

Schwule Räume / heteronormative Welten

Heteronormative Aneignung schwuler Subkultur in Ralf-König-Verfilmungen von Sönke Wortmann und Martin Walz in den 1990er Jahren und der queere Blick von Rosa von Praunheim.

Jan-Oliver Decker

Als 1994 Sönke Wortmanns *DER BEWEGTE MANN* in die deutschen Kinos kam, war das ein Kinoereignis: (i) Für Til Schweiger bildet der Film einen Karrierehöhepunkt, von dem aus bis heute eine außergewöhnliche Karriere im deutschen Filmschaffen erfolgt.¹ (ii) Und auch in Katja Riemanns Karriere ist der Film ein wichtiger Meilenstein. (iii) Für Sönke Wortmann bedeutet der *BEWEGTE MANN* einen Höhepunkt als Regisseur nach Abschluss seines Studiums an der Hochschule für Fernsehen und Film (HFF) München 1989. Mit seinen ersten beiden Filmen, *ALLEIN UNTER FRAUEN* (1991) und *KLEINE HAIE* (1992), hat Wortmann schon die neue deutsche Filmkomödie begründet.² Sein dritter Film, *DER BEWEGTE MANN*, war dann mit 6,6 Mio. Zuschauerinnen und Zuschauern der erfolgreichste bundesdeutsch produzierte Film des Jahres 1994 in deutschen Kinos. Nur Disneys *KÖNIG DER LÖWEN* mit 11,3 Mio. und Spielbergs *FORREST GUMP* mit 7,6 Mio. Kinobesuchen waren 1994 an der Kinokasse in der Bundesrepublik erfolgreicher als *DER BEWEGTE MANN* (*SCHINDLERS LISTE* nur knapp 6 Mio. Zuschauerinnen und Zuschauer).³ Auch die Kritiken fielen weitgehend positiv aus⁴ und es gab eine ganze Reihe von Prei-

¹ Siehe einführend zur Karriere von Til Schweiger aus kultursemiotischer Sicht Eckhard Pabst, „Til Schweiger total“. In: Jan-Oliver Decker u.a. (Hgg.), *Mediale Strukturen – Strukturierte Medialität. Konzeptionen, Semantiken und Funktionen medialer Weltentwürfe in Literatur, Film und anderen Künsten*. Kiel 2021, S. 300-314, und eher im Kontext des deutschen Films der 1990er Jahre Malte Hagener, „German Stars oft he 1990s“. In: Tim Bergfelder et al. (Hgg.), *The German Cinema Book*. London 2002, S. 98-105.

² Vgl. aus ideologiekritischer Sicht wie hier zur ‚Neuen deutschen Filmkomödie‘ schon am Ende der 1990er Jahre Petra Grimm, „Herzensfreud und Herzensleid‘ – Anmerkungen zur deutschen Filmkomödie im diachronen Vergleich“. In: Hans Krahl (Hg.), *Geschichte(n). NS-Film – NS-Spuren heute*. Kiel 1999, S. 51-64.

³ Siehe <https://www.insidekino.com/DJahr/D1994.htm>, Abruf am 14.04.2025.

⁴ Siehe bspw. im *Lexikon des Internationalen Films*: „Eine mit viel Gespür für Situationskomik inszenierte Verwechslungskomödie, die zwar kein Klischee ausläßt [sic] und das Milieu mit Karikaturen überzeichnet, dabei aber durchaus gehobene Unterhaltung bietet“, <https://www.film>

sen: 1994 den deutschen Filmpreis in Gold als bester Film und je ein Deutscher Filmpreis für den besten Regisseur und für den besten Schauspieler Joachim Król, einen Bambi 1995, eine Goldene Leinwand 1994 für 3 Mio. und 1995 sogar mit Stern für mehr als 6 Mio. verkaufte Kinokarten und 1995 auch noch einen Bayerischen Filmpreis obendrauf.

Mit einem Publikum in der Größe von 6,6 Mio. und einem Einspielergebnis von rund 70 Mio. DM bei 10 Mio. DM Produktionskosten war DER BEWEGTE MANN die Initialzündung eines neuen Deutschen Films nach der Generation des neuen deutschen Autorenfilms und befestigte den Erfolg der so genannten neuen deutschen Filmkomödie. Diese entstand Anfang der 1990er Jahre zu einer Zeit, als das wiedervereinigte Deutschland angesichts der Herausforderungen durch die Vereinigung einerseits nach Unterhaltung strebte; andererseits suchten die Menschen aber auch Orientierung in einem neu geordneten Europa.⁵

1. 1994: DER BEWEGTE MANN und §175 – Neujustierungen im Umgang mit männlicher Homosexualität

Bundesdeutsche Problemlagen aus der Produktionszeit des Films werden allerdings im BEWEGTEN MANN allenfalls indirekt gestreift: Das heterosexuelle Paar Doro (Katja Riemann) und Axel (Til Schweiger) kellnert im Kölner Gloria. Beruflicher Erfolg sieht auch Anfang der 1990er Jahre wohl anders aus. Die Schwulen Norbert (Joachim Król), Waltraud (Rufus Beck) und Fränzchen (Nico van der Knaap) haben gleich gar keine Berufe. Die Schwulen im Film werden ohne Bezug zu einer alltäglichen und bundesdeutsch normalen Arbeitswelt in einer eigenen sozialen Exklave isoliert. Immerhin kennt aber der unscheinbare Durchschnittschwule Norbert einen Zeitschriftenherausgeber und lebt in einer schicken Altbauwohnung mit Designer-Möbeln. Norbert kann dann auch Axel, der eigentlich Fotograf ist, im Filmverlauf ein paar Aufträge als Fotograf verschaffen, so dass Axel am Filmende seine kleine Familie, die er im Filmverlauf gründet, in einer positiv offenen Zukunft ernähren kann.

Das Ausblenden beruflicher sozialer Kontexte und sozialer Konflikte der Gründerzeit des wiedervereinigten Deutschlands betrifft aber vor allem auch den Umgang mit männlicher Homosexualität im Film: Die schwule Szene wird aus der Perspektive des heterosexuellen Mannes als schriller Raum für Sexualekontakte vorgeführt, in dem Tunten und Ledermänner aufeinander treffen. Eine funktionierende, glückliche, homosexuelle Beziehung hat hier kein Schwuler. Dass die

dienst.de/film/details/60908/der-bewegte-mann, Abruf am 14.04.2025. Vergleiche auch Daniel Goeudevert, „DER BEWEGTE MANN“. In: *Wirtschaftswoche – Gesellschaft für Wirtschaftspublizistik*. 50/33, 1996, S. 53-53. Auch international wurde der Film rezipiert, unter dem Titel THE MOST DESIRED MAN (internationaler Verleihtitel) oder MAYBE...MAYBE NOT (US-amerikanischer Verleihtitel); siehe u.a. die Kritiken von Chris Darke, „Film Reviews – BEWEGTE MANN, DER/THE MOST DESIRED MAN. In: *Sight and Sound*, 6/3, 1996, S. 46, und J.S. Marcus, „DER BEWEGTE MANN (MAYBE...MAYBE NOT) a film by Sönke Wortmann“. In: *New York Review of Books*, 46/4, 1999, S. 39-42.

⁵ Siehe dazu Thomas Meiler, *Der deutsche Film der neunziger Jahre unter politischer Sicht*. Hamburg 2000, zum BEWEGTEN MANN v.a. S. 34-39.

schwule Szene eigentlich aber auch ein Raum der Emanzipation von Homosexuellen in der Gesellschaft ist, die für ihre Bürgerrechte und gegen Diskriminierung kämpfen, wird vom BEWEGTEN MANN ebenfalls völlig ignoriert. Dies erstaunt umso mehr, als die Vorlage des Films, die beiden Comicromane *Der bewegte Mann* (1987) und *Pretty Baby* (1988) von dem homosexuellen Comicautoren Ralf König stammen. Ralf König ist ein selbstbewusster schwuler Comiczeichner, der mit seinen Arbeiten ganz bewusst auch den Anspruch erhebt, für die Sichtbarkeit und Gleichberechtigung schwulen Lebens in seiner Vielfalt gesellschaftlich zu wirken.⁶

Mag es vielleicht noch der Vorlage der beiden Comicromane aus der westdeutschen Vorwendezeit zu verdanken sein, dass bundesdeutsche Nachwendewirklichkeiten ausgeblendet werden, so ist doch der mediale Umgang mit Homosexualität in der bis dahin erfolgreichsten neuen deutschen Filmkomödie auch ein Anzeichen eines gewandelten Klimas im Umgang mit Homosexualität nach dem Fall der Mauer und damit eines Mentalitätswandels in der gesamtdeutschen Kultur im Umgang mit homosexuellen Menschen.

Damit – so die erste These – dient der Film der BEWEGTE MANN vor allem der Orientierung des heterosexuellen Publikums im Umgang und bei der Bewertung von männlicher Homosexualität. Die beiden Comicromane *Der bewegte Mann* und *Pretty Baby* karikieren dagegen sowohl die heterosexuelle Kleinfamilie als auch bestimmte Formen schwulen Lebens. Im Verhältnis von Comicromanen und Film werden also durch den Medienwechsel unterschiedliche Funktionen beider Medien transparent: Der Film adressiert mit einem schwulen Fremdbild die heterosexuelle Mehrheit, während die Romane ein schwules Selbstbild in der heterosexuellen Mehrheitsgesellschaft verankern.

Die zweite These lautet nun, dass die Schwulen dabei im Film DER BEWEGTE MANN keinen Wert an sich haben, sondern nur funktional für die Aufrechterhaltung der heterosexuellen Kleinfamilie sind.⁷ Beispielhaft zeigt sich das eben am positiven Schwulen Norbert, dem zwar keine glückliche schwule Beziehung zu einem Mann gelingt. Aber gerade deshalb kann sich Norbert zum Beispiel um den heterosexuellen Axel kümmern, indem er ihm eine Jobperspektive eröffnet. Diese Neubewertung männlicher Homosexualität in der BEWEGTE MANN, die prägend für die mediale Aufarbeitung des Themas in der Bundesrepublik der 1990er Jahre ist,⁸ korreliert mit zwei historischen Entwicklungen: erstens einer politischen und zweitens einer filmhistorischen Entwicklung.

⁶ Siehe beispielhaft schon den Titel des Artikels aus dem Jahr 1994 im *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel*: o.V., „COMIC – Knollennasenmännchen sind sein Markenzeichen und gleichzeitig Vermittler seiner Botschaft: Der Zeichner und Autor Ralf König versteht sich keineswegs als Spaßmacher in Sachen Schwulencomics, sondern möchte den Alltag schwulen Lebens mit all seinen Licht- und Schattenseiten darstellen“. In: *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel*, 161/72, 1994, S. 10-11.

⁷ Siehe in diesem Sinne schon Dietrich Kuhlbrodt, „...ist doch normal oder? Geschlechterrollen in deutschen Beziehungskomödien der 90er Jahre“. In: Christine Ruffert u.a. (Hgg.), *Wo-Man. Kino und Identität. Bremer Symposium zum Film*. Berlin 2003, 125-141.

⁸ Siehe dazu einleitend und im Überblick Christopher Treiblmayr, *Bewegte Männer. Männlichkeit und männliche Homosexualität im deutschen Kino der 1990er*. Köln 2015, vor allem S. 316-341.

Erstens fiel am 11. Juni 1994 der §175 StGB, der seit 1872 über 120 Jahre lang den Umgang mit männlicher Homosexualität geregelt hat. Der §175 galt im zweiten Deutschen Kaiserreich, in der Weimarer Republik, verschärft 1935 in der Nazi-Diktatur, in dieser Form gültig in Adenauers BRD von 1945 bis 1969 und auch noch im wiedervereinigten Deutschland mit einem höheren Schutzalter für männliche Jugendliche in einer homosexuellen als in einer heterosexuellen Beziehung (in der DDR wurde der Paragraph bereits 1968 gestrichen).⁹ Eine wichtige Rolle spielt in diesem Zusammenhang das Auftauchen von HIV und AIDS zu Beginn der 1980er Jahre. Aus Gründen der Seuchenbekämpfung und Aufklärung wurde ein anderer diskursiver Umgang mit vor allem männlicher Homosexualität notwendig. Der Fall des §175 im Jahr 1994, im Erscheinungsjahr von *DER BEWEGTE MANN*, ist dann ein sichtbares Anzeichen für den diskursiven und gesellschaftlichen Wandel.¹⁰ Wenn 1994 kein Paragraph des Strafgesetzbuchs mehr Homosexualität unter Strafe stellt, dann ist darüber hinaus Film als ein sekundäres semiotisches System in idealer Weise dazu geeignet, als Experimentierfeld mentalitätsgeschichtliche Alternativen zu einer strafrechtlichen Behandlung männlicher Homosexualität zu entwickeln. Das gesamtdeutsche Publikum kann jenseits der Strafbarkeit neue Umgangsformen mit Homosexualität erproben. So titelte dann auch Axel Schock in der *taz* vom 18.06.1994 über die Produktion des *Bewegten Mannes* von „Deutschlands erster Homo-Kinokomödie“.¹¹ Mit dem Wegfall des §175 öffnen sich neue Genres dem Thema Homosexualität.

Zweitens müsste eine Aufarbeitung der Filmgeschichte über männliche Homosexualität allein im deutschsprachigen Film dementsprechend beim ersten Film der Filmgeschichte über männliche Homosexualität überhaupt beginnen, dem leider nur noch als Fragment erhaltenen *ANDERS ALS DIE ANDERN* von Richard Oswald aus dem Jahr 1919. Mindestens müsste man dann noch *ANDERS ALS DU UND ICH* (§175) (BRD 1957) des ehemaligen Nazi-Regisseurs Veit Harlan anschließen, Rosa von Praunheims *NICHT DER HOMOSEXUELLE IST PERVERS, SONDERN DIE SITUATION, IN DER ER LEBT* (BRD 1971) erläutern und *DIE KONSEQUENZ* (BRD 1977) des späteren Hollywood-Regisseurs Wolfgang Petersen vorstellen sowie auch die Rolle Carsten Flöters in Hans Werner Geißendörfers *LINDENSTRASSE* (BRD/ARD 1985-2020) berücksichtigen.¹²

⁹ Siehe zur Geschichte des §175 einleitend und im Überblick den umfangreichen Artikel auf „Wikipedia: §175“, [https://de.wikipedia.org/wiki/%C2%A7_175_Strafgesetzbuch_\(Deutschland\)";](https://de.wikipedia.org/wiki/%C2%A7_175_Strafgesetzbuch_(Deutschland)) Abruf am 14.04.2025.

¹⁰ Siehe zu den Folgen dieses kulturhistorischen Einschnitts auf die bundesdeutsche Medienwirklichkeit im Überblick Jan-Oliver Decker/Hans Krahl, „Skandal auf jedem Kanal. Bilder von Homosexualität in deutschen TV-Produktionen. Eine Auswahl von den 70er Jahren bis zur Gegenwart“. In: Claudia Gerhards u.a. (Hgg.), *TV-Skandale (= kommunikation audiovisuell, 35)*, Konstanz 2005, S. 151-179.

¹¹ Siehe Axel Schock, „Bewegender Mann. Bernd Eichinger produziert Deutschlands erste Homo-Kinokomödie – Drehbuch: Comic-Queen Ralf König“. In: *taz*, 4342, 18.06.1994 (= <https://taz.de/!1557329/>; Abruf am 14.04.2025).

¹² Siehe zur *LINDENSTRASSE* aus kultursemiotischer Perspektive Eckhard Pabst, *Bilder von Städten, Bilder vom Leben. Konzeptionen von Urbanität in den TV-Serien LINDENSTRASSE und GUTE ZEITEN, SCHLECHTE ZEITEN*. Kiel 2015, zu Praunheim unten Abschnitt 4, zu Harlans *ANDERS ALS DU UND ICH* Hans Krahl, „Nachkriegskarrieren I: Der Fall Harlan“. In: Harro Segeberg (Hg.), *Mediale Mobilmachung*

Der Film *DER BEWEGTE MANN* schließt als erste deutsche Homo-Kinokomödie am Ende einer medialen diskursiven Praxis über männliche Homosexualität an, dem Filmdrama. Der Film eröffnet eine neue mediale diskursive Praxis, die deutsche Komödie über männliche Homosexuelle. Diese neue, komödiantische diskursive mediale Praxis über männliche Homosexualität wird auch in der Fernsehserie *BEWEGTE MÄNNER* (BRD/SAT1 2003-5, Michael Zens) in loser Anlehnung an die stereotypen Charaktere des Films fortgeführt und in der deutschen Medienlandschaft verdauert.

Die These, dass der Film *DER BEWEGTE MANN* vor allem einer diskursiven Neujustierung und Wertorientierung über Homosexualität dient, muss hier differenziert werden. ‚Wertvoll‘ ist der mediale Diskurs über Homosexualität für mich im *BEWEGTEN MANN* vor allem deshalb, weil er auch Aussagen über nicht-homosexuelle Männer beinhaltet. Gerade aus der Differenz zwischen ‚homosexuell‘ vs. ‚nicht-homosexuell‘ gewinnt der Film *DER BEWEGTE MANN* (s)ein semantisches Potenzial für die Verhandlung einer idealen Männlichkeit. Diese ideale Männlichkeit verkörpert im Film vor der Folie der eher abweichenden Schwulen der heterosexuelle Mann Axel.¹³

2. *DER BEWEGTE MANN* = *Der bewegte Mann*? – Sönke Wortmanns Film und Ralf Königs Comics

Dass es grundlegende Differenzen zwischen Wortmanns Film *DER BEWEGTE MANN* und Königs Comicromanen geben muss, zeigt sich schon daran, dass Wortmann für seinen Film beide Romane in eine Geschichte überführt und dementsprechend die Komplexität des Hypotextes reduziert.

Der Comicroman *Der bewegte Mann* führt in einem Prolog zunächst Axel Feldheim ein, der einen Selbstmord fingiert, weil seine langjährige Freundin Doro ihn verlassen hat. Der eigentliche Comicroman beginnt dann mit dem Alltag der eigentlichen Hauptfigur, dem homosexuellen Norbert Brommer. Norbert bekommt Besuch von Walter, genannt Waltraud, der als Gast eine Heteromännergruppe besucht, die untereinander Probleme mit ihrer Männerrolle diskutieren.

Königs Roman erschien in der Reihe *rororo Mann*, in der jede Publikation mit folgendem Vorspann aus *Der Untergang des Mannes* (1973) von Volker Elis Pilgrim beginnt, der mit Zeichnungen von König kombiniert wird:

Der Mann ist sozial und sexuell ein Idiot. Er organisiert menschliches Leben in einer Gesellschaftsform, in der nur er zu bestimmen hat. Alles ist von ihm für ihn eingerichtet. Der Mann interessiert sich im

III: Das Kino der Bundesrepublik Deutschland als Kulturindustrie 1950–1962. München, Paderborn 2009, S. 63-90. Siehe insgesamt in Ansätzen Decker/Krah, „Skandal“.

¹³ Die folgenden Ausführungen stellen die erweiterte und vertiefte Ausarbeitung eines Vortrags dar, den ich am 17.01.2017 im Rahmen der von Eckhard Pabst organisierten öffentlichen Ringvorlesung „Graphic Novels und ihre Verfilmungen“ im Wintersemester 2016/17 an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel gehalten habe. Mit ihnen gratuliere ich Eckhard Pabst herzlich zum 60. Geburtstag.

Grunde nur für den Mann. Männer erfinden Waschmittel und Bomben, machen Gesetze und Fernsehserien, führen Lokomotiven und Kriege, stehen Gerichten vor und Kirchen, haben Frauen und die Macht [...] Die Expansion der Frauenbewegung mit ihren Unabhängigkeits- und Autonomieerklärungen veranlasst endlich viele Männer, anstatt Menschheitsfragen zu stellen und zu beantworten, über Männer nachzudenken. Nun zeigt sich aber, wie schwer dieser Prozess in Gang zu setzen ist. – Gepanzerte Ritter und Einsiedlerkrebse sind es gewohnt, in fremde Weichteile zu stechen, um nicht von panischer Angst ergriffen zu werden, sobald ihre eigenen weichen Seiten erkennbar werden.¹⁴

Im Comicroman wird diese Thematik aufgegriffen: Die Männer aus der Männergruppe sind in ihrer Männerrolle total verunsichert.¹⁵ Die Männergruppe lädt deshalb Waltraud ein, damit er ihnen als Homosexueller von seinem Schwulsein berichtet. In dieser Männergruppe ist auch Axel Feldheim Mitglied, der von König als Paradebeispiel eines Mannes im Pilgrim'schen Sinne vorgeführt wird. Axel ist in seiner Männerrolle unsicher; denn einerseits will er mit seiner Freundin Doro, die ihn verlassen hat, zusammen sein. Andererseits will er aber unverbindlichen Sex mit anderen Frauen haben. Einerseits gibt er sich als Heteromacker. Andererseits hat er schon einmal passiven Oralverkehr von einem Mann als Bezahlung für die Tätowierung einer nackten Frau in seiner Leiste gehabt. Nach Axels fingiertem Selbstmordversuch trifft er in der Männergruppe auf Waltraud, der auf Axel abfährt und ihn auf eine Schwulenparty mitnimmt. Dort betrinkt sich Axel und übernachtet bei Norbert, der sich in Axel verliebt.

Im Verlauf des Comics nähern sich Axel und Norbert auch erotisch aneinander an. Axel würde insgesamt zweimal eine Fellatio von Norbert an sich wagen. Das erste Mal werden sie allerdings von einem Bekannten Norberts gestört. Das zweite Mal stört Axels Freundin Doro die homosexuelle Handlung. Axel ist also mindestens neugierig auf eine homosexuelle Erfahrung, die aber in der Diegese nicht zustande kommt und unterbunden wird. Hinzu kommt, dass Axel und Doro jeweils eine eigene Wohnung haben und Axel also gar nicht auf die Unterkunft bei einem Homosexuellen angewiesen ist. Er entscheidet sich allein deshalb zu einem zeitweisen Einzug bei Norbert, weil dieser ihm Aufmerksamkeit, Ablenkung von seiner unglücklichen Beziehung und auch neue Erfahrungen verspricht.

Im Film dagegen wird Axel von Doro in flagranti beim Sex mit einer Unbekannten auf der Damentoilette im Gloria erwischt, woraufhin sie sich sofort von ihm trennt und ihn aus der gemeinsamen Wohnung wirft. Axel ist also viel stärker als im Comicroman darauf angewiesen, irgendwo unterzukommen. Der Film zeigt uns, dass er es bei allen seinen Ex-Freundinnen erfolglos versucht. Schließlich trifft er in der Männergruppe, seiner letzten Anlaufstelle, Waltraud und ist froh,

¹⁴ Siehe Ralf König, *Der bewegte Mann*, Reinbek bei Hamburg 1988, o.S. [folio 1 verso].

¹⁵ Siehe zur kulturhistorischen Relevanz des Topos einer verunsicherten Männlichkeit, die in der Männergruppe versucht, sich neu zu definieren Sonja Kutschera-Groinig, „Vorhang auf – Männer unter sich“ – sozialkritische Studien in Männergruppen. Münster 2005.

dass er dann bei Norbert unterschlüpfen kann. Der Film nimmt also die Neugier des heterosexuellen Axels auf homosexuelle Erfahrungen deutlich zurück.¹⁶ Nur aus der Not heraus zieht Axel zu Norbert, nachdem er nirgendwo sonst bei einer heterosexuellen Frau unterkommt. Insofern ist Norbert im Film für Axel ein defizitäres Surrogat für eine Sexualpartnerin.

Dies zeigt sich im Film auch in der Blickregie des Begehrens. Axels knackig-muskulöser, unbehaarter Körper ist Objekt der homosexuellen Schaulust aller Homosexuellen, auf die er im Filmverlauf trifft, und insbesondere des schüchternen Norbert. Damit wird dem homosexuellen Mann unterstellt weniger an seinesgleichen, sondern vielmehr in Konkurrenz zu den Frauen am heterosexuellen Mann interessiert zu sein. Dieser heterosexuelle Mann ist im Vergleich zum homosexuellen Mann ein „richtiger“, also ein männlicher Mann. Als richtiger Mann ist Axel sich seiner Attraktivität für schwule Männer gar nicht bewusst. Er verkörpert eine ‚natürliche‘ Männlichkeit, bei der sein sportlich-trainierter Körper nicht Ergebnis einer Anstrengung, sondern völlig selbstverständlich ist.

Im Gegensatz dazu zeigt uns der Film die beiden Schwulen Norbert und Waltraud – anders als der Comic – im Fitnessstudio, wo sie sich erfolglos darum bemühen, sich Muskeln und einen attraktiven Körper anzutrainieren. Norbert fällt auf dem Ergometer nach wenigen Minuten in Ohnmacht. Er verkörpert als Homosexueller im Film eine ‚andere‘ Männlichkeit, die sich gegenüber Axels selbstverständlicher Männlichkeit gegenüber als defizitär erweist.

In diesem Zusammenhang erscheint dann auch selbstverständlich, dass Norbert und Waltraud Tunten sind, die in der Szene ganz selbstverständlich gerne mal Frauenkleider anziehen. Im Film ist die Travestie damit nicht Ausdruck einer Camouflage oder Maske. Die Travestie ist vielmehr Ausdruck einer Kongruenz von defizienter homosexueller männlicher Rolle vor der Folie der natürlichen und selbstverständlichen Körperlichkeit des muskulösen heterosexuellen Mannes.

Norbert kann als Inbegriff des verweichlichten Homosexuellen dann auch nicht für sich selber eintreten und seine Interessen vertreten. In den Film ist eine Episode eingefügt, in der Norbert nie seine abonnierte Tageszeitung bekommt, da ihm diese von einem heterosexuellen Nachbarn immer gestohlen wird. Axel legt sich dann mit Norbert morgens auf die Lauer im Treppenhaus, um den Dieb zu enttarnen und zur Rede zu stellen. In der Wartezeit unterhalten sich Norbert und Axel über Norberts einzige misslingende heterosexuelle Erfahrung in der Jugendzeit. Der misslingende heterosexuelle Verkehr des Schwulen und das misslingende Eintreten Norberts für sich selbst, seine fehlende ‚natürliche‘ Männlichkeit und sein fehlendes Selbstvertrauen, die weibliche Passivität des Schwulen und die aktive männliche Dominanz des heterosexuellen Mannes bei der Verteidigung des eigenen Reviers werden im Film direkt miteinander verknüpft. Axel stellt den Dieb zur Rede und betont, dass er jetzt auch hier eine Zeit lang wohnen

¹⁶ Siehe so auch die Masterarbeit aus dem Jahr 2005 von Eve Oesch, *Vom Comic zum Film, Narrative Funktionen und Adaptationsprozess im Fall DES BEWEGTEN MANNES* (= <https://tampub.uta.fi/bitstream/handle/10024/92762/gradu00583.pdf?sequence=1>, v.a. S. 42-65; Abruf am 14.04.2025).

würde und seine Zeitung bräuchte. Im Grunde kämpfen hier zwei Heteromacker um das Revier, dass der verweichlichte Homosexuelle ihnen freiwillig überlässt.

Ganz anders geht der Comic mit der Tuntenrolle um. Hier fragt Axel auf einer Schwulenfete Norbert:

[Axel:] Warum bist Du als Frau verkleidet?

[Norbert:] ?! – Also, das ist eine schwierige Frage...Jetzt könnte ich Dir'n ganzen Vortrag halten...Aber ich fass es mal in einem Satz zusammen...Weil's Spaß macht!!! – Ihr Heteros traut Euch doch sowas nur zum Karneval...Und selbst dann geht Ihr als Cowboys und Indianer – bloß nicht die Tunte rauslassen!¹⁷

Das Tuntendasein wird hier also nicht als Ausdruck eines sichtbar gemachten Defizites, sondern vielmehr als Erweiterung des Handlungsrahmens einer lustbetonten schwulen Identität verstanden. Im Comic tritt danach die Tunte Tina Trümmer auf, die als Mann in Frauenkleidern erkennbar ist. Tina Trümmer, die eigentlich Horst heißt und Vorarbeiter bei Thyssen ist, versucht gerade nicht, in einer perfekten Travestie eine Frau zu imitieren. Sondern sie stellt vielmehr ein Palimpsest dar, bei dem hinter der Frau der Mann klar erkennbar ist. Auf diese Weise bringt Tina Trümmer die männliche und die weibliche Geschlechterrolle miteinander in Konfrontation und macht Gender als soziales Konstrukt transparent, das Ergebnis kultureller Praktiken und damit prinzipiell veränderbar und umkodierbar ist.¹⁸ Hier knüpft der Comic also an eine politische Kultur der autonomen Homosexuellen-Bewegung an.

Im Film *DER BEWEGTE MANN* tritt dagegen keine Tunte Tina Trümmer auf. Eine Reflexion über die prinzipielle Konstruktion von Gender-Rollen durch eine Tunte mutet man dem Filmpublikum nicht zu. Hier tritt statt der Tunte der eher maskuline Kabarettist Monty Arnold mit dem Song *Mein Gorilla hat 'ne Villa im Zoo* auf.¹⁹ Die Position der Tunte, die heteronormative Muster parodiert, kann nicht in die Wertebasis des Films integriert werden.

Dass die Position der genderkritischen Tunte aber nicht mehr nur gegenkulturell wirksam ist, sondern zu Beginn der 1990er Jahre beginnt, sich in der städtischen, jugendlichen Mainstreamkultur als etabliertes kulturelles Konzept durchzusetzen, bevor das Konzept der Drag Queen es im neuen Jahrtausend später noch einmal neu erfindet, zeigen bspw. die Veranstaltungen des autonomen schwul-lesbischen Referats-Kollektiv am AStA der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, das in Zusammenarbeit mit der Homosexuellen Aktionsgruppe Kiel (HAKI) e.V. bereits von 1991 bis 2004 und dann erst wieder 2012 jeweils das *Internatio-*

¹⁷ Siehe König, *Der bewegte Mann*, S. 36.

¹⁸ Siehe einführend Klaus Rieser, „Gender ist kein Nullsummenspiel. Nicht-normative Männlichkeit und ‚Feminisierung‘“. In: Andrea Ellmeier u.a. (Hgg.), *Geschlecht und Wissen in Musik Theater Film* (= *mdw Gender Wissen, Screenings* Band 1, Wien/Köln/Weimar 2010, S. 129-144.

¹⁹ Siehe zur Funktion der Musik in *DER BEWEGTE MANN* aus einer genderkritischen und feministischen Perspektive im Überblick Ute Lischke-McNab, „Gender, Sex and Sexuality: The Use of Music as a Collateral Marketing Device in *MAYBE... MAYBE NOT*“. In: Christoph Lorey/John L. Plews (Hgg.), *Queering the Canon: Defying Sights in German Literature and Culture*. Columbia 1998, S. 403-419.

nale Kieler Tuntenrennen auf dem Musäus-Platz und später auf dem Asmus-Bremer-Platz in Kiel organisiert hat. Dabei war und ist die Pumpe e.V. in Kiel mit ihrem Kommunalen Kino und seinen schwul-lesbischen und queeren Filmen in der „Rosa Linse“ jenseits des Mainstreams ein zentraler Kristallisationspunkt, an dem sich Sub- und Jugendkultur vermischen. Dafür gelten der Pumpe und dem Kommunalen Kino und ihrem Leiter Eckhard Pabst mein Dank.

3. Schwule ‚Camp‘-Ästhetik in den Comics von Ralf König und die Konstruktion eines ‚Anderen‘ – im Vergleich mit ihren filmischen Adaptionen

Das Kieler Tuntenrennen des AStA der CAU Kiel verstand sich als Teil einer feministischen Antifa (der so genannten „Fantifa“) und Sponti-Szene. Diese Szene wollte mit Spaßaktionen auf Sexismus und Diskriminierung durch die patriarchale Gesellschaft hinweisen. Ziel war auch hier die Infragestellung und Erosion selbstverständlicher Geschlechterrollen von Mann und Frau. In diesem Selbstverständnis ist auch das Schaffen des Comic-Zeichners Ralf König angesiedelt.²⁰

Der 1960 in Westfalen geborene Ralf König beginnt 1981 als Comiczeichner mit den ersten *SchwulComix* im Verlag Rosa Winkel. Sein Zeichenstil bedient sich dabei einer laienhaften und reduzierten Ästhetik. Er entspricht damit in der Gestaltung den Anforderungen des Punk an handgemachte Do-it-yourself-Kunst. Dabei korreliert der Bruch mit konventionellen Ästhetiken inhaltlich mit dem Brechen bürgerlicher Werte und Normen. König zeichnet aus der Mitte der schwulen Subkultur heraus und verleiht den Schwulen eine eigene Stimme. Königs Comics richten sich zunächst ausschließlich an ein schwules Publikum. In seinen kurzen Comics greifen Königs Karikaturen vor allem die Stereotype der schwulen Subkultur auf, um einerseits selbstironisch-solidarisch über Eigenheiten der schwulen Subkultur zu lachen oder auch spottend-überlegen gegen reine Konsum-, Sex- und Spaßorientierung sowie die biedereren und spießigen Aspekte der schwulen Subkultur zu agitieren.

3.1 ‚Camp‘-Ästhetik, Alterität und Alienität

Zu Königs Erzählweise gehört dabei oft die Parodie etablierter narrativer Kodes und Erzählmuster. Dabei verfolgt König oft eine Travestie von Erzählstilen, die an seine handgemachte und reduzierte Ästhetik angepasst werden. Einerseits professionalisiert sich seine Darstellungsweise durch sein Studium der freien Kunst von 1981–1986 an der Staatlichen Kunstakademie in Düsseldorf (Beuys, Gerhard Richter). Andererseits ordnet sich König damit in die Versuche einer eigenen

²⁰ Siehe einführend zur Konzeption schwuler Identität in den Comics von Ralf König und zu den folgenden Ausführungen zu seiner Person die kultursemiotische Studie von Mihály Riszovannij, „4. Tunten, Normalos und Lederkerle: Ralf Königs schwule Männlichkeit“. In: Mihály Riszovannij, *Männerbilder in der zeitgenössischen Karikatur. Eine kultursemiotische Analyse*. Berlin 2008, S. 121-136.

schwulen Ästhetik ein, die gerade in der Parodie und Übertreibung etablierter patriarchaler Muster eine subversive Kraft entfalten möchte.

Damit beziehen sich Königs Comics auf die Camp-Ästhetik, die von Susan Sontag 1964 als spezifisch schwule Ästhetik beschrieben wurde.²¹ Camp ist nach Susan Sontag eine spezifische Wahrnehmungshaltung gegenüber der Mainstream-Kultur. Camp ist nach Sontag ein bewusstes Erleben von trivialen und populärkulturellen Medienprodukten, die das Triviale hyperbolisch übersteigern und theatralisch inszenieren. Die Tunte, die auf übertriebene Art und Weise weibliche Klischees der Mainstreamkultur überinszeniert, ist bspw. ein typischer Ausdruck der Camp-Kultur. Camp ist also die Travestierung und Übertreibung traditioneller Muster der heteronormativen Kultur und dient genau auf diese Weise der Subversion dieser Heteronormativität. Durch Camp-Ästhetik kann man also mit den Mitteln der Ursprungskultur ihr gegenüber eine subversive Haltung einnehmen. Element einer spezifisch schwulen Ästhetik ist im Camp immer ein dekonstruierendes Moment in der Übertreibung trivialer und populärkultureller Muster.

Vor diesem Hintergrund sind dann die beiden Comicromane *Der bewegte Mann* und *Pretty Baby* als Versuch zu verstehen, aus der Perspektive des ‚Anderen‘, der schwulen Alterität im Patriarchat, eine eigene schwule Identität zu konstruieren. Alterität, lässt sich in der Folge Tzvetan Todorovs differenzlogisch nur systemisch in Abgrenzung zu einem Identität stiftenden Zentrum als Anderes an der Peripherie begreifen. Dieses Andere ist zusätzlich von einem Fremden abzugrenzen, das als Alienes abgespalten und auf Distanz gehalten wird und prinzipiell zu tilgen ist.

Todorov entwickelt seinen Alteritätsbegriff am Beispiel des Umgangs der spanischen Konquistadoren mit den indigenen Völkern Südamerikas und definiert drei Achsen, welche die systemische Relation aus ‚Identität‘ vs. ‚Alterität‘ vs. ‚Alienität‘ bestimmen: (i) Praxeologisch muss es zu einem konkreten Kontakt zwischen Eigenem und Anderem oder Fremdem kommen. (ii) Dieses Andere oder Fremde muss semiotisch auch als solches erkennbar sein oder sichtbar gemacht werden. (iii) Axiomatisch wird auf der Basis von Werten und Normen entschieden, wie mit dem Anderen oder Fremden umzugehen ist: Kann das Andere als Anderes am Rand und in Distanz zum Eigenen zugelassen werden oder muss es als Fremdes vernichtet werden.²²

In Bezug auf den soziokulturellen Umgang mit Geschlechterrollen und Homosexualität verfahren erkennbar die Denkansätze Simone de Beauvoirs und Jean-Paul Sartres nach diesem Schema.

Simone de Beauvoir weist in *Das andere Geschlecht* (1951) präzise die Mechanismen nach, mit deren Hilfe eine patriarchale Kultur den Mann als semantisches Zentrum und Ideal konstruiert, von dem die Frau als Mängelwesen und Anderes distanziert und abgegrenzt wird.²³ Nur auf der Folie und vor dem Hinter-

²¹ Siehe Susan Sontag, „Notes on ‚Camp‘“. In: *Partisan Review*, 31/4, 1964, S. 515-530.

²² Siehe Tzvetan Todorov, *Die Eroberung Amerikas*, Frankfurt am Main 1985, S. 211.

²³ Siehe Simone De Beauvoir, *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*. Reinbek bei Hamburg 1951.

grund als defizient bewerteter und markierter Weiblichkeit kann sich die postulierte männliche Vollkommenheit als eine solche überhaupt erst definieren. Das männliche Eigene ist als Wert ohne das weibliche Andere als Defizit nicht zu begründen.

Sartre seinerseits weist in seinem Werk *Das Sein und das Nichts* (1952) immer wieder daraufhin, dass der Homosexuelle, der von der Gesellschaft verfolgt wird, zur Unaufrichtigkeit gezwungen würde.²⁴ Denn der Homosexuelle flüchte sich in die Idee einer angeborenen Homosexualität, um sich nicht als Fremdes, sondern als Anderes in Distanz zum Patriarchat zu legitimieren. Stattdessen solle er nach Sartre doch lieber die Einsicht in die eigene Existenz dazu nutzen, sich gegen die Fremdbestimmung durch die Gesellschaft und ihre Normen aufzulehnen. Auf diese Weise könnte gerade der Homosexuelle zu einem radikal autonomen Handeln gelangen, mit dem sich der Mensch nur aus seiner grundlegenden Fremdbestimmung befreien könne. Der Homosexuelle wird damit gerade auch bei Sartre in der patriarchalen Kultur in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts als das Aliene lesbar, das die Gesellschaft so radikal in Frage stellt, dass es an ihren Grundfesten rüttelt.²⁵ Aus der Zusammenschau der Positionen kann für den normativen Diskurs über Homosexualität im 20. Jahrhundert gefolgert werden, dass eine heteronormative Männlichkeit als Identität stiftendes Zentrum und Ideal der patriarchalen Kultur das Andere der defizitären weiblichen Geschlechterrolle als Peripherie zulässt und als Abschirmung der Abspaltung einer als Fremdes stigmatisierten Homosexualität dient.²⁶ Vermutet werden kann, dass diese dreigliedrige Relation in einer Reinform nur in wenigen Texten realisiert wird. Ebenfalls kann vermutet werden dass diese vor allem auch durch andere Abweichungen so ergänzt werden kann, dass sich in der Kultur eine variable Skalierung von Abweichungen ergibt: Beispielsweise deutet vieles darauf hin, dass männliche Homosexualität um die Mitte des 20. Jahrhunderts einerseits als abweichender als weibliche Homosexualität empfunden wurde.²⁷ Andererseits hat die BRD-Kultur schon ab den 1960er Jahren männlichen Homosexuellen viel eher als den homosexuellen Frauen eine eigenständig als solche berechnete, subkulturelle Nische

²⁴ Siehe Jean Paul Sartre, *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*. Reinbek bei Hamburg 1952.

²⁵ Die Gesetze zur Strafbarkeit der Homosexualität in Westeuropa bis weit in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts belegen das augenfällig.

²⁶ Siehe zur Definition von Heteronormativität als ein dichotomes Modell, das Geschlecht, Geschlechtsidentität und sexuelle Orientierung gleichsetzt Felix Dietlinger, „Wie war das eigentlich bei Dir? Heteronormativität und Coming Out in der Kinder- und Jugendliteratur“. In: *1000 und 1 Buch. Das Magazin für Kinder- und Jugendliteratur*, 28/4, 2013, S. 14-19, hier S. 15.

²⁷ Dies zeigt sich aufgrund der unterschiedlichen Gesetzgebung für schwules oder lesbisches Verhalten oder auch in der Produktion lesbischer Erotika für heterosexuelle männliche Konsumenten, aber nicht umgekehrt von schwulen Erotika für heterosexuelle Frauen. Schwule Erotika für heterosexuelle Frauen gibt es massiv erst im 21. Jahrhundert. Im Web 2.0 werden solche Erotika gegenwärtig aber vor allem von überwiegend weiblichen Prosument*innen produziert, die massenhaft schwule pornografische Fanfictions schreiben; siehe Jan-Oliver Decker, „Slash-Kultur und literarisches Handeln. Konzepte abweichender Erotik in deutsch-sprachigen Fanfictions zu *Harry Potter*“. In: Carmen E. Puchianu (Hg.), *Authentizität, Varietät oder Verballhornung. Germanistische Streifzüge durch Literatur, Kultur und Sprache im globalisierten Raum*. Passau 2014, S. 27-47.

zuerkannt. Das führte dazu, dass die lesbische Bürgerrechtsbewegung zum Teil fast identisch mit dem Kampf um Emanzipation erst in der zweiten Frauenbewegung in der BRD ab den späten 1960er Jahren stattgefunden hat.²⁸ Innerhalb der Subkulturen ergeben sich dann jeweils Stereotype, die kulturell unterschiedlich als abweichend wahrgenommen und auch mit anderen als abweichend wahrgenommen Infragestellungen heteronormativer Geschlechterrollen (bspw. Transidentität) skaliert werden können

Wichtig ist mir hier an dieser Stelle für das Verständnis von Königs Comics, dass in seinem Werk die Position des Alienen nicht angenommen wird. In Königs Comics dient die dargestellte Homosexualität immer auch der Subversion der patriarchalen Muster, die das Zentrum einer heterosexuellen männlichen Identitätsvorstellung bilden. König buchstabiert Homosexualität als ein eigenständiges Anderes selbstbewusst aus. Im Kontakt mit der patriarchalen Identität bildet sich differenzlogisch durch Dekonstruktion der patriarchalen Codes eine eigen schwule Identität als eine Alterität in Königs Comics aus. In diesem Sinne verstehe ich Königs Comics also auch als Texte, die genuin einer schwulen Subkultur angehören.

3.2 Vom Comic zum Film: ‚der bewegte Mann‘

Durch den Medienwechsel der Geschichte um Axel, Doro und Norbert in den Film gehen nun diese subkulturellen Merkmale verloren. Die Geschichte wird den Regeln des Mainstreamkinos unterworfen. König selbst hat das einmal 2008 auf seiner Homepage dokumentiert:

Tja, die Filme. Seufz. Comic und Film sind zwei unterschiedliche Ausdrucksformen mit einer jeweils eigenen Bildsprache, und vieles, was mit gezeichneten Figuren urkomisch wirkt, funktioniert im Film weniger oder anders.²⁹

Hier relativiert König selber die unterschiedlichen medialen Formate, thematisiert aber nicht, dass die Heteronormativität des Mainstreamkinos letztlich der zentrale Filter ist, der die schwule Perspektive zu Gunsten eines traditionellen Familienmodells zurückdrängt.

Das ist dann auch der zentrale Unterschied zwischen den Comic-Romanen und dem Film. Im Film *DER BEWEGTE MANN* hat Axels Aufenthalt in der homosexuellen Sphäre nur begrenzt den Status einer irreversiblen Grenzüberschreitung. Zwar entdeckt Doro den schwulen Norbert nackt in ihrem Kleiderschrank. Da sie aber schwanger ist, zählt für sie die Familiengründung vor der Trennung vom biologi-

²⁸ Erst mit der dritten Frauenbewegung ab den 1990er Jahren löste sich die lesbische Bürgerrechtsbewegung zum Teil auch aus der allgemeinen Frauenbewegung heraus und übernahm seitdem die führende Rolle in den Gleichstellungsbemühungen der Homosexuellenbewegung wie bspw. im Lesben- und Schwulenverband in Deutschland (LSVD).

²⁹ Zitiert nach Treiblmayr, *Bewegte Männer*, S. 333.

schen Vater. Bei Axel löst dann auch die Nachricht, Vater zu werden, reflexartig die Wiederherstellung der Beziehung zu Doro aus.

Hier schließt nun der zweite Teil des Filmes an und greift die Geschichte des Comic-Romans *Pretty Baby* auf: Axel hat keinen Kontakt mehr zu Norbert, bis er seine alte Schulfreundin Elke Schmitt trifft. Weil Axel mit Doro aufgrund ihrer Schwangerschaft keinen Geschlechtsverkehr mehr ausüben möchte, plant er eine Affäre mit Elke Schmitt. Da dies nicht in der gemeinsamen Wohnung von ihm und Doro geschehen kann, fragt er Norbert, ob er bei ihm mit Elke ein Schäferstündchen haben könnte. Norbert willigt ein. Unter anderem auch, weil er als Vegetarier mittlerweile ebenfalls eine nicht funktionierende Beziehung mit einem Metzger hat, der sich ganz unschwul für Fußball interessiert, Horrorfilme anschaut und sich prügeln kann. Mit dieser Figur parodiert König aus der Perspektive des Schwulen ein umgekehrtes Coming-Out. Der Metzger, der bei Norbert Erektionsprobleme hat, erweist sich am Ende als verkappter Heterosexueller (Was im Film dann schon daran erkennbar ist, dass er anders als die Schwulen einen Beruf hat). Elke und Axel treffen sich in Axels Wohnung und Elke will sich und Axel mit Bull Power dopen, einem Spray, das Zuchtbullen zur Erektion verhilft. Axel kommt jedoch auf einen Horrortrip und nimmt Elke als groteskes Krötenartiges Monster wahr. Elke, die in Norberts Wohnung ein Schwulenmagazin von Norbert gefunden hat, hält nun Axel für schwul. Sie verführt daraufhin mit Bull Power den Metzger in der Badewanne. Zum Showdown kommt Doro in Norberts Wohnung, die dort Axel in einer Affäre mit Norbert wähnt. Doro findet ihren Mann als grunzenden Primaten, der auf dem Wohnzimmertisch hockt. Als Doro hysterisch wird, setzen die Wehen ein. Axel kann Doro nicht ins Krankenhaus bringen, sondern das muss Norbert tun. Da Norbert für den Vater gehalten wird, ist er schließlich auch bei der Geburt dabei. Am Ende kehren Norbert und Waltraud, die nun endgültig die Schnauze von den Heteros voll haben, in ihre schwule Szene zurück. Das heterosexuelle Paar und die homosexuellen Männer haben am Ende im Comicroman keinen Kontakt mehr zueinander. Der Comic *Pretty Baby* endet mit einem Epilog, in dem Norbert erst dem Paar Doro und Axel mit Kinderwagen und dann dem Metzger und der schwangeren Elke begegnet und die Straßenseite wechselt, um jede Kontaktaufnahme zu vermeiden. Die übergeordnete Erzählinstanz beendet den Comic-Roman dann mit folgenden Knittelversen, die einen Bogen zum Prolog zurückschlagen:

Zur Pfeife der Natur zu tanzen,
Und ständig sich nur fortzupflanzen,
Scheint das schicksalsschwere Los
Von Milliarden Heteros.
Sie müssen sich dem Triebe beugen
Und wie die Blöden Kinder zeugen.

Dabei gibt's schon viel zu viele
 Im Überbevölkerungsgewühle.
 Des Wahnsinns wahre fette Beute,
 das sind die ganz normalen Leute!³⁰

Diese extrem kritische Karikatur heterosexuellen Verhaltens macht in Kombination mit der Disjunktion von Schwulen und Heteros am Ende deutlich, dass aus der Perspektive einer im Todorov'schen Sinne schwulen Identität die Heterosexuellen als Alienes abzuspalten sind.

Ganz anders endet dagegen der Film *DER BEWEGTE MANN*. Zwar werden die wesentlichen Handlungsstränge übernommen, aber mit funktionalen Abweichungen kombiniert.

Als Norbert Doro zum Krankenhaus fährt, erklärt er ihr, dass Axel nur sie lieben würde. Doro bedankt sich daraufhin bei Norbert, weil er sich so gut um sie kümmert. Als Axel am Tag nach der Geburt im Krankenhaus von Doro des Zimmers verwiesen wird, sammelt Norbert ihn auf und bringt ihn zu seinem Sohn, damit er ihn das erste Mal sehen kann. Norbert redet Axel gut zu, dass Doro ihn lieben würde und sich schon wieder einkriegen wird. Am Ende gehen Axel und Norbert zusammen frühstücken. Ganz anders als im Roman sind Axel und Norbert Freunde geworden wie auch Doro und Norbert Freunde geworden sind.

Wichtig erscheint mir nun, dass Norbert genau in dem Maße zum Freund an der Peripherie des heterosexuellen Paares werden kann, wie er Funktionen für die heterosexuelle Partnerschaft übernimmt. Am Filmende darf Norbert, der keine funktionierende Beziehung hat, eine Art Onkel der Familie werden, der Funktionen für den Erhalt der heterosexuell fundierten Familie übernimmt. Der schwule Norbert hat also keinen Wert in seiner Eigenschaft als Schwuler. Vielmehr kann der schwule Norbert seine defizitäre Männlichkeit am Ende dadurch kompensieren, dass er sich in Abhängigkeit und in seiner Funktion für den natürlicherweise männlichen, heterosexuellen Mann definiert.

Diese komplette Umwertung der Werte, die am Ende der beiden Comicromane vertreten werden, durch den Film *DER BEWEGTE MANN* interpretiere ich als Anzeichen einer Aneignung schwuler Subkultur durch das patriarchale Mainstreamkino.

Die beiden Comicromane bestätigen die Krise hegemonialer Männlichkeit, die Axel in seinem Verhalten gegenüber Norbert und Doro ebenso zeigt wie die bigotten Männer der Männergruppe, zu der Axel gehört. Dem gegenüber wird in Wortmanns Film mit Axel eine natürliche Männlichkeit inszeniert, die gerade nicht in eine Krise gerät, sondern sich am Ende selbstverständlich als heteronormative Identität über das abweichende Andere des homosexuellen Milieus erhebt.

Die beiden unterschiedlichen Medien lassen sich damit in ihrer jeweiligen kulturellen Verwendung differenzieren.³¹ Bestandteile eines gemeinsamen diegeti-

³⁰ Siehe Ralf König, *Der Bewegte Mann. Pretty Baby. 30 Jahre Jubiläumsausgabe*. Reinbek bei Hamburg 2017, S. 239.

schen Universums werden transmedial unterschiedlich strukturiert: Die beiden Comicromane verbinden die schwule Subkultur mit der neuen deutschen Filmkomödie im Zentrum der bundesdeutschen Populärkultur der 1990er Jahre.

Hier lässt sich mit Lotmans Semiosphärenmodell eine Aufgabe unterschiedlicher medialer Sprachen in einer Kultur definieren.³² Schwule Subkultur und bundesdeutsche Populärkultur können durch populärkulturelle Medien wie Film und Comicroman in einen Kontakt treten. Werte und Normen schwuler Subkultur behaupten sich in den Comicromanen gegen heteronormative Werte des patriarchalen Systems, das in einer Krise vorgeführt wird. Dagegen eignet sich die neue deutsche Filmkomödie Zeichenmaterial und Versatzstücke schwuler Subkultur aus den Comicromanen an, um Homosexualität neu für patriarchale Werte und Normen zu diskursivieren.

3.3 KONDOM DES GRAUENS: Reproduktion ausgrenzender Stereotype

Ein ähnlicher Zusammenhang lässt sich auch an Martin Walz' *KONDOM DES GRAUENS* (1996) zeigen. Zunächst liegt hier in der Produktion ein ähnliches Prinzip wie bei Wortmanns Film vor: Die beiden Comicromane *Das Kondom des Grauens* (1987) und *Bis auf die Knochen* (1990) werden zusammen in dem Film *KONDOM DES GRAUENS*, der – wie es heißt – ersten „Kondomödie“ der Filmgeschichte, zusammengefasst. *KONDOM DES GRAUENS* ist ein mäßig erfolgreicher Film mit mäßigen Kritiken,³³ der trotz seines Staraufgebotes (u.a. Burgschauspieler Udo Samel, Peter Lohmeyer, Iris Berben, Leonard Lansink) seine Produktionskosten mit 18.289 Zuschauern an der Kinokasse bei weitem nicht einspielen konnte.³⁴

Die beiden Comicromane gelten dagegen als sehr erfolgreiche Comicbücher von Ralf König, die auch durch den Versuch des bayerischen Landesjugendamtes 1996 geadelt wurden, *Kondom des Grauens* zusammen mit Königs Comic *Bullenklöten!* als jugendgefährdende, pornographische Schriften zu indizieren.

Ein Grund für den kommerziellen Misserfolg des Films ist sicher die völlig absurde und überdrehte Handlung, die Sehgewohnheiten eines Mainstream-Publikums unterläuft. Schon die beiden Comicromane markieren sich intermedial

³¹ Vgl. ähnlich für die 1960er Jahre in der BRD die unterschiedlichen mentalitätsgeschichtlichen Funktionen im Umgang mit männlicher Homosexualität in unterschiedlichen medialen Formaten Jan-Oliver Decker, „Jagdszenen aus Niederbayern: Konstruktionen des ‚Eigenen‘, ‚Anderen‘ und ‚Fremden‘ im Medienverbund von Bühnenstück, Erzählung und Verfilmung“. In: Jan-Oliver Decker/Hans Krahl (Hgg.), *Skandal und Tabubruch – Heile Welt und Heimat. Bilder von Bayern in Literatur, Film und Fernsehen*. Passau 2014, S. 151-178.

³² Siehe einführend zur Anwendung des Modells der Lotman'schen Semiosphäre auf die Organisation unterschiedlicher medialer Formate in einem systemischen Zusammenhang Jan-Oliver Decker, „Transmediales Erzählen. Phänomen – Struktur – Funktion“. In: Martin Hennig/Hans Krahl (Hgg.), *Spielzeichen. Theorien, Analysen und Kontexte des zeitgenössischen Computerspiels*. Glückstadt 2016, S. 137-171.

³³ Siehe bspw. o.V., „Eine wilde Gruselwelt. *KONDOM DES GRAUENS* von Martin Walz“. In: Spiegel, 50/35, 1996, S. 196-197.

³⁴ Auch die Kritiken fielen eher negativ aus; siehe „Wikipedia: *KONDOM DES GRAUENS*“, https://de.wikipedia.org/wiki/Kondom_des_Grauens; Abruf am 14.04.2025.

als im Comic simulierte B-Horror-Movies und signalisieren über diese medienübergreifende Genrereferenz eine Zugehörigkeit zu einer Trash-Ästhetik. Die Comics installieren als *film noir*-Travestie den schwulen Macho-Ermittler mit dem sprechenden Namen Luigi Mackeroni als Hauptfigur und Erzählinstanz. Auch hier liegt wieder das für Ralf König typische Prinzip der Camp-Ästhetik vor, mediale Kodes der Populärkultur schwulenspezifisch neu zu semantisieren. Dabei erzählt der Comic die Geschichte einer wahnsinnigen Wissenschaftlerin, die einen berühmten Genforscher entführt und von roter Grütze abhängig gemacht hat. Er soll Killerkondome produzieren, die im Stundenhotel „Quickie“ den Männern in abweichenden Sexualakten vor allem mit männlichen und weiblichen Prostituierten den Penis abbeißen. Motiv des weiblichen Mad Scientist ist christlicher Fundamentalismus, dem gegenüber das Recht auf sexuelle Selbstbestimmung und Freiheit gesetzt wird.³⁵

Die Comicromane *Kondom des Grauens* und *Bis auf die Knochen* inszenieren in hyperbolischer Camp-Ästhetik damit vor allem die Angst des Mannes vor der *vagina dentata*, der den Mann entmannenden Hingabe an seine Sexualität.

In *Bis auf die Knochen* wird dazu die Nebenhandlung des Polizisten Plumley aufgebaut. In expliziter intertextueller Referenz auf William Friedkins Film *CRUISING* (USA 1980) führt König einen Polizisten vor, der durch Undercover-Recherche in schwulen Lederbars eigene homosexuelle Potenziale freisetzt.³⁶ Wo in *CRUISING* der Ermittler aber in Abwehr der homoerotischen Potenziale selber zum Killer wird, da gelingt demgegenüber dem verheirateten Familienvater Plumley in Schritten ein Coming Out, das ihn glücklich werden lässt.

Dieser Handlungsstrang wird dagegen in den Film *KONDOM DES GRAUENS* nur rudimentär mit dem von Peter Lohmeyer gespielten Polizisten Sam eingeführt, der am Ende seine homophobe Einstellung aufgibt, aber heterosexuell bleibt. In Walz' Film lässt sich ähnlich wie in Wortmanns *DER BEWEGTE MANN* durch die Ersetzung der Tunte durch den Kabarettisten damit eine Zurücknahme der Subversion heteronormativer Strukturen erkennen, wie sie noch in den Comics jeweils realisiert werden.

Völlig neu wird dagegen die Rolle der von Leonard Lansink gespielten transidentischen Person Babette eingeführt. Babette hieß einst Bob und war Mackeronis Partner bei der Polizei. Unter Alkoholeinfluss kam es einmal zu einem Geschlechtsverkehr zwischen Bob und Mackeroni, an den sich Mackeroni nicht mehr erinnern kann. Für Babette hat dieser One-Night-Stand aber bedrohliche Ausmaße angenommen. Bob gibt seine Polizeikarriere auf, nennt sich Babette und tritt jetzt als schlechte Damenimitatorin zu Playback im Stundenhotel „Quickie“ auf. Sie ist unsterblich und hoffnungslos in Mackeroni verliebt, den sie um-

³⁵ Religionskritik ist ein Thema, das Ralf König dominant in seinen Comicromanen *Prototyp* (2008) zu Adam und Eva, *Archetyp* (2009) zu Noah und *Antityp* (2010) zu Paulus ausbaut; siehe einführend Ingo Reuter, „Literatur / Medien / Kultur – Zwischen Prototyp und Archetyp – Religionswahrnehmung und Religionskritik im zeichnerischen Werk von Ralf König“. In: *Praktische Theologie*, 45/2, 2010, S. 124-125.

³⁶ Siehe dazu Faye Stewart, „When a Woman loves a man: the politics of desire in romance and crime fiction“. In: Faye Stewart (Hg.), *German Feminist Queer Crime Fiction: Politics, Justice and Desire*, Jefferson (North Carolina) 2014, 96-137.

wirbt. Für Babette war der einmalige homosexuelle Akt also Katalysator einer fundamentalen transidentischen Persönlichkeitsveränderung. Mit ihrer Verweiblichung verliert Babette dann ihre Attraktivität für den schwulen Mann Mackeroni und gleichzeitig ihre Situationsmacht. Als sie Luigi bei der Bekämpfung der Killerkondome helfen soll, vermasselt sie alles. Sie ist das weinerliche, jammernde Opfer, das am Ende auch von Mackeroni gerettet werden muss.³⁷

Im Todorov'schen Sinn können wir hier also insgesamt sehr schön sehen, dass der Film *KONDOM DES GRAUENS* mit der Figur Luigi Mackeroni mittels Verfahren der Camp-Ästhetik eine schwule Identität konstruiert. Diese schwule Identität grenzt der Film von einem hetero(r)sexuellen christlichen Fundamentalismus ab, der als *Alienes* abzuspalten ist. Eine funktionierende heterosexuelle Beziehung kommt im ganzen Film nicht vor. Aufgrund dieser Wertebasis aus einer schwulen Identität und einer fehlenden funktionierenden heterosexuellen Beziehung können wir mit Hilfe des Semiosphärenmodells den Misserfolg des Films *KONDOM DES GRAUENS* im Mainstream begründen. Eine solche Position, bei der es im Zentrum keine heteronormative Identität gibt, kann im Medium der neuen deutschen Filmkomödie, die wie Wortmanns *Der bewegte Mann* eine natürliche Männlichkeit und die heterosexuelle Familie als Norm begründet, in den 1990er Jahren nicht in ihr kanonisches semantisches Zentrum aufgenommen werden.

Zugleich zeigt sich in Martin Walz *KONDOM DES GRAUENS*, dass sich die schwule Identität ihrerseits ein abweichendes, defizientes Anderes an ihrer Peripherie konstruiert, nämlich eine krude Vorstellung von Transidentität.³⁸ Genau auf die gleiche Weise also, wie in Wortmanns *DER BEWEGTE MANN* die heterosexuelle Paarbeziehung nur vor der Folie der defizienten schwulen Stereotype idealisiert wird, genauso wird homolog in Martin Walz *KONDOM DES GRAUENS* die schwule Identität nur vor der Folie eines defizienten transidentischen Stereotyps idealisiert.

Der Film *KONDOM DES GRAUENS* bedient also einerseits nicht die heteronormative Erwartung des durchschnittlichen Publikums. Er verletzt andererseits auch das Solidaritätsgebot, das in der Bürgerrechtsbewegung zwischen schwulen-lesbischen-transidentischen und queeren Personen in der LGBTQIA+-Community existiert, indem er ein heteronormatives Stereotyp transidentischer Personen reproduziert.³⁹

Wichtig für den medialen Diskurs über Homosexualität im populärkulturellen Film ist für mich dabei vor allem der Mechanismus auch in einem queeren Film

³⁷ Siehe einführend zum ausgrenzenden Umgang mit Transidentität in den Medien bis in die 1990er Jahre Hans Krahl/Britta Madeleine Woitschig, *Medienwissenschaft/Kiel: Berichte und Papiere: Bilder von Transsexuellen!? Ein Workshop*. 1, 1999.

³⁸ So ähnlich auch im jüngeren Jugendbuch, siehe Jan-Oliver Decker, „*Adrian Mayfield*-Trilogie. Ein Metatext der Darstellung männlicher Homosexualität im Jugendroman“. In: Karla Müller u.a. (Hgg.), *Genderkompetenz in der Kinder- und Jugendliteratur entwickeln. Grundlagen – Analysen – Modelle*. Baltmannsweiler 2016, S. 151-173.

³⁹ Zu fragen bleibt für mich, inwiefern wirklich eine Krise heteronormativer Männlichkeit vorliegt, wenn heteronormative Muster selbst von den Schwulen reproduziert werden; siehe zur Debatte um Männlichkeit als solche Raewyn Connell, *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*. Wiesbaden 2015.

wie *KONDOM DES GRAUENS*, männliche Homosexualität, Transidentität und Heterosexualität in ein Anderes und ein Alienes aufzuspalten. Diese ideologische Operation reguliert, so die hier abgeleitete These, konstant die Organisation des medialen Diskurses über diverse Gender und heterogene Formen von Erotik im Mainstream und in der Subkultur der 1990er Jahre. Dabei werden dann gewisse Aspekte homosexuellen und abweichenden erotischen Verhaltens oder Transidentität mit anderen Figurenmerkmalen zu einem Abweichungsbündel verknüpft. Dieses abweichende homosexuelle oder transidentische Verhalten oder eine andere erotische Abweichung wird dann als Fremdes gegenüber einem heteronormativen Verhalten abgewertet, das umgekehrt durch den Narrationsverlauf mit positiv bewerteten Merkmalen verbunden und legitimiert wird.

Im Verlauf der deutschsprachigen Filmproduktion der 1990er Jahre wird dieses Prinzip massiv genutzt, um bei oberflächlicher Toleranz und Akzeptanz, nur bestimmte Formen homosexuellen Verhaltens in bestimmten Nischen und Abhängigkeiten vor der Folie patriarchaler Werte und Normen zu legitimieren.

3.4 Zwischenauswertung: *DER BEWEGTE MANN* und *KONDOM DES GRAUENS* und die Heteronormativität

Aus dem Vergleich von Wortmanns *DER BEWEGTE MANN* und Walz' *KONDOM DES GRAUENS* lässt sich allgemein ableiten, dass im deutschen Spielfilm keine Darstellung von statistisch normaler männlicher Homosexualität vorliegt, sondern immer eine heteronormative Perspektivierung männlicher Homosexualität. Der Spielfilm der 1990er Jahre bildet also nicht die Realität damals real gelebter homosexueller Lebensformen ab, sondern wählt aus dem Kontinuum möglicher schwuler Lebensformen bestimmte Merkmale aus, die dann zu normativen Stereotypen des homosexuellen Mannes in den dargestellten Welten von Spielfilmen verdichtet werden. Diese Stereotype bilden dabei sehr wohl gesellschaftlich und mentalitätsgeschichtlich relevante Diskursformationen über männliche Homosexualität ab.

Anders gesagt: Das statistisch häufige und normative Stereotyp des homosexuellen Mannes im Spielfilm erfüllt im Kontext seiner Produktionsgeschichte bestimmte Funktionen in der Kultur, gerade indem es in Opposition zum statistisch normalen männlichen Verhalten schwuler Männer in der Produktionszeit tritt. Diese Funktionen liegen, wie der *BEWEGTE MANN* gezeigt hat, insbesondere im Bereich einer möglichen Nutzbarmachung homosexueller Männer für eine heteronormative Mehrheitsgesellschaft: Entweder die homosexuellen Männer bekommen einen Sinn in der heteronormativen Mehrheitsgesellschaft oder aber sie werden von ihr ausgegrenzt oder grenzen sich selbst von ihr aus wie in *KONDOM DES GRAUENS*. Homosexuelle Männer bilden hier eine Projektionsfläche für gesellschaftliche Abweichung. Die Schwulen sind also entweder ein grundsätzlich Fremdes oder aber ein funktionales Anderes.

Bisher habe ich mit dem *BEWEGTEN MANN* und *KONDOM DES GRAUENS* den medialen Diskurs über männliche Homosexualität im bundesdeutschen Spielfilm der

1990er Jahre am Beispiel zweier parodistischer Fremdbilder des Schwulen betrachtet. Im Folgenden möchte ich mich Rosa von Praunheims NICHT DER HOMOSEXUELLE IST PERVERS, SONDERN DIE SITUATION, IN DER ER LEBT und damit einem schwulen Selbstbild aus einer genuin queeren Perspektive zuwenden.⁴⁰

4. NICHT DER HOMOSEXUELLE IST PERVERS, SONDERN DIE SITUATION, IN DER ER LEBT: eine alternative Sicht?

NICHT DER HOMOSEXUELLE IST PERVERS [...] ist bis heute ein bedeutender Film der deutschen Filmgeschichte, weil er tatsächlich die bundesdeutsche Realität verändert hat. Denn dieser Film hat die neue deutsche Schwulenbewegung in den 1970er Jahren mitbegründet. Im Anschluss an Vorführungen des Films haben sich viele schwule Emanzipationsgruppen gegründet.

Der Film selbst wurde aber eigentlich als Aufklärungsfilm vom WDR in Auftrag gegeben und sollte – politisch korrekt – aus dem Blick eines Betroffenen über die männliche Homosexuellenszene aufklären. Lesben sind hier noch gar nicht in den Blick geraten. Man hat also eigentlich so etwas erwartet wie die etwa zeitgleichen Oswalt Kolle-Filme. Nämlich einen Report-Film, der über die schwule Minderheit und ihre Lebenssituation in der BRD informiert und auch aus einer bestimmten Perspektive für Akzeptanz und Toleranz von schwulen Männern wirbt.

4.1 NICHT DER HOMOSEXUELLE IST PERVERS, SONDERN DIE SITUATION, IN DER ER LEBT: ein schwules Re-Entry

Diese Erwartungshaltung und das Ausblenden der Lesben haben mit der spezifischen Situation der Homosexuellen in der BRD zu tun, denn immerhin waren ja noch bis 1969 durch den §175 alle Formen auch einvernehmlicher sexueller Handlungen zwischen Männern bei Strafe verboten. Mit der Strafrechtsreform von 1969 waren einvernehmliche homosexuelle Handlungen erstmals zwischen Männern über 21 Jahren erlaubt. Die schwule Subkultur, die lange unter der drohenden Strafverfolgung nur im Verborgenen blühte, konnte erstmals öffentlich für sich eintreten und sich sichtbar etablieren. Die jahrzehntelange Verfolgung und die dadurch jahrzehntelang begründete Mentalität des sich Versteckens und Verbergens unter einer bürgerlichen und wohlstandigen Fassade brach bei den Schwulen aber nur langsam auf. Genau hier setzt Praunheims Film an: Anstatt um Verständnis, Toleranz und Akzeptanz für die Homosexuellen zu werben und sie als Menschen wie *Du und ich* vorzuführen (so der Titel des ersten schwulen Magazins in der BRD vom 1. 10. 1969, einen Monat nach der Novellierung der Strafrechtsreform), schlägt Praunheim mit seinem Film voll auf die an-

⁴⁰ Einen ersten sehr guten Ein- und Überblick zum Film liefert der Wikipedia-Eintrag „Wikipedia: NICHT DER HOMOSEXUELLE IST PERVERS, SONDERN DIE SITUATION, IN DER ER LEBT“, https://de.wikipedia.org/wiki/Nicht_der_Homosexuelle_ist_pervers,_sondern_die_Situation,_in_der_er_lebt; Abruf am 14.04.2025.

gepasste, pseudobürgerliche Mentalität vieler Schwuler ein. Im Film finden sich auf der Bildebene eine ganze Reihe schwuler Klischees und Stereotype, die durch einen extrem harschen Kommentar Off-Ton kritisiert werden. Der Film zeigt dem Publikum also nicht die homosexuelle Minderheit aus der Perspektive der heterosexuellen Mehrheit. Sondern der Film greift die Mehrheit in der homosexuellen Minderheit aus der Perspektive einer radikalen schwulen Minderheit an. Oder anders gesagt: Der Film NICHT DER HOMOSEXUELLE IST PERVERS [...] schaut aus einer radikalen queeren Perspektive auf die Mehrheit der homosexuellen Männer in der bundesdeutschen Produktionszeit des Films. Ziel des Films ist also die Dekonstruktion des etablierten schwulen Selbstverständnisses zu Beginn der 1970er Jahre. Es geht Praunheim darum, die Mentalität der Überassimilation und Anpassung der Schwulen an die bürgerliche Kultur anzuprangern:

Schwule wollen nicht schwul sein, sondern so spießig und kitschig leben wie der Durchschnittsbürger. Schwule fordern vom Schwulen, ein Ästhet zu sein. Da die Schwulen vom Spießler als krank und minderwertig verachtet werden, versuchen sie, noch spießiger zu werden, um ihr Schuldgefühl abzutragen mit einem Übermaß an bürgerlichen Tugenden. Ihre politische Passivität und ihr konservatives Verhalten sind der Dank dafür, dass sie nicht totgeschlagen werden. Nicht die Homosexuellen sind pervers, sondern die Situation, in der sie zu leben haben.⁴¹

Ganz klar erkennbar ist hier die linke Ideologie der späten 1960er Jahre greifbar, die nach der Formel funktioniert, dass das System die Menschen fremdbestimmt und unterdrückt und dass die Menschen sich von dieser Fremdbestimmung befreien müssen, indem sie gegen das System als Ganzes revoltieren. Diese ideologische Ausrichtung verdankt der Film nicht nur dem Regisseur Rosa von Praunheim, sondern auch dem späteren Frankfurter Soziologieprofessor Martin Dannecker und seinem Assistenten Reimut Reiche, die beide im Zuge der 1968er Unruhen politisch sozialisiert wurden und selbstbewusst für eine eigene schwule Identität eintreten wollten. Von ihnen stammt der Kommentartext des Filmes, dessen ideologische Orientierung auch die erste Untersuchung über Schwule in der BRD begründet: *Der gewöhnliche Homosexuelle. Eine soziologische Untersuchung über männliche Homosexuelle in der BRD.*⁴²

Das Feindbild ist im Film also der angepasste, bürgerliche „Homophile“, der seine Unterdrückung durch das System internalisiert hat. Deshalb geht es dem Film auch darum, die etablierten Begriffe umzuwerten. Wie es der Titel programmatisch formuliert, sind nicht die Schwulen pervers, sondern das sie fremdbestimmende System. Diese Erkenntnis will der Film bei den Homosexuellen befördern. Aus diesem Grund wird auch andauernd „schwul“ im Film gesagt, um

⁴¹ Siehe Rosa von Praunheim, NICHT DER HOMOSEXUELLE IST PERVERS, SONDERN DIE SITUATION, IN DER ER LEBT. BRD 1971, Filmminute 0:34.

⁴² Siehe Martin Dannecker/Reimut Reiche, *Der gewöhnliche Homosexuelle. Eine soziologische Untersuchung über männliche Homosexuelle in der BRD.* Frankfurt am Main 1974.

durch die Provokation durch das Schimpfwort eine Erkenntnis bei den Schwulen zu befördern und sie zur Emanzipation aufzurufen.

Bedeutsam ist dabei, dass der Film die Perspektive der Ausgrenzung der homosexuellen Männer durch die Mehrheitsbevölkerung in die Gruppe der homosexuellen Männer damit selbst hereinholt und den politisch angepassten Homophilen einerseits und den progressiven Schwulen andererseits miteinander kontrastiert. Die Ausgrenzung der homosexuellen Minderheit durch die heterosexuelle Mehrheit wird also in der Gruppe der homosexuellen Männer selbst reproduziert, indem sich negativ bewertete Homophile, die die Ausgrenzung durch das heterosexuelle System verinnerlicht haben, und positiv gesetzte Schwule, die dagegen rebellieren, gegenüberstehen.

Der Film zeigt uns damit so eine Art Re-Entry: Die Differenz zwischen der heterosexuellen Mehrheit und der homosexuellen Minderheit wird in der homosexuellen Minderheit selbst realisiert und in den medialen Zeichen des Filmes abgebildet. Damit ermöglicht die filmische Welt in NICHT DER HOMOSEXUELLE IST PERVERS [...] die Thematisierung darüber, was schwul ist und welche Rollen die Homosexuellen übernehmen als ein Thema und einen Diskurs der homosexuellen Männer selbst. Die komplexen sozialen Mechanismen der Ausgrenzung männlicher homosexueller Lebensformen in der Realität wird in der pseudo-dokumentarischen Filmwelt auf die Gruppe der homosexuellen Männer hyperbolisch projiziert und auf diese Weise verhandelbar gemacht.

Dabei ermöglicht die filmische Konzeption in einerseits ein gutes progressives Schwulsein, das sich in der Position des Kommentars manifestiert, und andererseits in eine negative, angepasste männliche, homosexuelle Lebensweise, die im Bild gezeigt wird, eine Abgrenzung der Schwulen nach außen. Es ist zunächst Sache der homosexuellen Männer selber, sich zu definieren. Der Film gibt den homosexuellen Männern also durch seine Konzeption eine mediale Diskursmacht über sich selbst. Diese Aneignung der Debatte um Ausgrenzung durch das heteronormative System als eine spezifisch schwule Debatte ist ein wesentliches Anliegen des Films. Besonders relevant erscheint mir dabei, dass der Film, indem er die ausgrenzende Relation des ‚Eigenes‘ vs. ‚Anderes‘ vs. ‚Alienes‘, die wir als einen wesentlichen Mechanismus des medialen Diskurses über Homosexualität im bundesdeutschen Film erkannt haben, auf eine Weise reproduziert, die diesen Mechanismus selbstreflexiv als Konstruktion transparent macht. Genau diese Transparentmachung der Konstruktion von Vorurteilen hat der Film in seiner Rezeptionsgeschichte auch erreicht.

4.2. NICHT DER HOMOSEXUELLE IST PERVERS, SONDERN DIE SITUATION, IN DER ER LEBT: ein Film und seine Folgen

Nach Aufführungen des Films in Kinos und den anschließenden Diskussionen gründete sich die schwule Emanzipationsbewegung in der BRD im eigentlichen Sinne.⁴³ Zahlreiche Schwulengruppen wurden gegründet. Damit ist Praunheims Film mit den Stonewall-Unruhen in New York im Juni 1969 zu vergleichen. In New York haben sich die Schwulen allerdings gegen die Unterdrücker selber gerichtet und sich nach Judy Garlands Beerdigung eine Straßenschlacht mit der Polizei geliefert. Dagegen appelliert Praunheim medial an die Schwulen, sich gegen die Anpassung in den eigenen Reihen zu wenden und sich damit ganz vom System zu emanzipieren.

Praunheims Film vertritt also im Ideal eine radikale Autonomie: Den Schwulen soll der Spiegel vorgehalten werden, so dass sie ihre Unterdrückung erkennen, ihre alte fremdbestimmende Identität hinter sich lassen und an einer neuen, selbst bestimmten schwulen Identität arbeiten. Im Grunde wird hier also ein Kantianisches Ideal eingefordert: Die Schwulen sollen durch den Film und seine Provokation ihren Verstand gebrauchen und sich aus ihrer Unmündigkeit befreien.

Aufgrund des minimalen Budgets von 250.000 DM realisierte Praunheim den Film als farbigen Stummfilm mit Laiendarstellern. Dabei zeigt der Film visuell eine krasse Überzeichnung schwuler Stereotype. Erst nachträglich wurde der Film mit dem von Volker Eschke gesprochenen Kommentar und Dialogen versehen, die oft bewusst nicht synchron mit dem Bild sind. Bild- und Tonebene treten also erkennbar auseinander und machen damit die filmische Konstruktion als solche bewusst und transparent. Dieser bewusste Dilettantismus des Films verhindert also, dass das vom Film Gezeigte als mimetisches Abbild der Wirklichkeit verstanden werden konnte.

Die Rezeption des Films zeigt aber, dass die Mehrheit der zeitgenössischen Zuschauerinnen und Zuschauer insgesamt den Film zum Anlass genommen hat, sich gegen homosexuelle Männer auszusprechen. Es gab eine Telefonbefragung im Anschluss an eine Ausstrahlung des Films 1973 im Fernsehen, in der die überzeichneten Stereotype des Films nicht als mediale Konstruktion erkannt oder gar hinterfragt worden sind. Die Parodierung der homosexuellen Mehrheit aus der Sicht der schwulen Minderheit sorgt also nicht dafür, dass männliche Homosexualität zeitgenössisch in der heteronormativen Mehrheitsgesellschaft als normal wahrgenommen wurde.

Anders sah die Rezeption des Films durch die homosexuellen Männer aus. Seine Uraufführung erlebte der Film am 03. Juli 1971 auf der Berlinale im „Forum des jungen Films“, die in der Westberliner Schwulenszene stark rezipiert wurde. Noch im Jahr 1971 gründeten sich im Anschluss an eine Vorführung des Films am

⁴³ Siehe zum Folgenden einleitend Sophie Kühnlenz, „Aufstand der Perversen“. Zur Rezeption von Rosa von Praunheims NICHT DER HOMOSEXUELLE IST PERVERS, SONDERN DIE SITUATION, IN DER ER LEBT in Medienberichten in der Bundesrepublik Deutschland“. In: *Invertito – Jahrbuch für Geschichte der Homosexualitäten*, 16, 2014, S. 125-152.

15. September 1971 im Berliner Arsenal-Kino die „Homosexuelle Aktion Westberlin (HAW)“ und unter Einfluss von Dannecker und Reiche und die öffentlich geführte Debatte um den Film in Frankfurt die „Rote Zelle Schwul (RotZSchwul)“. Am 29. April 1972 gab es die erste Schwulendemo in Münster. Im Jahr 1974 gründet sich nach einer Aufführung in Kiel auch die heute noch existierende Homosexuelle Aktionsgruppe Kiel (HAKI). Insgesamt gibt es die von Praunheim selbst geförderte, nicht bestätigte Legende, dass sich über 50 schwule Gruppen in der BRD nach Filmvorführungen gegründet hätten.

Im Fernsehen wurde der Film das erste Mal am 31. Januar 1972 im 3. Programm des WDR gezeigt. Dann knapp ein Jahr später am 15. Januar 1973 wurde der Film von der ARD im späten Abendprogramm mit anschließender Diskussionsrunde unter Leitung von Reinhard Münchenhagen gesendet. Nur der Bayerische Rundfunk klinkte sich aus dem Gemeinschaftsprogramm der ARD aus, was einen Skandal auslöste. Das tat der Bayerische Rundfunk dann im Übrigen auch 1977 bei der Ausstrahlung von Wolfgang Petersens DIE KONSEQUENZ und dem ersten schwulen Kuss in der LINDENSTRASSE 1990.

4.3 NICHT DER HOMOSEXUELLE IST PERVERS, SONDERN DIE SITUATION, IN DER ER LEBT: eine queere Perspektive

Der Film erzählt am Beispiel des schwulen Daniel, der vom Land in die Großstadt kommt, einen paradigmatischen Lebenslauf eines – wie Dannecker es später nennt – *gewöhnlichen Homosexuellen*. Die Stationen, die Daniel durchläuft sind dabei: (i) Sentimentale Paarbeziehung mit Clemens, die die heterosexuelle Ehe kopiert und scheitert. (ii) Rein sexuelle Beziehung mit einem älteren, reichen Gönner, der Daniel gegen ein anderes Lustobjekt austauscht. (iii) Eintauchen in die Subkultur und Jagd nach sexuellen Abenteuern in Strandbädern, Kneipen und Toiletten.

Der Film zeigt also, dass der schwule Mann zunächst bereit ist, sich an die bürgerlich heteronormative Welt anzupassen. Dieser Versuch misslingt aber, weil damit die repressiven Normen der Ausgrenzung des Schwulen eigentlich übernommen und internalisiert werden. Durch die Internalisierung der repressiven Normen des unterdrückenden Systems kommt es zum Selbsthass, bei dem die Schwulen sich für ihre abweichende Sexualität verachten. Weil die Schwulen sich für ihre Sexualität hassen, spalten sie wie Daniel ihre Sexualität ab und leben sie nur im Verborgenen unter der Oberfläche einer bürgerlichen Existenz aus. Sie werden zu „Freizeitschwulen“. Daniel wird zum Schwulen, der anonymen Sex, aber keine funktionierenden Freundschaften und keine emotionalen Beziehungen zu anderen Schwulen hat. Es wird eine Subkultur vorgeführt, bei der der Körper und das Sexuelle zur Ware auf einem Markt der Eitelkeiten degenerieren und keine Solidarität unter den Schwulen existiert. Daniel führt ein Scheinleben ohne Autonomie oder innere Befriedigung oder Erfüllung.

Als Lösung und Aufbruch aus der Fremdbestimmung wird im Film dann am Ende das utopische Ideal einer WG schwuler Männer vorgeführt, die nackt mitei-

inander über sich und ihr Selbstverständnis als schwule Männer diskutieren und Daniel ein Manifest vortragen:

Jetzt aber ist die Zeit, wo wir uns selbst helfen müssen. [...] Das Wichtigste für alle Schwulen ist, dass wir uns zu unserem Schwulsein bekennen. [...] Wir schwulen Säue wollen endlich Menschen werden und wie Menschen behandelt werden. Und wir müssen selbst darum kämpfen. Wir wollen nicht nur toleriert, wir wollen akzeptiert werden. Es geht nicht nur um eine Anerkennung von Seiten der Bevölkerung, sondern es geht um unser Verhalten unter uns. Wir wollen keine anonymen Vereine! Wir wollen eine gemeinsame Aktion, damit wir uns kennenlernen und uns gemeinsam im Kampf für unsere Probleme näherkommen und uns lieben lernen. Wir müssen uns organisieren. Wir brauchen bessere Kneipen, wir brauchen gute Ärzte und wir brauchen Schutz am Arbeitsplatz!
Werdet stolz auf Eure Homosexualität!
Raus aus den Toiletten, rein in die Straßen!
Freiheit für die Schwulen!⁴⁴

Mit dieser Utopie zeigt der Film dann den Sinn seiner hyperbolischen Parodierung des schwulen Lebens. Nicht die Schwulen in der dargestellten Welt des Films sollen zur Bekämpfung der Unterdrückung aufgerufen werden, sondern der schwule Zuschauer des Films soll durch die filmische Darstellung provoziert und zum Kampf gegen seine Unterdrückung und Ausgrenzung aufgerufen werden. Um den schwulen Zuschauer zu provozieren, werden die Schwulen einerseits übertrieben und holzschnittartig gezeichnet. Andererseits bricht die scheinbar dilettantische filmische Inszenierung gleichzeitig die Konstruktion dieses Stereotyps. Hier liegt also ein entscheidender Kunstgriff des Films: Die übertriebenen Stereotype werden gleichzeitig konstruiert und dekonstruiert. Die Klischees werden übererfüllt und in ihrer Übertreibung und durch die Evidenz der filmischen Konstruktion, die nicht auf Synchronität achtet, unterlaufen und transparent gemacht.

Damit wendet der Film im Grunde die Camp-Ästhetik Susan Sontags an, indem er traditionelle Muster der heteronormativen Kultur in den dargestellten Schwulen travestiert und übertreibt und genau dadurch eine Wahrnehmungshaltung erzeugen will, welche Heteronormativität unterläuft.

⁴⁴ Siehe Rosa von Praunheim, NICHT DER HOMOSEXUELLE IST PERVERS, SONDERN DIE SITUATION, IN DER ER LEBT. BRD 1971, Filmminute 1:02.

5. Der mediale Diskurs über männliche Homosexualität im bundesdeutschen Film (der 1990er): Persistenz der Ausgrenzung – auch im queeren Blick

Der Film NICHT DER HOMOSEXUELLE IST PERVERS [...] eignet sich also triviale Muster der Populärkultur an und übertreibt sie so stark, dass auf diese Weise eine Subversion sowohl der Darstellungsweisen als auch des Dargestellten erfolgt.

Wenn man die drei Filme NICHT DER HOMOSEXUELLE IST PERVERS, SONDERN DIE SITUATION, IN DER ER LEBT, KONDOM DES GRAUENS und DER BEWEGTE MANN in die Sphäre des medialen Umgangs mit männlicher Homosexualität im bundesdeutschen Film integriert, dann blendet dies durchaus eine ganze Reihe von Filmen und Genres aus. Trotzdem glaube ich, daran zeigen zu können, wie sich zwei mentalitätsgeschichtliche Entwicklungen des medialen Umgangs mit männlicher Homosexualität, eine heteronormative und eine schwule, miteinander verbinden.

Die kulturgeschichtliche Situation dieser Entwicklung bestimmt sich zeitlich und historisch dabei mit der Straffreiheit männlicher homosexueller Handlungen zwischen Erwachsenen durch die Entschärfung des §175 im Jahr 1969 und seiner Streichung im Jahr 1994. Praunheims Film aus dem Jahr 1971 zeigt dabei, wie die Alienisierung der Homosexualität nach 1945 durch die Beibehaltung des durch das NS-Regime verschärften Unrechtsparagrafen aus dem Jahr 1935 durch die Mehrheitsgesellschaft bis über das Jahr 1969 kanonisiert ist: Der schwule Mann ist der und das Fremde, der die Abspaltung der Homosexuellen aus der Gesellschaft in seiner Person und in seiner Subkultur reproduziert. Eine neue schwule Utopie wird dabei am Ende zwar verbal formuliert, der Weg, den der Film dahin selbst filmisch beschreitet, ist allerdings visuell die campe Hyperbolisierung der Ausgrenzungsmechanismen homosexueller Männer durch die Mehrheitsgesellschaft. Diese campe visuelle Hyperbolisierung der Stereotype ist für mich der queere Blick Rosa von Praunheims, der die abgebildeten heteronormativen Stereotype und Strukturen infrage stellt; und in der Wahrnehmung als queerer Blick durch das (schwule) Publikum zu einer Selbstermächtigung über diese Stereotype und heteronormativen Strukturen durch die Filmzuschauerinnen und Filmzuschauer führen soll.

Damit zeigt sich für mich aber auch die Persistenz des etablierten Ausgrenzungsmechanismus. Denn auch wenn er durch seine Hyperbolik als Konstruktion transparent gemacht wird, hat dies die Mehrheitsbevölkerung gerade nicht zur Infragestellung ihrer Vorurteile über homosexuelle Männer gebracht. Die Reproduktion dieses Mechanismus bestätigt, trotz ihrer campen Subversion, auch in Praunheims Film die Wirkmächtigkeit der Alienisierung homosexueller Männer in der Mentalität der Mehrheitsgesellschaft. Nur aus einer elitären schwulen Perspektive, die der Film einnimmt, lässt sich in der hyperbolischen Übersteigerung der Ausgrenzung der Impuls zu einer selbstbestimmten Auseinandersetzung mit den selbst verinnerlichten Mechanismen der Ausgrenzung und die Konstruktion eines selbst bestimmten schwulen Lebens außerhalb des Films in einer schwulen Emanzipationsbewegung realisieren.

Wie dann die beiden Ralf-König-Verfilmungen zeigen, hat diese über 20-jährige schwule Emanzipationsbewegung nicht zu einer grundsätzlichen Änderung der Alienisierung männlicher Homosexualität im Spielfilm der bundesrepublikanischen Mehrheitsgesellschaft geführt.

Mit der endgültigen Streichung des §175 im Jahr 1994 zeigt Sönke Wortmanns *DER BEWEGTE MANN* vielmehr, dass männliche Homosexuelle als defizitäre ‚Andere‘ dann an der Peripherie der identitätsstiftenden Heteronormativität zugelassen werden, wenn sie Funktionen für den Erhalt der heteronormativen Kleinfamilie übernehmen, ihre Existenz diese also gerade nicht in Frage stellt.

Sowohl *NICHT DER HOMOSEXUELLE IST PERVERS* als auch *DER BEWEGTE MANN* bestätigen damit aus unterschiedlichen Perspektiven als Gegenmodelle die These, dass im bundesdeutschen Film die Darstellung von männlicher Homosexualität im Spielfilm immer eine normative Darstellung ist. Sei es, dass man sich wie bei Praunheim aus einer schwulen Perspektive von der gesellschaftlichen Norm abwendet, um sich selbst zu befreien und die gesellschaftlichen Normen zu überwinden. Oder sei es wie bei Wortmann, um aus einer heteronormativen Perspektive in den Dienst für gesellschaftliche Normen genommen zu werden.

Martin Walz' *KONDOM DES GRAUENS* zeigt dann eine bemerkenswerte Zwischenposition: Einerseits reproduziert der Film die hyperbolische Überzeichnung von Stereotypen und damit eine *campé* Ästhetik, wie diese Rosa von Praunheim vertritt. Andererseits reproduziert der Film auch die Ausgrenzungsmechanismen einer Alienisierung, nur dass sie hier nicht auf die Schwulen, sondern auf die Infragestellung des Cisgendern durch Transmenschen angewendet wird. Für mich steht der Film *KONDOM DES GRAUENS* damit an einer Schwelle in der Mitte der 1990er Jahre, der zeigt, dass sich ausgrenzende Mechanismen eher in der bundesdeutschen Mentalität verfestigen: (i) Erstens wird eine schwule Ästhetik greifbar, die das Schwule als Schwules inszenatorisch erkennbar macht. Dies mag einerseits der (Selbst-)Abgrenzung von einer Ästhetik des Mainstreams dienen und eine schwule Identität mitbegründen. Wenn dann aber (ii) die Ausgrenzungsmechanismen reproduziert werden, indem das Transgender zu einem Anderen am Rande einer schwulen Identität gemacht wird, die sich von einem heteronormativen Alienen abgrenzt, ist andererseits fraglich, ob nicht die heteronormativen Ausgrenzungsmechanismen auch in einer schwulen Identität fest verankert sind. Diese These bliebe in einem größeren Korpus hinsichtlich ihrer Validität und ihre Gültigkeitsdauer zu überprüfen.⁴⁵

⁴⁵ Einen ersten Einblick, um das Feld abzustecken, können im Überblick immer noch Kirsten Har-der, *Zur Darstellung von Homosexualität im bundesdeutschen Film seit 1970*. Erlangen-Nürnberg 1983; Decker/Krah, „Skandal“, sowie Les Wright, „The Genre Cycle of Gay Coming-Out Films, 1970-1994“. In: Christoph Lorey/John L. Plews (Hgg.), *Queering the Canon: Defying Sights in German Literature and Culture*. Columbia 1998, S. 311-339, liefern.

Comics

- König, Ralf. *Kondom des Grauens. Ein Knollennasen-Horrorfilm*. Berlin 1987.
König, Ralf. *Der bewegte Mann*. Reinbek bei Hamburg 1987.
König, Ralf. *Pretty Baby*. Reinbek bei Hamburg 1988.
König, Ralf. *Bis auf die Knochen*. Sonneberg 1990.
König, Ralf. *Bullenklöten!* Berlin 1992.
König, Ralf. *Prototyp*. Reinbek bei Hamburg 2008.
König, Ralf. *Archetyp*. Reinbek bei Hamburg 2009.
König, Ralf. *Antityp*. Reinbek bei Hamburg 2010.
König, Ralf. *Der Bewegte Mann. Pretty Baby. 30 Jahre Jubiläumsausgabe*. Reinbek bei Hamburg 2017.

Filme/Serien

- ALLEIN UNTER FRAUEN. Sönke Wortmann (D 1991).
ANDERS ALS DIE ANDERN. Richard Oswald (D 1919).
ANDERS ALS DU UND ICH (§175). Veit Harlan (BRD 1957).
DER BEWEGTE MANN. Sönke Wortmann (D 1994).
BEWEGTE MÄNNER. Michael Zens (BRD/SAT1 2003-5).
CRUISING. William Friedkin (USA 1980).
FORREST GUMP. Robert Zemeckis (USA 1994).
KLEINE HAIE. Sönke Wortmann (D 1992).
KONDOM DES GRAUENS. Martin Walz (D 1996).
DIE KONSEQUENZ. Wolfgang Petersen (BRD 1977).
LINDENSTRASSE. Hans Werner Geißendörfer (BRD/ARD 1985-2020).
THE LION KING / KÖNIG DER LÖWEN. Roger Allers, Rob Minkoff (USA 1994).
NICHT DER HOMOSEXUELLE IST PERVERS, SONDERN DIE SITUATION, IN DER ER LEBT. Rosa von Praunheim (BRD 1971).
SCHINDLER'S LIST / SCHINDLERS LISTE. Steven Spielberg (USA 1993).

Literatur

- o.V. „COMIC – Knollennasennännchen sind sein Markenzeichen und gleichzeitig Vermittler seiner Botschaft: Der Zeichner und Autor Ralf König versteht sich keineswegs als Spaßmacher in Sachen Schwulencomics, sondern möchte den Alltag schwulen Lebens mit all seinen Licht- und Schattenseiten darstellen“. In: *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel*. 161/72, 1994, 10-11.
- o.V. „Eine wilde Gruselwelt. KONDOM DES GRAUENS von Martin Walz“. In: *Spiegel*, 50/35, 1996, 196-197.
- De Beauvoir, Simone. *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*. Reinbek bei Hamburg 1951.

- Connell, Raewyn. *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*. Wiesbaden 2015.
- Dannecker, Martin/Reiche, Reimut. *Der gewöhnliche Homosexuelle. Eine soziologische Untersuchung über männliche Homosexuelle in der BRD*. Frankfurt am Main 1974.
- Darke, Chris. „Film Reviews – BEWEGTE MANN, DER/ THE MOST DESIRED MAN“. In: *Sight and Sound*. 6/3, 1996, 46.
- Decker, Jan-Oliver. „Adrian Mayfield-Trilogie. Ein Metatext der Darstellung männlicher Homosexualität im Jugendroman“. In: Karla Müller u.a. (Hgg.). *Genderkompetenz in der Kinder- und Jugendliteratur entwickeln. Grundlagen – Analysen – Modelle*. Baltmannsweiler 2016, 151-173.
- Decker, Jan-Oliver. „Transmediales Erzählen. Phänomen – Struktur – Funktion“. In: Martin Hennig/Hans Krah (Hgg.). *Spielzeichen. Theorien, Analysen und Kontexte des zeitgenössischen Computerspiels*. Glückstadt 2016, 137-171.
- Decker, Jan-Oliver. „Slash-Kultur und literarisches Handeln. Konzepte abweichender Erotik in deutsch-sprachigen Fanfictions zu *Harry Potter*“. In: Carmen E. Puchianu (Hg.). *Authentizität, Varietät oder Verballhornung. Germanistische Streifzüge durch Literatur, Kultur und Sprache im globalisierten Raum*. Passau 2014, 27-47.
- Decker, Jan-Oliver. „Jagdszenen aus Niederbayern: Konstruktionen des ‚Eigenen‘, ‚Anderen‘ und ‚Fremden‘ im Medienverbund von Bühnenstück, Erzählung und Verfilmung“. In: Jan-Oliver Decker/Hans Krah (Hgg.). *Skandal und Tabubruch – Heile Welt und Heimat. Bilder von Bayern in Literatur, Film und Fernsehen*. Passau 2014, 151-178.
- Decker, Jan-Oliver/Krah, Hans. „Skandal auf jedem Kanal. Bilder von Homosexualität in deutschen TV-Produktionen. Eine Auswahl von den 70er Jahren bis zur Gegenwart“. In: Claudia Gerhards u.a. (Hgg.). *TV-Skandale (= kommunikation audiovisuell, 35)*, Konstanz 2005, 151-179.
- Dietlinger, Felix. „Wie war das eigentlich bei Dir? Heteronormativität und Coming Out in der Kinder- und Jugendliteratur“. In: *1000 und 1 Buch. Das Magazin für Kinder- und Jugendliteratur*. 28/4, 2013, 14-19.
- Goeudevert, Daniel. „DER BEWEGTE MANN“. In: *Wirtschaftswoche - Gesellschaft für Wirtschaftspublizistik*. 50/33, 1996, 53-53.
- Grimm, Petra (1999). „„Herzensfreud und Herzensleid‘ – Anmerkungen zur deutschen Filmkomödie im diachronen Vergleich“. In: Hans Krah (Hg.). *Geschichte(n). NS-Film – NS-Spuren heute*. Kiel 1999, 51-64.
- Hagener, Malte. „German Stars of the 1990s“. In: Tim Bergfelder u.a. (Hgg.). *The German Cinema Book*. London 2002, 98-105.
- Harder, Kirsten. *Zur Darstellung von Homosexualität im bundesdeutschen Film seit 1970*. Erlangen-Nürnberg 1983.
- Krah, Hans. „Nachkriegskarrieren I: Der Fall Harlan“. In: Harro Segeberg (Hg.). *Mediale Mobilmachung III: Das Kino der Bundesrepublik Deutschland als Kulturindustrie 1950-1962*. München, Paderborn 2009, 63-90.

- Krah, Hans. „Bilder von Transsexuellen – Menschenbilder?“ In: Petra Grimm, Rafael Capurro (Hgg.). *Menschenbilder in den Medien – ethische Vorbilder?*. Stuttgart 2002, S. 111-122.
- Krah, Hans/Woitschig, Britta Madeleine. *Medienwissenschaft/Kiel: Berichte und Papiere: Bilder von Transsexuellen!? Ein Workshop*. 1, 1999.
- Kühnlentz, Sophie. „Aufstand der Perversen“. Zur Rezeption von Rosa von Praunheims NICHT DER HOMOSEXUELLE IST PERVERS, SONDERN DIE SITUATION, IN DER ER LEBT in Medienberichten in der Bundesrepublik Deutschland“. In: *Invertito – Jahrbuch für Geschichte der Homosexualitäten*, 16, 2014, 125-152.
- Kuhlbrodt, Dietrich. „...ist doch normal oder? Geschlechterrollen in deutschen Beziehungskomödien der 90er Jahre“. In: Christine Ruffert u.a. (Hgg.). *Wo-Man. Kino und Identität. Bremer Symposium zum Film*. Berlin 2003, 125-141.
- Kutschera-Groinig, Sonja. *„Vorhang auf – Männer unter sich“ – sozialkritische Studien in Männergruppen*. Münster 2005.
- Lischke-McNab, Ute. „Gender, Sex and Sexuality: The Use of Music as a Collateral Marketing Device in MAYBE... MAYBE NOT“. In: Christoph Lorey/John L. Plews (Hgg.). *Queering the Canon: Defying Sights in German Literature and Culture*. Columbia 1998, 403-419.
- Marcus, J. S. „DER BEWEGTE MANN (MAYBE...MAYBE NOT) a film by Sönke Wortmann“. In: *New York Review of Books*. 46/4, 1999, 39-42.
- Meiler, Thomas. *Der deutsche Film der neunziger Jahre unter politischer Sicht*. Hamburg 2000.
- Pabst, Eckhard. „Til Schweiger total“. In: Jan-Oliver Decker u.a. (Hgg.). *Mediale Strukturen – Strukturierte Medialität. Konzeptionen, Semantiken und Funktionen medialer Weltentwürfe in Literatur, Film und anderen Künsten*. Kiel 2021, 300-314.
- Pabst, Eckhard. *Bilder von Städten, Bilder vom Leben. Konzeptionen von Urbanität in den TV-Serien LINDENSTRASSE und GUTE ZEITEN, SCHLECHTE ZEITEN*. Kiel 2015.
- Reuter, Ingo. „Literatur / Medien / Kultur – Zwischen Prototyp und Archetyp – Religionswahrnehmung und Religionskritik im zeichnerischen Werk von Ralf König“. In: *Praktische Theologie*, 45/2, 2010, 124-125.
- Rieser, Klaus. „Gender ist kein Nullsummenspiel. Nicht-normative Männlichkeit und ‚Feminisierung‘“. In: Andrea Ellmeier u.a. (Hgg.). *Geschlecht und Wissen in Musik Theater Film (= mdw Gender Wissen, Screenings Band 1, Wien/Köln/Weimar 2010, 129-144*.
- Riszovannij, Mihály. „4. Tunten, Normalos und Lederkerle: Ralf Königs schwule Männlichkeit“. In: Mihály Rissovannij. *Männerbilder in der zeitgenössischen Karikatur. Eine kulturesemiotische Analyse*. Berlin 2008, 121-136.
- Sartre, Jean Paul. *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*. Reinbek bei Hamburg 1952.
- Sontag, Susan. „Notes on ‚Camp‘“. In: *Partisan Review*. 31/4, 1964, 515-530.
- Stewart, Faye. „When a Woman loves a man: the politics of desire in romance and crime fiction“. In: Faye Stewart (Hg.). *German Feminist Queer Crime Fiction: Politics, Justice and Desire*, Jefferson (North Carolina) 2014, 96-137.

Todorov, Tzvetan. *Die Eroberung Amerikas. Das Problem des Anderen*. Frankfurt am Main 1985.

Treiblmayr, Christopher. *Bewegte Männer. Männlichkeit und männliche Homosexualität im deutschen Kino der 1990er*. Köln 2015.

Wright, Les. „The Genre Cycle of Gay Coming-Out Films, 1970-1994“. In: Christoph Lorey/John L. Plews (Hgg.). *Queering the Canon: Defying Sights in German Literature and Culture*. Columbia 1998, 311-339.

Internetquellen

„Box-Office Deutschland: 1994“. <https://www.insidekino.com/DJahr/D1994.htm>; Abruf am 14.04.2025.

„Lexikon des Internationalen Films: DER BEWEGTE MANN“. <https://www.filmdienst.de/film/details/60908/der-bewegte-mann>; Abruf am 14.05.2025.

„Wikipedia: §175“. [https://de.wikipedia.org/wiki/%C2%A7_175_Strafgesetzbuch_\(Deutschland\)](https://de.wikipedia.org/wiki/%C2%A7_175_Strafgesetzbuch_(Deutschland)); Abruf am 14.04.2025

„Wikipedia: KONDOM DES GRAUENS“. https://de.wikipedia.org/wiki/Kondom_des_Grauens; Abruf am 14.04.2025.

„Wikipedia: NICHT DER HOMOSEXUELLE IST PERVERS, SONDERN DIE SITUATION, IN DER ER LEBT“ https://de.wikipedia.org/wiki/Nicht_der_Homosexuelle_ist_pervers,_sondern_die_Situation,_in_der_er_lebt; Abruf am 14.04.2025.

Oesch, Eve. *Vom Comic zum Film. Narrative Funktionen und Adaptationsprozesse im Fall DES BEWEGTEN MANNES* (= <https://tampub.uta.fi/bitstream/handle/10024/92762/gradu00583.pdf?sequence=1>; Abruf am 14.04.2025).

Schock, Axel. „Bewegender Mann. Bernd Eichinger produziert Deutschlands erste Homo-Kinokomödie – Drehbuch: Comic-Queen Ralf König“. In: *taz*, 4342, 18.06.1994 (= <https://taz.de/!1557329/>; Abruf am 14.04.2025).