

„The love that dare not speak its name“. Männliche Homosexualität im *British Gay Heritage Cinema*

Maurice Spengler

„Omit the reference to the unspeakable vice of the Greeks.“

The Dean, *Maurice*

In der Romanverfilmung *Maurice* (Großbritannien 1987, R: James Ivory) wandert der von homoerotischem Begehren geplagte Clive Durham, verkörpert von Hugh Grant, durch die Natur Griechenlands – der „Wiege der Kultur“ – um sich von seinen Gefühlen zu befreien.

Oscar Wilde verteidigt, in *Wilde* (*Oscar Wilde*, Großbritannien 1997, R: Brian Gilbert) von Stephen Fry gespielt, während seines Prozesses den sexuellen Kontakt zu anderen Männern mit dem Verweis auf die Akzeptanz und Idealisierung der gegenseitigen Liebe zweier Männer im antiken Griechenland.

In diesem Beitrag soll anhand ausgewählter Beispiele die ambivalente Repräsentation des Viktorianismus durch Verweise auf die Antike und Gegen-

wartsbezüge im *British Gay Heritage Cinema*¹ aufgezeigt werden. Das Konstrukt der platonischen Liebe, wie es von den Protagonisten zum Zweck der Legitimation der eigenen sexuellen Orientierung angeführt wird, steht in den analysierten Kostümfilmen im Widerspruch zu der von Heteronormativität geprägten, viktorianischen Zeit Großbritanniens. Beide Epochen, das antike Griechenland wie auch das England um 1900, erscheinen als Projektionen aus der filmischen Gegenwart, die sich im Hinblick auf sexuelle Offenheit eher als Kontinuum der klassischen Antike begreift, und dabei die viktorianische Zeit, die in vielerlei Hinsicht die Moderne konstituiert, als das Andere degradiert. Die Untersuchung fokussiert im Besonderen die Darstellung zeitgenössischer Institutionen und die (Selbst-)Inszenierung der Protagonisten, um schließlich aufzuzeigen, wie Homosexualität als kulturgeschichtliche Konstante im britischen Kostümfilm mit homosexuellen Protagonisten repräsentiert wird, und warum diese ausgerechnet in als homophob und ambivalent dargestellten Zeiten verortet werden. Andrew Higson verweist in seiner Analyse bereits auf diese paradox wirkende Verbindung:

On the one hand, heritage films seem to present a very conventional version of the national past, a view from above, conservative, upper-class, patriarchal; on the other hand, they very often seem to move marginalized social groups from the footnotes of history to the narrative centre.²

Allein die Positionierung im Zentrum der Narration wird von Higson als Integration homosexueller Personen gewertet. Wie ich zeigen werde, erreicht das Genre durch die Zentralität benachteiligter Gruppen in erster Linie eine Kopplung an die filmische Gegenwart, die ihm Aktualität und Attraktivität verleiht. Indem es aktuell relevante, gesellschaftliche Debatten um Homosexualität, Geschlechterordnungen oder soziale Ungleichheiten verhandelt und diese in historische Settings überträgt, evoziert das Genre des *Gay Heritage Cinema* Identifikation und Popularität beim Publikum.

¹ Der Begriff *British Heritage Cinema* wird in Anlehnung an Andrew Hignons Definition verwendet. Vgl. dazu Andrew Higson: *English Heritage, English Cinema. Costume Drama Since 1980*. Oxford 2003, S. 12. Durch den Zusatz *Gay* soll eine Unterkategorie des Genres bezeichnet werden, in der männlich-homosexuelle Interaktion als zentrales Motiv verhandelt wird.

² Higson, *English Heritage, English Cinema*, S. 28.

(Dis-)Kontinuitäten männlicher Homosexualität

Der wiederkehrende Verweis auf die Antike und die Einordnung der Handlung in die viktorianische Zeit konstituieren eine Kontinuität männlicher Homosexualität bei gleichzeitiger Betonung soziokultureller Diskontinuitäten. Richard Dyer identifiziert in diesem Kontext die Funktion des *Gay Heritage Cinema* als die Vorstellung homosexueller Männer im Kontext einer angenehmen „pastness“³, wobei eine Zeit repräsentiert wird, in der Homosexuelle unter Diskriminierung litten. Ferner ordnet er das Genre des Kostümfilms in die frühe Schwulen- und Lesbenbewegung ein, indem er auf die Tradition großer homosexueller Männer und Frauen verweist⁴, die als Legitimation in der Gegenwart nutzbar gemacht wird. Die kollektive Erinnerung und Repräsentation bedeutender realer wie auch fiktionaler Persönlichkeiten, die als homosexuell gelten, schaffen eine Tradition, auf die sich Personen der Gegenwart berufen können. Historizität wird im Genre durch eine mehr oder weniger getreue Repräsentation der dargestellten Ära erzeugt, wobei der gegenwärtige Typus des homosexuellen Mannes in widersprüchlicher Weise in diese integriert wird. Marc Finch und Richard Kwietniowski stellen in ihrer Analyse fest, dass sich der Historienfilm dabei klassischer Stereotypen des Melodramas bedient: „absent fathers, denial, alteration, illness, hysteria, tears, unrequited love, isolation, paranoia, entrapment, duplicity, false closure“.⁵ All diese Zuschreibungen führen zu einer Feminisierung des Homosexuellen, die ebenfalls charakteristisch für die mediale Darstellung ist und den Historienfilm in den Kontext des Mainstream integriert.⁶

Repräsentationen der Antike

Die analysierten Historienfilme umspannen, wie viele andere Kostümdramen auch, das späte viktorianische England. Die Referenz auf die Antike und da-

³ Richard Dyer: *The Culture of Queers*. London 2002, S. 206.

⁴ Ebd., S. 210.

⁵ Marc Finch, Richard Kwietniowski: Melodrama and Maurice. Homo Is Where the Het Is. In: *Screen*. Vol. 29, No. 3 (1988), S. 72-83, hier S. 73.

⁶ Oliver S. Buckton: Oscar Goes To Hollywood. Wilde, Sexuality, And The Gaze Of Contemporary Cinema. In: Joseph Bristow (Hrsg.): *Oscar Wilde and Modern Culture. The Making of a Legend*. Athen 2008, S. 305-337, hier S. 312.

mit auf das Ideal der platonischen Liebe hingegen verläuft über verschiedene Kanäle innerhalb der analysierten Kostümfilme, die in die Handlung verwoben sind:

Oscar Wilde verkörpert als Protagonist selbst das Konstrukt des griechischen Mentors. Das Publikum sieht ihn in einer Vielzahl von Szenen von jungen, zumeist attraktiven⁷ Männern umgeben, die seine Anwesenheit genießen. Als besonders reizvoll werden sein Intellekt und Witz dargestellt, ebenso ist aber auch deutlich, dass seine Rolle als Mentor durch seine Popularität unterstützt wird.

Seine jungen Bewunderer suchen die Nähe zum Literaten, um ihre eigenen Texte bekannt zu machen und ihren gesellschaftlichen Status zu verbessern. Zudem gilt der persönliche Kontakt zu



Abb. 1: *Bosie Douglas* wird mit einem Prostituierten intim.
Wilde (Oscar Wilde, Großbritannien 1997, R: Brian Gilbert).

Wilde in konservativen Kreisen als verpönt, zum einen wegen seiner sexuellen Devianz, zum anderen aufgrund seiner als unmoralisch und provokant empfundenen Stücke und Äußerungen, sodass die Treffen mit ihm als Aufbegehren gegen die Elterngeneration zu verstehen sind. Neben dem Alter der Bewunderer Wildes verbindet sie zudem ihr homosexuelles Begehren: Die gemeinsamen *Soirées* werden nicht nur zum Austausch selbst verfasster Texte oder zur Diskussion diverser Themengebiete genutzt, vielmehr sind sie von gegenseitiger, erotischer Anziehung und Frivolität geprägt.⁸ Beson-

⁷ Maskuline Attraktivität versteht sich hier im Sinne des Mainstream-Films (damit sind Hollywood-Großproduktionen gemeint) als sportlich, gut gekleidet und gepflegt. Richard Dyer sieht diese männliche Selbstkontrolle und soziale Konformität als wichtiges Vehikel für den visuellen Genuss des Kostümfilms an. Vgl. dazu: Dyer, *The Culture of Queers*, S. 218.

⁸ Bei der filmischen Darstellung der *Soirées* ist die Repräsentation des Orientalismus als Stilrichtung der viktorianischen Zeit bedeutsam. Besonders die Verknüpfung von männlicher Homoerotik und der Exotik des Interieurs zeigt, wie sexuelle Devianz mit ethnischer bzw. nationaler Abgrenzung verbunden, und damit aus der genuin britischen Tradition entzogen wird. Vgl. dazu: Edward W. Said: *Orientalism*. London 2003 (i.O. 1978).

ders Wildes zweideutige Gesprächsführung ist ein wichtiges Element seiner filmischen Repräsentation, das er nutzt, um sein Gegenüber einzunehmen und zugleich Kritik am vorherrschenden, viktorianischen Wertekanon zu üben.

Julianne Pidduck sieht Oscar Wilde als einen zentralen Repräsentanten homosexueller Autorschaft und begründet dessen Attraktivität in seiner zweideutigen „camp sensibility“⁹, welche in Mainstream-Filmen homosexuellen Männern häufig zugeschrieben wird. In *Wilde* wird der Autor als für seine Zeitgenoss_innen begehrenswertes Objekt und Verkörperung der Andersartigkeit und Immoralität dargestellt. Zugleich wird er dem filmischen Publikum als Sensation und Kuriosität präsentiert.¹⁰



Abb. 2: Clive Durham vor antiken Ruinen sitzend. *Maurice* (*Maurice*, Großbritannien 1987, R: James Ivory).

Neben der Verkörperung antiker Ideale durch die Protagonisten wird auf die Epoche mithilfe filmischer Räume verwiesen, die dem Antikenbild der Gegenwart entsprechen. Griechenland wird in *Maurice* besonders durch steinerne Baudenkmäler in Form von Ruinen repräsentiert, die ein hohes Maß an Wiedererkennungspotential bieten und ebenso die Ideale der klassischen

Antike verkörpern. Die dargestellten Ruinen evozieren zeitliche Distanz und Verfall und betonen damit den Untergang der klassischen Antike mitsamt ihrer Ideale.

Explizit tritt die griechische Antike in Dialogsequenzen auf, die ihre diskursive Relevanz untermalen. Zwei Sequenzen in *Maurice* und *Wilde* beschäftigen sich konkret mit platonischer Liebe und machen diese zum zentralen Gegenstand: die Lektüre griechischer Texte im Internatskontext und der Pro-

⁹ Julianne Pidduck: *Queer Popular Costume Film. Space, Place and the Past*. London 2004, S.149.

¹⁰ Vgl. Buckton, *Oscar Goes To Hollywood*, S. 311.

zess gegen den wegen Sodomie angeklagten Schriftsteller.¹¹ Beide Sequenzen werden in institutionalisierten Räumen verortet, in denen die Diskrepanz zu viktorianischen Moralvorstellungen zugespitzt wird.

Institutionen und Moral

Institutionen – wie etwa das Internat oder der Gerichtssaal – stehen in den beiden analysierten Filmen exemplarisch für patriarchale Werte, die durch Regeln und Bestrafungen reproduziert werden.¹² Als Institutionen sind öffentliche Strukturen zu verstehen, die das soziale Miteinander regulieren und denen Wertesysteme zugrunde liegen, die im Fall des *Gay Heritage Cinema* die homosexuell aktiven Protagonisten durch Heteronormativität unterdrücken. Ebenso können die Protagonisten in Institutionen mit der normativen Mehrheit der Bevölkerung interagieren und sich somit ihren Platz in der Gesellschaft erkämpfen, auch wenn dies nur bei gleichzeitigem Verbergen des eigenen Begehrens möglich ist.

Sowohl das Internat als auch der Gerichtssaal reproduzieren durch ihre Konzeption als *gendered spaces*¹³ in besonderer Weise das Patriarchat¹⁴ und fungieren im Kostümfilm als archetypische Orte der viktorianischen Wertvorstellungen. Zudem ermöglichen sie dem aufsteigenden Bürgertum, sich zu etablieren: Der Richter steht unter dem Primat der Gleichbehandlung aller Angeklagten und soll vor monarchischer Willkür schützen, wohingegen das Internat der (männlichen) Jugend durch Strenge und Exklusivität Bildung ermöglicht, die sie für eine spätere Karriere braucht. Beide Orte existieren in ihrer Gestalt noch heute und haben sich in ihrer Konzeption nur wenig verändert. Dennoch werden sie in den untersuchten Kostümfilmen durch strikten Traditionalismus, Intoleranz und Diskriminierung charakterisiert und re-

¹¹ Hierbei muss angemerkt werden, dass das Biopic sich auf die Biographie der realen Figur stützt, die selbst wegen Sodomie angeklagt war. Der Repräsentation dieser historisch-faktischen Rechtslage kommt damit im Hinblick auf das Bild der viktorianischen Zeit eine zentrale Rolle zu.

¹² Vgl. dazu die Kernthesen in: Michel Foucault: *Discipline and Punishment. The Birth of the Prison*. New York 1995 (i.O. 1975).

¹³ Die Definition des Begriffs folgt den Ausführungen von Daphne Spain: *Gendered Spaces*. Chapel Hill 1992.

¹⁴ Ich verwende hier die Definition des *Oxford English Dictionary* (2005) unter dem Eintrag „patriarchy“ als „the predominance of men in positions of power and influence in society, with cultural values and norms favouring men“.

präsentieren die öffentliche Meinung der dargestellten Zeit, betonen also damit soziokulturelle Diskontinuitäten.

Im Prozess gegen Oscar Wilde wird dieser von den (fast ausschließlich männlichen) Anwesenden im Gerichtssaal verpönt und mit Abscheu beäugt. Bis auf wenige Fürsprecher_innen, darunter sein Geliebter Bosie Douglas und sein enger, ebenfalls homosexueller aktiver Vertrauter Robbie Ross, wird der Protagonist wegen seiner sexuellen Identität zum Abweichler degradiert. Der Film charakterisiert Wilde in dieser Sequenz als intelligent und wortgewandt. Seine Ausführungen über die platonische Liebe zwischen Männern unterschiedlichen Alters wirken präzise und differenziert. Die Zuhörenden im Gerichtssaal scheinen zunächst beeindruckt und zustimmend, äußern jedoch im Anschluss an Wildes Plädoyer für sexuelle Toleranz ihren Unmut in drastischer Form. Die Sequenz verdeutlicht die Zentralität heteronormativer Werte im viktorianischen England und zeigt, dass die Zuschauenden im Gerichtssaal diese verinnerlicht haben. Die Argumentation Wildes hat auf das Publikum im Saal eine andere Wirkung als auf das des Films, wodurch die filmische von der realen Gegenwart abgegrenzt wird: Der/die heutige Betrachter_in ist vermutlich von der leidenschaftlichen Ausführung des Protagonisten beeindruckt und bewundert dessen Mut, seine sexuelle Devianz trotz der drohenden Strafe in der homophoben Sphäre des Gerichts zu verteidigen. Die Anwesenden im Gerichtssaal erscheinen hingegen als intolerant, diskriminierend und verständnislos. Für sie sind der Verweis auf antike Sexualpraktiken und die damit verbundenen Moralvorstellungen irrelevant.

Einen zentralen Schauplatz bildet in *Maurice* die Universität, an der die Protagonisten sich kennenlernen und ihre homoerotische Anziehung entdecken, welche mit den Regeln der Institution kontrastiert wird. Das Spannungsverhältnis zwischen individueller Anziehung und kollektiver Moralvorstellung wird in der dargestellten Griechischstunde deutlich: Der Griechischlehrer liest zusammen mit seinen Schülern eine Passage aus Platons *Phaidros*¹⁵,

¹⁵ Die Einordnung der Passage in Platons Werk wird nicht explizit genannt. Der Kontext lässt jedoch auf diesen Text schließen.

welche diese übersetzen müssen. Als die konzentrierte Schülergruppe an die Stelle gelangt, an der über die homoerotische Beziehung zwischen Ganymed und Zeus philosophiert wird, bricht der Lehrer die Lektüre unerwartet mit dem Hinweis auf die kommende Unmoralität der Griechen ab. Margaret Goscilo identifiziert die unaussprechlichen Worte Platons als „ungekünstelte Vokalisierung“ von Maurice¹⁶ und ebenso analysiert June P. Levine die Zentralität dieser Szene für die Selbstwahrnehmung des Protagonisten mit der Feststellung, dass Platons Schriften Maurices Denkweisen beeinflussen¹⁷.

Diese Szene zeigt in pointierter Weise die Verwobenheit von Antike und Viktorianismus in der Selbstwahrnehmung der homosexuellen Protagonisten: Maurice ist von den Anregungen der antiken Abhandlung inspiriert und wirkt durch die Versprachlichung seines – womöglich unbewussten – Begehrens förmlich paralysiert. Zugleich lässt seine normativ viktorianische Sozialisation nicht zu, dass derartig ‚deviante‘ Gedanken in ihm fortbestehen, weshalb er in eine psychische Krise verfällt.

Die Repräsentation der Bildungsideale der viktorianischen Zeit wird somit als bigott entlarvt: Das Erlernen von Griechisch und Latein und die Beschäftigung mit der klassischen Antike und ihrer Philosophie begreifen die Lehrenden als zentrale Elemente der bürgerlichen Ausbildung, jedoch werden nur die Inhalte vermittelt, die in das moralische Gerüst der Zeit passen und diesem nicht widersprechen. Dieser Umgang führt zu einer Verfälschung der Konzeption der Vergangenheit und widerspricht einer um Korrektheit bestrebt und ungefilterten Lektüre. Somit wird die viktorianische Zeit als weniger aufgeklärt und demokratisch dargestellt. Es entsteht der Eindruck, dass sich die Welt den Heranwachsenden so zeigt, wie sie in die Moralvorstellungen der Eliten passt, sodass diese als naturgegeben angenommen werden. Diese immanente Kritik konterkariert die Beliebtheit des Genres, dessen Erfolg Andrew Higson als „Schwelgen in den Lebensweisen der privi-

¹⁶ Margaret Goscilo: Ivory Merchant's *Maurice*. The Hero in Absentia. In: *Literature Film Quarterly*. Vol. 17, No. 2 (1989), S. 99-107, hier S. 104.

¹⁷ June Perry Levine: The Functions of the Narrator's Voice in Literature and Film. Forster and Ivory's *Maurice*. In: *Literature Film Quarterly*. Vol. 24, No. 3 (1996), S. 309-321, hier S. 316.

legierten Schichten“¹⁸ identifiziert. Higson und John Hill weisen außerdem auf den Widerspruch zwischen der Schaulust und der sozialen Kritik hin¹⁹, der gerade das Genre des *Gay Heritage Cinema* maßgeblich prägt, so aber auch in anderen Formen der sentimentalen Unterhaltung zu finden ist. Soziale Kritik ist immanent, indem diese diskriminierte Protagonisten in den Vordergrund stellt, deren Schicksal in Frustration oder Isolation endet.²⁰ Gleichzeitig besitzen die analysierten Beispiele komische Elemente und Humor und glorifizieren eine ästhetisch angenehme und kultivierte Vergangenheit, in der es trotz sozialer Restriktionen möglich scheint, homosexuelle Begehren auszuleben.

Platonische Liebe

Platonische Liebe als modernes Konstrukt, das in den Filmbeispielen stellvertretend für männlich-homosexuelle Beziehungen genutzt wird, fungiert als Thema vieler Dialogsequenzen und ist somit direkt in den Handlungsstrang integriert. Sie steht dabei im Widerspruch zur heteronormativen, auf Reproduktion ausgerichteten Ehe, die das Kernstück der viktorianischen Zeit bildet. James Davidson stellt in diesem Zusammenhang fest, dass Diskurse über antike Homosexualität besonders im viktorianischen England beliebt waren und begreift diese als mitverantwortlich für die Etablierung des Typus des homosexuellen Mannes.²¹ Dabei steht fest, dass Sexualität – normative wie deviante – weitestgehend als Thema aus dem öffentlichen Leben ausgeschlossen war und es als frivol und vulgär galt, über Masturbation, Geschlechtsverkehr oder Nacktheit zu sprechen.²² Davidson betont, dass die

¹⁸ Higson, *English Heritage*, S.12.

¹⁹ Zitiert in: Dyer, *The Culture of Queers*, S. 224.

²⁰ Vgl. Thomas Peele: *Queer Popular Culture. Literature, Media, Film and Television*. New York 2007, S. 6.

²¹ Vgl. James Davidson: *The Greeks and Greek Love. A Radical Reappraisal of Homosexuality in Ancient Greece*. London 2007, S. 124-130. Hierbei muss außerdem angemerkt werden, dass gerade die Verhandlung gegen Oscar Wilde eine öffentliche Diskussion über männliche Homosexualität und vermeintlich antike Sodomie angestoßen hat, durch die sich der Typus des „schwulen Mannes“ verfestigt hat.

²² Vgl. Pau Gilabert Barberà: *Greece and Platonic Love in E. M. Forster's Maurice, or the Greatness and Limits of Antiquity as a Source of Inspiration*. In: *BELLS (Barcelona English Language and Literature Studies)*. Vol. 5, No. 1 (1994), S. 39-56, hier S. 42.

griechische Antike seit den 1890er Jahren sexualisiert wurde²³, ein Umstand, der in vielerlei Hinsicht im Genre *Gay Heritage Cinema* nachvollziehbar ist. Das Griechenlandbild, das in den Filmen vermittelt wird, entspricht demzufolge in weiten Teilen der gegenwärtigen Vorstellung, da sich seit der viktorianischen Zeit das Konzept der platonischen Liebe und der damit verbundenen männlichen Homosexualität verfestigt hat.

Der Mentor als klassisches Idealbild

Das Moralgerüst der viktorianischen Zeit wird, wie bereits beschrieben, in den analysierten Filmen primär durch das Auftreten verschiedener Institutionen des öffentlichen Lebens transportiert. Das zeitgenössische Bildungssystem Englands wird in Form von Internaten und Colleges dargestellt. Die Besonderheit des Mentoren- bzw. Tutorenprinzips ist ein zentraler Topos, der die Rolle des Mentors in den Mittelpunkt stellt, welche, wie schon gezeigt, u.a. von Oscar Wilde besetzt wird.

Hier wird erneut eine enge Verbindung zur klassischen Antike deutlich: Der Mentor steht im Mittelpunkt der elitären Bildung von jungen Männern und tritt neben seiner Rolle als Vermittler und Prüfer als Vorbild für die Studierenden auf. Als Repräsentant der Universität, in der er tätig ist, ist es seine Aufgabe, die Werte und (Verhaltens-)Normen der Gesellschaft zu vermitteln, zu denen besonders Heteronormativität und die damit verbundene Rolle als Vater und Gatte zählen. Dennoch aber steht er in der Tradition der antiken Mentoren, was einen Widerspruch erzeugt, wie ihn Pau Gilabert Barberà beschreibt:

But it is certainly surprising that those who speak most about marriage, women and reproduction [...] are precisely those who best reproduce the thesis of the ancient pederasts, who [...] were mostly married men.²⁴

Die Filmbeispiele zeigen, dass trotz der homophoben Tendenzen innerhalb der repräsentierten Gesellschaft an der homosozialen Organisation der dargestellten Bildungseinrichtungen festgehalten wird und dass diese unhinterfragt bleibt.

²³ Vgl. Davidson, *Greeks and Greek Love*, S. 102.

²⁴ Barberà, *Greece and Platonic Love*, S. 46.

Das Private als Ort gleichgeschlechtlicher Erotik

Während die dargestellten Institutionen die Wertvorstellungen der Zeit widerspiegeln, erscheinen private Räume als Orte der Selbstverwirklichung und Schauplätze gleichgeschlechtlicher Erotik. Die männlichen Protagonisten stehen dabei im Fokus und konstituieren den visuellen Reiz der Szenen. Sie fungieren als Vertreter der (in der Antike verorteten) Ästhetik, die im Viktorianismus als Lebensmaxime von der Moral bzw. Tugend ersetzt präsentiert wird und die an das Konzept des ‚schwulen Mannes‘ gekoppelt war.

Auch wenn Kostümfilm oft als „Frauenfilm“ angesehen werden²⁵, und man damit für diese erotischen Szenen einen weiblichen Blick auf die Protagonisten annehmen müsste, lässt sich ebenfalls von einem homosexuellen Publikum des *Gay Heritage Cinema* ausgehen, dessen homoerotischer Blick in der Handlung wiedergespiegelt wird. In *Wilde* folgen die Zuschauer_innen vermehrt dem Blick des Schriftstellers auf nackte Männerkörper, die trainiert und jugendlich erscheinen und so an idealisierte Körperdarstellungen, etwa an Skulpturen der Antike oder Renaissance, erinnern. Die Dialoge und das

Setting betonen besonders die Schönheit des Körpers und repräsentieren damit den homosexuellen Protagonisten als Ästheten. Männliche Nacktheit wird vermehrt gezeigt, wenn sexuelle Aktivität zwischen Männern vorausgeht oder folgt, sodass der männliche Körper als sexualisiertes und von an-

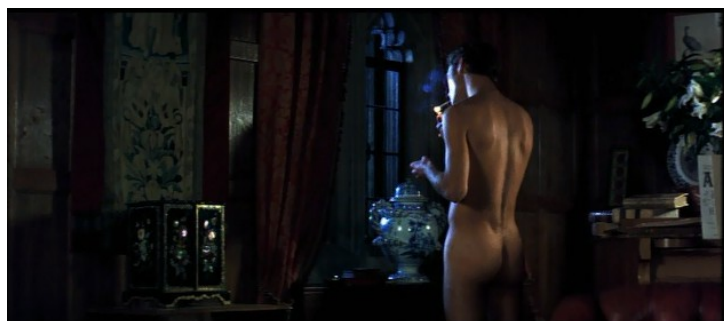


Abb. 3: Ästhetik des männlichen Akts. *Wilde*
(Oscar Wilde, Großbritannien 1997, R: Brian Gilbert).

anderen Männern begehrtes Objekt erscheint. Zugleich betonen die im privaten Umfeld ablaufenden, homoerotischen Szenen die Intimität und gegenseitige – körperliche wie emotionale – Anziehung und kontrastieren damit die Haltung der in den Filmen präsentierten Öffentlichkeit, die gleichgeschlechtliche Sexualität als Perversion begreift.

²⁵ Vgl. Higson, *English Heritage*, S. 24.

Schaulust und soziale Kritik

Die Attraktivität des Genres *Gay Heritage Cinema* liegt in der Visualisierung der Vergangenheit, die ihren Glanz in der Darstellung privilegierter, vermöglicher Gruppen entfaltet²⁶ und durch Requisite und Kostüm Authentizität und Akkuratess²⁷ evoziert. Beide dargestellten Zeiträume – die Antike und die viktorianische Ära – treten als Projektionen aus der filmischen Gegenwart auf, sind somit also von dem Geschichtsbild des Publikums und der Filmmacher_innen geprägt.

Um zu bewerten, ob sich das Genre des *Gay Heritage Cinema* einer heteronormativen, patriarchalen Gesellschaftsordnung unterwirft oder diese durch Verweise auf antike Philosophie dekonstruiert, müssten einzelne Filme und Rezipient_innengruppen gesondert untersucht werden, was hier nicht geleistet werden kann. Die Analyse hat wie die Arbeiten von Dyer und Higson gezeigt, dass sich innerhalb des Genres einige Widersprüche verorten lassen und dass sowohl die Rückkopplung an die Antike als auch die Projektionen aus der Gegenwart das viktorianische England der Kostümfilm zu einer instabilen und ambivalenten Zeit machen. Der heutige Blick auf die scheinbare Freizügigkeit im antiken Griechenland und die Fokussierung auf marginalisierte Gruppen impliziert zunehmende Toleranz gegenüber nicht-normativen Lebensformen, wohingegen der Viktorianismus als zeitlicher Rahmen und das von Unglück dominierte Schicksal der Protagonisten Heteronormativität nicht hinterfragen. Die Moralvorstellungen des viktorianischen Englands wirken durch den Verweis auf die griechische Philosophie rückständig, wodurch die dargestellte Modernität der Epoche kontrastiert wird. Antikes Denken dient den Protagonisten als Legitimation und betont die zeitliche und transkulturelle Konstanz gleichgeschlechtlicher Liebesbeziehungen, wird aber gleichzeitig von der dargestellten Öffentlichkeit als unmoralisch, pervers und unnatürlich degradiert. Männliche Homosexualität wird sichtbar, konstituiert

²⁶ Vgl. ebd., S. 27.

²⁷ Vgl. Stella Bruzzi: *Undressing Cinema. Clothing and Identity in the Movies*. London 1997, S. 36.

sich jedoch stets in einer homophoben Umgebung, die es nicht erlaubt, zugleich sozial integriert und aktiv homosexuell zu sein. Möglicherweise liegen gerade in diesem Spannungsverhältnis der Reiz und die Erklärung für die Beliebtheit der Filme.

Literatur

Barberà, Pau Gilabert: Greece and Platonic Love in E. M. Forster's *Maurice*, or the Greatness and Limits of Antiquity as a Source of Inspiration. In: *BELLS (Barcelona English Language and Literature Studies)*. Vol. 5, No. 1 (1994), S. 39-56.

Bruzzi, Stella: *Undressing Cinema. Clothing and Identity in the Movies*. London 1997.

Buckton, Oliver S.: Oscar Goes To Hollywood. Wilde, Sexuality, And The Gaze Of Contemporary Cinema. In: Joseph Bristow (Hrsg.): *Oscar Wilde and Modern Culture. The Making of a Legend*. Athen 2008, S. 305-337.

Davidson, James: *The Greeks and Greek Love. A Radical Reappraisal of Homosexuality in Ancient Greece*. London 2007.

Dyer, Richard: Don't Look Now. The Instabilities of the Male Pin-up. In: *Screen*. Vol. 23, No. 3-4 (1982), S.61-73.

Dyer, Richard: *The Culture of Queers*. London 2002.

Finch, Marc, Richard Kwietniowski: Melodrama and Maurice. Homo Is Where the Het Is. In: *Screen*. Vol. 29, No. 3 (1988), S. 72-83.

Foucault, Michel: *Discipline and Punishment. The Birth of the Prison*. New York 1995 (i.O. 1975).

Goscilo, Margaret: Ivory Merchant's *Maurice*. The Hero in Absentia. In: *Literature Film Quarterly*. Vol. 17, No. 2 (1989), S. 99-107.

Higson, Andrew: *English Heritage, English Cinema. Costume Drama Since 1980*. Oxford 2003.

Levine, June Perry: The Functions of the Narrator's Voice in Literature and Film. Forster and Ivory's *Maurice*. In: *Literature Film Quarterly*. Vol. 24, No. 3 (1996), S. 309-321.

o.A.: „patriarchy, n.“ In: *OED Online*. Oxford University Press, März 2014. <http://www.oed.com/view/Entry/138873?redirectedFrom=patriarchy&> (zuletzt eingesehen am 28.12.2014).

Peele, Thomas: *Queer Popular Culture. Literature, Media, Film, and Television*. New York 2007.

Pidduck, Julianne: *Queer Popular Costume Film. Space, Place and the Past*. London 2004.

Said, Edward W.: *Orientalism*. London 2003 (i.O. 1978).

Spain, Daphne: *Gendered Spaces*. Chapel Hill 1992.

Filme

Another Country (Großbritannien 1984, R: Marek Kaniévka).

Maurice (Großbritannien 1987, R: James Ivory).

Wilde (*Oscar Wilde*, Großbritannien 1997, R: Brian Gilbert).

Abbildungen

Abb. 1: Bosie Douglas wird mit einem Prostituierten intim. *Wilde* (*Oscar Wilde*, Großbritannien 1997, R: Brian Gilbert).

Abb. 2: Clive Durham vor antiken Ruinen sitzend. *Maurice* (Großbritannien 1987, R: James Ivory).

Abb. 3: Ästhetik des männlichen Akts. *Wilde* (*Oscar Wilde*, Großbritannien 1997, R: Brian Gilbert).

Autor

Maurice Spengler studiert Gender Studies und Anglistik an der Ruhr-Universität Bochum. Der vorliegende Beitrag steht in engem Zusammenhang mit seiner 2014 eingereichten Bachelor-Arbeit mit dem Titel *The empire was not built by men like Bosie Douglas – Representations of Same-sex Relationships in British Gay Heritage Cinema*.

Kontakt: maurice.spengler@rub.de