media/rep/

Repositorium für die Medienwissenschaft

Bernd Elzer

„Manliness is not all swagger and swearing“. Nicht-hegemoniale Männlichkeiten im Hollywood-Kino der 1950er Jahre

2007

https://doi.org/10.25969/mediarep/14500

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:
Elzer, Bernd: „Manliness is not all swagger and swearing“. Nicht-hegemoniale Männlichkeiten im Hollywood-Kino der 1950er Jahre. In: Andreas R. Becker, Doreen Hartmann, Don Cecil Lorey u.a. (Hg.): *Medien - Diskurse – Deutungen.* Marburg: Schüren 2007 (Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium 20), S. 205–212. DOI: https://doi.org/10.25969/mediarep/14500.

Nutzungsbedingungen:
Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.
Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:
This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.
By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

Philipps Universität Marburg

„Manliness is not all swagger and swearing“ Nicht-hegemoniale Männlichkeiten im Hollywood-Kino der 1950er Jahre

Bernd Elzer

Schon ein kurzer Streifzug durch die (westliche) Medienlandschaft genügt, um zu erkennen, dass der einst von der Frauen- und Geschlechterforschung ausgehende Diskurs über Männlichkeit seinen Weg in den Mainstream gefunden hat. Längst haben Werbeindustrie und kommerzielle Medien alternative Männlichkeitsmodelle für sich entdeckt und reproduzieren diese – wenn auch (wie so oft) auf ironisierte, kommodifizierte und banalisierte Weise. So widmen sich Talkshows den Wechseljahren des Mannes, auf der Kinoleinwand vergießen Actionhelden Tränen, und in der Werbung wimmelt es von erotisierten, domestizierten oder androgynen Männern, die – mal als Lustobjekt, mal als Lachfigur –, statt für Bier und Autos, für Parfum, Diätmargarine und Tiefkühlkost werben. In ihrer Häufung mögen all diese Phänomene als Anzeichen einer relativ neuen Wendung in der Geschlechtergeschichte erscheinen, doch die Verhandlung nicht-hegemonialer Männlichkeiten in populären Diskursen ist keine Entwicklung der letzen zehn, zwanzig oder dreißig Jahre – wie ich im Folgenden am Beispiel des Hollywood-Kinos der 1950er Jahre illustrieren möchte.

1. Die ‚Krise der Männlichkeit‘ in den Fünfzigern

Die *Fifties* waren eine Zeit nie gekannten Wohlstandes für eine breite US-amerikanische Mittelschicht. Doch hinter der gefälligen Fassade der rasant wachsenden Vorstädte und weißumzäunten Eigenheime gärte es: Die Politik war bestimmt von Kaltem Krieg und *McCarthyism*, das gesellschaftliche Klima geprägt von Repression und Konformismus. Und so waren nicht alle Teile der Gesellschaft mit dem Status Quo zufrieden, allen voran Jugendliche und Angehörige von Minoritäten. Doch auch die nach dem Krieg wieder an den heimischen Herd ‚verbannten‘ Frauen wollten sich nicht mehr mit dieser ‚neuen‘ alten Rolle abfinden; und die noch überwiegend männlichen Brotverdiener sahen sich – ob am Fließband oder im Büro – zunehmend als kleine, unbedeutende Rädchen im System.

Diese wahrgenommene Männlichkeitskrise äußerte sich in Schlagzeilen wie „Impotent Male“ (*Newsweek*, 1950), „The Paradox of the American Male“

(*Woman's Home Companion*, 1956), „The New Burdens of Masculinity" (*Marriage and Family Living*, 1957) oder „The Decline of the American Male" (*Look*, 1958). Hintergrund hierfür waren unter anderem die mentalen Probleme vieler heimkehrender Veteranen sowie der erste *Kinsey Report* (1948), demzufolge eine weitaus größere Zahl von Männern auf homosexuelle Erfahrungen zurückblicken konnte als weithin angenommen – was es fortan erschwerte, Männer eindeutig den als dichotom konstruierten Kategorien ‚homo-' und ‚heterosexuell' zuzuordnen beziehungsweise ‚Homosexualität' und ‚Femininität' gleichzusetzen. Der zweite *Kinsey Report* (1953) offenbarte darüber hinaus, dass Frauen mit der sexuellen Performanz ihrer männlichen Partner durchaus nicht immer zufrieden waren; und schließlich entspannte es die ‚prekäre' Lage der Männer nicht gerade, dass der von ihnen erwartete Statusgewinn in der Regel auf einer Karriere als Büroangestellter beruhte, einem vermeintlich ‚femininen' Beruf, der zudem wenig Freiraum für Individualität ließ.

So schien die amerikanische Männlichkeit „bedroht" – und dies sowohl „am Arbeitsplatz als auch im Schlafzimmer", wie Steven Cohan es ausdrückt.[1] Grundlegend für diese ‚Männlichkeitskrise' sind, ihm zufolge, widersprüchliche Ideale:

> contradictory ideals of American manhood, requiring a 'hard' masculinity as the standard when defending the nation's boundaries, yet insisting upon a 'soft' masculinity as the foundation of an orderly, responsible home life.[2]

Die Antwort auf diese gegensätzlichen Erwartungen war ein normatives Männlichkeitsmodell, das wohl am besten durch den ‚Mann im grauen Flanell' verkörpert wurde – jener allgegenwärtigen und uniformen Figur, die auch die Filme der damaligen Zeit bevölkerte. Doch die Maskulinitäten der Fünfziger und deren filmische Repräsentationen waren nicht ganz so einförmig wie der normative Standard es vermuten ließe. Teilweise als Reaktion auf den gesellschaftlichen Zwang zu (äußerer) Konformität, wandte sich Hollywood dem männlichen Individuum zu und begann zu erkunden, was es bedeutet ein ‚Mann' zu sein. Das Ergebnis beschreibt Joan Mellen wie folgt:

> The assumed definitions of the male sex role were challenged as films discovered the male capable of sensitivity and an open expression of tenderness, feelings which in the forties were ridiculed as effeminate. Out of the depths of cultural reaction, films began to recognize that men could not nor should they wish to be male in the manner of John Wayne.[3]

Exemplare dieser ‚neuen' Männer finden sich in einer Vielzahl von Filmgenres, doch es sind die oft als reaktionär verschmähten Melodramen der 1950er, die ein ganzes Repertoire an alternativen Männlichkeiten bieten. Zu den bekanntesten ‚melodramatischen' Figuren jener Zeit zählen: James Dean als sensibler Rebell auf der Suche nach einem männlichen Vorbild in Nicholas Rays *Rebel without a Cause* (*...denn sie wissen nicht, was sie tun*, 1955); Rock Hudson als viriler, doch romantischer Gärtner in Douglas Sirks *All That Heaven Allows* (*Was der Himmel erlaubt*, 1955); sowie Paul Newman als alkoholkranker, homosexueller Ex-Football-Spieler in Richard Brooks' Verfilmung von *Cat on a Hot Tin Roof* (*Die Katze auf dem heißen Blechdach*, 1958).

2. Minnellis *Tea and Sympathy*

Ein weiteres Melodram, das sich mit alternativer Maskulinität beschäftigt, ist Vincente Minnellis *Tea and Sympathy* (*Anders als die Anderen*, 1956). Der deutsche Titel verweist auf Richard Oswalds gleichnamigen Stummfilm aus dem Jahr 1919, der als der erste ‚Homosexuellen-Film' der Filmgeschichte gilt. *Tea and Sympathy* hingegen basiert auf Robert Andersons gleichnamigem, kontroversen Bühnenstück, das 1953 erfolgreich am Broadway uraufgeführt wurde. Protagonist ist der 17-jährige Tom Lee (John Kerr), ein ‚sensibler' Schüler und Außenseiter, der Gartenarbeit Sport vorzieht und lieber klassische Musik hört als mit Mädchen auszugehen. Nachdem ihn Mitschüler beim Nähen im Kreise der Lehrerfrauen gesehen haben, wird er zum Gespött der Schule und fortan nur noch „sister boy" gerufen. Am Ende ist es die verständnisvolle und in ihrer Ehe frustrierte Lehrergattin Laura (Deborah Kerr), die Tom mehr als eine Tasse Tee und Mitgefühl anbietet (daher der Titel). Sie gibt sich ihm hin, um ihm zu beweisen, dass auch er ein ‚Mann' ist.

In den prüden 50ern war dies noch immer ein recht brisanter Stoff. Nichtsdestotrotz, oder gerade deswegen, überboten die großen Hollywood-Studios sich förmlich, um die Profit versprechenden Filmrechte zu ergattern. Doch auch die Production Code Administration (PCA) empfand die Story als ‚heiß' – *zu* heiß, um sie in der ursprünglichen Bühnenform auf die Leinwand zu bringen. So zogen sich die meisten Studios bald wieder zurück, bis nur noch MGM übrig blieb und die Rechte erwarb. Die komplizierte Produktionsgeschichte von *Tea and Sympathy* sowie die langwierigen Verhandlungen zwischen MGM und der PCA sind ausführlich dokumentiert[4],

doch um die Geschichte abzukürzen: Die PCA gab erst grünes Licht, als Anderson (der Autor) nach zweijähriger Verhandlungsdauer vorschlug, dem Bühnenskript eine Rahmenhandlung zu verpassen, in der die Heterosexualität des Jungen bestätigt und die Frau für ihren Ehebruch bestraft wird. Ferner hatten alle wie auch immer gearteten Anspielungen auf den ‚abnormen' Zustand des Jungen zu unterbleiben.

Den schwerwiegendsten Eingriff in das Original-Skript stellt hierbei sicherlich das veränderte Ende dar. Während der ursprüngliche Schluss die Frage der sexuellen Orientierung Toms offen lässt und sein Begehren nicht eindeutig als ein heterosexuelles festschreibt, zwängt die Rahmenhandlung des Films den Jungen, zumindest auf der narrativen Ebene, in eine heteronormative Matrix. Insgesamt verlagert sich so der Schwerpunkt der Handlung von der Frage der Sexualität des Jungen auf die Frage seiner Maskulinität und auf sein Außenseitertum. Wie Pandro S. Berman, der Produzent des Films, in einem *New York Times*-Interview zu erklären versucht:

> The theme of the play is essentially this: what is manliness? We haven't changed that at all. The boy is regarded by fellow students and the housemaster as an 'off-horse' because he doesn't flex his muscles and knock himself out climbing mountains or playing basketball. To them he is soft physically and becomes suspect. They conveniently pigeon-hole their standards of manliness and anyone who doesn't conform is an oddball.[5]

Nichtsdestotrotz ist Berman überzeugt, dass auch die tiefer liegenden Bedeutungsebenen des Films vom Publikum verstanden werden:

> We never say in the film that the boy has homosexual tendencies [...] but any adult who has ever heard of the word and understands its meaning will clearly understand this suspicion in the film.[6]

Dies scheint in der Tat der Fall gewesen zu sein, glaubt man Chon Noriegas Studie über die Filmrezensionen der *Production-Code*-Ära.[7] Das änderte jedoch nichts daran, dass *Tea and Sympathy* sich finanziell eher zu einer Enttäuschung entwickelte. Die Ursache hierfür mag in den Zugeständnissen an den *Production Code* zu suchen sein, die von der ursprünglich kontroversen Story nicht viel übrig ließen. So kritisieren die meisten akademischen Stimmen den Film im Rückblick als misslungene Adaptation, die nicht an das Original herankomme; und Vito Russo ist gar der Meinung, dass es den Produzenten niemals wirklich um die Thematisierung und Sichtbarmachung von Homosexualität gegangen wäre.[8]

In der Tat standen für MGM die Akte der Verleumdung und der Zwang zum Konformismus im Vordergrund. Und hier lassen sich zweifelsohne Parallelen zur McCarthy-Ära und der Hexenjagd auf vermeintliche Kommunisten und Homosexuelle erkennen. Am deutlichsten wird dies in einem Dialog zwischen Laura, der Lehrergattin, und Al, Toms Zimmergenossen:

Laura:	Al, what if I were to start talking about you tomorrow?
Al:	What do you mean talk?
Laura:	Oh, any kind. Perhaps the same sort of talk they're making about Tom.
Al:	You mean Sister Boy? No one would believe it.
Laura:	Why not? Because you're big and brawny and an athlete [...]
Al:	Well, yeah. Mrs. Reynolds, you wouldn't do a thing like that.
Laura:	No, Al, I probably wouldn't. But I could. And I almost would to show you *how easy it is to smear a person. And once I'd got them believing it, you'd be surprised how quickly your manly virtues would be changed into suspicious characteristics*.

In diesem letzten Satz des Wortwechsels zeigt sich, dass der Film Maskulinität nicht als angeborene Essenz, sondern als diskursive Zuschreibung versteht. Insofern kann man ihn, zumindest im Hinblick auf den Konstruktcharakter von Genderidentitäten und die Darstellung alternativer Männlichkeitsentwürfe, als relativ progressiv bezeichnen – auch wenn er aus einer rückblickend queeren Perspektive eher enttäuscht. So bezeichnet auch Joan Mellen Minnellis Melodram als „notable exception [which] rejects the notion that a male who is frail and not good at sports is probably homosexual."[9]

3. (Nicht-)hegemoniale Maskulinitäten in *Tea and Sympathy*

Wenn ich mich nun im Folgenden mit Männlichkeitskonstruktionen in *Tea and Sympathy* beschäftige, geschieht dies vor dem Hintergrund von Robert Connells Konzept der hegemonialen Männlichkeit. Hierunter versteht er „jene Form von Männlichkeit, die in einer gegebenen Struktur des Geschlechterverhältnisses die bestimmende Position einnimmt, die allerdings jederzeit in Frage gestellt werden kann."[10] Die Positionierung nicht-hegemonialer zu hegemonialer Männlichkeit kann charakterisiert sein durch Unterordnung, Marginalisierung oder Komplizenschaft. Marginalisierung bezieht sich dabei auf die Interaktion des sozialen Geschlechts mit Rasse und Klasse. Unter ‚Komplizen' werden Männlichkeiten subsumiert, „die zwar die patriarchale Dividende bekommen, sich aber nicht den Spannungen und Risiken an der vordersten Frontlinie des Patriarchats

aussetzen."[11] Und Unterdrückung betrifft, Connell zufolge, vor allem homosexuelle Männer und andere Männlichkeiten in „symbolische[r] Nähe zum Weiblichen."[12]

Unter den Charakteren des Films ist Bill Reynolds (Leif Erickson), der Schultrainer und Ehemann Lauras, sicherlich das offensichtlichste Beispiel für hegemoniale Männlichkeit: Als *house master* ist er quasi der Ersatz-Vater der in seinem Haus lebenden Schüler sowie Vorstand dieser traditionellen, homosozialen Gemeinschaft. Sein Patriarchat erstreckt sich jedoch nicht nur auf die Jungen, sondern schließt auch Laura mit ein, die er wie ein unmündiges Kind behandelt. Mehr als einmal weicht er ihr aus, wenn sie über ihre Eheprobleme sprechen möchte, oder lässt sie einfach stehen und geht. Öffentliche Liebesbekundungen sind ihm peinlich, und auch privat sucht er selten die körperliche Nähe Lauras – was Spielraum für weitergehende Interpretationen lässt. Wenn er aus Eifersucht ein Buch zerreißt, das Tom Laura geschenkt hat, offenbart er überdies, dass er unreif und im tiefsten Inneren verunsichert ist. Inwiefern sich diese Selbstzweifel auch auf seine Männlichkeit beziehungsweise seine Sexualität beziehen, bleibt der Spekulation überlassen und wird im Film nur angedeutet. Insgesamt jedoch erinnert Bill mehr an einen großen Jungen als einen erwachsenen Mann, und so wundert es kaum, dass er sich lieber mit seinen minderjährigen Schülern als mit seiner Ehefrau umgibt.

Bereits die erste Szene, in der Bill auftritt, zeigt ihn umringt von halbnackten durchtrainierten Burschen, die am Strand ringen und ihre Kräfte messen. Vordergründig dient dieses homosoziale Szenario der Performanz von Hypermaskulinität, der Zurschaustellung von (heterosexueller) Männlichkeit. Doch nicht von ungefähr erinnert die Szene auch an die Darstellung griechischer Athleten (inklusive aller mitschwingenden Konnotationen) beziehungsweise an die schwule Soft-Porno-Ästhetik der 1950er Jahre. In besagter Szene muss sich Bill einem Männlichkeitstest unterzieht, den seine Schüler in einer Zeitschrift gefunden haben. Die Erwähnung eines Ausschusses „zur Untersuchung der Männlichkeit" und Bills spaßhafte Verweigerung der Aussage verweisen erneut auf die McCarthy-Ära und die berüchtigten Verhöre des Ausschusses für unamerikanische Umtriebe. Darüber hinaus ironisiert die Szene den so genannten Terman-Miles Test, einen tatsächlich existierenden, 300 Fragen langen Test, der Aufschluss darüber geben sollte, wie ‚maskulin' oder ‚feminin' man beziehungsweise frau ist, und der Anfang der 1950er in diversen Magazinen popularisiert wurde.

Diese explizite Thematisierung und Infragestellung von Männlichkeit schon zu Beginn des Films positioniert (heterosexuelle) Maskulinität von Anfang an als prekäres Konstrukt, dessen Mann sich immer wieder vergewissern muss, sei es durch das Ausüben homosozialer Rituale oder die Ausgrenzung beziehungsweise Unterdrückung derer, die die männlichen Regeln nicht befolgen. Und Tom verletzt eine ganze Reihe dieser ‚Regeln': Er hört klassische Musik, liebt Blumen und Gedichte und spielt Theater (obendrein noch eine Frauenrolle); er spielt taktisches Tennis, statt den Ball ‚wie ein Mann' zu schlagen, zieht die Gesellschaft von Frauen der gleichaltriger Jungen vor – und er hatte noch nie Sex mit einem Mädchen (die anderen Jungs auch nicht, aber sie tun zumindest so und prahlen damit).

Man mag kritisieren, dass die klischeehafte Darstellung Toms (sowie der anderen Protagonisten) Geschlechterstereotype lediglich reproduziere; diese werden jedoch *ad absurdum* geführt, wodurch der Film die Arbitrarität von gender-spezifischen Zuschreibungen unterstreicht. Ein Beispiel hierfür liefert die folgende, zentrale Szene, in der Al versucht, Tom zu helfen, ein ‚richtiger' Mann zu werden. So schlägt er ihm unter anderem vor, sich die Haare kürzer schneiden zu lassen. Doch auf Toms Frage, warum ein Junge mit einem *crew cut* männlicher aussehe, kann Al nur erwidern, dass er keine Ahnung habe, aber dass es eben so sei. Daraufhin zeigt er ihm, wie man ‚männlich' gehe. Tom versucht, ihn zu imitieren, doch er scheitert und gibt schließlich resigniert auf. Die Szene verdeutlicht einmal mehr den performativen Charakter von Maskulinität – und endet zugleich in der Dekonstruktion eben dieser Performanz. Beide Jungen begreifen im Grunde nicht, warum sie die ungeschriebenen Regeln der Männlichkeit befolgen sollen, aber während Tom diese hinterfragt, verhält Al sich unkritisch und konform, was seine Umgebung positiv sanktioniert. Insofern kann man Al durchaus als ‚Komplizen' im Sinne Connells bezeichnen – ebenso wie Toms Vater, Herbert Lee, einen angepassten und (nicht nur in Bezug auf seine Kleidung) stereotypen Vertreter der ‚Männer im grauen Flanell', der vergeblich versucht, aus seinem Sohn einen ‚Mann' zu machen.

Diese Aufgabe bleibt Laura vorbehalten (so suggeriert es zumindest der Film), und es ist ebenfalls Laura, die während eines Streits mit ihrem Ehemann Bill die Botschaft des Films zusammenfasst: „Manliness is not all swagger, and swearing, and mountain climbing. Manliness is also tenderness, and gentleness, and consideration." Es ist in gewisser Weise stereotyp, aber auch bezeichnend, dass es letztlich eine Frau ist, die Verständnis für Tom

aufbringt und ihm beisteht. Laura (in der Doppelrolle der Mutter und Geliebten) befreit nicht nur Tom von seinen Zweifeln, sondern auch sich selbst aus ihrer unglücklichen Ehe. Beide sind sie Gefangene der gesellschaftlichen Konventionen ihrer Zeit, beide werden sie wie Unmündige behandelt (sei es vom Vater oder vom Ehemann), beide verbringen sie die meiste Zeit in einer traditionell als ‚feminin' konnotierten Sphäre, dem Heim, und beide finden sie (genre-typisch für das Melodram der 1950er) Zuflucht in der freien Natur, wo sich konsequenter Weise auch die ‚Mannwerdung' Toms vollzieht.

Diese Parallelität und Verquickung ihrer beider Schicksale deutet an, dass Maskulinitäten und Femininitäten nie losgelöst voneinander betrachtet werden können, sondern sich wechselseitig bedingen. Insofern ist Tea and Sympathy, trotz aller berechtigten Kritik, meines Erachtens eine gewisse Progressivität nicht abzusprechen: Man kann Minnellis Melodram als ein Plädoyer lesen für nicht-hegemoniale, alternative Männlichkeitsentwürfe sowie das fortwährende Hinterfragen gesellschaftlicher Konventionen, insbesondere der Geschlechterverhältnisse – die sich, damals wie heute, in stetem Fluss befinden.

---

[1] Cohan, Steven: *Masked Men*. Bloomington: Indiana UP 1997, xii.
[2] Ebd.
[3] Mellen, Joan: *Big Bad Wolves*. London: Elm Tree 1978, 192.
[4] Vgl. Gerstner, David: „The Production and Display of the Closet". In: *Film Quarterly* 50, 1997, 3, S. 13-26.
[5] Zit. in: Gerstner: „The Production", S. 20.
[6] Ebd.
[7] Vgl. Noriega, Chon: „‚Something's Missing Here!'". In: *Cinema Journal* 30, 1990, 1, S. 20-41, hier: S. 28.
[8] Russo, Vito: *The Celluloid Closet*. New York: Harper and Row 1987, S. 112; 114.
[9] Mellen, *Big Bad Wolves*, S. 243-44.
[10] Connell, Robert W.: *Der gemachte Mann*. Opladen: Leske + Budrich 1999, S. 97.
[11] Ebd., S. 100.
[12] Ebd.