaren Nachkriegszeit war der Veteran bzw. die befürchteten Schwierigkeiten seiner Wiedereingliederung ein in der Öffentlichkeit viel diskutiertes Thema. Die Ablagerungen dieser Diskussionen finden sich demzufolge in zahlreichen Filmen. So analysiere ich in Kapitel 3.1. einen *Film Noir*, einen Gangsterfilm und einen *Social Problem*-Film. Die Idealvorstellung unabhängiger Männlichkeit kann hingegen anhand eines Melodramas, eines Kriegsfilms und eines *Social Problem*-Films aufgezeigt werden (Kap.3.2). Auch die Relevanz des Ernährer-Modells im Geschlechterdiskurs der Nachkriegszeit wird deutlich, betrachtet man die Vielzahl der Filme, die diesen Entwurf thematisieren. In dieser Arbeit habe ich aus der Fülle der Filme eine Komödie, ein Drama und einen Western ausgewählt, die unterschiedliche Aspekte des Familiennes beleuchten. In Kapitel vier wird die genreübergreifende Perspektive bei der Filmauswahl beibehalten. So nähere ich mich z.B. den kranken Männern über die Analyse von Melodramen und einem Sciencefiction-Film an.

In dieser Arbeit werden also Filme zusammengedacht, die bislang unabhängig voneinander wahrgenommen wurden. Es ist gerade ihre Kombination, die neue und interessante Erkenntnisse ermöglicht.

---

1999). Jörg Schweinitz (1994): »Genre und lebendiges Genrebewusstsein. Geschichte eines Begriffs und Probleme seiner Konzeptionalisierung«, in *montage/av* 3 (2), S. 99-118.