

Gay Panic : Querness im Horrorkino

Autor(en): **Kienzl, Michael**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **61 (2019)**

Heft 379

PDF erstellt am: **01.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-863133>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Gay Panic

Michael Kienzl

Michael Kienzl, geb. 1979, ist Redakteur des Filmmagazins critic.de und freier Autor für verschiedene Print- und Onlinemedien.

Queerness im Horrorkino

Im Bereich des Rechts ist «gay panic», die Angst vor Schwulen, eine perfide Verteidigungsstrategie homophober Straftäter. Im Kino hingegen ist die Sache komplizierter – und interessanter. Eine Reihe von Horrorfilmen der Achtzigerjahre führt vor, dass die Verknüpfung von Homosexualität und antisozialen Impulsen auch befreiende Effekte zeitigen kann.

Die Produktionsfirma Sidney Davis Productions spezialisierte sich zwischen den Fünfziger- und Siebzigerjahren auf Aufklärungsfilme für Schulen. Häufig dienten diese als drastische Warnung vor typischen Problemen älterer Jugendlicher, etwa vor Drogen, Arbeitslosigkeit oder Geschlechtskrankheiten. 1961 drehte Firmenchef Sid Davis einen Kurzfilm, der vom Inglewood Police Department in Los Angeles koproduziert wurde und vermutlich mit den besten Absichten entstand. *Boys Beware* war gewissermassen die Verfilmung der elterlichen Anweisung, nicht mit Fremden mitzugehen.

In verschiedenen Episoden wird darin von älteren Männern erzählt, die an einer schrecklichen Krankheit namens Homosexualität leiden. Sie lungern auf Basketballplätzen und öffentlichen Toiletten herum oder bieten Teenagern an, sie mit dem Auto mitzunehmen. Sie geben sich dabei als verständnisvolle Freunde und wollen doch etwas ganz anderes. Was einem blühen könnte, wenn man sich mit diesen unauffälligen Typen einlässt, sehen wir anhand einer beklemmenden, mit dramatisch aufpeitschender Musik untermalten Verfolgungsszene, in der ein Junge namens Bobby von einer schwarzen Silhouette gejagt wird.

Mehr als zwanzig Jahre nach diesem bösartigen, wenn auch aus heutiger Perspektive eher unfreiwillig komischen Warnhinweis beschwor Hollywoodregisseur Robert Harmon ein sehr ähnliches Bedrohungsszenario herauf. Bereits das Poster von *The Hitcher* (1986) erinnert an die Verfolgungsszene aus *Boys Beware*: Während

im Rückspiegel eines Autos die erschreckt aufgerissenen Augen des damaligen Teenieidols C. Thomas Howell zu sehen sind, befindet sich darunter ein Tramper, der nur als unheilvoller Schatten gezeigt wird.

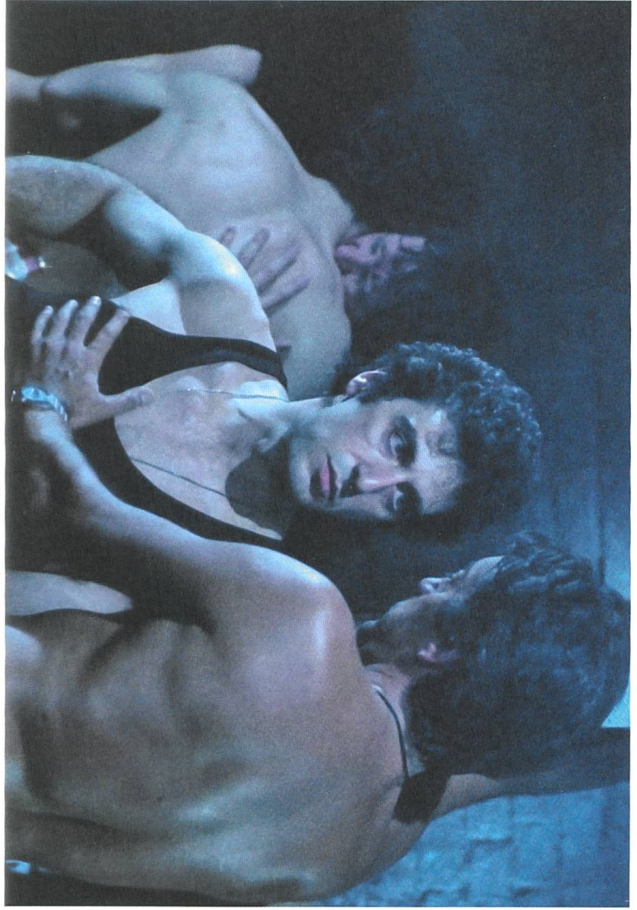
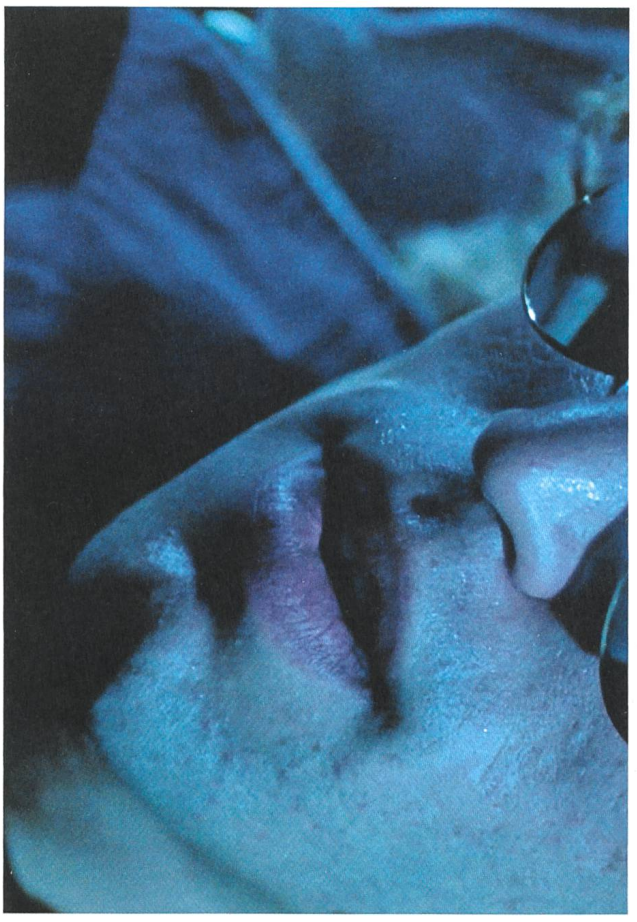
Am Anfang des Films nimmt der junge Jim während einer regnerischen Nacht den psychopathischen Serienmörder John Ryder mit. Als der ihn bedroht, kann sich Jim zwar zunächst befreien, wird aber vom Killer beharrlich verfolgt und immer wieder gezwungen, an dessen grauenvollen Taten teilzuhaben. Auch wenn *The Hitcher* nie die genauen Absichten des Anhalters offenlegt – und die damalige Filmkritik sich anscheinend auch nicht sonderlich dafür interessierte –, drängt sich von Anfang an der Eindruck auf, dass der Fremde dem Jungen vielleicht weniger ans Leben als an die Wäsche will. «Why are you looking at me like that?», fragt Jim naiv, nachdem der Anhalter bei ihm eingestiegen ist. Vor allem dieser stets herausfordernde, immer etwas zu lang fixierende Blick Ryders ist es, der zum Indiz einer starken sexuellen Anziehung wird.

Bereits die Anfangsszene, in der Ryder den Jungen mit einem Messer bedroht, kommt einer Vergewaltigung gleich. Sanft streicht der Killer mit der Klinge über Jims Gesicht und geniesst dabei sichtlich dessen Zittern und Flehen. Als die beiden später eine Baustelle passieren, hält sie ein Arbeiter sogar für ein Pärchen. Nachdem der Anhalter schliesslich Jims Freundin bestialisch getötet hat und die beiden sich auf dem Polizeirevier gegenüberstehen, wirkt das wie eine verhinderte Kusszene. Jim spuckt dem Killer dabei aber nur ins Gesicht, worauf dieser verträumt beobachtet, wie der Speichel des Jungen an seiner Hand herunterläuft. Konkret benannt wird das Begehren zwar nie, aber doch damit kokettiert. Als Jim seinen Peiniger unter Tränen fragt, warum er das denn alles tue, haucht dieser ihm nur ein vieldeutiges «Make a guess» entgegen.

Achtzigerjahrepanik

The Hitcher zählt zu einer Reihe von US-Produktionen aus den Achtzigerjahren, bei denen es sich im weiteren Sinn um Horrorfilme handelt und die um ein ähnliches Motiv kreisen. Harmons Film spielt, ebenso wie Robert Hiltziks *Sleepaway Camp* (1983), William Ashers *Night Warning* (1981), Jack Sholders *Nightmare on Elm Street 2: Freddy's Revenge* (1985) und William Friedkins *Crusing* (1980), mit Geschichten, Motiven oder Momenten, in denen – oft nur vermutete – Homosexualität grosses Unbehagen auslöst. Mal über diffuse Subtexte, mal sehr konkret erzählen diese Filme von einem verunsichernden Einzug des Anderen, das besonders auf junge Männer eine furchteinflössende, traumatisierende und sogar ansteckende Wirkung zu haben scheint.

Die Angst, um die es hier geht, lässt sich am besten mit dem im englischen Sprachgebrauch geläufigen Ausdruck *gay panic* beschreiben. Es handelt sich dabei um die Furcht (überwiegend vermeintlich oder tatsächlich heterosexueller Männer) vor Homosexualität im Allgemeinen, vor Schwulen im Besonderen sowie davor, selbst schwul zu sein oder auch nur so wahrgenommen zu werden. In amerikanischen Mainstreamkomödien zum Beispiel trifft man häufig auf dieses Phänomen.



Cruising (1980) Regie: William Friedkin



The Hitcher (1986) mit C. Thomas Howell



Night Warning (1981) mit Susan Tyrrell

Night Warning (1981) Regie: William Asher



The Hitcher (1986) Regie: Robert Harmon



Zur Freude des Publikums werden die Protagonisten dort, wenn sie in Situationen geraten, in denen ihnen Homosexualität unterstellt werden könnte, von einer Hysterie gepackt, die sie dazu bringt, sich komplett zum Affen zu machen.

Wie sehr diese Angst auch bittere Lebensrealität ist, zeigt die juristische «gay panic defense» – eine besonders hinterhältige Verteidigungsstrategie, die den Zweck hat, Täter von homosexuellen Hate Crimes mit milden Strafen davonkommen zu lassen. Der Argumentation nach bringt die Panik vor Bedrängnis die Täter in ein Stadium geistiger Umnachtung, wodurch die von ihnen verübte Gewalt zu Notwehr wird.

Es drängt sich natürlich die Frage auf, warum gerade in den USA und gerade in den Achtzigern gleich mehrere Filme produziert werden, die dieses Motiv aufgreifen. Letztlich funktioniert das Kino selbst in seinen stilisiertesten Ausprägungen immer auch als ein Abbild der Gesellschaft, in der es entsteht. Im Vergleich zu den freigeistigeren Siebzigerjahren ging es ein Jahrzehnt später schon wieder deutlich geordneter und konservativer zu. Sehr anschaulich zeigt sich diese Veränderung zum Beispiel in der Mode, die sich vom Androgynen wegbewegt und geschlechtsspezifischer wird. Nicht zuletzt sorgte auch die aufkommende Aidskrise dafür, dass Homosexualität wieder stärker stigmatisiert und sogar in direkten Bezug zu Krankheit und Tod gesetzt wurde. Wenn allerdings ein Film wie *The Hitcher* diese Angst aufgreift, heisst das nicht automatisch, dass er sie ein weiteres Mal schürt.

Ambivalente Subtexte

Im Horrorkino haben gesellschaftliche Aussenseiter als Bösewichte eine lange Tradition. Oft scheinen sogar nicht heterosexuelle Lebensweisen in einem direkten Zusammenhang mit Wahnsinn und Gewaltbereitschaft zu stehen – ein populäres Beispiel dafür sind auf der Biografie des realen Leichenräubers, Serienmörders und Crossdressers Ed Gein basierende Filme wie Alfred Hitchcocks *Psycho* (1960), Tobe Hoopers *The Texas Chain Saw Massacre* (1974) oder Jonathan Demmes *The Silence of the Lambs* (1991). Jedoch sollte man – auch wenn es sich nicht von der Hand weisen lässt, dass positive queere Figuren im Kino stark unterrepräsentiert sind – nicht unterschätzen, wie komplex die Beziehung zwischen Zuschauer_innen und Bösewichten sein kann. Zwar jagen uns die Mörder Angst ein, aber oft sind wir von ihnen auch fasziniert, fühlen uns vielleicht sogar sexuell von ihnen angezogen. Es ist wohl kein Zufall, dass in den genannten Filmen Norman Bates, Leatherface und Hannibal Lecter (beziehungsweise Buffalo Bill) die eigentlichen Stars sind und eben nicht jene, die sie bekämpfen.

Das Geheimnis dieser Anziehung besteht nun sicher nicht darin, dass wir uns als Zuschauer_innen mit den Taten dieser Figuren identifizieren. Gerade das Horrorkino präsentiert uns meist kein direktes Abbild der Realität, sondern vielmehr dunkle Fantasien, in denen man nicht alles wörtlich nehmen sollte. Der Horrorfilm ist als Genre für Aussenseiter deshalb attraktiv,

weil die Grenzüberschreitung darin zum Gestaltungsprinzip wird. Wenn man ohnehin nicht zu den Guten zählt, hat man letztlich auch mehr Narrenfreiheit.

Die Ambivalenz des Horrorkinos führt dazu, dass sich interessante Subtexte ergeben, ohne dass sich diese konkret belegen liessen. Ein häufiger Vorwurf gegenüber dem Slasherkinno ist etwa, dass es konservativ sei, weil es Sex mit dem Tod bestraft. Viele der Geschichten, die sich um Teenager drehen, die von einem Killer heimgesucht werden, haben eine etwas biedere Heldin, während die freizügigeren Mädchen recht schnell das Zeitliche segnen – oft während des Liebesakts oder direkt danach. Allerdings kann man auf diese Deutung mit einem mindestens genauso plausiblen Argument antworten: Die Kombination von Sex und Mord mag erst einmal nur pragmatisch sein, weil sich so die Schauwerte von beidem kombinieren lassen; und ein Liebesakt zeigt den Menschen schlichtweg in einem Stadium grösster Verwundbarkeit (so gibt es zum Beispiel auch immer wieder Tötungsszenen auf Toiletten).

Mörderische Rachefantasien

Was die Rollenverteilung der Figuren angeht, kann man an den klassischen Final Girls auch wertschätzen, dass sie die gesellschaftliche Hierarchie auf den Kopf stellen. Obwohl sie unscheinbare Aussenseiterinnen sind, werden sie zu Heldinnen, während die hübscheren, beliebteren Mädchen – vielleicht sogar die, die im Schulalltag fleissig mobben – geopfert werden. Das Slasherkinno kann somit durchaus auch als nerdige Rachefantasie angesehen werden. Noch weiter spitzt sich diese Tendenz in Filmen wie Tony Maylams *The Burning* (1981) zu, in dem ein Sonderling Opfer eines bösen Streichs wird und als Vergeltung eine Gruppe von Teenagern heimsucht.

Eine ähnliche Rache Geschichte erzählt auch *Sleepaway Camp*. Robert Hiltzik – für den der Film abgesehen von einem 2008 entstandenen Sequel bisher der einzige Regiecredit ist – wollte nach eigenen Angaben nur von der damals populären Slasherwelle profitieren. Dass dabei einer der wahrscheinlich sonderbarsten Beiträge des Genres entstand, darf als glücklicher Unfall bezeichnet werden. Die Story dreht sich um die junge Angela, die gemeinsam mit ihrem Cousin den Sommer im Feriencamp Arawak verbringt. Das seit dem Tod seines Vaters traumatisierte Mädchen wird durch ihr schüchternes, immer etwas verschreckt wirkendes Auftreten schnell zum dankbaren Mobbingopfer. Während Superzicke Judy ihr das Leben schwermacht und sich eine zögerliche Liebesgeschichte zwischen Angela und einem Jungen entwickelt, versetzt eine Mordserie das Camp in Angst und Schrecken. Der legendäre Schlusswist offenbart schliesslich nicht nur, dass Angela die Mörderin ist, sondern auch, dass es sich bei ihr eigentlich um einen Jungen handelt, der von seiner extravaganten Stiefmutter aus einer Laune heraus als Mädchen erzogen wurde.

Obwohl hier wieder eine nicht unproblematische Kombination von abweichender Sexualität und Geisteskrankheit auftaucht (mit der Hiltzik noch dazu

eher unbekümmert umgeht), erweist sich Angela als komplexe, nur sehr schwer greifbare Figur. Mit dem Vorwurf der Transfeindlichkeit kommt man schon deshalb nicht weit, weil Angela wirklich nur ein als Mädchen verkleideter Junge ist. Knifflig ist zunächst die Frage, was denn der genaue Ursprung ihres Traumas ist. In Rückblenden ist zu sehen, dass sie früher von ihrem Vater und seinem Freund erzogen wurde – ein in diesem Genre doch recht ungewöhnliches Detail, das noch ungewöhnlicher dadurch wird, dass der Film es nicht instrumentalisiert. Während die Szenen mit dem schwulen Paar eher wie das Echo einer harmonischen längst vergangenen Zeit wirken, mutet das künstliche Setting der manierten Stiefmutter einengend und zwanghaft an. Angela scheint deshalb eher Identifikationspotenzial für all jene zu bieten, die nicht sein dürfen, was sie sind und der Willkür von Eltern ausgesetzt sind, die ihren Körper kontrollieren wollen. Sie ist eine Figur, die durch und durch queer wirkt; weil sie sowohl unterdrückte Heldin als auch eiskalte Killerin ist – und auch schon deshalb, weil sich uns die Frage stellt, mit welchem Geschlechterpronomen wir eigentlich über sie reden sollen.

Der wahre Horror Homophobie

Ein Genrebeitrag, der die Angst vor Homosexualität dagegen konkret thematisiert und sich dabei auch deutlich positioniert, indem er sich über sie lustig macht, ist *Night Warning* (auch bekannt als *Butcher, Baker, Nightmare Maker*). Regisseur William Asher erzählt darin von einer zutiefst gestörten Frau namens Cheryl, die eine obsessive Beziehung zu ihrem Neffen Billy entwickelt, der seit dem Tod seiner Eltern bei ihr aufwächst. Als Billy alt genug dafür ist, sich langsam aus ihren Fängen zu lösen, seine erste Freundin hat und ein College in einer anderen Stadt besuchen will, geht die Tante (die, wie sich später herausstellen wird, tatsächlich die leibliche Mutter ist) über Leichen, um ihr Glück zu bewahren. Weil eines der ersten, eher zufälligen Opfer der Liebhaber von Billys Sportlehrer ist, kommt der aufgeplusterte, allerdings nicht besonders helle Detective auf die Idee, es würde sich hier um ein schwules Liebesdrama mit Billy im Zentrum handeln.

Anders als man es gewohnt ist, verknüpft *Night Warning* nicht Homosexualität, sondern Homophobie mit allerlei negativen Assoziationen. Während der klischeefrei gezeichnete schwule Coach letztlich der einzige Freund des Jungen ist – und gewissermassen die Antithese zu den schmierigen älteren Herren aus *Boys Beware* –, handelt es sich bei dem Detective um einen Republikaner alter Schule, der die Realität ignoriert und regelrecht gemeingefährlich ist. Auch bei der zwanghaften Cheryl ist es eine christlich-konservative und explizit homophobe Ideologie, die den Nährboden ihrer Geisteskrankheit bildet. Der wahre Horror ist in *Night Warning* eine nur vermeintlich natürliche, tatsächlich aber völlig pervertierte Mutterliebe. Wenn der Film mit dem Tod der Mutter und des symbolischen Vaters schliesst, dann ist das auch irgendwie der Tod der traditionellen Familie, der hier keineswegs beweint werden muss.

So unterschiedlich *Night Warning* und *Sleepaway Camp* mit ihren queeren Motiven umgehen, so ähnlich sind sie sich in ihrer Ästhetik, die entschieden campy ist. Schwule Kultur ist traditionell eng verbunden mit einer Begeisterung fürs Triviale, Künstliche, Aufgedonnerte und Lächerliche, von bürgerlichen Geschmacksvorstellungen grenzt sie sich ebenso ab wie von der Annahme, erhabene Kunst müsse seriös sein. Asher und Hiltzig reizen das karnevaleske Potenzial des Horrorkinos aus, indem sie es als Bühne fürs Exaltierte und Überkandidelte begreifen. Die Darstellerin der wahnsinnigen Mutter, Susan Tyrrell, die wegen ihres exzentrischen Schauspielstils ohnehin eine klassische Schwulenikone ist, befreit sich in *Night Warning* von den Fesseln einer möglichst realistischen Darstellung und verleiht dem zunehmenden Wahnsinn ihrer Figur Ausdruck durch eine groteske körperliche Metamorphose. Im letzten Drittel des Films sieht man sie nur noch wie einen buckeligen, grimassierenden Troll durch den Film humpeln. Auch *Sleepaway Camp*, der über weite Strecken eher zotige Teeniekomödie als Horrorfilm ist, feiert eine campy Ästhetik mit albernen Regieeinfällen, herrlich geschmacklosen Kostümen und einem Hang zum volkstümlichen Overacting.

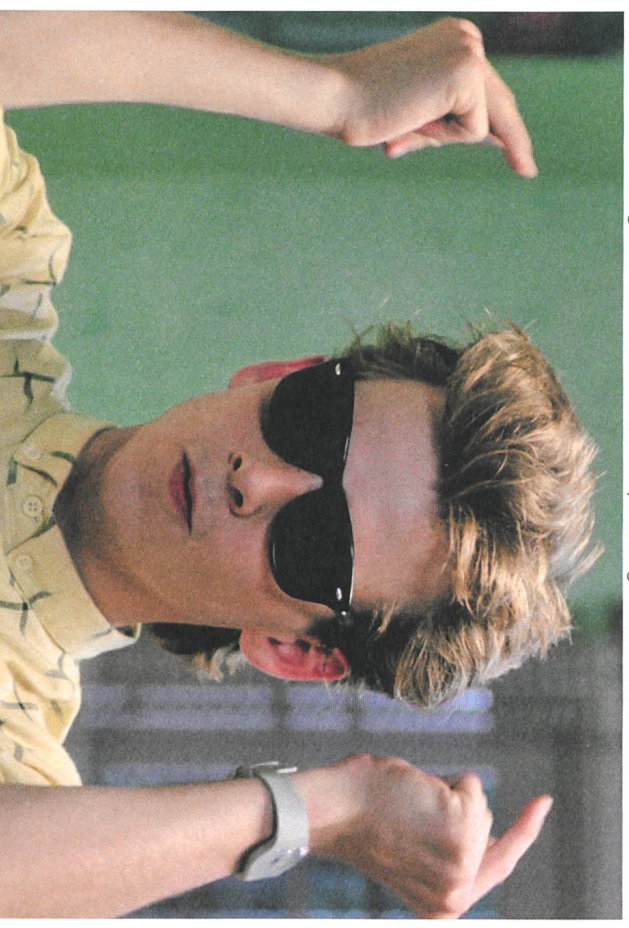
Wie eine mit allerlei schäbigen Achtziger-Requisiten vollgepackte Plastikwelt mutet auch das Setting von Jack Sholders *A Nightmare on Elm Street 2: Freddy's Revenge* an. Dementsprechend erzählt der Film – der einzige Beitrag der *Nightmare*-Reihe mit einer männlichen *Scream Queen* –, wie sich der junge Jesse immer stärker von seinem Umfeld entfremdet. Heimgesucht wird er dabei von Freddy Krueger, einem Kindermörder mit verbranntem Gesicht und einem mit Messerklingen besetzten Handschuh, der seine jugendlichen Opfer in ihren Träumen verfolgt. Der Film erzählt, wie viele *Coming-of-Age*-Geschichten, von verstörenden körperlichen Veränderungen und ungewohnten Gefühlen. David Chaskin hat sein Drehbuch allerdings zusätzlich noch mit allerlei homoerotischen Versatzstücken gefüllt. Neben einem schmierigen Sportlehrer und einem Besuch in einer schwulen SM-Bar ist es vor allem ein unausgesprochenes Verlangen, das über dem Film schwebt. Dass der damals noch nicht geoutete schwule Schauspieler Mark Patton in der Hauptrolle zu sehen ist, tut sein Übriges.

Penetrationsangst als Leitmotiv

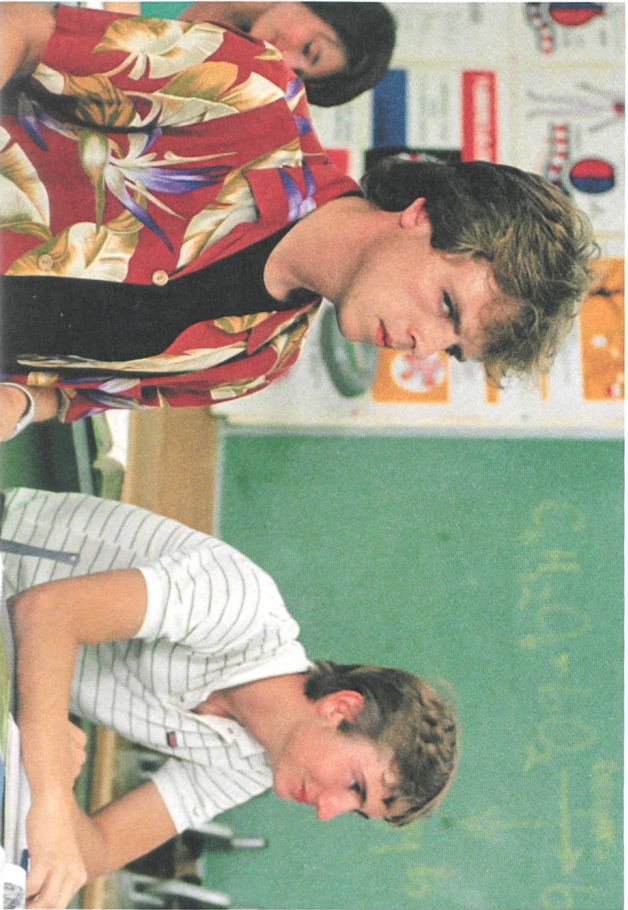
Da sich Horrorfilme – damals sicher noch stärker als heute – überwiegend an heterosexuelle Jungs richten, wundert es nicht, dass Homosexualität, wenn überhaupt, nur verklausuliert dargestellt werden kann. Im Fall von *Freddy's Revenge* wurde der Subtext von vielen Zuschauer_innen allerdings sehr wohl wahrgenommen. Es ist bezeichnend, dass der Film lange Zeit zu den unbeliebtesten der Reihe zählte. Das Unbehagen, das er bei grossen Teilen des Publikums auslöste, schien anderer Natur zu sein als erhofft.



Sleepaway Camp Regie: Robert Hiltzik



A Nightmare on Elm Street 2: Freddy's Revenge mit Mark Patton



A Nightmare on Elm Street 2: Freddy's Revenge Regie: Jack Sholder



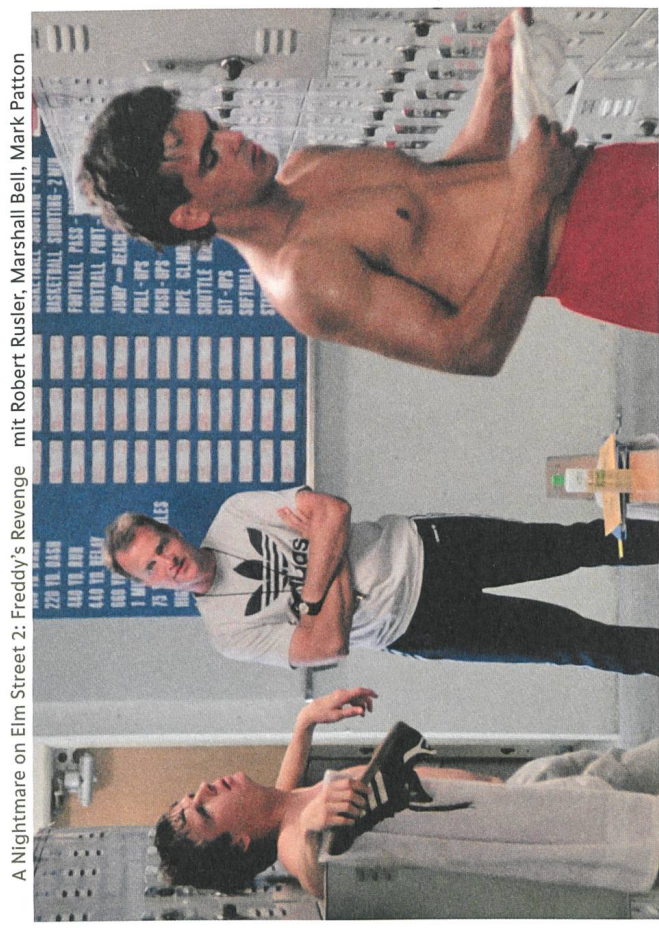
Sleepaway Camp mit Karen Fields



A Nightmare on Elm Street 2: Freddy's Revenge mit Marshall Bell



Sleepaway Camp Kamera: Benjamin Davis



A Nightmare on Elm Street 2: Freddy's Revenge mit Robert Rusler, Marshall Bell, Mark Patton



A Nightmare on Elm Street 2: Freddy's Revenge mit Mark Patton

Besonders eine Szene ist homoerotisch enorm aufgeladen: Eines Nachts sucht Jesse seinen besten (zudem sehr gut aussehenden und nur leicht bekleideten) Freund Grady in dessen Schlafzimmer auf, um Schutz vor Krueger zu finden. Sowohl die Blicke zwischen den Jungen als auch der Dialog machen den Anschein, man wäre Zeuge eines Liebesgeständnisses; allerdings ohne dass dieses jemals explizit ausgesprochen wird. Auch die Angst vor Krueger – wieder ein älterer Mann, der einem jüngeren nachstellt – drückt sich häufig in zweideutigen Formulierungen aus, am bekanntesten wohl in dem Satz: «He's inside me and he wants to take me again!». Jesses Penetrationsangst ist ein Leitmotiv des Films, und glaubt man Mark Patton, wollte ihm sein Gegenspieler Robert Englund sogar die Klängen in den Mund schieben, was Pattons Agent jedoch gerade noch zu verhindern wusste.

Obwohl der Film derart schwul aufgeladen ist, formt sich sein Subtext nie zu einer geschlossenen Erzählung. Gegen Ende, wenn Jesse heroisch seine Freundin befreien muss, zieht Sholder doch recht «straight» sein Programm durch. In sich stimmiger wirkt dagegen *The Hitcher*, der gerade wegen seines archaischen Minimalismus (wenig Dialog, Figuren ohne Vorgeschichte, die Wüste als Handlungsort) einen grösseren Deutungsspielraum zulässt. Wobei auch die Bildsprache manchmal unmissverständlich ist. Wenn Jim den Anhalter schliesslich tötet, scheint das kein wirklicher Triumph zu sein. Die Schlusseinstellung zeigt, wie Jim selbst zur schwarzen Silhouette wird und sich gewissermassen in den Killer verwandelt. Weil der Film auf dem Höhepunkt der Aidshysterie entstanden ist, könnte man auch sagen, Ryder habe ihn angesteckt. Bereits in der Messerszene am Anfang zwingt er Jim, «I want to die» zu sagen. Sich ihm hinzugeben, bedeutet auch, den eigenen Tod in Kauf zu nehmen.

Allerdings könnte man den gesamten Film genauso gut als reine Fantasie verstehen, in der Ryder die Personifikation von Jims unterdrückter Homosexualität darstellt und der Kampf gegen ihn ein Ringen mit dem eigenen Begehren. Dass der Junge von der Polizei selbst lange für den Mörder gehalten wird, legt schon früh nah, dass sich die beiden vermeintlichen Kontrahenten nicht so leicht voneinander trennen lassen.

Die Feinheiten des Hanky Code

Weil die Gay-Panic-Filme überwiegend keine klare Haltung zur Homosexualität einnehmen, werden sie mitunter innerhalb der Szene als feindselig wahrgenommen. William Friedkins später New-Hollywood-Film *Cruising* ist so ein Fall. Der queere Neo-Noir über den New Yorker Polizisten Steve Burns, der in die schwule Leder- und Fetischszene eingeschleust wird, um einen homophoben Serienkiller zu stellen, provozierte schon während des Drehs wütende Proteste aus der queeren Szene. Dabei kommen die Schwulen in dem Film deutlich besser weg als die oft willkürlich handelnden und gewalttätigen Polizisten, die ihnen das Leben schwer machen.

Wie genau der Film sein Milieu zeichnet, zeigt sich besonders während der schönen Clubszene, in denen zahlreiche Stammbesucher einschlägiger Lokale als Statisten auftreten. Zwischen Rauchschwaden und pumpenden Rhythmen entfaltet sich ein hemmungsloses Reich voller schimmerndem Leder, glitzerndem Schweiß, gierigen Blicken und getrimmten Schnauzbärten. Man kann sich heute nur noch schwer einen Hollywoodfilm mit Starbesetzung vorstellen, bei dem ein vornehmlich heterosexuelles Publikum die Feinheiten des Hanky Codes (bei dem verschiedenfarbige Taschentücher unterschiedliche sexuelle Präferenzen signalisieren) erklärt bekommt und Zeuge einer Fistingszene sein darf.

Steve wirkt zwar eher stoisch, scheint aber zumindest von dieser Subkultur nicht abgestossen zu sein. Im Lauf des Films zeichnet sich ab, dass diese Umgebung eine Verwandlung in ihm auslöst, die jedoch nie genau definiert wird. Friedkin lässt *Cruising* offen enden; zugleich irritierend und spannend vieldeutig. Der Mörder, ein religiös erzogener, von Selbsthass zerfressener Schwuler mit Vaterkomplex, ist zwar gefasst worden, aber die Morde gehen weiter. Der Schluss zeigt, wie Steves Freundin aus seiner Tasche eine jener Ledermützen zieht, die man zuvor mehrmals im Film gesehen hat, besonders oft auf dem Kopf des Killers. Die vielleicht nächstliegende Theorie, die sich daraus ergibt, ist, dass Steve bei seiner verdeckten Ermittlung vielleicht selbst mit uneingestandenem homosexuellen Gefühlen konfrontiert wurde und nun die Arbeit des Mörders fortsetzt.

Auch wenn *Cruising* in der Schwulenszene mittlerweile weitgehend rehabilitiert wurde, offenbart die frühere Ablehnung doch eine Skepsis, die mit der Tatsache zu tun hat, dass Friedkin heterosexuell ist, aber auch auf Vorbehalte gegenüber einem populären Kino verweist, das sich politisch nicht deutlich positioniert. Dabei zeigen gerade die Gay-Panic-Filme, dass sich solche Uneindeutigkeiten durchaus als Einladung verstehen lassen, das Horrorkino aus einer queeren Perspektive neu zu entdecken. Das Böse erweist sich dabei nicht unbedingt als Kraft, von der man sich abwenden muss.

Wenn heute sogar ein Riesenkonzern wie Disney darum bemüht ist, in seine Blockbuster queere Nebenfiguren einzubauen – wie man hört eher übervorsichtig und ungelentk –, dann geht es dabei darum, Sympathieträger zu schaffen und eine bestimmte Zielgruppe zu besänftigen. Natürlich muss auch diese Sehnsucht gestillt werden, nur stellt sich die Frage, ob man sich anstatt solchen eher angepassten, unkontroversen und oft asexuellen Charakteren nicht lieber Figuren wünschen sollte, die sich nicht viel um herkömmliche Moralvorstellungen und gesellschaftliche Normen scheren. Vielleicht könnte man es öfter halten wie Trash-Papst John Waters, der als Reaktion auf die Verbürgerlichung vieler Schwuler meinte: «I had more fun when it was illegal to be gay.»