

Das Sternbild des Matrosen lesen

Wiederbegegnung mit Jean Genets *Querelle*

»Sie alle vermuteten, daß da eine Welt war, zugleich verabscheuungswürdig und wunderbar, und daß es nur ein wenig bedurfte, diese Welt zu betreten: gerade so viel, wie es bedarf, bei einem Gespräch ein entfallenes Wort, von dem man sagt: »Es liegt mir auf der Zunge«, wiederzufinden.«
(Genet, 2011 [1947], S. 121f.)

Die erste, deutlich kürzere Fassung dieses Textes wurde unter dem Titel »Die Kette – und das Schiff, das Meer, die ganze Welt. Zum 100. Geburtstag von Jean Genet« im November 2010 in der Zeitschrift Rosige Zeiten veröffentlicht. Zu der hier vorliegenden Ausarbeitung regte mich, neben der zitierten neueren Sekundärliteratur, vor allem ein intensives Gespräch mit dem Künstler und queeren Aktivistin Aykan Safoglu an, für dessen international mehrfach preisgekrönten Film Kırık Beyaz Laleler – Off-White Tulips (2013) über den Istanbul-Aufenthalt von James Baldwin ich die deutsche Übersetzung der Untertitel machen durfte.

Ein heiliges Monster verweigert sich

»O, nein«, antwortete Jean Genet im Dezember 1975 – er war eben 65 geworden – auf die Frage des westdeutschen Schriftstellers Hubert Fichte, ob er ein revolutionäres Konzept der Sexualität habe (Fichte & Genet, 2002 [1981], S. 49). Dabei gilt das bis heute geradezu als ein Gemeinplatz über diesen *poète maudit*, der als Romancier in den 1940er Jahren aus dem »Rohstoff« subalterner Existenz eine Welt erschuf, die ganz von mann-männlichem Begehren erfüllt ist, und damit die spätere *gay culture* nachhaltig beeinflusste (vgl. ebd., S. 14). Ebenso verbreitet ist nach wie

vor die Ansicht, die der Herausgeber der *ZEIT-Bibliothek der 100 Bücher* äußerte, als Genets *Querelle* 1980 in diese Shortlist der mutmaßlich bedeutendsten Literatur aller Zeiten für das linksliberale Bildungsbürgertum der alten Bundesrepublik aufgenommen wurde: dass nämlich die »Biographie des Autors [...] hier untrennbarer Teil des Werkes« sei (Raddatz, 1980).

»Ihr sagt, ich sei schwul – ich sage: Ich bin *der* Schwule«, gilt schließlich als das Credo dieses »heiligen Monsters« der französischen »Nachkriegsliteratur«, das 1952 von Jean-Paul Sartre, dem »Meisterdenker« der Epoche, in einer monumentalen Studie als *Saint-Genet* des Existenzialismus kanonisiert wurde. Da war die Handvoll Romane schon geschrieben – zum Teil im Gefängnis, sogar auf Toilettenpapier, wie gern kolportiert wurde –, denen der in Paris geborene ehemalige Fürsorgezögling, Stricher und Kleinkriminelle den Einsatz einiger der angesehensten Intellektuellen Frankreichs für seine Begnadigung verdankte, als ihm nach einem »Rückfall« (er hatte ein Buch gestohlen!) unbefristete Haft drohte. In diesen mit zahlreichen detaillierten sexuellen Fantasien ausgeschmückten Erzählungen aus seinem Leben »am Rand der Gesellschaft« – tatsächlich scheint einzig *Querelle* weitgehend »frei erfunden« – nutzte der Autodidakt alle Register des Französischen, vom drastischen Argot der »Tunten« seiner Zeit bis zum gesucht »hohen Ton« der Pléiade-Dichtung des 16. Jahrhunderts. So transferierte er die Marginalisierten in ein beinahe vollkommenes »Kunstschönes« – um dessen illusionären Charakter meist wenige Zeilen später durch Überlegungen zur Herstellung dieser Kunst zu verraten. Mit seiner »abweisenden, schönen, vergifteten Prosa« (Goytisoló, 1995 [1986], S. 181) wurde er einerseits bald weltberühmt – andererseits war sie nicht nur im Westdeutschland der Adenauer-Zeit immer wieder Gegenstand von Gerichtsprozessen wegen »Unzüchtigkeit«.¹

1 Vgl. Herrmann (1962): Der Artikel handelt vom Prozess um Genets *Notre-Dame-des-Fleurs*, geht aber auch kurz auf die frühere gerichtliche Auseinandersetzung um *Querelle* ein – der Verleger konnte seinerzeit einer

International umstritten blieb der Autor auch in seiner zweiten kreativen Periode als Dramatiker. So provozierte *Der Balkon*, ein Stück, in dem die Machtinszenierungen im »Freiraum« eines Bordells und die in der äußeren Wirklichkeit einer erfolglosen Rebellion ineinander übergehen, bei der Uraufführung 1957 in London einen »Skandal«, obwohl noch alles »nur Theater« blieb. *Wände überall*, eine stundenlange Szenenfolge über die Gräueltaten des französischen Kolonialregimes in Algerien, folgte 1961 in Westberlin, wo sich die Zuschauer_innen Polizeikontrollen auf Volljährigkeit unterziehen mussten. Und unter dem Titel *The Blacks* brachte es dann am New Yorker Off-Broadway die Produktion seiner Groteske über den Rassismus, die nach seiner Anweisung ausschließlich von Schwarzen gespielt werden durfte, von 1961 bis 1964 auf über 1.400 Vorstellungen und verband sich dabei, wie es von Jean Genet ausdrücklich gewollt war, ganz direkt mit dem organisierten Kampf der US-amerikanischen Bürgerrechtsbewegung.² Schließlich wurde ebenfalls in New York 1964 die Premiere seines bereits 1950 gedrehten kurzen Stummfilms *Un chant d'amour*, einer homoerotischen Knastfantasie, zwar durch die Polizei beendet, stieß aber eine wegweisende Debatte über »Camp und Pornografie« an und inspirierte in den nächsten Jahren, neben vielen schlecht gemach-

Verurteilung nur entgehen, weil er die noch nicht verkauften Exemplare einstampfen ließ. Symptomatisch für den Geist der Adenauer-Republik ist sicher, dass die *Zeit* hier »Proben« der »obszönen« Kunst Genets nur im französischen Original zu zitieren wagte, obwohl die Übersetzung des betreffenden Werks gerade »freigegeben« worden war.

- 2 Der mit Jean Genet befreundete schwule Schwarze Romancier und Essayist James Baldwin besuchte regelmäßig die Proben zu *The Blacks*, zum Ensemble gehörte Maya Angelou, die mit dem charismatischen Schwarzen »Leader« Malcolm X zusammenarbeitete, und bei wichtigen politischen Ereignissen wurde der Text tagesaktuell im Sinn der Bürgerrechtsbewegung geändert (vgl. White, 1993 [1993], S. 539f.). Das zeigt, wie gründlich jene Priester_innen der weiß-deutschen »Hochkultur« Genet verfehlten, die vor einigen Jahren, entgegen dem Protest einheimischer Schwarzer Aktivist_innen, in Wien und Hamburg darauf bestanden, sein Stück, dem französischen Original folgend, als quasi sakrosankten Text im Zeichen des »N-Worts« zu zelebrieren.

ten Nachahmungen für den schwulen »Einhand-Konsum«, unter anderem auch das queere Kino von Andy Warhol entscheidend.³

Doch während Genets Werk die künstlerische Avantgarde des »Westens« anregte, verstummte er im weiteren Verlauf der 1960er Jahre nahezu. Er veröffentlichte fortan kaum noch etwas, lebte ohne festen Wohnsitz in kleinen Pariser Hotels oder bei seiner Wahlverwandtschaft in Marokko, wo er später auch – als »marokkanischer Arbeiter ehrenhalber«, wie sein Freund, der spanische Schriftsteller Juan Goytisolo, schrieb (Goytisolo, 1995 [1986], S. 181) – am Meer begraben wurde, und machte gelegentlich Schlagzeilen mit seinen politischen Parteinahmen für die Unterdrückten dieser Welt, etwa, als er illegal in die USA einreiste, um die Black Panthers zu unterstützen. Erst kurz vor seinem Krebstod 1986 stellte er noch einmal einen großen literarischen Text fertig: das Buch *Ein verliebter Gefangener* über seinen Aufenthalt bei palästinensischen Fedajin im Libanon.

Mit dem im Zug der sogenannten sexuellen Revolution seit den späten 1960er Jahren in den nordamerikanischen und westeuropäischen Metropolen aufkommenden neuen schwulen Selbstbewusstsein konnte er aber offenbar ebenso wenig anfangen (vgl. Bendhif-Syllas, 2010, S. 101f.) wie umgekehrt – folgt man einer kürzlich erschienenen Nachbetrachtung von Rüdiger Lautmann, einem der bedeutendsten deutschsprachigen Homosexualitätsforscher der letzten Jahrzehnte – dessen erste Protagonisten, zumal in Westdeutschland, mit ihm (vgl. Lautmann, 2018, S. 225). »Revolutionär – nein«, das sei die Sexualität für ihn nicht, wiederholte er jedenfalls in jenem Gespräch mit Fichte und fügte, scheinbar unvermittelt, hinzu: »Der Umgang mit Arabern hat mich im Allgemeinen meistens glücklich gemacht und mich befriedigt« (Fichte & Genet, 2002 [1981], S. 49f.).

3 Ebenfalls als »obszön« beschlagnahmt wurde damals Jack Smiths Film *Flaming Creatures*. Allen Ginsberg, Susan Sontag und andere bedeutende US-amerikanische Intellektuelle verteidigten in der anschließenden Debatte die Freiheit der Kunst (vgl. Sargeant, 2009 [1997], S. 108).

Keine Siegergeschichte

Der Literaturwissenschaftler Dirck Linck wendet sich in seinem Essay »Welches Vergessen erinnere ich?« gegen die im heutigen Homo-Mainstream verbreitete »Geschichtsschreibung der Sieger« (Linck, 2016, S. 11ff.). Unter Berufung auf Walter Benjamins *Geschichtsphilosophische Reflexionen* aus dessen Todesjahr 1940, die Paul Klees Bild des »Angelus Novus« aufnehmen, den der unaufhaltsame Sturm des Fortschritts rückwärts in die Zukunft treibt, warnt er vor der Fehleinschätzung, »mit dem Strom zu schwimmen«. Es gebe »nichts, was die Schwulenbewegung, was ›uns‹ in dem Grade zu korrumpieren vermag wie diese Meinung« (ebd., S. 12). Als Antidotum empfiehlt er die Lektüre von Jean Genets 1947 erschienenem *Querelle*:

»Vielleicht kommt deshalb aus solcher Literatur der Luftzug, der die Fersen kühlt und uns an die Freiheit erinnert. Nicht an eine verlorene Freiheit, sondern an eine poetisch zu (er-)findende. Das ist nicht die Freiheit, die die Sieger meinen. [...] Weil er auf Psychologie verzichtete und die Schwulen nicht in die sittliche Ordnung einfügte, hat er – so Hubert Fichte – in Europa das Coming-out der Homosexuellen vorbereitet« (ebd., S. 36f.).

Meines bestimmt. – Lautmanns Referenzdatum ist 1971, als Rosa von Praunheims Film *Nicht der Homosexuelle ist pervers ...* herauskam und in der Folge unter anderem die Homosexuelle Aktion Westberlin (HAW) gegründet wurde. Die Bücher Genets hätten auf die neue Bewegung schon deshalb nicht wirken können, weil sie damals hierzulande nur in teuren gebundenen Ausgaben erhältlich waren (vgl. Lautmann, 1980, S. 226). Aber vor allem eigne sich seine Literatur einfach nicht zur Beförderung von »schwuler Emanzipation« als bürgerrechtlicher Anerkennung »sexueller Minderheiten« – er biete keine positiven Vorbilder für solch ein Unterfangen. Denn er habe »weder sich selbst noch seine Protagonisten in irgendetwas ›integrie-

ren<« wollen (ebd., S. 230), und sowieso fielen diese »eher in die Kategorie »MSM« [Männer, die Sex mit Männern haben]< als in die der »selbstidentifizierten Schwulen, wie sie der Emanzipationsbewegung voranmarschieren« (ebd., S. 232).⁴ Kurz, er war »ein sehr früher Autor der Intersektionalität (d.h. sexuelle, gender- und klassenmäßige, ethnische sowie politische Randstellungen überschneiden einander). Hierin glich er James Baldwin« (ebd., S. 236). Doch als ich mich mit 16 Ende Januar 1978 während des großen TUNIX-Treffens der »Spontis« zum ersten Mal ins Schöneberger Schwulenzentrum traute – eine freundliche Hinterlassenschaft der HAW, die ihre politische Tätigkeit schon wieder eingestellt hatte, gerade auch an uns etwas Jüngere –, hatte mich Jean Genets Debütroman *Notre-Dame-des-Fleurs* von 1943, den es inzwischen als günstiges Taschenbuch gab, längst ergriffen. Und in diesem Buch kündigte er bereits den *Querelle* an:

»Sich lieben wie zwei sich prügelnde (nicht kämpfende) junge Boxer, die, bevor sie getrennt werden, einander das Hemd zerreißen und die, wie sie nackt sind, verwundert über ihre Schönheit, glauben, sich in einem Spiegel zu sehen. Sie stehen eine Sekunde lang mit offenem Mund da, schütteln ihr zerzaustes Haar, lächeln sich – wütend darüber, in die Falle gegangen zu sein – mit einem feuchten Lächeln zu und umschlingen einander, wie sich zwei Kämpfer im griechisch-römischen Ringkampf umschlingen; während ihre Muskeln genau in die Nahtstellen der Muskeln des anderen einhaken, stürzen sie hin auf den Teppich, bis ihr lauwarmer Samen, hoch-

-
- 4 Erinnert sei an den Spott des französischen radikalen Schwulenaktivisten und -theoretikers Guy Hocquenghem über die erste schwul-lesbische Demo der HAW, bei der man 1973 »auf dem Kurfürstendamm aufmarschiert [sei], »um rosa Volkswagen zu fordern« (zit. n. Voß, 2018, S. 16). Diese Kritik galt meines Erachtens nicht nur der sich schon abzeichnenden späteren »Marktorientierung« der damaligen Aktivist_innen (ebd.), sondern auch ihrem Wunsch, anerkannter Teil einer »deutschen Volksgemeinschaft« zu werden (vgl. Yılmaz-Günay & Wolter, 2013).

spritzend, eine Milchstraße auf den Himmel zeichnet, in die sich andere Sternbilder einschreiben, die ich zu lesen verstehe: das Sternbild des Matrosen [...]« (Genet, 1975 [1943/1944], S. 35).

Diese erotische Szene birgt einen »philosophischen Kern« – oder vielmehr den erotischen Kern einer Philosophie, den ich erst Jahre danach bei Gilles Deleuze herausgeschält fand: In seinem *Foucault* argumentiert er, dieser Denker, der die Queer Theory so sehr beeinflusst hat, habe zeigen wollen, »wie das Innen stets die Faltung eines vorausgesetzten Außen ist« (Deleuze, 1987 [1986], S. 137), die »auftritt, wenn die Formen bereits verflochten sind, wenn die Kämpfe bereits im Gange sind«. Deleuze spricht davon, dass »die Falte des Außen ein Selbst konstituiert und das Außen selbst ein koextensives Innen« (ebd., S. 160), und führt aus, die »Bedingung einer Beugung der Kräfte« sei »mit der Kampfbeziehung zwischen freien Männern« entstanden, »das heißt mit den Griechen. Dort faltet sich die Kraft in ihrer Beziehung zur anderen Kraft auf sich selbst um« (ebd., S. 149).

Das lässt sich gelegentlich bei einem sommerlichen Spaziergang in Schöneberg, etwas abseits vom antiken Hellas ebenso wie vom heutigen »Homokiez«, leicht nachvollziehen: Zwei Halbwüchsige geraten in Streit, ein Wort gibt das andere, und schon wälzen sie sich – die T-Shirts nach oben verknüllt, die Jeans zum Zerreißen gespannt – auf dem Trottoir. Ineinander verschlungen entdecken sie das Spiel von Bewegung und Gegenbewegung. Im selben Moment, als einer der beiden, bäuchlings zwischen den Schenkeln des anderen von hinten in die Zange genommen, versucht, sich aufzubäumen, wirft dieser entschlossen den Oberkörper vor. Die trotzige Gebärde, die er niederhält, beschreibt dann genau den Bogen, in dem sich, mit von Schweiß glänzendem Rücken und bebenden Flanken, das Bild des Bezwinners vollendet.

Für mich scheint es heute offensichtlich, wie sehr Michel Foucaults Grundgedanken von der »schwulen Ästhetik« dieses

Werks beeinflusst waren. Zum Beispiel erzählt Jean Genet darin, die »Urszene« seines Romans variierend, wie Querelle und sein fast identisch aussehender Bruder Robert miteinander ringen – nun nicht auf einem Teppich, sondern auf der Straße:

»Diese beiden Gesichter, die sich so haargenau glichen, hatten einen heldenhaften, ideellen Kampf für die Einheit entfacht, der körperliche Kampf war nur eine vergrößerte Spiegelung in den Augen der Menschen. Es schien, als wollten sie sich nicht vernichten, sondern zusammenschließen und verschmelzen zu einer Einheit [...]. Ihr Streit glich eher einem Liebeskampf [...]. Doch ihr Bemühen stieß auf harten Widerstand. Wie sie sich auch wanden, kneteten, zerlegten, um sich gegenseitig zu durchdringen, einander zu verkörpern: Das Double wehrte sich« (Genet, 2011 [1947], S. 101f.).

Und Deleuze erwähnt zwar Genet in seinem Essay nicht einmal, verrät aber immerhin:

»Oder vielmehr ist das Thema, das Foucault unablässig beschäftigte, das des Doubles. Das Double jedoch ist niemals eine Projektion des Inneren, es ist im Gegenteil eine Verinnerlichung des Außen. [...] Es ist niemals der andere, der in der Verdopplung das Double ist, ich bin es, der sich als das Double des anderen erfährt; ich begegne nicht mir im Äußeren, sondern ich finde den anderen in mir [...]« (Deleuze, 1987 [1986], S. 136f.).

Ein musikalischer Raum

»Seine ganze Seele wandte sich nun der Begegnung mit Querelle zu – Querelle, der [...] stark war, so stark wie hundert Millionen Menschen« (Genet, 2011 [1947], S. 140): Gil Turko, ein aus Polen nach Frankreich eingewanderter junger Arbeiter, hält sich im Bagno, der ehemaligen Strafkolonie von Brest, versteckt und lauscht dem »Gesang des Hafens« (ebd., S. 141). Der 18-

jährige Maurer hat einen älteren Kollegen getötet, der ihn erst umworben und dann dem Gespött der anderen Arbeiter preisgegeben hatte. Als sie der Polizei »von Gil erzählten, verliehen sie jedem seiner Wesenszüge, der an das, was sie von Schwulen wußten, erinnerte oder oberflächlich erinnern konnte, einen karikaturhaften Anstrich, der mit erschreckender Wahrheit das genaue Porträt eines Puppenjungen formte« (ebd., S. 122). Er ist auch für Querelles letzten Mord unter Verdacht gekommen, und dieser schöne Seemann, Räuber und Opiumschmuggler wird ihn schließlich lieben und verraten. Aber während Gil Turko jetzt den ganzen Tag lang allein hinter blickdichten Scheiben hockt und die durch die dicken Mauern des Bagnos gedämpften Hammerschläge und Rufe von den nahen Werften hört, macht er »die schmerzreiche Bekanntschaft mit der Poesie«. Die Bilder der Freiheit, die in ihm aufsteigen, Bilder des Meeres und von einem Schiff, erreichen »[sein] Bewußtsein auf komplizierten Umwegen: Da war zunächst das typische Geräusch einer Kette zu hören«. Ob es denn möglich sei, »daß das Kreischen einer Kette die Maschinerie der Verzweiflung entfesselt, eine einfache Kette, deren Glieder im Innern verrostet sind?«, fragt der Erzähler sich und uns (ebd., S. 141). Doch in dem jungen Bauarbeiter zerriss

»[d]as Bild der Kette [...] eine Faser, und der Riß vergrößerte sich, wurde zum Eingangstor für das Schiff, für das Meer, für die ganze Welt, um schließlich Gil zu zerstören. Das Bild verdrängte ihn, er stand außerhalb seiner selbst und hatte nur noch die Möglichkeit, in dieser Welt, die schneidend in ihn eingedrungen war, die ihn erdolcht und vernichtet hatte, zu existieren. [...] Er wurde zum Instrument dieser Musik, in ihm ertönte sie wieder« (ebd.).

Dem Plot nach nicht mehr als eine »drittklassige Kriminalgeschichte«, ist Jean Genets *Querelle* – wie der Filmemacher Rainer Werner Fassbinder schrieb – »vielleicht der radikalste Roman der Weltliteratur, was die Diskrepanz von objektiver Handlung

und subjektiver Phantasie anbetrifft« (Fassbinder, 1982). Das Buch beginnt mit einem langen Abschnitt, in dem »wir uns einer wohlfeilen Poesie des Wortes überlassen«. Der Erzähler gibt bereitwillig zu, dass »jeder dieser Sätze [...] nur ein Argument für die Neigungen des Verfassers« ist (Genet, 2011 [1947], S. 7): Evokationen, wo wir sonst darauf eingestimmt werden, einem linearen Geschehen zu folgen.⁵ Denn für *Querelle* »paßt das Wort Geschichte wenig, wenn es ein Abenteuer oder eine Reihe schon gelebter Abenteuer bezeichnen soll« (ebd., S. 17). Vielmehr nennt der Erzähler

»[d]as Schauspiel, von dem wir berichten wollen, [...] die Transposition jenes Vorganges, den uns *Querelle* offenbarte. (Wir reden wieder von jener idealen, heroischen Persönlichkeit, der Frucht unserer geheimen Liebe.) Von diesem Vorgang können wir sagen, daß er der »Heimsuchung« vergleichbar ist. [...] Und damit er Ihnen zugehöre und eine Romanfigur werde, muß *Querelle* außerhalb unseres Ichs gezeigt werden« (ebd., S. 18).⁶

Zugleich gilt es in den Rhythmus zu finden, der unsere Erwartung des Matrosen formt, sodass wir *Querelle* am Horizont ausmachen, ihn zu berühren meinen, von ihm berührt werden. Denn der Rhythmus ist, wie der Musikwissenschaftler Clemens Goldberg einmal erläuterte, »Vermittler zwischen Identität und Differenz«:

-
- 5 Dieses Verständnis des *Querelle* verdankt sich nicht zuletzt Gesprächen, die ich in den späten 1980er und frühen 1990er Jahren mit Clemens Goldberg hatte – wenngleich zu anderen Themen. Wenn ich mich im Folgenden mehrfach auf seine Habilitationsschrift beziehe, bin ich für meine Ableitungen daraus natürlich allein verantwortlich.
 - 6 Mit »Heimsuchung« ist das biblische »Magnifikat« gemeint, in dem die schwangere heilige Jungfrau Maria der heiligen Elisabeth verkündet: »Meine Seele preist die Größe des Herrn,/und mein Geist jubelt über Gott, meinen Retter./Denn auf die Niedrigkeit seiner Magd hat er geschaut« (Lk 1,46–48 nach der Einheitsübersetzung).

»[Er] steht unserem Körper, und damit der Situation vor der Erfahrung von Raum und Zeit, am nächsten. Er macht uns das Differente aber auch als ›außerhalb‹ spürbar, läßt uns nach der Sprache ausgreifen. Er wiegt den Körper in Gewißheit und befremdet ihn zugleich« (Goldberg, 1992, S. 60).

Als Fassbinder 1982 seinen durch Anleihen bei der Ästhetik der Lederschwulen hoch stilisierten Film *Querelle* drehte, besetzte er die Rolle des Seemanns mit Brad Davis, der ihn vier Jahre zuvor in dem fragwürdigen, weil mit rassistischen Klischees operierenden Hollywood-Streifen *Midnight Express* als junger weißer Amerikaner im türkischen Knast bezaubert hatte. Davis' Gesicht vermag auch wirklich – wie bei Genet das Querelles für Leutnant Seblon, seinen Schiffsoffizier, der sich ebenfalls nach ihm verzehrt – »die Trauer eines schönen, sehr starken und sehr männlichen Burschen« auszudrücken, »der wegen eines schweren Vergehens wie ein Kind eingefangen wird« (Genet, 2011 [1947], S. 80). Aber der Regisseur achtete darauf, »in keinem Moment seine Phantasie zur allgemeinen werden [zu] lassen«, sondern den Film »in jeder Phase als eine Möglichkeit der Beschäftigung mit bereits formulierter Kunst zu erkennen [zu] geben« (Fassbinder, 1982). Er konnte so einem literarischen Werk gerecht werden, das, während es Sprachbild an Sprachbild reiht, doch zugleich einer musikalischen »Spielanweisung« ähnelt. Diese bleibt stets offen für bisher noch nicht Gehörtes oder Verstandenes: »Sie spielt eine einmalige Erfahrung, ist aber Potential für Neues«, wie es Goldberg (1992, S. 157) formulierte.

Der Roman arbeitet mit zahlreichen Metaphern aus der Welt der Musik, etwa, wenn es heißt, als sich *Querelle* einmal an Deck vornüberneigt und dabei die Hände auf seinen Gürtel über dem Hosenlatz stützt, jener spanne sich »unter diesem Gewicht wie eine Saite« (Genet, 2011 [1947], S. 81). Aber schon die gesamte »Komposition« des *Querelle* weist in den *musikalischen Raum*, den Clemens Goldberg, angeregt von der Prozessphilosophie Alfred North Whiteheads und entgegen der traditionellen

Auffassung seines Fachgebiets als »Zeitkunst«, erkundet hat (Goldberg, 1992; vgl. auch schon Zuckerandl, 1963, S. 314). Der Begriff verträgt sich gut mit dem des »Möglichkeitsraums«, den Jean Genet – Rüdiger Lautmann zufolge, der hier einen bevorzugten Ausdruck seines Schülers Heinz-Jürgen Voß aufnimmt – in seiner Prosa »für eine offen homosexuelle Existenzweise erweitert hat« (Lautmann, 2018, S. 225; vgl. Voß, 2018, S. 107 u. ö.), insofern ihm das durch die poetische Struktur dieser Prosa weit mehr noch als durch einzelne Schilderungen und Reflexionen auf diese gelang. Natürlich wusste er – wenngleich ein großer Bewunderer des symbolistischen Dichters Stéphane Mallarmé, der die gegenständliche Welt sprachlich überwinden wollte (vgl. Fichte & Genet, 2002 [1981], S. 55) –, dass letztlich »die Sprache nicht verschwinden lassen [kann], was sie selbst ins Dasein ruft« (Zuckerandl, 1964, S. 97). Doch ist sie, wenn es sich um poetisch informierte Literatur handelt, »bei der Musik in die Lehre gegangen«, wie der Musikwissenschaftler Victor Zuckerandl – auch er, wie Goldberg, ein Whiteheadianer – einst schrieb. Dann nämlich stehen »[n]icht nur Wort und Ton [...] in gegenseitiger Spannung, sondern innerhalb der Wortwelt selbst das musische und das bloß mitteilende Wort« (ebd., S. 95). Dabei geht es nicht, und schon gar nicht im *Querelle*, um falsche Romantik – vielmehr liegt der »Hörraum« nicht jenseits des »Sehraums« (vgl. ebd., S. 89f.), sondern ergänzt diesen und lässt eine andere Ordnung der Dinge möglich erscheinen als die, »wovon die Geometrie das Wissen ist« (ebd., S. 85). Die Welt ist dann für mich nicht mehr bloß »Gegen-Stand« – das, was mir *entgegensteht* –, sondern gleichzeitig »Zu-Stand«. Das heißt aber immer auch: *das mir Zustehende* (vgl. ebd., S. 92f.).

Die unerlaubten Träume

Es bedarf dessen, was Hubert Fichte später die »Empfindlichkeit« nennen sollte, um etwa aus einer alltäglichen Skizze wie

dieser den Gestus genau aufzunehmen – ihn gleichsam »herauszuhören« –, der die unverkennbare Gestalt des Helden heraufbeschwört: »Seine Bewegung glich jenem Gefühl, das wir erleben, wenn wir in der Nacht, hinter der Wand eines Hotelzimmers, die erregte Stimme eines Jungen schreien hören: ›Lass mich in Ruhe, du Dreckschwein, ich bin erst siebzehn Jahre alt!‹« (Genet, 2011 [1947], S. 160). Dabei zeigt die Beschreibung, wie abhängig diese Empfindlichkeit vom jeweiligen Grad der Repression ist, denn der Schrei des »Jungen« ergibt Sinn erst vor dem historischen Hintergrund des 1942 vom Vichy-Regime, das mit Nazi-Deutschland kollaborierte, eingeführten besonderen »Schutzalters« für gleichgeschlechtliche sexuelle Beziehungen, das auch im von der deutschen Besatzung befreiten Frankreich bis 1982 bestehen blieb (vgl. Voß, 2018, S. 123, 126).

Querelle wird hier von dem zwielichtigen Polizisten Mario, der von seinem Verhältnis mit dem Bordellwirt Nono erfahren hat und ihn selbst begehrt, mit einem Messer bedroht. Alles beginnt mit einem anzüglichen Wortwechsel in der *Féria*, in die den Beamten offenbar mehr als die berufliche Neugier zieht. Hier trifft sich die »Unterwelt« von Brest, zu der auch Robert, der Bruder des Matrosen, gehört, ein Zuhälter und gegenwärtig der Geliebte von Madame Lysiane, Nonos Frau – die einzige bedeutende Frauengestalt in Genets Romanen, in Fassbinders Film unvergesslich von Jeanne Moreau, der Ikone der Nouvelle Vague der 1950er Jahre, gespielt –, die an der Kasse des Etablissements sitzt. Für die »braven Leute« der Stadt stellt dieses Lokal eine – wiederum »musikalische« – Verlockung dar: »Manchmal öffnete sich die Tür des Bordells um einen Spalt, dann quollen die Melodien des elektrischen Klaviers hervor; blaue Funkenspäne, Musikgewinde taumelten in die Finsternis und schlangen sich um Gelenke und Hälse der Arbeiter, die hier nur vorübergehen wollten« (ebd., S. 24).

Querelle geht mit Mario »vor die Tür« und liefert sich mit ihm einen Zweikampf, in dem sein Einsatz – wie es in einem

sexistischen Vergleich heißt – »der Koketterie entsprach, durch die ein junges Mädchen, wenn es sich vor der Hingabe noch verweigert, seinen Wert erhöht« (ebd., S. 159). Im Grunde hat er sich längst entschieden und das gezückte Messer steigert seine Erregung nur noch: Lässt er sich, zur selbst auferlegten »Sühne« für sein jüngstes Tötungsverbrechen, von dem Puffbetreiber »nur« ficken, so wird er den Polizisten auch blasen – und sogar küssen. In der Darstellung dieser Beziehung zeigt sich besonders deutlich, dass Jean Genet das Gewebe von Unterdrückung und Auflehnung ähnlich verstand wie später Foucault. In diesem Sinn schreibt er über die ambivalente Haltung der Gesellschaft zur Polizei: »Man erwartet von ihr, daß sie den unerlaubten Träumen ein Filter sei und sie in ihrem Sieb zurückbehalte. So wollen wir es erklären, daß die Polizisten so sehr den von ihnen Verfolgten gleichen« (ebd., S. 66; vgl. Bendhif-Syllas, 2010, S. 216).

Kurz nach dieser Bemerkung erfahren wir, es handle sich bei dem heimlich in Querelle verliebten Schiffsoffizier – von dem uns zuvor einmal gesagt wurde, unter dem Personal des Buchs sei allein er der »lyrischen Bilder« fähig, »mit deren Hilfe wir sie in Ihnen verwirklichen und erstehen lassen wollen« (Genet, 2011 [1947], S. 22) – um den einzigen Schwulen in diesem Roman. Doch gleichzeitig wird ausdrücklich versichert, Seblon existiere »nicht in unserem Buch« (ebd., S. 67). Erhellend ist dazu der Hinweis von Jean Genets Biografen Edmund White, dass der Erzähler des *Querelle*, indem er wie im 19. Jahrhundert in der ersten Person Plural spricht, nicht nur auf den Apparat des traditionellen Romans deute, der im Text zugleich durchgehend demontiert werde, sondern »auch auf eine neue Beziehung zum Leser – eher auf das ›Wir‹ der Komplizenschaft als das Erzähl-›Ich‹ und das Leser-›Ihr‹ der früheren Romane in ihrer gegnerischen Beziehung« (White, 1993 [1993], S. 372).

Zweifellos treffen sich hier Kunst und Pornografie – zumindest wenn man mit dem US-amerikanischen Schriftsteller Gore Vidal realistischerweise annimmt, dass ein Porno »stärker als jede andere Form des Literarischen [...] nach ›Mitarbeit‹

des Lesers« strebt (zit. n. Mayer, 1988 [1975], S. 278). Wenn es Genet nicht interessierte, was die Schwulen von seinen Büchern hielten, so erkennt sein Freund Juan Goytisolo darin den Anspruch, diese nicht auf ihren vermuteten »Gebrauchswert« reduzieren zu lassen (vgl. Goytisolo, 1995 [1986], S. 149). Andererseits wendet sich das »Wir« des *Querelle* gleich im ersten Absatz »an die Invertierten« (Genet, 2011 [1947], S. 7) – seinerzeit im Französischen ein Synonym für »Schwule« – und drückt später auch den Wunsch aus, dass der Leser »durch seine eigenen Möglichkeiten und unsere Erzählung [...] diese bisher in ihm versunkenen Helden entdeckt«. Und das zum Abschluss einer Betrachtung über den folgenden Tagebucheintrag des Leutnants:

»Ich streife die Ärmel meiner Pyjamajacke zurück, damit sie mir beim Wischen nicht lästig sind. Diese einfache Bewegung macht aus mir einen Ringkämpfer, einen Kerl. So stelle ich mich dem Bilde Querelles, ich erscheine (vor) ihm als Dompteur. Aber es endet traurig: durch ein Abwischen des Bauches mit dem Handtuch« (ebd., S. 79).

Indes wird für Seblon durch »sein ständiges Meditieren über Querelle« – »dessen schönste Zierden, seine Muskeln, seine Formen, seine Zähne, seine nur erahnten Geschlechtsteile« – der Seemann zu einem engelgleichen Wesen, »um das die Verschlingungen einer Musik kreisen, die Gegensatz zur Harmonie ist. Besser noch: Musik, die dann noch bleibt, wenn die Harmonie verbraucht und zermahlen ist« (ebd., S. 12). Sie klingt im Kreischen der Kette an, das Gil Turko in seinem Versteck hört. White zeichnet nach, wie Jean Genet – auch hier Michel Foucault vorangehend – das »Archiv« unserer Gesellschaftsformation erforscht hat: Im Staatsgefängnis von Brest, wo bis 1858 Männer aus dem Proletariat für kleinste Vergehen mitunter jahrzehntelang teilweise in Eisen gelegt worden waren, blieb der maritime Jargon aus der frühen Neuzeit erhalten, als die aufstrebende Großmacht

Frankreich Streuner und Vagabunden auf die Schiffe zwang (vgl. White, 1993 [1993], S. 205ff.).

»Die Ketten der Galeerensklaven hießen: Die Ranken. Welche Trauben trugen sie!«, notiert der Offizier in seinem Tagebuch (Genet, 2011 [1947], S. 211, Hervorh. i. O.). Und er genießt es, wenn die Arbeiter von Brest abends in ihre Wohnbaracken gehen, »inmitten dieser Fülle von Erschöpfung, schweren Muskeln und männlicher Ermattung zu verweilen« (ebd., S. 10). Sie tragen die äußerlichen Fesseln nicht mehr. Deren Funktion hat kein musikalischer, kein lyrisch oder erotisch inspirierter, sondern der von der entfremdeten Arbeit vorgegebene Rhythmus übernommen. Dieser ist es, der zumeist auch unsere Fantasie – nach dem ältesten griechischen Beleg für das Wort Rhythmus – »in Banden hält« (vgl. Georgiades, 1958, S. 65). Jedoch entdeckt der Erzähler – oder Seblon – auch darin (noch) verborgene Schönheit, die im schlummernden Potenzial einer Solidarität der Klasse und des Begehrens gründet und der verbotenste Traum bleibt:

»Den ganzen Tag haben sie wirklich gearbeitet [...], ihre Bewegungen verschmolzen und verwickelt und die eine durch die andere ergänzt, so daß ein Werk daraus entstand, das ein sichtbarer, festgeschürzter Knoten ist. Jetzt kehren sie heim, eine dunkle Freundschaft – dunkel für sie selbst – verbindet sie, und ein sanfter Hass. [...] Die meisten sind Italiener und Spanier, einige Araber und Franzosen sind dabei« (Genet, 2011, [1947], S. 9f.).

»Eine Brise, kaum Zephir zu nennen«

Als wollte Jean Genet die überlieferten romanhaften Vorstellungen konterkarieren, die wir älteren Schwulen, die wir uns ins 21. Jahrhundert hinüberretten konnten, uns von beflissenen Nachgeborenen nur allzu gern hübsch geordnet als »Siegergeschichte«, entsprechend den heutigen Erfordernissen, erzählen lassen, zieht er im letzten Viertel von *Querelle* eine »entschei-

dende Szene« vor – »gewohnter Logik folgend, hätten wir sie ans Ende dieses Buches setzen müssen« (ebd., S. 168). Sie handelt vom Aufstand, den ein schwules Begehren trägt, das endlich stolz zu sich selbst steht und dabei die Nähe zur Arbeiterklasse sucht. Aber das muss bei Genet aus der Zeit gefallene Episode oder Traumspiel bleiben, ein Moment des Glücks in der individuellen Revolte statt des geglückten Versuchs, »*alle Verhältnisse umzuwerfen*, in denen der Mensch ein erniedrigtes, ein geknechtetes, ein verlassenes, ein verächtliches Wesen ist« (Marx, 1956 [1843/1844], S. 385, Hervorh. i. O.).

Nach einem Plan von Querelle hat Gil, als Matrose verkleidet, den Leutnant überfallen, um mit dem geraubten Geld aus der Stadt zu entkommen. Doch gab der echte Matrose gleichzeitig dem Polizisten einen Hinweis, sodass der Gesuchte am Bahnhof verhaftet werden konnte – während sich Mario insgeheim längst sicher ist, dass in Wirklichkeit sein Geliebter selbst und nicht der Maurer den Mord begangen hat. Seblon wiederum hat am Vortag des Überfalls den sturzbetrunkenen Querelle vor einer für diesen aussichtslosen Schlägerei an Land gerettet und zurück an Bord gebracht, wobei er ihm unterwegs den Kopf tätschelte und die Wangen streichelte. Der torkelnde Seemann umarmte ihn, »zog ihn zu sich herab und küsste ihn stürmisch auf den Mund«. Danach wehrt sich der Offizier »nicht mehr gegen die Flut der Träume, die ihn angenehm umwogten«, und bedauerte nur, »daß Querelle nicht der Räuber gewesen war« (ebd., S. 207). Bei der polizeilichen Gegenüberstellung mit Gil nun weigert er sich, diesen als Täter zu identifizieren. Mehr noch:

»Er sollte den Jungen belasten. Aber da erhob sich in ihm ein ganz leichter Wind, strich über die Gräser (>*Eine Brise, kaum Zephyr zu nennen*<, *schreiben wir ins Tagebuch*), allmählich schwoll er an, trieb ihn auf und strömte in vollen Wogen durch seinen bebenden Mund – oder durch seine Stimme – und wurde zur aufrührerischen Rede. [...] Er verbündete sich mit dem jungen Maurer auf eine Art,

die immer mystischer wurde und ihn um so enger dem anderen verband, je mehr er sich von ihm zu entfernen schien, indem er seinen Angriff ableugnete und sich dagegen verwahrte, Gil aus Großmut zu verteidigen. [...] Leutnant Seblon beleidigte den Polizeikommissar. Er wagte es, ihn zu ohrfeigen. Er fühlte, daß auch armselige Komödienstücke aus der großen Schönheit, die das Kunstwerk bestimmt, entstehen « (ebd., S. 169f, Hervorh. i. O.).

Seblon, die »Klemmschwester«, wurde also mutig und »trennte [...] sich von dem Polizisten in sich. Er löste sich von dieser Ordnung, die er allzu sehr geachtet hatte« (ebd., S. 219). Und natürlich wurde er dafür verhaftet. An dieser Stelle ist es angebracht, auf die Literaturwissenschaftlerin Myriam Bendhif-Syllas zu verweisen, die als Erste – nach so vielen Regalmetern oft metaphysisch oder psychologisch ausgerichteter Sekundärliteratur zu Jean Genet – die ganze Bedeutung dieser, noch dazu kursiv gesetzten, Klammer im Text des *Querelle* erfasste: Der Autor und sein »Wir« geben sich hier als eins mit dem Tagebuchschreiber zu erkennen (Bendhif-Syllas, 2010, S. 153). Das heißt aber nicht weniger, als dass Genet mehr als zwei Jahrzehnte vor Stonewall, dem legendären Aufstand in der New Yorker Christopher Street, die Möglichkeit einer »homosexuellen Revolution« durchspielte – und sie, aus seinem ganz und gar gesellschaftlich-historisch geprägten Verständnis der modernen schwulen Konstitution heraus, verwarf. Denn da ist der Roman, nun wieder dem gewohnten »Zeitpfeil« folgend, zum Ende hin unmissverständlich.

Der Leutnant begibt sich in Begleitung eines Schauermanns zu den Festungswällen von Brest, wo die Seeleute, wenn sie nach einem Landgang die letzte Barkasse verpasst haben, zu übernachten pflegen, nachdem sie ihr Geschäft erledigt haben. Als sich Seblon »mit bequemer heruntergelassener Hose zur Hingabe auf die Grabenböschung legte«, geriet er »mit dem Bauch in einen Scheißhaufen. [...] Wortlos ergriff der Schauermann die Flucht. Der Leutnant blieb allein zurück« (ebd., S. 212). Indes:

»Der Wind strich über ihn hinweg. Er dachte, mit einer tiefen Stimme, die aus seinem Innern sprach: »Ich verpeste ...! Ich verpeste die Welt!« Von diesem besonderen Punkt in Brest – inmitten des Nebels, dort, wo die Straße über dem Meer und den Docks liegt – stieg eine leichte Brise auf und rieselte süßer und balsamischer als Blüten aus Saadis Rosengarten über die Welt: die Feuchtigkeit des Leutnant Seblon« (ebd., S. 212f.).⁷

Mir scheint, man kann letztlich nicht sicher sagen, ob »uns« der Wind vorwärts oder rückwärts getrieben hat. Doch wie auch immer, es bleibt »der Luftzug, der die Fersen kühlt und uns an die Freiheit erinnert«. Und obwohl Jean Genet an der afrikanischen Atlantikküste, Richtung Amerika, begraben liegt – mit seinem *Querelle* gelingt es ihm, zumindest für mich, bis heute, »seine Waffe zu schleudern, wenn der Fuß noch auf einem fernen Gestein ruht, während sein Schritt sich schon über die Wasser hinweg Europa zuwendet« (Genet, 2011 [1947], S. 7).

7 Der *Golestān* (deutsch: *Der Rosengarten*) ist eines der bedeutendsten Werke des persischen muslimischen Mystikers Muṣliḥ ad-Dīn Sa’dī aus dem 13. Jahrhundert, besteht aus Gedichten und Anekdoten, die vielfach Motive der Ephebophilie aufgreifen, und wurde seit dem 17. Jahrhundert unter anderem in verschiedenen französischen und deutschen Übersetzungen auch in Europa bekannt und, vor allem wegen seiner Herrschaftskritik, unter Dichtern und Denkern der Aufklärung beliebt (vgl. Bellmann in Sa’dī, 1998 [ca. 1258], S. 366). Johann Wolfgang von Goethe bekundete in seinem *West-östlichen Divan*, wie sehr er Sa’dī schätzte, merkte in engem Zusammenhang mit ihm aber an: »Weder die unmäßige Neigung zu dem halbverbotenen Weine, noch das Zartgefühl für die Schönheit eines heranwachsenden Knaben durfte im Divan vermißt werden; letzteres wollte jedoch unseren Sitten gemäß in aller Reinheit behandelt sein« (Goethe, 1949 [1819/1827], S. 196).

