Dirk Naguschewski

Versehrte Männer
Figurationen des Homosexuellen im französischen Kino

In den fünf französischen Filmen, von denen hier die Rede sein wird, geht es weder darum, Männlichkeit in Opposition zu Weiblichkeit zu definieren, noch haben die Filme den Anspruch, dieses Schema einer traditionellen Geschlechterdichotomie zu annullieren. Es lassen sich an ihnen vielmehr Möglichkeiten und Beschränkungen im Zusammenspiel von *Maskulinität* und *Homosexualität* erörtern: *L'homme blessé* von Patrice Chéreau (1983), *Les nuits fauves* von Cyril Collard (1992), *Drôle de Félix* (1999) von Olivier Ducastel/ Jacques Martineau, ein weiterer Film Chéreaus, *Son frère* (2003), sowie François Ozons *Le temps qui reste* (2005) – alle diese Filme sind von der Kritik zumeist gelobt, mitunter ausgezeichnet worden und haben ein großes Publikum gefunden. Ihre Bilder stehen an der Schwelle von Kunst und Kommerz und konkurrieren bzw. interagieren mit *visuellen* Bildern, die in Fotografie, Kunst oder Film massenmedial Verbreitung finden, ebenso wie mit *mentalen* Bildern, die beispielsweise in der Literatur entworfen werden und einigen dieser Filme die Grundlage liefern: Was diese Filme über ihre Unterschiede hin verbindet, ist die Ko-Artikulation von Homosexualität und Maskulinität mit dem Thema *Krankheit*, die sich als körperliche wie auch als psychische Versehrtheit äußern kann.

So reklamieren die Filmemacher mittels der Darstellung homosexueller Figuren eine Sichtbarkeit und Normalität schwuler Männlichkeit, doch zeigen sie zugleich deren Brüchigkeit. Infolge des Auftretens von Aids Mitte der 1980er Jahre sind den Figurationen des Homosexuellen seither Elemente von Versehrtheit selbst dann noch eingeschrieben, wenn nicht explizit von der ‚Krankheit' (genauer: dem Syndrom) Aids die Rede ist.[1] Daraus ergibt sich die Frage nach den Konsequenzen dieser gegenstrebigen Bewegung – der Behauptung gesellschaftlicher Normalität und der Wunsch nach einer intakten *schwulen* Maskulinität auf der einen Seite, potenziell andauernde gesellschaftliche Diskriminierung und körperliche Versehrtheit auf der anderen – für die Repräsentation von Maskulinität im Film ganz allgemein.

1 Patrice Chéreau, *L'homme blessé* (1983)

In seiner Geschichte der Homosexualität in Frankreich seit 1968 zitiert der Publizist Frédéric Martel den französischen Theoretiker und Aktivisten Guy Hocquenghem, der bereits 1977 prognostiziert hatte, dass sich die gesellschaftlichen Normen durch eine ‚homosexuelle Matrix' verändern würden; „la matrice homosexuelle aura été l'instrument privilégié d'une conversion normative" (Martel 1996, 191). Unter der Überschrift „Le bonheur dans le ghetto" beschreibt Martel die Veränderungen der nationalen schwulen Subkultur hin zu einer „communauté sexuelle" (205): Als bedeutsam notiert er unter anderem das Entstehen mythischer Orte (wie die Diskothek Palace), die Entwicklung neuer literarischer und wissenschaftlicher Diskurse, die einen ersten Höhepunkt in dem Vorwort von Roland Barthes zu Renaud Camus' *Tricks* (1979) findet, in dem in serieller Abfolge eine Geschichte von One-Night-Stands beschrieben wird. Die Männer, die von Camus' Erzähler begehrt werden, sind bezeichnenderweise weder die von der Emanzipationsbewegung so hochgeschätzten Tunten, noch die unauffälligen Schwulen, die sich den visuellen Codes der Heteronormativität unterwerfen. Statt dessen pflegen sie eine Form von amerikanisch konnotierter Hypermaskulinität, wie sie zeitgleich in den Fotografien von Robert Mapplethorpe gezeigt oder von einer Disko-Truppe wie den Village People vorgeführt wird. Die Institution des Darkrooms (*backroom* im Französischen) findet in jenen Jahren zunehmend Verbreitung, und Jean-Daniel Cadinot wird zu einem der international erfolgreichsten Porno-Regisseure. Insgesamt setzt also eine massive Kommerzialisierung des schwulen Lifestyles ein, als dessen topografischer Kristallisationspunkt in Frankreich das Pariser Marais gelten kann. Martel beendet sein Kapitel mit einer tendenziell klischeehaften Reflexion darüber, warum es schwulen Männern so schwer fällt, langfristige Beziehungen einzugehen und macht dafür einen Film zum Kronzeugen, der im Mai 1983 in die Kinos kommt: *L'homme blessé* von Patrice Chéreau.

Von den bei Martel skizzierten Veränderungen der französischen Gesellschaft ist in dem Film allerdings nichts zu sehen. Der Film spielt am Rande einer nicht namentlich genannten Stadt; das Geschehen nimmt seinen Ausgang an einem Bahnhof, wo in den in einem Keller liegenden Bahnhofstoiletten eine Form von Homosexualität praktiziert wird, die mit Drogen und Kriminalität in enger Nachbarschaft steht. Chéreau entwirft in diesem Film ein durch drei Männer gebildetes trianguläres Beziehungsgeflecht: Zum einen ist da der 16-jährige Henri B., ein Franzose polnischer Herkunft, der auf dem Bahnhof nicht nur die zufällige Entdeckung der Klappenkultur und Bahnhofsprostitution macht, sondern sich dort auch in einen Mann verliebt. Dies ist der ca. 30-jährige Jean Lerman, ein rätselhafter Macho, der anderen gegen Bezahlung hilft, ihre Lüste zu befriedigen. Als dritter im Bunde figuriert der etwa 50-jährige Bosmans, ein vermögender Arzt, der an Jean in mehrfacher Hinsicht interessiert zu sein scheint und in dessen Einflusssphäre nun auch Henri gerät. Drei Generationen, drei Typen von Männern, deren Männlichkeit sich weniger aus einer ausgestalteten Opposition zu Repräsentationen von Weiblichkeit ergibt (in der Tat ist die Rolle der Frauen in diesem Film auf die der Hüterin der Häus-

lichkeit beschränkt), sondern vor allem aus einer Binnendifferenzierung heraus entsteht, die über das Kriterium der sexuellen Orientierung, des Umgangs mit der Lust vorgenommen wird.

Abb. 1: L'homme blessé

Das veröffentlichte Drehbuch – auf das ich mich mit meinen Zitaten beziehe – belässt es bei knappen Beschreibungen der Figuren. Der Film hingegen verlangt die Wahl von Schauspielern, die die Rollen zu ver*körpern* haben; eine medial bedingte Prämisse, die für die Repräsentation von Maskulinität im Kino entscheidend ist: Bosmans wird von Roland Bertin (*1930) verkörpert, der ihn als gut genährten Dandy mit Schnurrbart gibt; den Macho spielt der Italiener Vittorio Mezzogiorno (*1941, †1994), dessen körperliches Spiel eine, an den Konventionen gemessen, prononcierte Maskulinität ausstellt: eine sportlich-schlanke, dabei muskulöse Gestalt (‚muskulös' im Kontext einer Zeit, in der männliche Körper noch nicht im Sportstudio gestylt wurden), eine ausgeprägte Körperbehaarung speziell auf der Brust und auf den Unterarmen, stahlblaue Augen und ein Dreitagebart; in den Nacktszenen ist sein Geschlecht deutlich sichtbar. Diese ‚rohe' Männlichkeit wird noch durch die funktionale Lässigkeit seiner Kleidung unterstrichen: verwaschene Jeans, Stiefel, ein schlichtes weißes T-Shirt mit V-Ausschnitt, das Schultern und Unterarme umso prägnanter hervortreten lässt. Es ist eben dieses Outfit, das der postpubertäre, etwas linkische Henri, gespielt von Jean-Hugues Anglade (*1955), sich bei seinem Versuch überstreift, in die Persona des von ihm ‚begehrten Mannes' (so der deutsche Verleihtitel) zu schlüpfen. Obwohl glatt rasiert und eher schmächtig,

ist er doch auf keinen Fall mehr das Kind, als das er von seinen Eltern in der Eingangsszene noch gesehen wird.

Versehrt sind alle drei, wenn nicht körperlich, so doch psychisch. Im Drehbuch wird beschrieben, wie die erste Begegnung mit Jean den jungen Henri unmittelbar körperlich affiziert: „Il le regarde et, dans l'instant, c'est comme une maladie qui le prendrait, un tremblement de tout le corps, une fièvre, une épilepsie de l'épiderme" (Chéreau/ Guibert 1983, 27). Als Henri sich nur wenig später auf dem Jahrmarkt mit Jean im Kräftemessen bei einer Art von *coup de boule* versucht, endet sein Bemühen damit, dass er sich die Stirn blutig schlägt:

> Et finalement, il recule, prend son élan, se jette la tête avant et cogne le ballon de toute sa force avec son front. Il en tombe presque par terre. *On voit qu'il s'est blessé.* Il est sonné, en tout cas. (…) Il touche son front qui est ouvert. Il a des larmes dans les yeux. (Chéreau/ Guibert 1983, 49, Herv. D.N.)

Die Platzwunde ist nur ein äußeres Zeichen der inneren Verletzung, und auch die Tränen sind keine Reaktion auf einen physischen Schmerz, sondern Tränen der Verzweiflung darüber, dass Jean sich bereits von diesem Schauspiel abgewendet hat, das von Henri als Beweis seiner ebenbürtigen Kraft gedacht ist.

Jeans sexuelle Identität bleibt dabei ambivalent: Zwar löst ein Kuss, den Jean dem jungen Henri bei ihrer ersten Begegnung auf der Bahnhofstoilette aufdrückt, bei diesem eine Obsession aus, doch danach enthält sich Jean weitgehend jeglicher körperlichen Zuwendung. Er selbst versteht sich ausdrücklich nicht als schwul: Auf Henris Frage „Je peux t'embrasser?" stößt er ihn von sich mit den Worten „Ça va pas, non?" und sagt im Weggehen „Je suis pas pédé, moi" (Chéreau/ Guibert 1983, 132).

Der junge Henri findet sich bei seinem Versuch, sich Jean zu nähern, an Orten wieder, die zumeist im Dunkeln liegen und deren Gesetze er nicht versteht: der Bahnhof, der Jahrmarkt, ein Nachtclub, die Wohnung einer Freundin, bei der Jean zuweilen Unterschlupf findet, schließlich die Villa von Bosmans. Der Film folgt der rastlosen Suche des Jungen nach dem männlichen Objekt seiner Begierde, dessen Begehren seinerseits aber völlig ambivalent bleibt. So kommt es zu einer Vertauschung der Rollen: Während Henri immer mehr zum aktiven Jäger wird, nimmt Jean zunehmend die Rolle des Passiven ein; und Bosmans verharrt in der Rolle eines Voyeurs dieses erotischen Spektakels.

Chéreau arbeitet in seiner Inszenierung ganz bewusst mit der Körperlichkeit seiner beiden Hauptdarsteller, und mir scheint es wichtig, solche Repräsentationen als ein signifikantes Element in der visuellen Konstruktion von Männlichkeit zu verstehen, greifen doch bei der Repräsentation des Penis mindestens die psychoanalytischen Deutungsmuster von Penis und Phallus mit kulturell bedingt unterschiedlichen Konventionen in Bezug auf die Darstellung von Nacktheit ineinander.[2] Anglade und Mezzogiorno werden wiederholt dabei gezeigt, wie sie sich ausziehen bzw. sich den Blicken des Anderen und zugleich den Blicken der Zuschauer nackt präsentieren. Diese Nacktheit ist nicht nur

eine Behauptung von Authentizität, sondern präsentiert *im Medium Film* neue Männer-Bilder, wo doch die Zurschaustellung männlicher Nacktheit historisch noch rigideren Bestimmungen unterworfen war als die Darstellung von nackten Frauen, und zumal *frontal nudity* lange Zeit als pornografisch galt. Zweierlei ist in diesem Film auffällig: Die Nacktheit der Männer verweist auf die Verletzbarkeit des Mannes allgemein, und sie erfolgt ganz offensichtlich *nicht* in dem Bestreben, damit zu provozieren. So ergibt sich ein folgenreiches Paradox: Einer bewussten Zurschaustellung männlicher Körperattribute steht damit verbunden eine gesteigerte Verletzlichkeit gegenüber; doch auf das Begehren nach dem anderen Mann selbst kann nur mit Stärke, Unterwerfung und Zerstörung reagiert werden.

Am Schluss des Films findet Henri endlich sein Objekt der Begierde wieder. In einem abgedunkelten Raum in Bosmans' Villa – überhaupt herrscht in dem ganzen Film eine Düsternis, die nur in kurzen Momenten von Tageslicht erhellt wird – liegt der nackte Jean bäuchlings auf dem Bett, sein Schlaf ist schwer und wahrscheinlich durch Drogen induziert. Henri zieht sich langsam aus und legt sich neben ihn. Zögernd beginnt er ihn zu streicheln. Immer stürmischer werden seine Küsse und Liebkosungen, bis er den Schlafenden schließlich auf den Rücken dreht und ihn stranguliert. Unter anderen Vorzeichen hätte Jeans Stöhnen Zeichen eines Orgasmus sein können, hier entspringt es dem Tod des begehrten Mannes.

Schwules Begehren macht krank, es führt zu Verletzungen und Tod – diese Schlussfolgerung ließe sich bei der Lektüre dieses Films ziehen und trifft den melodramatischen Charakter des Films im Kern. In einer der raren Analysen der Repräsentation männlicher Homosexualität im französischen Kino bezieht David Lambert (2003, 162) diesen Schluss auf die gesellschaftliche Situation in Frankreich: „[L]e cadre cinématographique, tributaire du cadre social, ne peut pas encore représenter la jouissance, encore moins le bonheur." In der Tat wurde Chéreau von schwulen Kritikern vielfach vorgeworfen, dass seine Entwürfe homosexueller Charaktere zu sehr von der Zerrissenheit ihrer Psychen, ihren unerfüllbaren Sehnsüchten geprägt seien.[3] Derlei normativen Erwartungen hat Chéreau stets entgegengehalten, dass es ihm in *L'homme blessé* gar nicht um Homosexualität an sich gegangen sei, sondern um das unerfüllbare Begehren eines Individuums, das hier nur wie zufällig dem gleichen Geschlecht gilt. Dieses Erklärungsmuster ist für die französische Kultur in ihrer Negation der Spezifik des Homosexuellen symptomatisch: Es lassen sich unzählige Äußerungen schwuler Schriftsteller finden, die sich unisono dagegen verwahren, Literatur zu schreiben, die von anderen als *littérature homosexuelle* bezeichnet werden könnte.[4] Auch Chéreau beschwert sich hierüber:

> Man wird so leicht festgelegt. Homosexuell zu sein bedeutet viel, aber es bedeutet nicht alles. Es wäre ein Fehler, die Inhalte meiner Arbeit darauf zurückzuführen. Aber nun hat man diesen bequemen Schlüssel. (Müller 1989, 158)

Es bleibt aber das Darstellungsproblem, für eine abstrakte Thematik wie das ‚Begehren' konkrete Bilder zu finden. Wenn dieser Schritt getan wird, so ist ein Film, in dem Männer Männer begehren, eben auch ein Film über Homosexualität. Die angebliche Universalität unerfüllten Begehrens wird somit implizit zum Signum der Homosexualität als partikularem Phänomen.

2 Cyril Collard, *Les nuits fauves* (1992)

Für den Kulturhistoriker Martel ist *L'homme blessé* der letzte bedeutende Film zum Thema Homosexualität, der vor dem als Krise empfundenen Aufkommen von Aids in die Kinos kam. Danach war alles anders. Mit Aids bekam die Verknüpfung von Homosexualität und Krankheit eine neue Dimension. In der Literatur erneuerten arrivierte schwule Schriftsteller wie Yves Navarre und Dominique Fernandez ihre Vorstellungen von der Marginalität des Homosexuellen, die in den Werken von Renaud Camus ja bereits überwunden schien, indem ihre Protagonisten nun zusätzlich mit dem Stigma der Krankheit zu kämpfen hatten. Hervé Guibert, der mit Chéreau am Drehbuch zu *L'homme blessé* gearbeitet hatte, machte Furore mit seinem Roman *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, der als Schlüsselroman über den Tod Michel Foucaults gelesen wurde. Dessen Weigerung, seine eigene Krankheit öffentlich zu machen, wurde in Frankreich als legitimer Ausdruck eines freien Willens interpretiert, während man Guibert Sensationslust unterstellte. Die damaligen Kontroversen über dieses Buch verdeutlichten einmal mehr, wie sehr Sexualität in Frankreich im öffentlichen Diskurs zur Privatsache erklärt wird – was unter anderem dazu führte, dass Frankreich sich viel später als beispielsweise die Bundesrepublik zu landesweiten und auch zielgruppenspezifischen Aufklärungsmaßnahmen entschloss, setzten diese doch voraus, Homosexuelle als eine definierbare gesellschaftliche Gruppe oder gar Minderheit anzuerkennen.

So zielen auch viele der kritischen Beiträge zu dem ersten französischen Film, in dem Aids eine zentrale Rolle spielte, auf den Zusammenhang von staatlicher Präventionspolitik und öffentlichem Diskurs: Cyril Collards *Les nuits fauves*.[5] Collard war zuvor Assistent bei Maurice Pialat gewesen, hatte eigene Kurzfilme und Videoclips gedreht und zwei Romane veröffentlicht. Nach seinem Erstling *Condamné amour* (1987), der bereits deutliche Spuren der Aids-Thematik zeigt, erschien *Les nuits fauves* 1989 zunächst als Buch. Doch erst die Verfilmung seines Romans, die im Oktober 1992 in die Kinos kam und bei der Collard nicht nur für die Regie verantwortlich war, sondern auch die Hauptrolle spielte sowie einige selbst geschriebene Lieder sang, wurde zum gesamtfranzösischen Medienereignis, bei dem schließlich die autobiografische Lesart überwog. Beinahe mythische Dimensionen nahm die Geschichte an, als Collard im März 1993 drei Tage vor der Verleihung der Césars, für die der Film siebenmal nominiert war, starb. Im Kern ging es bald nur noch um das Thema der Moral: Ist ein HIV-infizierter Mann verpflichtet, seinen Sexpartnern Auskunft über seinen Immunstatus zu geben?

Abb. 2: Les Nuit Fauves

Der Film, der sich ästhetisch von den anderen hier diskutierten Filmen durch einen spielerischeren Umgang mit Kameraführung und Schnitt im Geiste der *Nouvelle Vague* abhebt, ist vergleichsweise konventionell in Hinblick auf seine Repräsentation von *Maskulinität*, die übrigens im Gegensatz zu den anderen Filmen niemals nackt gezeigt wird. Collard (*1957) ist ein attraktiver dunkelhaariger Mann mediterranen Einschlags, gänzlich unbehaart, von unauffälliger Statur. Er trägt im Film die Haare etwas länger und im linken Ohr einen Ring. Zwischen den Pressefotos von Collard und der Inszenierung der Figur „Jean" gibt es kaum Unterschiede. Jean sieht weder ‚typisch schwul' aus, noch entspricht er dem Typ ‚Macho'. Aufschlussreich indessen ist die Repräsentation von *(Homo-)Sexualität* in Wort und Bild: Denn während Jean fiktionsintern wiederholt als Schwuler bezeichnet wird, zeigt der Film Jean in sexuellen Begegnungen sowohl mit Männern als auch mit Frauen.

Der Plot des Films entsteht aus Jeans Begegnung mit der 17-jährigen, selbstbewussten und auffällig reifen Laura (Romane Bohringer). Dass er „Jungs mag", wie es in der deutschen Synchronisation heißt, weiß sie schon, bevor er es ausspricht. Mit Jean hingegen entwickelt sich die sexuelle Beziehung nur langsam. Was sie nicht ahnt, ist dass Jean HIV-infiziert ist, was er ihr erst nach dem ersten Sex gesteht und nachdem ihre romantische Beziehung bereits gefestigt ist. Auch in diesem Film ist die Grundstruktur triangulär, doch ist sie hier der Bisexualität der Hauptfigur geschuldet: Parallel zur Liebesgeschichte von Jean und Laura wird die Geschichte von Jean und dem Rugby-Spieler Samy erzählt: Samy (Carlos Lopez) ist der Sohn einer spanischen Einwanderin. Er verkörpert, wie er selbst in einer Szene des Filmes sagt, genau das Bild des

maskulinen Typs, das Jean begehrt: sportlich-durchtrainiert und muskulös, kantiges Gesicht, kurze Haare, dabei allerdings ein gänzlich unbehaarter Oberkörper, so dass seine Männlichkeit noch einen Hauch von Jungenhaftigkeit bewahrt. Als Rugby-Spieler fungiert er im französischen Kontext sowohl als Ikone ungebrochener Männlichkeit, wie auch als fetischisiertes Objekt des schwulen Marktes.

Samys sexuelle Identität wie auch seine Selbst-Identifikation sind ähnlich uneindeutig wie die von Jean im *Homme blessé*. Zwar lässt er sich – wenn auch zögerlich – auf die sexuellen Avancen von Jean ein. Doch selbst nachdem er schon mit Jean schläft und sogar bei ihm wohnt, verweigert er auf die Frage seines kleinen Bruders, ob er denn jetzt schwul sei, eine Antwort. Und so wie die (auch moralische) Ambivalenz Jeans durch undurchsichtige kriminelle Machenschaften verstärkt wurde (es ist hier auch an Jean Genets *Querelle de Brest* zu denken), hat Samy Schwierigkeiten eine Balance zwischen seiner Eigenschaft als Kind von Immigranten und der Teilnahme an rechtsradikaler Gewalt gegen Araber zu finden. Nicht nur wird hier ein Zusammenhang von ausgeprägter Virilität und Kriminalität[6] konstruiert, dieser verweist zudem auf die Identitätsproblematik von homosexuellen Jugendlichen und Männern, die ihre Wurzeln in den sowohl katholisch wie arabisch-muslimisch geprägten Kulturen des Mittelmeers haben.

In Bezug auf eine Bestimmung der Identität nicht nur von Samy, sondern vor allem auch von Jean selbst, fungiert ein kinematografischer Fachterminus als Schlüsselwort: *le chien-loup*. Damit werden die Lichtverhältnisse im Übergang von Tag und Nacht bezeichnet, ‚die Stunde zwischen Wolf und Hund'. Als Metapher steht dieser Begriff für Jeans Changieren zwischen Homosexualität und Bisexualität ebenso wie für Lauras Hinundhergerissensein zwischen Liebe und Hass. Doch die Charakterisierung Jeans als ‚bisexuell' scheint auch nicht zutreffend zu sein. Einerseits wird zwar die mit Laura praktizierte Heterosexualität im Film in konventionellen Bildern gezeigt. Andererseits folgt die Kamera Jean zweimal bei nächtlichen Ausflügen zu seinem bevorzugten *lieu de drague*. Jean begibt sich zu einem Parkdeck an der Seine, dessen Untergeschoss als populärer Cruising-Ort fungiert. Im Licht der Dunkelheit sind kaum mehr als Schemen zu erkennen, die wenigen Lichteinfälle ermöglichen einen Blick auf Jean, wie er sich anonymen Partnern hingibt. Beim zweiten Mal lässt er sich von zwei Männern sogar am Boden liegend treten und anpissen. Die Aufnahmen dieser Szenen erinnern an die Klappenszenen des *Homme blessé*, doch die Dunkelheit der Darstellung wird durch das freundschaftliche Verhalten aufgehellt, das die Männer nach dem Sex zeigen. Während bei Chéreau Zuneigung und Liebe zwischen den Protagonisten sich nicht einzustellen vermögen, zeigt Collard eine Solidargemeinschaft, deren Angehörige eine unerwartete Form von *jouissance* finden.

Insofern ist es auch nicht überraschend, dass die Beziehung zwischen Jean und Laura nicht von Dauer ist. Laura entwickelt Jean gegenüber Besitzansprüche, denen er sich verweigert. Ihren wiederholt ungeschützten Verkehr nimmt sie zum Anlass, ihm vorzutäuschen, dass er sie infiziert habe. So zieht Jean bald die Gesellschaft Samys vor, auch wenn diese Beziehung vor allem

daran leidet, dass Samy sich nicht *expressis verbis* zu einer ‚schwulen Identität' entschließen kann. Jean entwickelt im Laufe des Filmes eine Fähigkeit, die traditionell zentral ist für die Zuschreibung von Maskulinität: Verantwortung zu übernehmen. Während Laura sich in Hysterie flüchtet, die zu einer vorübergehenden Unterbringung in einer Klinik führt, und Samys identitäre Verstörung durch seine Aktivitäten in aggressiven Männerbünden veranschaulicht wird, ist Jean bemüht, seine Krankheit als Chance für eine moralische Besserung zu begreifen. Hat er anfänglich noch zugelassen, dass Laura ungeschützt mit ihm schläft – der Stein des Anstoßes für viele Kritiker, die eine fiktionsinterne Handlung mit einer Verhaltensempfehlung verwechseln –, legt er später Wert darauf, dass Samy beim Sex mit ihm stets ein Kondom benutzt. Und am Ende zeigt Collard, wie Jean das von seinem Blut ausgehende Infektionsrisiko nutzt, um einen jungen Beur vor einer Gruppe rechtsradikaler Schläger zu beschützen, indem er sich mit einem Messer in die Hand schneidet und damit den Anführer der Bande bedroht.

Dieser Zuwachs an Verantwortungsgefühl korreliert indessen mit einem auch dezent sichtbar gemachten Fortschreiten der Krankheit. Es scheint so, als würde ‚Versehrtheit' in diesem Film ein affirmatives Verständnis von ‚Maskulinität' eher stützen denn schwächen. Zweimal sehen wir Jean im Krankenhaus, beim zweiten Mal wird an ihm eine OP vorgenommen. Jean wird nicht als ‚krank aussehend' dargestellt. Hin und wieder werden Krankheitsmale an Jeans Körper gezeigt, wenn Jean sich im Spiegel prüft: eine Läsion auf dem Arm, später ein schwarzes Mal, das als Kaposi-Sarkom gedeutet werden muss, und das in einer überaus realistisch wirkenden Krankenhausszene weg gelasert wird. Medizinische Bilder gehören seit Aids zur künstlerischen Repräsentation von Homosexualität. Die Aids-Krise hat, wenn auch in Frankreich mit sträflicher Verzögerung, dazu geführt, dass heute über sehr viel mehr Spielarten von Sexualität geredet werden kann, selbst visuelle Repräsentationen sind im Kontext medizinischer Aufklärung seither kaum mehr einem Tabu unterworfen.

3 François Ozon, *Le temps qui reste* (2005)

Die an die Erfahrung des Todes gekoppelte Frage nach dem Sinn des Lebens wird auch in zwei jüngeren französischen Filmen gestellt: Patrice Chéreaus *Son frère* (2003) und François Ozons *Le temps qui reste* (2005). Die Regisseure gehören unterschiedlichen Generationen an (Chéreau ist Jahrgang 1944, Ozon 1967) und ein Blick auf das bisherige Werk Ozons zeigt, dass er von Beginn an über vielfältigere Möglichkeiten verfügte,[7] sich dem Thema Homosexualität zu nähern. Beiden Filmen gemeinsam ist eine auffällige Verschiebung in der Figuration von Homosexualität und Aids. So ist in beiden Filmen von Homosexualität und Aids die Rede, doch deren enge Verknüpfung wird zugunsten einer Meditation über den vorzeitigen Tod im Allgemeinen gelöst. Bei dem Brüderpaar in *Son frère* stirbt der heterosexuelle Bruder an einer Blutkrankheit, während der schwule Bruder bei bester Gesundheit ist. Aus dieser Konstellation ergibt sich eine doppelte Botschaft, die auf die Relevanz von Aids als Komponente

schwuler Identitätsbildung verweist: Nicht nur schwule Männer sterben jung, und nicht jeder Schwule hat Aids. Bei Ozon hingegen stirbt ein erfolgsverwöhnter schwuler Fotograf nicht an Aids, sondern an Krebs. Hier ergibt sich eine Botschaft, die zumal angesichts der Tatsache, dass der Film deutlich nach *Son frère* produziert wurde, wenig originell wirkt: Es muss nicht immer Aids sein, wenn ein schwuler Mann in jungen Jahren stirbt.

Abb. 3: Le temps qui reste

Le temps qui reste erzählt ähnlich wie *Les nuits fauves* die Geschichte einer Läuterung: Nachdem der 31-jährige Romain (Melvil Poupaud) bei einem *fashion shooting* zusammenbricht, sehen wir ihn in der nächsten Szene in einer Arztpraxis. Der Arzt teilt ihm mit, dass die Ergebnisse nicht sehr gut seien, woraufhin Romain spontan auf Aids tippt: „J'ai le sida?". Es kommt aber tatsächlich noch schlimmer, denn bei der Diagnose Aids hätte es ja wenigstens eine Therapie gegeben. Romain hingegen hat einen Tumor und eine Operation ist schon nicht mehr möglich. Er muss erfahren, dass eine Behandlung eine maximal fünfprozentige Heilungschance hat, und seine Lebenserwartung ohne Behandlung – wozu er sich entschließt – lediglich drei Monate beträgt.

Die emotionale Reaktion des jungen Mannes auf den Schock der Diagnose erfolgt indessen mit Zeitverzögerung. Anfänglich benimmt sich Romain wie bisher, überlegen in der Beziehung zu seinem Freund Sasha, distanziert gegenüber seiner Familie, speziell gegenüber seiner Schwester und ihren Kindern. Die Wende setzt erst nach einer Sequenz ein, die den Protagonisten nacheinander eine emotional aufwühlende Szene mit seinem Vater, eine aggressiv-körperliche Auseinandersetzung mit seinem Freund und eine anonyme Fisting-Szene in einem Sex-Keller durchleben lässt. Allerdings gerät gerade diese Darstellung

einer sexuellen Praxis, die vor Aids nahezu unbekannt war, bei dem in den Medien als selbstbewusst schwul auftretenden Regisseur Ozon erstaunlich voyeuristisch.

Die Tränen, die Romain in Gegenwart seines Vaters weint, scheinen eine kathartische Wirkung zu entfalten, die durch das Blut, das aus der Wunde an Sashas Schläfe rinnt und eine religiöse Ikonografie aufruft, noch verstärkt wird. In dem Moment, da Romain mit einer Fotokamera Bilder von seinem schlafenden Freund macht, setzt seine Selbst-Reflexion ein. Er wird zum Beobachter seines eigenen Lebens, und das heißt auch, dass der ehemalige Modefotograf fortan nur noch Dinge fotografiert, die ihm etwas bedeuten. So sucht Romain erneut die Nähe der Familie: Er besucht seine Großmutter, der er sich aufgrund der geringen Lebenserwartung besonders verbunden fühlt. Sie ist die erste Person, mit der er über seinen bevorstehenden Tod sprechen kann. Danach beginnt er, die Beziehungen zu seinen Mitmenschen neu zu organisieren. Er ruft seine Schwester an, um sich mit ihr zu versöhnen, er verhilft seinem Freund Sasha zu einem Job, und er lässt sich auf das Angebot einer Kellnerin ein, die ihn, da ihr Ehemann zeugungsunfähig ist, auf einer Autobahngaststätte mit der Bitte angesprochen hat, sie im Einverständnis mit ihrem Mann zu schwängern.

So kommt in diesem Film überraschenderweise ein biologischer Ausweis von Maskulinität ins Spiel: die im Samen angelegte Fähigkeit zur Reproduktion. Der Mann der Kellnerin, der mit einem Schnurrbart als einem aus der Mode gekommenen Maskulinitätsmarker ausgestattet ist, ist impotent, seine Virilität irreparabel beschädigt. Romain ist zwar dem Tode nah, aber noch zeugungsfähig, seine Bekehrung zu einem im biopolitischen Sinne ‚verantwortlichen Menschen' lässt ihn auf die Bitte der ihm fremden Frau eingehen. Obwohl Romain (anders als z.B. Jean in *Les nuits fauves*) keine Ambitionen unterstellt werden, Frauen zu begehren, vollzieht er mit der Frau einen Geschlechtsakt, an dem auch ihr Ehemann beteiligt ist. Beider Männer Maskulinität mag zwar versehrt sein, doch gemeinsam halten sie die Gesellschaft am Leben, indem sie ein Kind zeugen: Dass es im Wesentlichen hierum – zumindest aus einer Marketing-Perspektive – zu gehen scheint, zeigt das Filmplakat, auf dem ein Bild zu sehen ist, das der Film gar nicht kennt: Ein junger Mann (Romain) liegt hingestreckt unter einem Laken, das seinen nackten Oberkörper entblößt. In seinem rechten Arm hält er ein Baby, das er mit seiner linken Hand streichelt. Und wenn es noch eines weiteren Belegs für die überraschend konservative Haltung Ozons bedarf: Um den Hals trägt der Mann eine goldene Kette mit einem Kreuz, das gut sichtbar auf seiner Schulter ruht.

Es geht in diesem Melodrama genretypisch um nichts weniger als den Kreislauf des Lebens. Der Film beginnt mit einem Bild von Romain als Kind, der am Strand auf das Wasser zuläuft. In Rückblenden kommt er wiederholt auf den kleinen frechen Jungen mit seinen lockigen Haaren zurück, die dieser als Erwachsener mit Gel glättet, bevor er sie dann wieder frei fallen lässt, bis er sie schließlich ganz abrasiert, um seinen symbolischen Neuanfang zu verdeutlichen. Und so endet der Film mit dem erwachsenen Romain, der in seinem Parka einen Strand voller Menschen in Badekleidung aufsucht, um dort allein zu sterben.

So legt der Film am Ende eine fragwürdige Deutung nahe: Die Sinnleere einer durch Hedonismus geprägten schwulen Welt würde demnach erst im Angesicht des Todes gefüllt werden, indem der Mann Verantwortung für das familiäre Glück seiner Mitmenschen übernimmt.

4 Patrice Chéreau, *Son frère* (2003)

Immer wieder figuriert im französischen Kino das Meer als zentraler Sehnsuchtsort: Schon in *Les nuits fauves* suchte Jean am Ende die Einsamkeit eines weiten Strandes, um dort dem Wasser zugewandt seinen Urschrei auszustoßen. Und auch *Son frère* (2003) beginnt mit einem Blick auf das Meer, in dem am Ende einer der beiden Brüder den Tod sucht. Der ursprünglich für das Fernsehen produzierte Film von Patrice Chéreau geht auf einen Roman des in Frankreich sehr populären jungen Schriftstellers Philippe Besson zurück. Obwohl Chéreau gemeinsam mit seiner Co-Autorin Anne-Louise Trividic einige Änderungen vornimmt, behalten sie die komplexe Zeitstruktur des Romans bei, wodurch hier weniger eine fortlaufende Geschichte erzählt wird, als vielmehr in chronologischen Sprüngen die schwierige Beziehung zweier Brüder im Angesicht von Krankheit und Tod entfaltet wird. Nachdem die beiden Brüder als Kinder offenbar einen sehr engen Kontakt hatten, haben die Erwachsenen sich einander entfremdet, seitdem Thomas von Lucs Homosexualität weiß. Mit der Mitteilung von Thomas, dass er eine schwere Blutkrankheit habe und womöglich bald sterben müsse, gewinnt ihre Beziehung ein letztes Mal an Intensität.

Chéreaus Filme sind durch eine starke Betonung von Körperlichkeit und zumal seit *Intimacy* (2001) auch durch pornografische Darstellungsweisen von Sexualität geprägt. So wie er in *L'homme blessé* die äußerlich makellose Männlichkeit seiner beiden Protagonisten in Szene gesetzt hat, gelingt es ihm in *Son frère*, den Schauspieler Bruno Todeschini überzeugend als Todgeweihten in Szene zu setzen. In der wohl eindrucksvollsten Szene des Films, die deutliche Anleihen bei der christlichen Ikonografie nimmt, wird der bereits von der Krankheit gezeichnete Körper des Protagonisten noch zusätzlich traktiert, wenn er von den Krankenschwestern für die Operation vorbereitet wird, indem dem stark behaarten Mann die Brust- und Schamhaare abrasiert werden.

Chéreau sagt über diese Szene, dass sie

> der Grund [ist], weshalb ich den Film machen wollte, das war mir beim Lesen im Roman sofort klar. (…) Ich empfinde das Bild eines entblössten Körpers immer als sehr ergreifend, zumal wenn er sich einfach nur darbietet, passiv bleibt. Ein nackter, liegender Körper wird aber zugleich fast unweigerlich zu einem ästhetischen Objekt, führt einen zurück zur religiösen Kunst: man denkt an eine ruhende Figur, an Jesus Christus. (Midding 2003, 23)

Auch das Filmplakat zu *Le temps qui reste* arbeitet mit der entblößt daliegenden Figur, gerät aber zumal durch das Kreuz an der Kette eher in die Nähe

religiösen Kitsches als ernstzunehmender Kunst. Bei Chéreau verschmilzt die religiös aufgeladene Ikonografie mit Bildern einer als kalt empfundenen modernen Medizin, die allein durch die Umsicht der Schwestern und die Anwesenheit des Bruders gemildert werden kann. Seit Aids ist die Medizin aus der Welt der Schwulen und speziell aus künstlerischer Repräsentation nicht mehr wegzudenken. In *Son frère* verkörpert Thomas das Leiden und den nahenden Tod: Das Spektakel versehrter Männlichkeit wird so zu einer Inszenierung der Pietà, die durch die Anwesenheit des schwulen Bruders und die Krankheit des Blutes die an Aids Sterbenden und Gestorbenen mit repräsentiert.

Abb. 4: Son Frère

Jean (*Les nuits fauves*), Romain (*Le temps qui reste*) und Thomas (*Son frère*) haben alle drei noch nicht einmal die statistisch erwartbare Halbzeit ihres Männer-Lebens erreicht. Um so mehr versuchen sie alle, diesem in der verbleibenden Zeit einen Sinn zu geben, der zuvor verschüttet lag. Thomas investiert nun Kräfte in die Pflege des Verhältnisses zu seinem Bruder, der als eine Art Alter Ego konzipiert ist, worauf bereits das Pronomen im Titel hinweist. Als deiktischer Ausdruck verweist *son* ja nicht auf einen stabilen Signifikanten, sondern ist abhängig von dem sprechenden Ego. So werden aus der Sicht des Erzählers (im Buch wie im Film) beide Brüder zu ‚seinem Bruder'. Das Spiel mit dem Pronomen ermöglicht es dem Zuschauer zudem, sich in beide Positionen einzufühlen.[8] Zudem aktualisiert die Rede vom Bruder ein weiteres semantisches Feld, auf dem die revolutionäre Maxime der *fraternité* ebenso von zentraler Bedeutung ist wie die familialen Blutsbande als Keimzelle der Nation. In *L'homme blessé* war für den jungen Henri die Suche nach seinem Objekt der Begierde mit der Abkehr von seiner Familie verbunden, doch in den Filmen, in denen es um das

Sterben eines jungen Mannes geht, wird der Zuschauer offenbar zum Zeugen einer (neo-konservativen?) Rückkehr in den Schoß der Familie.

5 Olivier Ducastel/ Jacques Martineau, *Drôle de Félix* (1999/2000)

In komischer Brechung wird diese Figuration auch in *Drôle de Félix* entworfen, dem zweiten Film des Regie-Duos Olivier Ducastel und Jacques Martineau (*1962 bzw. 1963). Wie Chéreau und Ozon gehören sie heute in Frankreich zu den arrivierten Regisseuren, die sich in ihren Filmen mit Aspekten von Homosexualität beschäftigen, ohne dass sie darauf reduziert würden. *Drôle de Félix* erzählt die Geschichte eines jungen Mannes (Sami Bouajila, *1966), der schwul, HIV-infiziert, seit kurzem arbeitslos und zudem ein Beur ist, mit einer, wie er selbst sagt, „gueule d'Arabe". Als Sohn einer normannischen Mutter und eines marokkanischen Vaters ist ihm seine ‚fremde' Herkunft körperlich eingeschrieben. Er hebt sich damit deutlich von der imaginären Folie einer nationalhegemonialen Männlichkeit ab. Die Ko-Artikulation von Homosexualität und Krankheit erhält durch die zusätzliche Markierung von ethnischer Alterität eine zusätzliche Aufladung.[9] Dieser Félix – und der Name ist in diesem als Komödie angelegten Roadmovie wortwörtlich zu verstehen – durchquert Frankreich von Nord nach Süd, um in Marseille seinen Vater zu besuchen, den er nie kennen gelernt hat.

Die Ausgangssituation zeigt einen zufriedenen schwulen Mann, der zwar arbeitslos ist, aber dennoch mit seinem Freund eine glückliche Beziehung zu führen scheint. Während in Chéreaus Filmen oder auch in *Le temps qui reste* die Farben wie ausgeblutet scheinen und in der Regel ins Braun/ Blau/ Graue tendieren, besitzt die Farbigkeit des Dekors geradezu plakativ-symbolische Bedeutung: Die Wände des Schlafzimmers des Paares sind schwarz/weiß kariert; im Restaurant ergibt sich im Zusammenspiel von Ausstattung und Requisiten eine farblich gesättigte Komposition in französisch-*Bleu Blanc Rouge*; der Drachen, den Félix sich zu Beginn seiner Reise kauft, ist in den Farben des Regenbogens gehalten, der Symbolflagge der neueren Schwulen- und Lesbenbewegung.

Die einzelnen Stationen dieses Roadmovies sind nicht mit Ortsnamen, sondern mit Verwandtschaftsbeziehungen betitelt: „mon petit frère", „ma grand-mère", „mon cousin", „ma sœur", „mon père". Der durch die politische Geografie Frankreichs determinierten Reiseroute – nach einem rechtsradikalen Überfall, dessen Zeuge Félix in Rouen geworden ist, vermeidet er Städte, in denen die *Front Nationale* stark vertreten ist – wird somit ein Netz von fiktiven Verwandtschaftsbeziehungen übergeworfen. Denn die Menschen, mit denen Félix einen Teil des Weges zurücklegt, sind für ihn zwar Fremde, sie werden aber für einen Moment der intensiven Begegnung zu Vertrauten; gewissermaßen Cruising ohne Sex. Der Idee der Blutsverwandtschaft wird somit die Option einer Wahlfamilie entgegengesetzt, die am Ende die Oberhand behält, wenn Félix in der abschließenden Episode „mon père" darauf verzichtet, seinen Vater tatsächlich aufzusuchen und statt dessen in der Begegnung mit einem alten Angler sein Ziel findet. Homosexualität kommt in diesem Film gar nicht mehr als Grund

für eine mögliche Exklusion aus der Gemeinschaft in Betracht, sondern ermöglicht den Entwurf alternativer Lebenskonzepte, die sich in einer postkolonialen Welt, in der alte Identitäten kollabieren, als tragfähiger erweisen. Selbst die Erkrankung von Félix, in der Frühzeit der Aids-Kultur immer wieder als Grund von Exklusion betrachtet, wird nicht wie in den anderen Filmen im Modus des Tragischen oder Melodramatischen verhandelt. Stattdessen reformulieren Ducastel/ Martineau das ‚Aids-Drama' im Modus des Komischen. Die Krankheit wird zwar ernst genommen, die Darstellung ist aber nicht in der Weise mit der dramatisierten Erwartung eines nahen Todes verknüpft, wie sie in den *Nuits fauves* (nicht zuletzt aufgrund der damals eingeschränkten medizinischen Möglichkeiten) noch erschien.

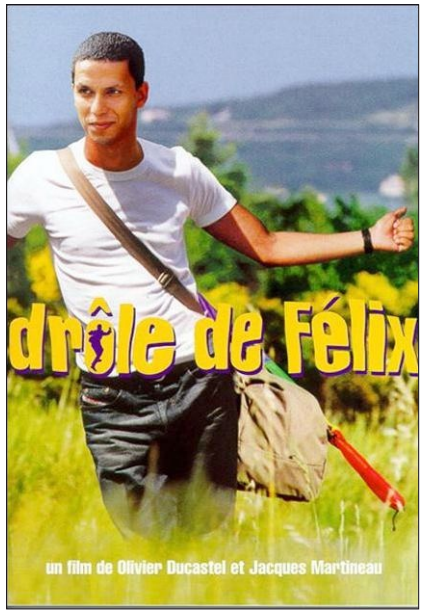

Abb 5: drôle de Félix

Resümee

Zwischen *L'homme blessé* und *Drôle de Félix* liegen nicht einmal 20 Jahre. Dazwischen ist, was die öffentliche Akzeptanz von männlicher Homosexualität betrifft, nicht zuletzt auch in Reaktion auf die durch Aids ausgelöste Gesundheitskrise und neue Repräsentationsmuster, ein langer Weg zurückgelegt worden. In aller Kürze – und mit gebotener Vorsicht – ließe sich mit Lambert (2003, 167) resümieren: „force est de constater la lente progression d'une image de l'homosexualité liée au crime vers une homosexualité inscrite dans la norme, minorité respecté au sein de la société française." Das heißt aber nicht, dass die alten Repräsentationsmuster deshalb überholt wären, sie bestehen weiterhin fort, wie in *Le temps qui reste* sichtbar wird.

In der Regel dominieren im Kino – nicht nur in den hier diskutierten Filmen – zwei Darstellungsformen von schwuler Sexualität: Entweder findet der Sex im Bett statt, in einem geschützten Rückzugsraum des Privaten. Dort ist manches möglich, weil doch Sexualität Privatsache ist. Oder aber Sexualität wird in den so genannten „*lieux de drague*" ausgelebt, wo das Außenseitertum geradezu zelebriert wird: Bahnhofstoiletten, Parkplätze, Darkrooms. Dieser Typologie der Orte entspricht eine Genealogie der Figuren. Bei keinem der Protagonisten führte schwules Begehren zu einem Gefühl der Zufriedenheit, das über die kurzzeitige Befriedigung sexueller Lust hinausging: Henri tötet Jean im *Homme blessé*, der Jean der *Nuits fauves* verlässt Samy, Romain setzt in der ihm verbleibenden Zeit seinen Lover vor die Tür, und auch um die Beziehung des schwulen Bruders Luc in *Son frère* steht es nicht zum Besten. Nur Félix führt als selbstbewusster schwuler Mann eine eheähnliche Beziehung und erlaubt sich trotzdem die Freiheit, mit anderen Männern Sex zu haben.

Auf seiner Reise kommt es zu einer Szene, in der Maskulinität, Homosexualität und Nacktheit in harmonischem Gleichklang gezeigt werden: Die Episode „mon cousin" bringt Félix mit einem Eisenbahner zusammen, dessen modische Tätowierung ihn trotz seines typischen Männerberufs und des muskulösen Körpers sehr schwul aussehen lässt. Gemeinsam lassen sie auf einer Wiese erst den regenbogenfarbenen Drachen steigen, halten dann aber plötzlich inne und verlieren sich in einer leidenschaftlichen Umarmung. Nach einem Schnitt kommen sie nackt aus dem Gebüsch: Beide sind gut gebaut und bewegen sich ohne Scham.

Diese Darstellung – zwei nackte Männer inmitten einer Natur, die aus Wiesen und Blumen besteht und von einem blauen Himmel überspannt wird – verdankt den Fotografien von Pierre & Gilles vieles und der traditionellen Ikonografie marginalisierter Homosexualität fast gar nichts mehr.[10] Und sie steht zugleich in einer Tradition der nicht-provokanten Entblößung des männlichen Geschlechts, die sich wenigstens bis auf *L'Homme blessé* zurückführen lässt.[11] Dieses in *Drôle de Félix* gezeigte schwule Paar befindet sich im Einklang mit der Natur, doch eine so winzige wie witzige Einschränkung verhindert, dass hier das Bild einer Klischee-Idylle entsteht: Ausgelöst durch den unfreiwilligen Kontakt mit Brennnesseln verspürt Félix eine Irritation der Haut, die zwar keinesfalls mit der existenziellen „maladie de l'épiderme" vergleichbar ist, die Henri im *L'homme blessé* bei seiner ersten Begegnung mit Jean verspürt hat, aber doch auf die grundsätzliche Verletzbarkeit auch des männlichen Körpers hinweist. Bei Henri führte seine ‚Krankheit' zum Tod des begehrten Mannes. Bei Félix gibt es eine verträglichere Therapie: An einem Straßenimbiss kaufen die beiden Männer Essig, um die irritierte Haut zu beruhigen.

Die Repräsentation schwuler Maskulinität hat sich in den letzten zwanzig Jahren deutlich verändert: Die alte Frau, in deren Haus Félix eine Nacht verbringt, kann sich angesichts seines selbstsicheren Auftretens gar nicht vorstellen, dass er schwul ist: „Vous êtes si sûr de vous-même". Ihre Verwunderung zeigt, dass Homosexualität, Krankheit und Maskulinität nicht gegeneinander ausgespielt werden müssen. *Drôle de Félix* appelliert stattdessen daran, dass

Gesellschaften ihre Fähigkeiten ausbauen mögen, Alteritäten anzuerkennen und Gemeinschaft nicht allein auf der Grundlage von Blutsbanden zu konstruieren.

Anmerkungen

1 Den Begriff der Figuration habe ich mir für meine Darstellung bei Norbert Elias (1970, 140) entliehen, der damit die Aufeinanderbezogenheit, die Interdependenzen von Individuum und Gesellschaft betont.

2 Überhaupt ist es erst seit den 1970ern möglich, dass sich (prominente) Hauptdarsteller in nicht-pornografischen Filmen entblößen. Der Mann wird so auch im Kino zum Lustobjekt. Andererseits wird die nackte Männlichkeit, wie beispielsweise in Filmen von Pasolini oder später auch bei Fassbinder, benutzt, um die gesellschaftlich kodierte Normalität von Maskulinität in Frage zu stellen. Vgl. hierzu die populärwissenschaftliche Darstellung von Kreutzer (2003).

3 So zum Beispiel Bertrand Philibert (1984, 128): „L'homme blessé est un film de l'homosexualité dans le placard: la recherche éperdue d'Henri est celle d'un idéal hétérosexuel, et lorsque la passion homosexuelle se présente à lui, à la fin du film, la seule solution est la mort, qui évacue le désir avant sa concrétisation."

4 Die Strategie, gegen einen gewissen Partikularismus auf den Anspruch auf Universalität zu setzen, ist in der Literatur meiner Beobachtung nach erst mit Schriftstellern wie Guillaume Dustan überwunden worden, der bewusst nicht nur die Schattenseiten des schwulen Lebens beschrieb, sondern auch die Vorzüge des Ghettos thematisierte, vgl. hierzu Naguschewski 2001.

5 Unter den von mir besprochenen Filmen hat *Les nuits fauves* bisher das größte Interesse von akademischer Seite hervorgerufen. Vgl. u.a. die Beiträge von Rollet 1998, Tarr 1999, Turim 2000, Varlet 2000, Durham 2002.

6 Vgl. hierzu das Kapitel zu Jean Genet in Schrader 1999.

7 Auf die Frage, ob es ihn störe, wenn seine Filme als ‚gay films' klassifiziert werden, antwortet Ozon: „For me it's not a problem.(…) I know that *Summer Dress* was used as a gay political weapon or symbol. (…) So I think the gay community was very happy that a film was saying, yes, there is Aids, but you can go and have sex, why not?" (Gilbey 2002, 294). Vgl. zu Ozon auch die Beiträge im Internet von Bingham (2003) und Schilt (2004).

8 Norbert Elias hat die „Fürwörterserie als Figurationsmodell" begriffen: „Der Satz der persönlichen Fürwörter repräsentiert den elementarsten Koordinatensatz, den man an alle menschlichen Gruppierungen, an alle Gesellschaften anlegen kann. (…) In der Tat ist der Satz der persönlichen Fürwörter der elementarste Ausdruck für die fundamentale Bezogenheit jedes Menschen auf andere, für die fundamentale Gesellschaftlichkeit jedes menschlichen Individuums." (Elias 1970, 132-134)

9 Mir scheint in der Tat die Wahl der Schauspieler für die Rolle der Schwulen – Jean-Hugues Anglade, Cyril Collard, Melvil Poupaud, Eric Caravaca – von signifikanter Gleichförmigkeit: schlanke, mittelgroße, sehr dunkelhaarige, dabei zumeist hellhäutige Darsteller, die alle den français type abgeben. Lediglich Collard wirkt im Vergleich dunkelhäutiger und dadurch exotischer.

10 Man vgl. beispielsweise die pseudo-naive Mischung von spielerischer Pornografie und artifizieller Natur in den Bildern „L'auto-stoppeur" (1994) und „Le petit jardinier" (1993) (in Marcadé/ Cameron 1997, 256-257).

11 Und die – so meine Vermutung – wenig mit der aus einer psychoanalytischen Perspektive als besonders problematisch empfundenen Darstellung des ‚melodramatischen Penis' zu tun hat (vgl. Lehman 2001). Hier gilt es zu berücksichtigen, dass die gesellschaftlichen Normen in Bezug auf Nacktheit

zwischen den USA und Frankreich (oder auch Deutschland) doch massiv differieren.

Literatur

Besson, Philippe (2001) *Son frère*. Paris: Julliard.

Bingham, Adam (2003) „Identity and love." *Kinoeye* 3.13. 28. Februar 2007 <http:// www.kinoeye.org/03/13/ bingham13.php>.

Chéreau, Patrice/ Hervé Guibert (1983) *L'homme blessé. Scénario et Notes*. Paris: Editions de Minuit.

Durham, Carolyn A. (2002) „Portrait of a Generation: Cyril Collard's *Les Nuits fauves*." *The French Review* 75.3: 512-525.

Elias, Norbert (1970) *Was ist Soziologie?* München: Juventa.

Feger, Anne-Gaëlle (2003) „Le tabou de l'homosexualité (*Tenue de soirée* de Bertrand Blier, *L'homme blessé* de Patrice Chéreau, *J'embrasse pas* d'André Téchiné)." *CinémAction* 107 (= L'écran amoureux): 130-135.

Gilbey, Ryan (2002) „François Ozon." *Projections 12. Film-makers on Film Schools*. Hg. John Boorman/ Fraser MacDonald/ Walter Donohue. London: Faber and Faber.

Kreutzer, Dietmar (2003) *StarStrip. Der nackte Mann im Film*. Berlin: Querverlag.

Lambert, David (2003) „De *L'homme blessé* à *Drôle de Félix*. Évolution des représentations de l'homosexualité masculine dans le cinéma français." *Multitudes* 11: 159-168.

Lehman, Peter (2001) „Crying over the melodramatic penis. Melodrama and male nudity in films of the 90s." *Masculinity. Bodies, Movies, Culture*. Hg. Peter Lehman. New York/London: Routledge, 25-41.

Marcadé, Bernard/ Dan Cameron (1997) *Pierre et Gilles. The Complete Works*. Köln u.a.: Taschen.

Martel, Frédéric (1996) *Le rose et le noir. Les homosexuels en France depuis 1968*. Paris: Seuil.

Midding, Gerhard (2003) „‚Am schlimmsten sind Filme, die sofort alles umständlich erklären'. Gespräch mit Patrice Chéreau." *Filmbulletin* 45.5, Nr. 250: 21-29.

Müller, André (1989) *Im Gespräch mit Rosa von Praunheim, Sam T. Cohen, Manfred Rommel, Heinz G. Konsalik, Franz Xaver Kroetz, Margarethe von Trotta, Nina Hagen, Heiner Müller, Wim Wenders, Patrice Chéreau, Claus Peymann, Hans Jürgen Syberberg*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Naguschewski, Dirk (2001) „Von der Gesellschaft ins Ghetto? Guillaume Dustan und die aktuelle schwule Literatur in Frankreich." *Sehen, Lesen, Begehren.Homosexualität in französischer Literatur und Kultur*. Hg. Dirk Naguschewski/ Sabine Schrader. Berlin: Ed. tranvia/Verl. Frey, 251-272.

Philibert, Bertrand (1984) *L'homosexualité à l'écran*. Paris: Henri Veyrier.

Powrie, Phil/ Ann Davies/ Bruce Babington (2004) Hg. *The Trouble with Men. Masculinities in European and Hollywood Cinema*. London/New York: Wallflower Press.

Rollet, Brigitte/ James S. Williams (1998) „Visions of Excess: Filming/Writing the Gay Self in Collard's *Savage Nights*." *Gay Signatures: Gay and Lesbian Theory, Fiction and Film in France, 1945-1995*. Hg. Owen Heathcote/ Alex Hughes/ James S. Williams. Oxford: Berg Publishers, 193-208.

Schilt, Thibaut (2004) „François Ozon" *Senses of cinema*. 28. Februar 2007 <http://www.sensesofcinema.com/ contents/directors/04/ozon.html>.

Schrader, Sabine (1999) „M*on cas n'est pas unique". Der homosexuelle Diskurs in französischen Autobiographien des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart/Weimar: Metzler.

Tarr, Carrie (1999) „Gender and Sexuality in *Les nuits fauves* (Collard, 1992)."

French Cinema in the 1990s: Continuity and Difference. Hg. Phil Powrie. Oxford: Oxford University Press, 117-126.

Turim, Maureen (2000) „*Les nuits fauves* Confronts Postmodern Moralities." *iris* 29: 67-84.

Varlet, Olivier (2002) „Les nuits fauves." *CinémAction* 13 (= 50 films qui ont fait scandale): 177-180.

Filmografie

Drôle de Félix [*Felix*] (1999) [Start in Frankreich: April 2000]. Regie Olivier Ducastel/ Jacques Martineau. Les Films Pelléas/ Arte France Cinéma/ Pyramide Production.

L'homme blessé [*Der verführte Mann*] (1983). Regie Patrice Chéreau. Partners/ Renn/ Oliane/ Azur/ FR 3.

Les nuits fauves [*Wilde Nächte*] (1992). Regie Cyril Collard. Banfilm Ter/ La Sept Cinéma/ Erre/ SNC.

Son frère [*Sein Bruder*] (2003). Regie Patrice Chéreau. Azor/ Arte/ Love Streams.

Le temps qui reste [*Die Zeit die bleibt*] (2005). Regie François Ozon. Fidelité Films/ Foz/ France 2 Cinéma/ Studiocanal.