

Gerhard Härle/Wolfgang Popp/Annette Runte
(Hrsg.)

Ikonen des Begehrens

Bildsprachen der männlichen und weiblichen
Homosexualität in Literatur und Kunst

DIRK NAGUSCHEWSKI

Arabische Jungen/junge Araber

Mit Cadinot auf den Spuren Gides

„Ich liebe die Araber, weil ich ihren Schwanz schön finde, viel schöner als europäische Schwänze.“ Drei französische Männer unterhalten sich über erotische, sexuelle und andere Erfahrungen, die sie mit 'Arabern' gemacht haben. Das Protokoll dieses Gespräches wird später unter dem Titel *Die Araber und wir* veröffentlicht.¹ Das Bild, das die drei Männer sich und dem potentiellen Leser entwerfen, geht von der Beschreibbarkeit eines einheitlichen Typus aus; sie scheinen ganz genau zu wissen, was sie meinen, wenn sie 'Araber' sagen. Die Erfahrungen jedes einzelnen mögen zwar durchaus unterschiedlich sein, auch reden sie mal von jungen, mal von alten Männern, von 'Arabern', die sie in Paris und solchen, die sie in Nordafrika getroffen haben. Alle Unterschiede veranlassen sie jedoch nicht, an einer allgemeingültigen Bedeutung des Begriffes zu zweifeln. Ihre Vorstellung des 'Arabers' gründet eben nicht allein auf ihren subjektiven Erfahrungen, sondern umfaßt in hohem Maße konventionelle Versatzstücke, die aus populären Darstellungen arabischer Jungen und Männer in Bild und Schrift stammen. So entsteht bei aller Disparität der Wahrnehmungen einzelner eine Form von allgemeiner Gültigkeit; dies gilt für den sprachlichen Ausdruck 'Araber' ebenso wie für das Bild des 'Arabers', das ich an dieser Stelle als eine Ikone schwulen Be-

¹ In: Dieckmann, Bernhard und François Pescatore (Hrsg.): *Drei Milliarden Perverse*. Berlin 1980, S. 15-32, S. 22 für das Zitat. Es handelt sich bei diesem Buch um die deutsche Teilübersetzung einer Nummer der von Felix Guattari herausgegebenen sozialwissenschaftlichen Zeitschrift *Recherches*, die im März 1973 in Frankreich unter dem Titel *Trois milliards de pervers, Encyclopédie de l'homosexualité* erscheinen sollte. Eine Pariser Strafkammer verhinderte jedoch wegen der expliziten Darstellung abweichender, d.h. in ihren Augen perverser Sexualitäten die Veröffentlichung dieser Enzyklopädie. Vgl. zur Editionsgeschichte das Vorwort der deutschen Ausgabe.

gehens setzen möchte.

Die Araber und wir, die Grenzziehung könnte deutlicher nicht sein. Orient und Okzident, dort 'die Araber', hier 'wir', im speziellen Kontext dieser Äußerungen zwar Franzosen, doch 'die Europäer' sind als übergeordnete, 'den Arabern' antagonistische Ordnungseinheit stets mitzudenken. *Der Araber*; eine solche Ikone ist keinesfalls mit einer Person, einem Individuum zu verwechseln. Sie umfaßt, sie repräsentiert mehr als den einzelnen; und muß deshalb vereinfachen. In der eingangs zitierten Formulierung könnte diese für eine Ikonisierung unabdingbare Ent-Individualisierung nicht deutlicher zur Sprache kommen. 'Die Araber' haben *alle* den *einen*, den immergleichen schönen Schwanz. Dem steht die unterscheidbare Vielfalt der Schwänze europäischer Männer gegenüber. Das sexuelle Begehren heftet sich hier an die Möglichkeit, den Körper, die Geschlechtlichkeit des Anderen als distinkt zu erfahren und positiv zu besetzen. Die Darstellung des Begehrens bedient sich dabei der Möglichkeit, das nur schwer faßbare Ganze an einem Teil zu exemplifizieren.

Ich werde versuchen, diese Ikone anhand zweier populärer Beispiele aus der französischen Kultur, in der sie aufgrund der intensiven Kolonialbeziehungen Frankreichs zu den nordafrikanischen Ländern einen besonderen Platz einnimmt,² auf ihre Wirkungskraft hin zu untersuchen. Da ich die Pornographie, wie Matthias Frings, für „eine der ehrlichsten Künste“ halte,³ sollen mir im zweiten Teil Produktionen von Jean-Daniel Cadinot als Anschauungsmaterial dienen. Doch beginnen muß man einfach mit Gide, denn nicht nur die drei Gesprächsteilnehmer wissen: „Man denkt an Gide“;⁴ wenn man

² In etwa vergleichbar der Beziehung weißer Nordamerikaner zu schwarzen. Deutsche Schwule kennen meiner Ansicht nach keine vergleichbaren Ikonen, die ihren Reiz gleichermaßen aus einer konfliktreichen, gemeinsamen Geschichte beziehen. Vgl. zum Thema allgemein Robert Aldrich: Weiße und farbige Männer. Reisen, Kolonialismus und Homosexualität zwischen den Rassen in der Literatur.“ In: Forum Homosexualität und Literatur 7, 1989, S. 5-24.

³ Matthias Frings: Warum ich Porno prima finde. In: Matthias T.J. Grimme (Hrsg.): Käufliche Träume. Erfahrungen mit Pornografie. Reinbek 1986, S. 165-172, hier S. 168.

⁴ Dieckmann / Pescatore (Hrsg.): Drei Milliarden Perverse (Anm. 1), S. 19.

sich auf der Suche nach erotischen Abenteuern nach Nordafrika begibt.⁵

I. André Gide: Reisefreuden

Im Jahre 1893 bricht der junge französische Maler Paul-Albert Laurens mit einem Reisestipendium nach Tunesien und Algerien auf. Es existieren Photographien, die den malenden Laurens zeigen⁶ und die vermuten lassen, daß seine Motivwahl in der Tradition jener Orientalisten stand, die im 18. und 19. Jahrhundert ihre Blütezeit erlebten, deren Popularität aber um die Jahrhundertwende bereits deutlich im Schwinden begriffen war.⁷ Es ist mir nicht gelungen, Abbildungen von diesen (oder anderen) Bildern Laurens' ausfindig zu machen, seine Kunst erlangte keine Bedeutung, die die Zeit überdauert hätte. Und dennoch ist seine Reise auf Umwegen in die Geschichte eingegangen, denn er wurde von einem guten Freund begleitet, für den diese Fahrt eine ungeahnte Bedeutung bekam: André Gide.

Auf dieser Reise bricht nicht nur Gides Lungenerkrankung aus, er wird sich zugleich seiner homosexuellen Neigungen bewußt und versucht zaghaft,

⁵ Ich verzichte fortan darauf, Begriffe wie 'Araber', 'Europäer', usw. ständig in Anführungszeichen zu setzen. Es sollte klar sein, daß es sich hierbei um Konzepte und nicht um ontologische Gegebenheiten handelt.

⁶ Album Gide. Iconographie choisie par Philippe Clerc, texte de Maurice Nadeau. Paris 1985, S. 83.

⁷ Der Orientalismus in der Bildkunst des 19. Jahrhunderts kennt vor allem Genrebilder, die vorgeblich realistisch das Leben der Orientalen wiedergeben. Viele Darstellungen basieren indessen allein auf der Phantasie der Maler, die sich immer wieder auch mit den erotischen Mysterien des exotischen Orients beschäftigten, vgl. z. B. Donald A. Rosenthal: Orientalism. The Near East in French Painting 1800-1880. Rochester, N.Y. 1982, hier bes. S. 97-99. Homosexualität, bzw. Päderastie wurde in der Regel nicht gezeigt. Gemälde von Jean-Léon Gérôme, einem der Hauptvertreter des Orientalismus, zeugen meiner Meinung nach jedoch eindeutig von der erotischen Faszination an arabischen Jungen und Männern. Ich denke dabei vor allem an Bilder wie *Marchand de peaux (au Caire)*, *Bachi-Bouzouk nègre* oder *Charmeur de serpent* (die Katalognummern 191, 193 und 282 in: Gerald M. Ackerman: The Life and Work of Jean-Léon Gérôme. London 1986. Für Literatur zum Orientalismus in der Malerei vgl. Thomas Scheffler: Exotismus und Orientalismus. In: kultuRRévolution 32/33, 1995, S. 105-111, hier bes. Anm. 30.

sie auszuleben. Aus der Lektüre von Gides vielfältigen Berichten, Aufzeichnungen und Notizen seiner Reisen gen Süden innerhalb der nächsten Jahre geht eindeutig hervor, daß ein Leitmotiv all jener Reiseschilderungen die Faszination ist, die die arabischen Jungen auf ihn ausüben. 1926 erscheint in *Si le grain ne meurt* (2. Teil, Kap. I)⁸ eine autobiographische Version des ersten Aufenthaltes in Tunesien und Algerien, bei dem Gide seine ersten erotischen Erfahrungen mit jungen Männern sammelt. In demselben Buch beschreibt Gide auch seine zweite Reise, die er im Januar des folgenden Jahres, 1895, nach Algerien unternimmt (2. Teil, Kap. II). Während dieser Fahrt findet das legendäre Treffen von Gide mit Oscar Wilde in Blida statt.⁹ Über beide Reisen erfährt man zusätzliche Details durch die Lektüre der intensiven Korrespondenz, die Gide während dieser Zeit mit seiner Mutter, die im Mai 1895 kurz nach seiner neuerlichen Rückkehr sterben sollte, geführt hat.¹⁰

Weniger bekannte Aufzeichnungen sind in der schmalen Sammlung *Amyntas* (1906) vereint:¹¹ Gides Eheschließung mit seiner Cousine Made-

⁸ *Si le grain ne meurt* erschien im Buchhandel zuerst 1926, jedoch ließ Gide bereits 1920 vom ersten Teil zwölf, 1921 vom zweiten Teil dreizehn Exemplare als Privatdruck herstellen. Zitiert wird als *Si le grain* nach der gängigen folio-Taschenbuchausgabe, Paris 1972 und öfter; dt. *Stirb und werde*, in: André Gide: Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Hans Hinterhäuser, Peter Schnyder, Raimund Theis (Hrsg.). Stuttgart 1989 ff. Im folgenden stets als GW angeführt; der Nachweis für *Stirb und werde* deshalb: GW I, Autobiographisches, 1. Bd. Diese Ausgabe wird in der Folge nur noch als *Stirb und werde* zitiert. Ich belasse im Text die Originaltitel, zitiere aber der besseren Lesbarkeit zuliebe im Text aus der im großen und ganzen zuverlässigen deutschen Werkausgabe. In den Fußnoten finden sich zusätzlich die entsprechenden französischen Originalzitate.

⁹ Dieses Treffen ist immer wieder begehrter Gegenstand gelehrter Kommentare, vgl. z. B. Jonathan Dollimore: *Sexual Dissidence. Augustine to Foucault*. Oxford 1991, S. 3-18.

¹⁰ André Gide, *Correspondance avec sa mère, 1880-1895*. Ed. par Claude Martin. Paris 1988.

¹¹ Diese kaum bekannte Textsammlung wurde offenbar nie vollständig ins Deutsche übertragen. Allerdings finden sich die beiden Texte *Mopsus* und *De Biskra à Touggourt* in deutscher Übersetzung in GW V, *Reisen und Politik*, 1. Bd.; die *Feuilles de route* unter dem Titel *Blätter von unterwegs* in unwesentlich retuschierter Form als Insert im *Tagebuch 1889-1902*, in: GW I, Autobiographisches, 1. Bd., S. 442-477. *Le renoncement au voyage* ist unverständlicherweise nicht in die *Gesammelten Wer-*

leine Rondeaux im Oktober desselben Jahres folgt die Hochzeitsreise, die ihn in Begleitung seiner Frau im März und April 1896 über die Schweiz und Italien ein drittes Mal nach Tunesien und Algerien führt (*Feuilles de route*); 1897 fährt er allein nach Algier, im Frühjahr 1899 reisen Gide und Madeleine wiederum gemeinsam nach Algerien (*Mopsus*), wie auch 1900 (*De Biskra à Touggourt*); die sechste und für mehr als zwanzig Jahre vorerst letzte Fahrt über die Jahreswende 1903/04 schließt diese Reihe dicht aufeinander folgender Reisen nach Nordafrika fürs erste ab (*Le renoncement au voyage*).¹² In der Zwischenzeit entstehen u. a. die Prosawerke *Les nourritures terrestres* (1897, dt. *Uns nährt die Erde*) und die Erzählung *L'immoraliste* (1902), in der die erotischen Erfahrungen der ersten Aufenthalte teilweise synthetisiert und fiktionalisiert werden.¹³ Spätestens die Lektüre von *Si le grain ne meurt* hat auch den Zeitgenossen Gides deutlich gemacht, welch starken autobiographischen Charakter die Ereignisse tragen, von denen mehr als zwanzig Jahre zuvor im *Immoraliste* die Rede war.

Braune Haut

Erst als Fünfundzwanzigjähriger offenbart Gide in seiner Autobiographie *Si le grain ne meurt* die genauen Umstände seiner ersten sexuellen Begegnung mit einem arabischen Jungen. Geschwächt durch die in Nordafrika ausgebrochene Tuberkulose, benötigt Gide auf seinen Spaziergänge eine helfende Hand. Ali, „ein ganz junger, braunhäutiger Araber“,¹⁴ bietet sich ihm als Begleiter an und führt Gide in die Dünen, wo der Junge ihm seine sexuelle Verfügbarkeit

ke aufgenommen worden, mir ist auch keine deutsche Übersetzung bekannt. Vgl. das Vorwort von Raimund Theis in Gide, GW V, *Reisen und Politik*, 1. Bd., S. 16-17.

¹² Angaben zur Chronologie der Reisen nach Nordafrika sind der hilfreichen Zeittafel von Raimund Theis zu entnehmen, in: Gide, GW I, Autobiographisches, 1. Bd., S. 19-33. Allerdings ist die Reise von 1897 bei ihm nicht vermerkt, vgl. deshalb auch Jacqueline M. Chadourne: *André Gide et l'Afrique. Le rôle de l'Afrique dans la vie et l'œuvre de l'écrivain*. Paris 1968, bes. S. 16-132, 211 f.

¹³ Ich zitiere *L'immoraliste* nach folgender Ausgabe: André Gide: *Romans. Récits et soties. Œuvres lyriques*. Paris 1958; dt. *Der Immoralist*, GW VII, *Erzählende Werke*, 1. Bd.

¹⁴ *Stirb und werde*, S. 322; „un tout jeune arabe à peau brune“ (*Si le grain*, S. 298).

signalisiert:

Kaum waren wir auf dem abschüssigen Sand im Innern angekommen, als Ali Schal und Mantel fallenließ, sich selbst hinwarf und mich, auf dem Rücken ausgestreckt, mit gekreuzten Armen lachend ansah.¹⁵

Das Angebot ist da, Gide zögert jedoch so lange, daß der Junge sich wieder erhebt und sich verabschieden will. Da erst packt Gide zu:

Ich aber ergriff die Hand, die er mir hinstreckte, und zog ihn zu Boden. Augenblicklich war sein Lächeln wieder da. Er hielt sich nicht lange damit auf, die kompliziert verknoteten Schnüre zu lösen, die ihm als Gürtel dienten, sondern zog einen kleinen Dolch hervor und schnitt sie einfach durch. Die Hose glitt herab; seine Jacke schleuderte er weit von sich und richtete sich nackt wie ein Gott auf.¹⁶

Die arabischen Jungen bergen sogar angezogen immer ein Versprechen der Nacktheit. 'Nackt wie ein Gott' steht deshalb Ali, dessen Kleidung entweder wie von selbst zu Boden fällt oder kurzerhand durch ein Messer gelöst wird, vor ihm. Die Einfachheit der Kleidung betont ihren funktionalen Wert, der nichts mehr gilt, wenn es um die Intimität der Körper geht. Für Gide bedeutet die nackte Haut ein Stimulus, dem auch Michel im *Immoraliste* nicht widerstehen kann. Bachir, der erste Junge, den er trifft, wird als „ein kleine[r], braunhäutige[r] Araber“ eingeführt:

Ich bemerke, daß es [das Kind] unter seiner winzigen weißen Gandurah und seinem zusammengeflickten Burnus ganz nackt ist.¹⁷

Er ist fasziniert von den Körperteilen des Jungen, die unter der Kleidung hervorlugen und die von ihm mit lustvollen Blicken besetzt und auch begehrt

¹⁵ Stirb und werde, S. 323; „Sitôt arrivé là, sur le sable en pente, Ali jette châte et manteau; il s'y jette lui-même, et, tout étendu sur le dos, les bras en croix, commence à me regarder en riant.“ (Si le grain, S. 298 f).

¹⁶ Stirb und werde, S. 323; „saisissant la main qu'il me tendait, je le fis rouler à terre. Son rire aussitôt reparut. Il ne s'impatienta pas longtemps aux nœuds compliqués des lacets qui lui tenaient lieu de ceinture; sortant de sa poche un petit poignard, il en trancha d'un coup l'embrouillement. Le vêtement tomba; il rejeta au loin sa veste, et se dressa nu comme un dieu.“ (Si le grain, S. 299).

¹⁷ Immoralist, S. 380; „un petit Arabe au teint brun“, „Je remarque qu'il est tout nu sous sa mince gandoura blanche et sous son burnous rapiécé.“ (Immoraliste, S. 381).

werden:

Seine Füße sind nackt, seine Knöchel und seine Handgelenke sind zierlich. [...] Die Gandura ist ein wenig verrutscht und entblößt eine reizende Schulter. Ich möchte sie berühren.¹⁸

Die Kleider der arabischen Jungen scheinen mehr zu ent- denn zu verhüllen.¹⁹

Gide selbst vertauscht die Enge seiner Kleider mit der luftigen Großzügigkeit der Natur. Nach dem 'ersten Mal' mit Ali schwärmt er:

Wie schön war der Sand! Und wie anbetungswürdig der Glanz des Abends, in dessen Strahlen meine Freude eintauchte ...²⁰

Die bei Gide üblichen Ausrufe- und Auslassungszeichen bekunden sowohl Begeisterung wie auch schamhaftes Verschweigen. Der *non-dit*, das ist Sexualität zwischen Männern, genauer noch: zwischen Männern und Knaben.²¹ In der französischen Formulierung 'de quels rayons se vêtaît ma joie' klingt dabei die dem Leser möglicherweise bekannte Transformation Michels im *Immoraliste* an; überhaupt sind die Parallelen zwischen dem fiktionalen Helden Michel und Gide nur allzu offensichtlich. Um zu genesen, müssen erst die Kleider der alten Welt abgelegt werden. Die Entdeckung des nackten Körpers läßt ihn zu einem Teil der Natur werden, wodurch das Korsett der Zivilisation, der man entstammt, gesprengt werden kann. Dieser Vereinigung mit der Natur entspringt dann die sexuelle Erfüllung, der langersehnte Orgasmus.

¹⁸ Immoralist, S. 381; „Ses pieds sont nus; ses chevilles sont charmantes, et les attaches de ses poignets. [...] La gandoura, un peu tombée, découvre sa mignonne épaule. J'ai le besoin de la toucher.“ (Immoraliste, S. 382). Hier offenbaren sich Schwächen der Übersetzung, die die Begehrlichkeit des Originals zensiert: 'charmant' ist nicht allein zierlich, und das nachgeworfene 'et les attaches de ses poignets' bringt ganz offensichtlich mehr zum Ausdruck als an dieser Stelle gesagt werden kann. Auch ist das französische 'avoir le besoin de' ungleich stärker als das deutsche Verb 'mögen'.

¹⁹ Zu Gides „poetics of 'dénouement'“ vgl. Emily Apter: André Gide and the Codes of Homotextuality. Saratoga, Ca. 1987, bes. S. 100-101.

²⁰ Stirb und werde, S. 323; „Que le sable était beau! Dans la splendeur adorable du soir, de quels rayons se vêtaît ma joie! ...“ (Si le grain, S. 299).

²¹ Zu Gides „Etiology of the Unspoken“ vgl. wiederum die intelligenten, psychoanalytisch inspirierten Überlegungen von Apter: André Gide (Anm. 19), Kap. V.

Doch Gide ist nicht allein auf die nackte Haut aus, seine begehrenden Augen suchen – und finden sie nur bei den arabischen Jungen – die *braune* Haut. Bereits der Titel, *Amyntas*, weist auf diese ganz spezielle Vorliebe hin, ist doch Amyntas in Vergils *Hirtengedichten* ein junger Hirte von brauner Hautfarbe. Gide gibt auch unumwunden zu, daß es das ist, was ihn fasziniert:

Manche Menschen fühlen sich von dem angezogen, was ihnen gleicht, und andere von dem, was anders ist als sie. Ich gehöre zu den letzteren: Mich reizt das *Fremdartige* in dem Maße, wie mich das Gewohnte abstößt. Oder anders und genauer gesagt, mich lockt der Rest von Sonne auf einer *braunen Haut*.²²

Wir erinnern uns daran, wie schon Ali ausdrücklich als 'braunhäutig' beschrieben wurde. Die braune Haut besitzt in der Ökonomie des Gideschen Begehrens den Wert eines Fetischs und ist darüberhinaus ein Symbol für Gides allgemeine Faszination am Fremden. Das sinnliche Erfahren der Fremde erscheint deshalb in seiner Autobiographie als unabdingbar für die Formulierung seines ureigenen Begehrens, als Notwendigkeit der Verschriftlichung seines Egos. In Nordafrika entdeckt sich Gide in der Erfahrung seiner gelebten Sexualität selbst. Zurückgekehrt aus der Fremde, entsteht bei Gide sogleich ein „Gefühl der Entfremdung“.²³ Nach den Sinnenfreuden, die er mit Ali und anderen geteilt hat, dem Erleben einer Form von Sexualität, die er in seiner Heimat verpönt weiß, empfindet er nur umso stärker die Monotonie des Gewöhnlichen, die ihn zu Hause umgibt.

Folgt man der den Schriften Gides inhärenten Logik, so ist es dem Menschen als sozialem Wesen nur in einem Zustand der Gesetzlosigkeit möglich, seinen egoistischen Bedürfnissen, seinen ureigensten Trieben nachzugehen, sie körperlich zu befriedigen. Eine Existenz „ohne Überlegung, ohne Regeln

²² *Stirb und werde*, S. 328, meine Hervorhebung, DN; „il est des êtres qui s'éprennent de ce qui leur ressemble; d'autres de ce qui diffère d'eux. Je suis de ces derniers: l'étrange me sollicite, autant que me rebute le coutumier. Disons encore et plus précisément que je suis attiré par ce qui reste de soleil sur les peaux brunes“ (Si le grain, S. 305).

²³ *Stirb und werde*, S. 340; „état d'étrangement“ (Si le grain, S. 319, Kursivdruck nur im frz. Original).

[...] einfach bemüht zu leben, wie das Tier oder das Kind“,²⁴ diesen gleichsam paradiesischen Zustand können allein Kinder und Tiere erfahren, weil ihnen aufgrund fehlenden Unrechtsbewußtseins Gesetzesverstöße nicht anzulasten sind: Kinder folgen ihrem angeborenen Spieltrieb, der sich erst im Laufe der Entwicklung an den Regeln der Erwachsenen abschleift und Tiere gehorchen von Natur aus nur ihren Instinkten. Der arabische Junge ist in der Darstellung Michels deshalb stets Kind – und oft auch Tier: „seine Zunge war rosig wie die einer Katze“, „mit tierhafter, schmeichelnder Anmut“, „treu und behende wie ein Hund“.²⁵ Das Animalische der Jungen hat einerseits einen ästhetischen Charme. Andererseits aber macht Michel das Noch-nicht-gebunden-sein der arabischen Jungen an die Gesetze verantwortlich für ihre natürliche, gänzlich ziellose Sinnlichkeit. Das erotische Interesse an den Jungen wird vom Erzähler des *Immoraliste* nur angedeutet, etwa wenn Michel während des Geschlechtsverkehrs mit Mériem an einen kleinen Jungen denken muß. Erst der Autobiograph Gide legt diese Zurückhaltung ab.

Die braune Haut, die Nacktheit, die Naturwüchsigkeit stehen für das Exotische der arabischen Jungen. Alles Natürliche wird nicht mehr zwangsläufig als zum Eigenen des Menschen gehörig begriffen und gehört somit ins Reich der Exotik. Ein Zeitgenosse Gides, Victor Segalen, hat eine Ästhetik des Diversen entworfen, die versucht, Exotismus so radikal zu verstehen, daß alles darunterfällt, „was 'außerhalb' unseres alltäglichen, gegenwärtigen Bewußtseins steht, alles was nicht in unsere gewohnte 'geistige Stimmung' paßt“.²⁶ Auf diese Weise lassen sich verschiedene Exotismen denken: des

²⁴ *Immoralist*, S. 398; „sans examen, sans loi, m'appliquant simplement à vivre, comme fait l'animal ou l'enfant“ (*Immoraliste*, S. 399).

²⁵ *Immoralist*, S. 381, S. 380, S. 388; „sa langue était rose comme celle d'un chat“, „avec un mouvement de grâce animale et câline“, „fidèle et souple comme un chien“ (*Immoraliste*, S. 382, S. 381, S. 388).

²⁶ Victor Segalen: *Die Ästhetik des Diversen. Versuch über den Exotismus*. Frankfurt a. M. 1994, hier S. 38; frz. *Essai sur l'exotisme, une esthétique de divers et Textes sur Gauguin et l'Océanie précède de Segalen et l'exotisme par Gilles Manceron*. Paris 1986. Interessantes Bildmaterial zum Exotismus findet sich in dem Ausstellungskatalog *Exotische Welten. Europäische Phantasien*. Stuttgart 1987. Die Nummer 32/33 der Zeitschrift *kultuRRevolution* versammelt unter dem Titel „Tropische Tropen – Exotismus“ eine Reihe von zum Teil sehr lesenswerten Aufsätzen zum

Raums, der Zeit, der Natur, der Wertsysteme, des Alters, des Geschlechts, usw. Das Erlebnis des Diversen an sich wird als eine Bereicherung des eigenen Selbsterlebens erfahren. In deutlichem Gegensatz zu diesem emphatischen Exotismus steht der Skeptizismus und die Kritik eines Tzvetan Todorov, der den Exotismus nüchterner versteht:

Il s'agit ici moins d'une valorisation de l'autre que d'une critique de soi, et moins de la description d'un réel que de la formulation d'un idéal,²⁷

und damit die Instrumentalisierung des Anderen zur Selbstfindung an den Pranger stellt. Auch Gide strebt zuallererst seine Selbstverwirklichung an. Er sucht und empfindet die Distanz zum Anderen zwar, doch sein Streben ist darauf aus, die eigenen Wünsche erfahren, formulieren und erfüllen zu können. Allein in diesem Rahmen interessiert sich Gide für das Exotische.

Gleiches gilt im übrigen für den Exotismus des Alters, den ich an dieser Stelle nur kurz anreißen möchte: Gides Päderastie. In *Corydon* entwirft Gide eine Typologie der Homosexuellen, die auf einer Dreiteilung von Invertierten (sexuell passive, effeminierte Männer), Sodomiten (Liebhaber erwachsener Männer) und Päderasten (Knabenliebhaber), basiert. Ausgehend davon, daß Begehren ursprünglich nicht geschlechtsspezifisch orientiert sei, unternimmt Gide den Versuch, unter Heranziehung von Analogien aus der Biologie die Natürlichkeit der Päderastie naturwissenschaftlich zu beweisen und gleichzeitig als einzige gesellschaftlich zulässige Form der Homosexualität zu postulieren. Diese Überlegungen beschäftigen Gide zum wiederholten Male, als er Anfang der zwanziger Jahre gleichzeitig an der erweiterten Fassung von *Corydon*²⁸ wie an der Autobiographie *Si le grain ne meurt* arbeitet. So lassen sich auch die stetigen Hinweise auf die Natürlichkeit im Verhalten der

Themenkomplex Exotismus-Kolonialismus-Orientalismus, vgl. darin bes. Thomas Scheffler: Exotismus und Orientalismus (Anm. 7).

²⁷ Tzvetan Todorov: *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine.* Paris 1989.

²⁸ *Corydon* erschien zum ersten Mal in einer Kleinstauflage als Privatdruck 1911, in einer erweiterten Fassung wiederum als Privatdruck 1920, bevor 1924 endlich eine definitive Version über den Buchhandel ausgeliefert wurde; dt. in: GW XII, Essays und Aufzeichnungen (im Erscheinen).

arabischen Jungen, das ja eindeutig als homosexuell geschildert wird, verstehen. Bekanntermaßen enthält die päderastische Ethik zwei Komponenten: zum einen die sinnliche Ausstrahlung des Knaben auf den Älteren, sowie zum anderen das Verantwortungsbewußtsein des Mannes dem Jungen gegenüber.

Orientalia

Ein Objekt des päderastischen Begehrens Gides ist Athman Ben Sala, geboren 1879, gestorben 1935. Die Daten lassen sich nicht aus Gides eigenen Schriften ermitteln, in denen Herkunft und Abstammung der Knaben, mit denen er Bekanntschaft schließt, systematisch unberücksichtigt bleiben, sondern nur aus der Sekundärliteratur. Und selbstverständlich bietet gerade die Unterschlagung des Patronyms, die symbolische Löschung des Namen des Vaters, Anlaß, dem Päderasten Gide eine kolonialistische Einstellung vorzuwerfen. Als Gide Athman auf seiner ersten Reise kennenlernt,²⁹ ist dieser vierzehn Jahre alt und

der beste und anständigste Junge, den man sich denken kann; er war außerstande, jemand anderem etwas zuleide zu tun, und sowenig zum Geldverdienen geschaffen wie ein Dichter, dafür um so bereiter, zu geben und auszugeben [...]. Geschichten liebte er über alles, kannte sehr viele und erzählte sie mit einer *Umständlichkeit* und *Unbeholfenheit*, die Paul und mir *orientalisch vorkommen wollten*. Er verträdelte seine Zeit in schöner *Indolenz* und verfügte in hohem Maß über die erfreuliche Fähigkeit, sich von seinem Glück eine übertriebene Vorstellung zu machen und allen gegenwärtigen Kummer in *Träumen, Hoffnungen* und im *Rausch* zu ersticken. Mit seiner Hilfe habe ich begriffen, daß das arabische Volk bei seiner ganzen künstlerischen Begabung deshalb so wenig Kunstwerke hervorgebracht hat, weil es keinerlei Anstrengung übernimmt, seine Freuden zu horten. Darüber gäbe es viel zu sagen, aber ich habe mir alle Abschweifungen verboten.³⁰

²⁹ Athman ist auch auf Fotografien zu sehen, die auf dieser Reise gemacht wurden, in: Album Gide (Anm. 6), S. 84-85.

³⁰ Stirb und werde, S. 324-325, meine Hervorhebungen, DN; „le meilleur et le plus honnête garçon qu'on pût voir, incapable de marcher sur les pieds d'autrui, et aussi peu fait pour gagner de l'argent qu'un poète, mais au contraire toujours prêt à dépenser et à donner [...]. Il aimait beaucoup les histoires, en savait beaucoup et les disait avec une gaucherie et une lenteur que Paul et moi nous nous plaissions à trouver

Athman verkörpert für Gide und Laurens den Orientalen, *wie er im Buche steht!* Er zeichnet sich aus durch Umständlichkeit, Unbeholfenheit, Indolenz und eine Neigung, sich den Widrigkeiten des Lebens in realitätsfernen Gebilden wie Traum, Hoffnung oder Rausch zu entziehen. Doch ist sich Gide bewußt, daß diese Anhäufung von Charakteristika nicht viel mehr als eine Sammlung von Klischees ist, wie sie seit dem 18. Jahrhundert auch in der Literatur kolportiert werden. Es offenbart sich indes eine ironische Selbstreflexivität Gides, der zwar dem Impuls, Athman orientalisch zu finden, nicht widerstehen kann, sich aber der Abgeschmacktheit dieser Wertung – ‘nous nous plaissions à trouver orientales’ – bewußt ist. Und so personifiziert Athman trotz aller Zuneigung, die ihm Gide persönlich entgegenbringen mag, den Niedergang des Orients, von dem an Großartigkeit in den Augen der Europäer eben nicht viel mehr als die „heißgeliebten *Erzählungen aus Tausendundeiner Nacht*“³¹ geblieben sind, die Gide in seiner Kindheit vorgelesen bekommen hat und die ihm seither als herausragendstes Zeugnis arabischer Kultur im Gedächtnis haften geblieben sind. Daß Athman zudem ein Geschichtenerzähler ist, nähert ihn nur umso stärker an Scheherazade an. Vollends eurozentrisch gerät das Ende dieser Betrachtungen: Gides kleine Theorie über die Kunst des arabischen Volkes, das, obwohl vom Wesen her künstlerisch veranlagt, sich nicht genügend unter Kontrolle habe, um ‘seine Freuden zu horten’. Dies wiederum ist eine zentrale Motivation für Gide, der in seinem ausufernden autobiographischen Schrifttum versucht, *seine* Freuden zu horten. Damit die Araber es ihm gleich tun können, bedarf es also einer lenkenden Hand, die Gide nur allzu gern bereit ist zu leihen.

Viel ist in den letzten Jahren über das Phänomen des Orientalismus geschrieben worden: die Überzeugung von der Höherwertigkeit der eigenen, europäischen Kultur gegenüber der Kultur der Anderen, in diesem speziellen

orientales. Il était indolent et musard, et possédait à un haut degré cette charmante faculté de s'exagérer son bonheur et d'évanouir le souci présent dans le rêve, l'espoir ou l'ivresse. Il m'aida beaucoup à comprendre que, si le peuple arabe, artiste pourtant, a produit si peu d'œuvres d'art, c'est qu'il ne cherche point à thésauriser ses joies. Il y aurait là-dessus beaucoup à dire; mais je me suis défendu les digressions.“ (Si le grain, S. 300-301).

³¹ Stirb und werde, S. 166; „mes chères *Mille et une nuits*“ (Si le grain, S. 116).

Fall der arabischen, die sich in sämtlichen künstlerischen, sozial-, geistes- und kulturwissenschaftlichen Diskursen nachzeichnen läßt. Weniger hingegen darüber, welchen Stellenwert homoerotische Vorstellungen in diesem Gefüge einnehmen.³² Auch über Gides Einstellungen zu den Arabern hat sich dieses Netz von sich gegenseitig beeinflussenden Diskursen gelegt, in dem nun der junge Athman zappelt.³³ Gides Plan, Athman 1895 mit nach Frankreich zu nehmen, scheitert an der Ablehnung seiner Mutter und wohl auch seiner Frau. Inwiefern das Verhältnis Gides zu Athman allerdings jemals sexueller Natur gewesen ist, läßt sich aus Gides Werken nicht zweifelsfrei entnehmen.³⁴

Erst 1900 besucht Athman Gide in Paris. Ein Gemälde von Jacques-Emile Blanche, *Les amis de M. André Gide*,³⁵ zeigt auch „le poète arabe“, wie

³² Grundlegend hierfür selbstverständlich Edward W. Saïd: *Orientalism*, London 1978, der den Aspekt ‘Homosexualität’ allerdings weitgehend ausklammert. Eine wichtige Ergänzung ist deshalb der Aufsatz von Joseph A. Boone: *Vacation cruises; or, The Homoerotics of Orientalism*. In: *PMLA* 110, 1, 1995, S. 89-107.

³³ Ich denke, Pollard hat Unrecht, wenn er behauptet: „Gide was no Orientalist. For him Algeria was a country where he, no less than his fictional hero Michel, was able to find a means of liberating himself from restrictive morality“, Patrick Pollard: *André Gide: Homosexual Moralism*. New Haven and London 1991, S. 176. Positive Auswirkungen, die die Beschäftigung mit dem ‘Orient’ für den Einzelnen haben kann, betreffen nicht zwangsläufig eine im allgemeinen abwertende Einstellung ihm gegenüber.

³⁴ Zum Verhältnis von Gide zu Athman vgl. den homophoben Aufsatz von Guy Dugas: *André Gide et Athman: Le roman d'une amitié vraie*. In: *Les cahiers de Tunisie*, 119-120, (30), 1982, S. 247-265. Dugas trägt alles Material zusammen, das von ihren Begegnungen zeugt, um es dann, deutlich zu freundlich, in Hinblick auf eine ‘amitié vraie’ auszulegen. Jeder ‘Verdacht’ einer sexuellen Beziehung zwischen den beiden wird geleugnet, „en aucun cas il ne s'agit d'un simple flirt homosexuel, dans des circonstances dérisoires et sordides, comme on voudrait trop souvent le faire accroître aujourd'hui“, S. 265. Hingegen behauptet Rauch, der seine Informationen auch aus persönlichen Gesprächen mit Gide gewonnen hat: „Die Beziehung zu Athman, die im Anfang ausschließlich sexueller Natur war, steigerte sich zu reiner Freundschaft, um später wieder sexuell betont zu werden.“ Erich Rauch: *Zum Freundschaftsproblem im Leben und Werk André Gides* (Inaugural-Dissertation). Jena 1933, S. 29.

³⁵ Das Gemälde, das heute dem Kunstmuseum Rouen gehört, zielt den Schutzumschlag von François Fonvielle-Alquier: *André Gide*. Paris 1972.

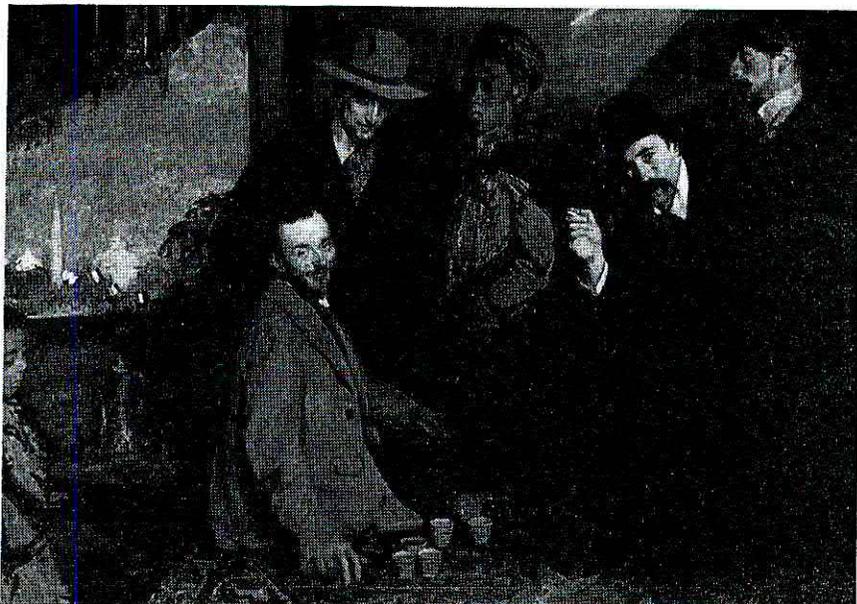


Abb. 1 Jacques-Emile Blanche: André Gide et ses amis

Athman von einem Kommentator bezeichnet wird.³⁶ Zusammen mit Gide und seinen Schriftstellerkollegen Eugène Rouart, Henri Ghéon, Charles Chanvin ist Athman darauf in dem Café maure der Pariser Weltausstellung von 1900 dargestellt. Sein Blick scheint unbeteiligt und hat weder Kontakt zum Maler, noch zu einem der übrigen Porträtierten. Die Ausgestaltung seines Phantasiekostüms erinnert nicht nur an die Kostümporträts des 18. Jahrhunderts, sondern unterscheidet sich auch deutlich von den mitteleuropäischen Kleidern der anderen. In den Farben der Darstellung von Athmans Gesicht greift Blanche das dunkle Braun der Wand auf, für die Kleidung die Rot- und Goldtöne der Wandverkleidung und der „petites tasses“ und des „plateau algérien“, die sich Blanche extra von Gide ausgeliehen hat.³⁷

³⁶ Jacques-Emile Blanche: *Nouvelles lettres à André Gide (1891-1925)*. Georges-Paul Colet (Hrsg.). Genf 1982, S. 37, Fn.

³⁷ Vgl. Blanche: *Nouvelles lettres (Anm. 36)*, S. 39.

Athman ist auf diesem Bild zu einem Teil des Dekors geraten, nichts deutet darauf hin, daß es sich bei ihm um einen Dichter oder gar einen der *amis* Gides handeln könnte. Er repräsentiert vielmehr die Idee eines orientalischen Prinzen und wird zu diesem Zweck entindividualisiert.

Kif und Absinth

Arabische Jungen sind in Gides Augen Kinder, die es nach den Maßstäben seiner Welt zu erziehen gilt. Diese Geisteshaltung hat ihre stärkste Wirkung während der Kolonialzeit entfaltet, als die Überzeugung von der unangreifbaren Vormachtstellung Europas gegenüber der arabisch-islamischen Kultur am größten war. Das von Gide vorrangig bereiste Algerien spielte zu jener Zeit eine ganz besondere Rolle. Seit 1834 unter der Protektorats Herrschaft Frankreichs stehend, wurde das Land von vielen Franzosen als eine territoriale Erweiterung des Mutterlandes angesehen. Das hieß auch, daß die Algerier mittels einer Politik der Assimilation zu Franzosen gemacht werden sollten. Gide war zwar nicht gleichgültig gegenüber der Unbill, die die koloniale Herrschaft mit sich bringt, er ist bekanntlich später eine vehementer Kritiker der französischen Unternehmungen im Kongo geworden. Auch in Algerien meint er, nach den ersten euphorischen Eindrücken stetige Verschlechterungen wahrnehmen zu können. *Amyntas* ist bereits voll solcher Klagen um ein bereits verlorenes Paradies. Ich bin mir nicht sicher, ob Gide tatsächlich Veränderungen beobachtet hat, oder ob sich nach dem ersten Entzücken im Laufe der Zeit nicht einfach eine gewisse Ernüchterung einstellte, die ihn auch die sozialen Realitäten bemerken ließ. Wie dem auch sei, die veränderte Wahrnehmung Gides von Algerien läßt sich exemplarisch an zwei Begegnungen mit dem Jungen Mohammed veranschaulichen, den Gide 1895 auf seiner zweiten Nordafrikareise dank der spontanen Vermittlung Oscar Wildes kennengelernt hat:

Seine großen schwarzen Augen hatten den schmachtenden Ausdruck, der vom Haschisch kommt; seine Haut war olivenfarben; ich bewunderte seine schmalen Finger auf der Flöte, seinen schlanken, kindlichen Körper, die Grazie der nackten, übereinandergeschlagenen Beine, die aus der weißen, gebauschten Hose hervor-

sahen.³⁸

Und wieder das Versprechen der Nacktheit: Die Adjektive verraten, daß in dieser Personenbeschreibung mehr als das übliche, pittoreske, orientalisierende Portrait eines arabischen Flötenspielers angelegt ist. Durch sie artikuliert sich ganz konkret das fleischliche Begehren Gides. Es ist entweder das 'rassisch' Andere (schwarze Augen, olivenfarbene Haut), das kulturell Andere (schmachtender Ausdruck, nackte Beine) oder das Andere in Bezug auf das Alter, eben das Knabenhafte (schmale Finger, schlanker, kindlicher Körper), das er begehrt. Mohammed ist die Erfüllung all seiner Wünsche, einer Wiederholung dieser Nacht der Ekstase gilt Gides künftiges sexuelles Streben. Doch nur zwei Jahre später folgt die Ernüchterung. Gide, in Begleitung eines Freundes, Daniel B., trifft Mohammed wieder:

Sein Gesicht hatte sich nicht verändert. Er schien kaum älter, sein Körper war noch ebenso graziös, doch sein Blick hatte den schmachtenden Ausdruck verloren und etwas Hartes, Unruhiges, Gemeines angenommen.

„Rauchst du keinen Kif mehr?“ fragte ich ihn und war mir seiner Antwort sicher.

„Nein“, sagte er. „Ich trinke jetzt Absinth“.

Er war immer noch anziehend, was sage ich? anziehender denn je; aber er wirkte nicht mehr lasziv, sondern eher unverfroren.³⁹

Die Anziehungskraft ist zwar noch zu spüren, und doch fand eine Verschiebung des Ausdrucks statt. Der Wechsel vom einheimischen Kif zum durch die Franzosen eingeführten Absinth begleitet den Übergang von einer natürlichen Laszivität, die den Jungen bei ihrem ersten Treffen noch auszeichnete,

³⁸ Stirb und werde, S. 357-358; „*Ses grands yeux noirs avaient ce regard langoureux que donne le haschisch; il était de teint olivâtre; j'admirais l'allongement de ses doigts sur la flûte, la sveltesse de son corps enfantin, la gracilité de ses jambes nues qui sortaient de la blanche culotte bouffante.*“ (Si le grain, S. 339).

³⁹ Stirb und werde, S. 362-363; „*Son visage n'avait pas beaucoup changé. Il paraissait à peine moins jeune; son corps avait gardé sa grâce, mais son regard n'avait plus la même langueur; j'y sentais je ne sais quoi de dur, d'inquiet, d'avili.*

– Tu ne fumes plus le kief? lui demandai-je, sûr de sa réponse.

– Non, me dit-il. A présent, je bois de l'absinthe.

Il était attrayant encore; que dis-je? plus attrayant que jamais; mais paraissait non plus tant lascif qu'effronté.“ (Si le grain, S. 344).

zu einer Unverfrorenheit, die eher dem kommerziellen Angebot einer Prostituierten gleicht, denn dem spielerischen Angebot eines Ali.

Mohammed setzte sich zwischen uns auf den Tisch. Er hob den Haik, den er nun anstelle der tunesischen Kleidung trug, und streckte uns seine nackten Beine entgegen.

„Für jeden eines“, meinte er lachend.⁴⁰

Dies ist nicht mehr der Mohammed, mit dem Gide die geilste Nacht seines Lebens verbracht hat. Die ursprünglich in Gides Augen so natürliche, unverstellte Sinnlichkeit ist einer irgendwie europäisierten, korrumpierten Sexualität gewichen. Aus Erotik wurde Sex. Gide erkennt die Zeichen der Zeit, die auch für ihn gelten. Er liebt an den arabischen Jungen das Exotische, das Ursprüngliche ihrer Natur, das Fremde ihrer Kultur. Doch in dem Moment, wo sie sich zu sehr auf ihn und seinesgleichen einlassen, kommt es unweigerlich zu Grenzverwischungen. Da Gide in dieser Begegnung der Kulturen die Macht des Kolonialherren repräsentiert, auch wenn er sie nicht offiziell vertritt, und Kolonisatoren nur in den allerseltensten Fällen Gewohnheiten der Kolonisierten, bzw. der zu Kolonisierenden annehmen, treten diese Verwischungen in erster Linie auf Seiten der Kolonisierten auf.⁴¹ Mit der leidigen Konsequenz, daß die Angleichung das Objekt für ihn weniger begehrenswert macht. Das ist unweigerlich das Dilemma des Päderasten, es ist aber auch das Dilemma des Exotisten, der den Abstand nicht wahrt und dem von ihm Begehrten zu nahe tritt. Gides Verhältnis den arabischen Jungen gegenüber war in dieser Hinsicht ambivalent, zwar fühlte er sich, ganz dem kolonialistischen Diskurs seiner Zeit verpflichtet, kulturell überlegen, doch andererseits empfand er den Umgang der Jungen mit ihrer Sinnlichkeit und ihrer Sexualität befreiend und insofern nachahmenswert.

⁴⁰ Stirb und werde, S. 363; „*Relevant le haïk qui remplaçait à présent son costume tunisien, il étendait vers nous ses jambes nues.*

– Une pour chacun, nous dit-il en riant.“ (Si le grain, S. 345).

⁴¹ Vgl. zum Kolonialismus allgemein Jürgen Osterhammel: Kolonialismus. Geschichte – Formen – Folgen. München 1995; zum Zusammenhang von Kolonialismus und Homosexualität Michael Lucey: Gide's Bent. Sexuality, Politics, Writing. New York and Oxford 1995; bes. das erste Kapitel 'Watching Sex in *Si le grain ne meurt*' enthält einige Überlegungen, die in ähnlicher Form auch in meinem Text auftauchen.

2. Jean-Daniel Cadinot: Zeigefreuden

Gide starb 1951, nur kurze Zeit später büßte Frankreich seine nordafrikanischen Herrschaftsgebiete ein. Hinfort blieb den Franzosen nur noch die Möglichkeit, die Länder des Maghrebs als zahlende Touristen zu bereisen. In der Repräsentation des 'Arabers' lassen sich reichlich Beispiele finden, die diese historische Veränderung – bewußt oder unbewußt – reflektieren, z. B. die Pornofilme von Jean-Daniel Cadinot, der seit 1980 mehr als 30 Filme gedreht hat, die international viel Anklang fanden und ihn zu einem der weltweit bekanntesten Pornoregisseure gemacht haben. Selbstverständlich läßt sich auch in seinen Pornos die genrespezifische Minimalhandlung erkennen: Mann sieht Mann, Mann begehrt Mann, Mann fickt Mann, Mann kommt.⁴² Doch die Narration der Ereignisse, die zu den Sexszenen hinleiten, die Psychologie der Figuren sind bei aller Schematisierung inhaltlich wie filmisch komplexer angelegt als in den meisten anderen Pornofilmen seiner Zeit.⁴³ Zwei seiner Filme spielen offensichtlich in Nordafrika: In *Harem* (1984, 60 min.) weisen die Gestaltung der Interieurs wie auch die Außenaufnahmen unmißverständlich darauf hin, in *Chaleur* (1987, 90 min.) wird zwei jungen Männern bereits gleich zu Anfang ein „Touriste, touriste, c'est beau le Maroc“ entgegengeworfen. In dem 1985 von Cadinots Produktionsfirma JDC Video herausgegebenen Werbemagazin *Guide Vidéomo. Toutes les sex stars, toutes les photos des films de Jean-Daniel Cadinot et Tony Dark*⁴⁴ findet sich ein Text, der aufs Trefflichste illustriert, warum es naheliegt, die Schriften

⁴² Vgl. Richard Dyer: Coming to Terms. In: Russel Ferguson et al. (Hrsg.): Out There: Marginalization and Contemporary Culture. Cambridge, Mass., London 1990, S. 289-298. Dyers erstmals 1985 erschiener Aufsatz ist der interessanteste, den ich speziell zu schwuler Pornographie finden konnte. Vgl. aber dennoch die Kritik an Dyers Thesen von David Pendleton: Obscene Allegories: Narrative, Representation, Pornography. In: *Discourse* 15.1, 1992, S. 154-168.

⁴³ Zur Bio- und Filmographie von Cadinot siehe den aus Anlaß von dessen fünfzigsten Geburtstag erschienenen Artikel von Andreas Vollbrechtshausen: 'Es gibt nichts Faszinierenderes als ein schönes, weit geöffnetes Arschloch'. In: *magnus* 5, 1994, S. 20-25.

⁴⁴ Tony Dark ist das Pseudonym, das Cadinot für seine ersten Filme benutzt hat. Es ergibt sich aus der Rückwärtslektüre des Namens Cadinot. Ich zitiere das Heft in der Folge als *Guide Vidéomo*.

eines Nobelpreisträgers für Literatur mit den Filmen eines Pornoregisseurs zusammenzulesen. Das Heft besteht aus der Präsentation von insgesamt acht Pornos, von denen jeder mit bis zu 25 Fotos illustriert wird, garniert mit zusätzlichen Aufnahmen einiger der 'sex stars'. Für jeden der Filme wird außerdem mit einem längeren Begleittext geworben, von denen ich hier jenen zu *Harem* (1984) vollständig wiedergeben möchte, da er ein grelles Licht auf den Zusammenhang von 'érotisme' und 'exotisme' wirft, der so zentral für die Ikonographie des jungen Arabers ist:

'Il y a encore des paradis' écrivait Montherlant, il y a bien longtemps, au retour d'un voyage en Algérie et Tunisie, sur les traces de Gide. Quant à Roger Peyrefitte, il affirme: 'Les amours Africaines sont faciles, mais médiocres. Il y a une certaine démission de l'homme occidental en quête d'amours homosexuelles, à franchir la Méditerranée.' Ce qui ne semble pas être l'avis du réalisateur de ce 'Harem', tout bourré de jeunes 'Maugrabins' comme l'écrivait Victor Hugo qui lui, préférerait les 'Maugrabines' (nul n'est parfait!).

Rien ne manque pour les amateurs: peaux hâlées, yeux clairs sous des cheveux d'ébène, chutes de reins qui rebondissent sur des croupes dorées à point ... Qui ne s'est surpris à rêver à une descente aux jardins des plaisirs de l'Orient? 'Séjour décisif, croisade qui l'avait initié à des parfums inoubliables dans un monde décadent et raffiné' écrit Sénécal dans sa 'Louve en hiver'. Jeune croisé des temps modernes, un adolescent Français débarque sur les côtes d'Afrique du nord. Une ville blanche s'offre à lui. Comme s'offrent ses habitants. Comme s'offrira ce jeune arabe ...

Notre héros blond, à la beauté délicate, de ces fils d'aristocrates envoyés en ambassade dans les pays lointains, se laisse aller aux caresses de cet inconnu, fils d'esclave. L'amant bronzé aux lèvres charnues fera découvrir à ce lecteur du 'Prince Eric' les délices de l'Orient. Mille et uns baisers sarrazins ... Et surtout, le baiser du sodomite! L'adolescent blond, encore tout retourné par sa révélation soudaine, n'aura qu'un désir: garder son maître! Mais le palais qui a abrité leurs amours n'est qu'un vulgaire hammam, et le prince oriental, un modeste arabe ... Comme un mirage, l'amant s'échappe dans les rues de la ville.

Notre innocent blondinet, incapable d'oublier le sexe qui l'a violé, n'a plus qu'un but: retrouver son bâton de pèlerin. Nous le voyons aller de souk et ce vagabondage, l'entraîne dans un 'show-pine' ... très mouvementé. En fait, il se fait sauter par tous les vendeurs du coin.

Les images de cette quête à travers des décors naturels et colorés sont très belles. Ça chatoie, ça claque, ça éclabousse de partout!

La scène où l'adolescent écarte un rang de tuniques au fond d'un bazar et découvre un jeune touriste se faisant initier aux subtilités locales vaut son pesant de couscous. Surtout la chute!

En résumé, avant de retrouver son rêve, notre héros devra battre des records de

défonces. Mais comme dans tous les contes – orientaux ou non! – la fin est heureuse. Dans un crépuscule à la lumière rose, aux parfums de fleurs sauvages, le premier désir de l'amant blond sera exaucé. Il se serrera contre son Maugrabin qui sent le piment, l'encens et le sable chaud. Un très grand moment d'érotisme et d'exotisme!

'Es gibt noch Paradiise' schrieb Montherlant vor langer Zeit, nachdem er von einer Reise zurückgekehrt war, die er auf den Spuren Gides durch Algerien und Tunesien unternommen hatte. Was Roger Peyrefitte angeht, so bestätigt dieser: 'Die afrikanischen Liebschaften sind einfach, aber mittelmäßig. Es gibt einen gewissen Verzicht des abendländischen Mannes, auf der Suche nach homosexuellen Liebschaften das Mittelmeer zu überqueren.' Dies scheint nicht die Ansicht des Regisseurs dieses 'Harems' zu sein, voller junger 'Maugrabins', wie Victor Hugo schrieb, der seinerseits die 'Maugrabines' bevorzugte (niemand ist vollkommen!).

Dem Liebhaber wird es an nichts fehlen: braungegerbte Haut, helle Augen unter Haaren schwarz wie Ebenholz, eine Rückenlinie, die in perfekte, goldbraune Halbkugeln übergeht ... Wer hat sich nicht schon einmal bei dem Traum erwischt, in den Garten der Lüste des Orients einzutauchen? 'Ein prägender Aufenthalt, ein Kreuzzug, der ihn mit den unvergesslichen Düften einer dekadenten und raffinierten Welt bekannt gemacht hatte' schreibt Sénécal in 'Une Louve en hiver'. Als junger Kreuzritter moderner Zeiten landet ein jugendlicher Franzose an den Küsten Nordafrikas. Eine weiße Stadt bietet sich ihm dar. So wie sich ihre Bewohner darbieten. Wie sich dieser junge Araber darbieten wird ...

Unser blonder Held von feiner Schönheit, ein Sohn jener Aristokraten, die als Botschafter in ferne Länder entsandt wurden, gibt sich den Zärtlichkeiten dieses Unbekannten, Sohn eines Sklaven, hin. Der braungebrannte Liebhaber mit den fleischigen Lippen wird diesen Leser des 'Prince Eric' die Wonnen des Orients entdecken lassen. Tausend und ein sarazenischer Kuß ... Und vor allem der Kuß des Sodomiten! Der blonde Jüngling, noch ganz benommen von der plötzlichen Offenbarung, wird nur einen Wunsch haben: seinen Meister zu behalten! Aber der Palast, der ihre Lieben beherbergt hat, ist nur ein gewöhnlicher Hammam, und der orientalische Prinz ein einfacher Araber ... Wie eine Fata morgana verschwindet der Liebhaber in den Straßen der Stadt.

Unser unschuldiges Blondchen, außerstande, das Geschlecht, das ihn gewaltsam genommen hat, zu vergessen, hat nur noch ein Ziel: seinen Pilgerstab wiederzufinden. Wir sehen ihn von Souk zu Souk ziehen, und diese Streunerei führt ihn zu einer ... sehr bewegten 'Schwanz-Show'. Er wird tatsächlich von allen Händlern der Umgebung bestiegen.

Die Bilder dieser Suche quer durch natürliche und farbenfrohe Dekors sind sehr schön. Das kitzelt, das klatscht, das spritzt nur so.

Die Szene, wo der Jüngling in den Tiefen des Bazars eine Reihe von Tunikas beiseite schiebt und einen jungen Touristen entdeckt, der sich in die örtlichen Umgangsformen einführen läßt, ist ihr Gewicht in Couscous wert. Vor allem der Hintern.

Kurzum: Bevor er seinen Traummann wiederfindet, muß unser Held noch so man-

che Ausschweifung bestehen. Aber wie in allen Märchen – orientalisch oder nicht – ist das Ende glücklich. In der rosa Dämmerung, umweht von den Düften wilder Blumen, wird das größte Begehren des blonden Liebenden erfüllt. Er wird sich an seinen Maugrabin pressen, der nach Nelken, Weihrauch und heißem Sand duftet. Ein großer Augenblick von Erotik und Exotik!

Für einen pornographischen Film wird – ungewöhnlich genug – mit einer Fülle literarischer Referenzen geworben. Bekannte Autoren des literarischen Kanons werden da angeführt, wie Montherlant, Peyrefitte, Hugo und natürlich Gide, auf dessen Spuren sich ja nicht nur Montherlant befindet. Dies ist teilweise der potentiellen Käuferschicht geschuldet, denn eine Kaufcassette ist schließlich nicht billig.⁴⁵ Doch dieser Auftakt signalisiert auch, daß ein jeder Franzose, der auf der Suche nach homoerotischen Abenteuern nach Nordafrika reist, dies unweigerlich in Gedanken an Gide tut, „sur les traces de Gide“. Dessen Name und sexuelles Erwachen sind untrennbar mit der Region Nordafrika verbunden, die durch die Literatur für die Adepten 'd'amours homosexuelles'⁴⁶ zu einem wahrhaft mythischen Ort geworden ist. Und daß der Mythos fortlebt, zeigt die Erwähnung von Titeln wie *Une louve en hiver* (1983) von Yves Jacquemard und Jean-Michel Sénécal, einem der Darsteller in Cadinots Film *Les minets sauvages* (1984)! Oder Serge Dalens' populärer Abenteuerromanserie *Prince Eric*, die, aus den 30er und 40er Jahren stammend, Mitte der 80er neu aufgelegt wurden und deren Illustrationen und Einbandgestaltung die pädophile Pfadfindererotik mancher Cadinot-Filme verheißen.

⁴⁵ In Deutschland liegt der Kaufpreis eines Cadinot-Videos zur Zeit bei ca. 280,- DM.

⁴⁶ Hier hat der Werbetexter einen peinlichen grammatischen Fehler begangen, denn die Liebe ist im Französischen männlich, richtig wäre also 'd'amours homosexuels'. Soviel nur zur sprachlichen Qualität des Textes, über dessen literarische Meriten wir gar nicht erst reden wollen.

Europa und der Orient

In dem Text wird deutlich eine Differenz in Szene gesetzt, die sich an kulturell-geographischen Konzepten festmacht: Europa und der Orient,⁴⁷ wobei die räumliche Dimension des Orients bewußt offengehalten wird (Algerien, Tunesien, Nordafrika), während sich Europa eher auf Frankreich zu beschränken scheint. Wiederum steht das Fabulöse des Orients im Vordergrund, wie die 'jardins des plaisirs de l'Orient'. Entsprechend wird in den Bildern, die den Text illustrieren, viel Sorgfalt auf das orientalische Dekor verwandt. Die Abbildungen zeigen eine Reihe verschiedener Darsteller bei sexuellen Aktivitäten, die allesamt in geschlossenen Räumen stattfinden, in einem Ambiente, das nur allzu deutlich von 'Harem' und 'Orient' erzählen soll: farbenprächtige Kostüme (eine Puffhose aus durchsichtiger, orangefarbener Gaze, weiße Capes), Dekorationsstoffe in 'traditionellen' Folkloremustern oder golddurchwirkt, Obstteller und goldenes Teegeschirr (Gides 'plateau algérien!'). Mit Hilfe von formalisierten Requisiten, die aus der Tradition der Orientalisten vergangener Jahrhunderte stammen, illustrieren die Bilder Vorstellungen, die auf den Orient der Erzählungen aus Tausendundeiner Nacht zurückweisen. Nicht umsonst ist auch im Text von 'tausendundeinem sarrazenischen Kuß' die Rede. Mehr noch: Sie lassen den Orient in einem drastisch sexualisiertem Gewand wieder aufleben, der in dieser Offenheit früher undenkbar gewesen wäre. In der Malerei der Orientalisten ging es um die farbenfrohe, folkloristische Darstellung eines Ostens, in der sexuelle Mysterien und unverstandene Erotik lediglich in Anspielungen durchschienen. Auf diesen Fotos hingegen werden die nackten Tatsachen unverhohlen dargestellt.⁴⁸

⁴⁷ Vgl. hierzu auch den Katalog zur gleichnamigen Ausstellung: Europa und der Orient, 800-1900. Gereon Sievernich / Hendrik Budde (Hrsg.), Gütersloh / München 1989. Darin bes. die Aufsätze von Karl Ulrich Syndram: Der erfundene Orient in der europäischen Literatur vom 18. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts, S. 324-341 und Karl-Heinz Kohl: Cherchez la femme d'Orient, S. 356-367.

⁴⁸ Bemerkenswert an den Photos ist überdies, daß es sich bei ihnen nicht, wie die Aufmachung des Katalogs suggeriert, um tatsächliche Szenen- oder Standfotos handelt. Mit einer Ausnahme sind alle Aufnahmen extra gestellt. Einige der Darsteller auf den Fotos sind nicht im Film zu sehen, wie auch umgekehrt der Hauptdarsteller des

Doch was heißt hier überhaupt *Harem*? Ganz offensichtlich handelt es sich bei diesem Filmtitel um einen Signifikanten ohne Signifikat, denn ein Harem, traditionell der Bereich des Hauses, in dem arabische Potentaten ihre Frauen hielten, ist in den 60 Minuten des Films kein einziges Mal zu sehen, und dies aus zwei Gründen. Zum einen ist der Harem eine historisch überkommene Einrichtung, die zu dem Zeitpunkt, da der Film spielt, unserer Gegenwart, in dieser Form nicht mehr existiert. Zum anderen war der Harem niemals als ein Ort gedacht, an dem sich Männer miteinander vergnügen sollten.⁴⁹ Ausschlaggebend für die Wahl des Filmtitels sind vielmehr die Konnotationen, die der Titel hervorruft: 'Orient' und 'Promiskuität'. Mit ihnen sowie den Ketten und Lederpeitschen, die als zusätzliche Requisiten die sexuelle Zwangssituation des Harems heraufbeschwören, soll die Phantasie des Zuschauers über die explizite Darstellung sexueller Akte hinaus gereizt, die Aufmerksamkeit auf die Besonderheit des Films gelenkt werden. Dabei verzichtet der Film selbst gänzlich auf Ketten und Fesseln. Stattdessen sehen wir einen französischen Touristen auf der Suche nach einem jungen Araber, den er zu Beginn des Films in einem Hammam kennengelernt hat, durch die Souks einer arabischen Stadt irren. Dabei kommt es selbstverständlich zu einer Reihe von sexuellen Begegnungen mit verschiedenen Einheimischen, bevor das Ende des Films die beiden glücklich vereint. Weder der Traumprinz aus der Eingangssequenz, noch die weiteren Sexualpartner des jungen Franzosen sind indessen 'arabische Jungen', die wir aus den Schriften Gides kennen, sie sind vielmehr – wie ich sie in Abgrenzung zu den 'arabischen Jungen' nennen möchte – 'junge Araber'.

Nur ein einziger 'arabischer Junge' wird von Cadinot noch in Szene gesetzt. In *Chaleur* wird die Hauptfigur, Kasimir, ein weißer Tourist, dessen Wagen mit einem Motorschaden in der Wüste liegen geblieben ist, von einem jungen Schafhirten – nicht Amyntas ist sein Name, sondern Jamel – vor dem Verdursten gerettet. Fortwährend wird der Gegensatz Europa↔Orient inszeniert: der Burnus des Hirten, der Esel, auf dem Kasimir in die rettende Oase

Films, der 'Franzose', auf keinem Foto abgebildet ist. Seine Rolle hat jemand anderes übernommen.

⁴⁹ Vgl. zur Kulturgeschichte des Harems Roswitha Gost: *Der Harem*. Köln 1993.

gebracht wird, die Haschpfeife, an der ständig gezogen wird, zeichnen die Welt der Araber aus, Auto und Tarnhosenshorts den jungen Europäer. Jamel ist der freundliche, zutrauliche arabische Junge, der dem Weißen nicht nur vor der sengenden Sonne rettet, sondern ihn auch vor den Übergriffen der anderen *Männer* bewahrt, die den noch Bewußtlosen vergewaltigen wollen. In seiner Person wird der rohe Sexualtrieb durch die spielerische Variante eines Liebestriebs ersetzt, die eine Vertrautheit zwischen den beiden ermöglicht, die über deren Verständigungsschwierigkeiten hinausgeht. Weder *Harem* noch *Chaleur* kommen ohne ein romantisches Handlungselement aus, das sich von den ausschließlich triebgerichteten Aktivitäten der sonstigen Szenen abhebt.

Weiße, Braun, Schwarz

Normalerweise dominiert der nackte Trieb: Kasimirs Bruder, Edwin, wird von den Eltern nach Marokko geschickt, um den verloren geglaubten Sohn nach Hause zu holen. Er trägt eine Khaki-Uniform mit Tropenhelm, der schwarze Kamelführer einen weißen Burnus. Vergangenheit und Gegenwart werden in dieser Konstellation zusammengeführt; mit einem Flugzeug angekommen, muß Edwin nun in seinem altmodischen Outfit auf ein Kamel umsteigen, um den Bruder zu finden. Die anschließende Szene, in der der schwarze Kamelführer den weißen Jungen erst oral und dann anal befriedigt, während zwei Araber erst nur zuschauen und sich später selbst befriedigen, zeigt, worum es Cadinot in den Filmen *Harem* und *Chaleur* vorrangig geht: die Vereingung von Weiß, Braun, Schwarz im sexuellen Akt. In seinen Filmen legt Cadinot stets Wert darauf, Darsteller verschiedener Hautfarben zu beschäftigen; im Rahmen seiner Farbsemiotik sind die Weißen gleichbedeutend mit 'Franzosen' bzw. 'Europäern', die Braunen sind 'Araber' und die Schwarzen 'Afrikaner'. „Cadinot liebt seine Jungs: Sein Traum: mit ihnen zusammen in einer multikulturellen Gruppe leben wie in einem Pornofilm“.⁵⁰ *Imitation of life* oder *Life imitates art?* Die Pornofilme von Cadinot sind mitunter durchaus Kommentare zur französischen Gegenwart.

⁵⁰ Vollbrechtshausen, Es gibt nichts ... (Anm. 43), S. 22.

Auch in dem Begleittext zu *Harem* spielen Farbadjektive eine wichtige Rolle, denn sie markieren stets die Andersfarbigkeit des Arabers als Kontrast zum hellen Europäer. So steht dem 'héros blond' der 'amant bronzé' mit seinen 'cheveux d'ébène' und 'croupes dorées' gegenüber. Die natürlichen Farbschattierungen der arabischen Männer wirken umso stärker vor dem Hintergrund der 'ville blanche', deren Weißheit sich ja ebenfalls von dem Grauschleier jener europäischen (und amerikanischen) Großstädte unterscheidet, in denen das Zielpublikum des Magazins zu vermuten ist. Hier funktioniert Farbe also, wie bei Gide, als einfacher Indikator für Exotismus.

Das Miteinander von Weiß, Braun und Schwarz prägt gleichermaßen die zentralen Sexszenen von *Chaleur* wie die Fotos im *Guide Vidéo*, wo auf allen Fotos, die zwei oder mehr Akteure zeigen, die Rollen gemäß den Hautfarben klar verteilt sind. Indem sie die Dichotomie aktiv ↔ passiv bestätigen und verstärken, gewinnen die Unterschiede der Hautfarben eine zusätzliche Bedeutung, die über den schlichten Exotismus hinausgehen. Die Korrelation von Farbe und Rollenverhalten ist in den beiden Filmen durchgehend recht starr. So werden die Rollen nicht, wie in anderen Pornos üblich, getauscht, sondern die Darsteller spielen ihre Rollen konsequent: aktiv bleibt aktiv, passiv bleibt passiv. Dabei dominieren Schwarz und Braun – mit anderen Worten: die Farbigen – das sexuelle Geschehen, während sich der Weiße in Positionen wiederfindet, die eindeutig Passivität und Unterwerfung signalisieren. Dem Betrachter eröffnet das die Möglichkeit, sich Identifikationsfiguren zu schaffen – meiner Meinung nach einer der Gründe für die Popularität der Filme Cadinots. Vor allem in *Harem* appelliert die Zurschaustellung des Touristen als williges Objekt an den Masochismus weißer Männer und deren Vorstellungen von 'Negern mit großen Schwänzen' und der rohen Sexualität arabischer Männer.

Aristokraten und Sklaven

Die Beziehung zwischen dem Franzosen und dem von ihm begehrten Araber, wie sie im Text ausformuliert wird, ist eindeutig: „Notre innocent blondinet, incapable d'oublier le sexe qui l'a violé, n'a plus qu'un but: retrouver son bâton de pèlerin“ (meine Hervorhebung, DN). Nicht eine bestimmte Person

wird begehrt, sondern allein das Geschlecht, das ihn gewaltsam genommen hat. Der Araber wird wiederum als Objekt sexuellen Begehrens auf den ein gangs gepriesenen 'schönen Schwanz' reduziert, der als pars pro toto für den ganzen Mann steht. Die Gewalt, die in dem Verb *violier* steckt, verweist auf



Abb. 2 Cadinot: Harem

einen Zug, der sich in beiden Filmen beobachten läßt: Die weißen Touristen wollen gefickt werden, die dunklen Händler wollen ficken, eventuelle Widerstände des Franzosen werden – mit dessen geilem Einverständnis – gewaltsam überwunden. In keiner Szene läßt sich ein Araber anal penetrieren.

Diese grundsätzliche Unterscheidung von Arabern und Franzosen wird auf mehreren Ebenen artikuliert. Im Optischen kommt der Kontrast Hell / Weiß ↔ Dunkel / Braun zur Geltung, in der Gestaltung der Sexszenen die Unterscheidung Aktiv ↔ Passiv und im Text die nominale Kennzeichnung: Der Franzose ist ein 'fils d'aristocrat', der Araber ein 'fils d'esclave'.

Deutlicher lassen sich die Zuschreibungen, die im Film in dieser Form nicht ausdrücklich thematisiert werden, kaum formulieren. Die Attribuierungen selbst beziehen sich auch weniger auf die Gegenwart, in der das Geschehen abläuft, als vielmehr auf die koloniale Vergangenheit, der ja auch der Rekurs auf Gide zuzurechnen ist. Der heutige Franzose ist kein Aristokrat mehr, der Araber kein Sklave. Aus dem Aristokratensohn von einst ist ein 'adolescent blond', ein 'innocent blondinet' geworden, der als Tourist auf der Suche nach Erfüllung erotischer Sehnsüchte das fremde Land bereist. Und der einstige Sklave wird in der Phantasie des jungen Franzosen erst zu einem 'prince oriental' stilisiert, bevor er gewissermaßen zum 'modeste arabe' bzw. 'sodomite' degradiert wird.

Die Opposition 'français' ↔ 'arabe' wird in beiden Filmen immer wieder neu in Szene gesetzt. Akustisch geschieht dies in den Passagen, in denen die Darsteller Arabisch sprechen, wobei die Sprache die Barriere symbolisiert, die zwischen den beiden liegt. In *Chaleur* können sich Kasimir und sein Retter deshalb nur durch Zeichensprache verständigen. In *Harem* reden die Händler des Bazars, mit denen der Tourist Kontakt hat, Arabisch. Gelegentlich fügen sie einige Brocken Französisch in ihre Rede ein. Gehen wir davon aus, daß nur ein Bruchteil der potentiellen Zuschauer des Arabischen mächtig ist, eröffnen sich dem Verständnis lediglich Phrasen wie: „Tu es touriste“, „Ils sont bons les Français“, „touriste français, suce bien“. Die abgelegene Oase, in die es den jungen Kasimir verschlägt, wird noch als weitgehend frei von französischen Einflüssen dargestellt, der Hirtenjunge explizit als Analphabet porträtiert. Der städtische Bazar hingegen lebt zum Teil von den Touristen, besonders den französischen, die nun, nachdem sie als Kolonialherren gescheitert sind, nurmehr als Besucher nach Nordafrika kommen. Ihr Ziel ist nicht mehr die sexuelle Selbstentdeckung oder -verwirklichung, wie sie Gide im *Immoraliste* für Michel und für sich in *Si le grain ne meurt* beschreibt, denn die ist mittlerweile auch in der Heimat nahezu problemlos möglich. Was sie anstreben, ist (billiger) Sex mit einheimischen Arabern. Der Hammam ist eine der (wohl auch realen) Möglichkeiten zur Verwirklichung ihrer Wünsche, der Bazar, zumindest in dem Film, eine weitere, denn jeder Händler scheint hier unersättlich auf das Fleisch des jungen französischen Touristen aus zu sein.

Die Franzosen reisen also weiterhin in diese Region, doch nun kommen

sie als Touristen, die für ihren Spaß auch bezahlen müssen – wenn auch nicht mit Geld. Diejenigen, die wie Cadinots Helden das Vergnügen mit erwachsenen Männern suchen, müssen ein gewisses Maß an Masochismus mitbringen. Nicht nur sind sie zur Passivität verurteilt, sie bekommen, wenn sie gefickt werden, zusätzlich Schläge auf den Hintern und werden verbal erniedrigt. So beginnt eine der Bazar-Episoden damit, daß der Händler dem Touristen als Vorspiel zum Analverkehr die Hose runterzieht, ihn abrupt umdreht und mit einem „Allez, couche-toi là, tu aime ça, c'est ça que tu aime, c'est bien ça“ einen Klaps auf den Po gibt. Cadinot zeigt junge Araber, die ihr Vergnügen daraus beziehen, sich den ehemaligen Kolonialherren zu unterwerfen und ihn Dinge tun zu lassen, die ihre Ehre ihnen verböte, selbst zu tun,⁵¹ und junge Franzosen, die ihr masochistisches Verlangen befriedigt sehen wollen.

In den Aufzeichnungen Gides tragen die arabischen Jungen niemals einen Familiennamen und haben nur in Ausnahmefällen eine eigene Geschichte, die ihnen ein individuelles Gesicht verleihen würde. Bei Cadinot wird die Entindividualisierung auf die Franzosen ausgedehnt (was selbstverständlich auch den Genrekonventionen geschuldet ist). Der 'junge Araber' bekommt nach wie vor keine Individualität verliehen, die über Unterschiede in der körperlichen Ausstattung hinausweisen würde. Er ist aber auch nicht mehr das unschuldige Kind, die formbare Materie, als die er noch bei Gide erschien – nicht einmal Jamel. Der 'junge Araber' verkörpert ein neues Selbstbewußtsein, ihm ist die koloniale Geschichte und ihre Folgen in Herz und Körper eingeschrieben. Dem Franzosen geht es indessen kaum besser. Er wird in der Darstellung fortwährend und in deutlich herabsetzender Weise auf den Status eines zahlenden Touristen reduziert, angereist, um sein Begehren zu erfüllen.

⁵¹ „Whereas the fucking of Muslim boys by Westerners is seen as exploiting the Third World and thus causing resentment, fucking Westerners, whether male or female, is seen as a well deserved revenge for suffered injustice and as an expression of physical and moral superiority over a decaying West.“ Arno Schmitt: *Sexual Meetings of East and West: Western Tourism and Muslim Immigrant Communities*. In: ders., Jehoeda Sofer (Hrsg.): *Sexuality and Eroticism Among Males in Moslem Societies*. New York, London, Norwood 1992, S. 125-129, hier S. 125.

3. Die eingeschriebene Distanz

Der Blick auf die Ikone hat sich verändert. Gides Sichtweise des 'arabischen Jungen' ist geprägt von einem pädagogischen Eros, in dem homoerotisches Begehren und koloniales Denken zusammenfallen. Die Figur des Jamel in *Chaleur* fügt sich nahtlos in diese Tradition ein. Hingegen ist Cadinots Darstellung des 'jungen Arabers' von einem postkolonialen Masochismus geprägt, der den Araber nicht mehr nur als natürlich und triebhaft erscheinen läßt, sondern ihm auch ein gekräftigtes Selbstbewußtsein zuschreibt. Die Einheit der Ikone wird dabei durch drei Kräfte gewahrt, die ihre Attraktivität ausmachen: 1. ein mehr oder weniger naiver Exotismus, eine Faszination des Fremden, die den Anderen *wegen* seiner Alterität begehrenswert macht, also gerade weil er sich in seinem Aussehen (oder seinem Wesen) so deutlich von dem Eigenen unterscheidet; 2. die Ausläufer jenes verklärenden Orientalismus, die den Anderen immer wieder in dem für ihn als typisch angesehenen Gewand präsentieren, wodurch sich Vorstellungen und Erwartungen fixieren lassen, die das Begehren strukturieren helfen; sowie 3. eine Form von Machtbewußtsein, die, eng verknüpft mit den beiden erstgenannten Phänomenen, ein immerwährendes, ambivalentes Spiel mit der Macht beinhaltet, das zur Unterwerfung des Anderen führen, aber auch die Gefahr – und den Thrill – des eigenen Unterworfen-Werdens in sich bergen kann. Dabei kann es *den* Araber nicht geben, weder in der Natur, noch in der Ikonographie.

Der 'Araber' ist eine Ikone, die von der Andersartigkeit des Begehrten lebt, des Niemals-so-sein-Könnens. Ihr ist somit immer eine Distanz eingeschrieben. Gide hätte niemals die Erfahrung der Bekanntschaft mit den arabischen Jungen machen können, wenn er sich nicht auf die Reise gemacht hätte. Für seine Selbstentdeckung benötigte er die räumliche Distanz zu Frankreich und den dort herrschenden Moralvorstellungen und sexualwissenschaftlichen Diskursen der Jahrhundertwende.⁵²

⁵² Für Gide gilt, was eine Analyse der Aufzeichnungen vieler 'gay travelers' ergibt: „for most Europeans in exile the 'natural' appearance of homosexuality was most liberating.“ Rudi Bleys: *Homosexual Exile: the Textuality of the Imaginary Paradise, 1800-1980*. In: Rommel Mendès-Leite, Pierre-Olivier de Busscher (Hrsg.): *Gay Stu-*

Der Exotismus ist also nicht jener kaleidoskopische Zustand des Touristen oder des gewöhnlichen Zuschauers, sondern die lebhaftere und neugierigere Reaktion einer starken Individualität auf den Zusammenstoß mit einer Objektivität, deren Distanz sie wahrnimmt und auskostet. (Das Gefühl des Exotismus und des Individualismus ergänzen sich).⁵³

In diesem emphatischen Sinne Segalens ist Gide ein Exotist par excellence. Ihm geht es mit Sicherheit nicht um eine genaue Wahrnehmung der Persönlichkeit der arabischen Jungen, sondern um die Auslotung der Distanz, die zwischen ihm als betrachtendem und begehendem Subjekt und dem Anderen als Objekt seines Begehrens besteht.

Gide wollte Athman nach Paris mitbringen, sein Vorhaben scheiterte an seiner Mutter, wohl auch an seiner Frau und eventuell sogar an seiner Einsicht. Der junge Tourist aus *Harem* fragt am Ende den Araber, den er einen ganzen Film lang gesucht und endlich gefunden hat, ob er nicht mit ihm nach Frankreich kommen möchte: „Bon alors, qu'est-ce que tu fais? Tu viens avec moi en France? Ou tu restes ici?“ Die Antwort des Arabers: „C'est dur, tu sais, c'est difficile. Ici, c'est mon pays, j'ai de la famille. Et le soleil, j'ai l'habitude. Et en France, je connais personne. Il y a toi, mais il faut que je réfléchisse.“ Die Eltern von Kasimir und Edwin laden die Retter ihres Sohnes ebenfalls nach Hause ein.⁵⁴ Es scheint fast, als ließe sich keine größere Gratifikation vorstellen als eine Einladung nach Europa. In *Chaleur* endet die Reise nach Norden für Jamel mit einem Kulturschock. Er wird sich deutlich seiner Nichtzugehörigkeit, seiner Fremdheit bewußt. Seine luftige Kleidung wirkt bei dem trüben Wetter in der Ruhrgebiets-Stadt reichlich unangebracht, und auch den Sekt, der ihm zur Begrüßung angeboten wird, weiß der arabische Junge nicht zu goutieren. Hätte er doch nur auf Madame Juliette Gide,

dies from the French Cultures: Voices from France, Belgium, Brazil, Canada, and The Netherlands (= Journal of Homosexuality 25, 1/2), 1993, S. 165-182; hier S. 177.

⁵³ Segalen, Ästhetik des Diversen (Anm. 26), S. 44.

⁵⁴ Zuhause ist in diesem Fall nicht Frankreich, sondern aus einem völlig obskuren Grund Mönchengladbach. Es wird eigentlich nicht so ganz klar, ob Kasimir und sein Bruder, die untereinander Französisch sprechen, überhaupt Franzosen sind, die Eltern sprechen nämlich Deutsch. Für den Film wie auch meine Argumentation macht das allerdings keinen Unterschied.

Andrés Mutter, gehört, die ihrem Sohn in einem ihrer vielen Briefe, die ihn davon abhalten sollen, Athman mit nach Frankreich zu bringen, schreibt:

Quand on voit un enfant fort maltraiter un petit, l'on s'indigne de le voir abuser de sa force. Eh bien! il me semble que tu fais un peu la même chose vis-à-vis d'Athman et de sa famille, au point de vue moral: tous ont confiance en toi et s'abandonnent à toi. Mais qu'entreprands-tu? Est-ce qu'ils peuvent se rendre compte de notre ciel terne, de notre lumière blanche, de notre verdure au lieu de leur désert, de notre température froide, humide, pénétrante? Est-ce qu'ils peuvent soupçonner l'éloignement de Paris et de Biskra? Est-ce qu'ils peuvent se représenter nos rues, nos maisons, les 130 marches à monter pour gagner leur chambre, – et cette vie du 6ème, cette promiscuité d'hommes et de femmes, vois-tu le pauvre Athman au milieu de tout cela! Première chose, il lui faudra s'habiller à l'européenne, car son costume ferait un piteux effet sous notre pluie, avec notre boue, et le préserverait mal des intempéries de notre climat. De plus, on le croirait toujours un échappé du Mardi Gras, et les chiens eux-mêmes courraient après lui. Il serait, même en européen, le jouet des uns, la risée des autres, le but de farces plus ou moins bonnes et honnêtes. Que de nostalgie après son désert, après ses semblables, que de déception, de mortifications le pauvre aurait à subir! Et puis son Ramadan!⁵⁵

Wenn man ein großes Kind ein Kleineres übel mißhandeln sieht, ist man empört, daß dieses seine Kraft mißbraucht. Nun denn, mir scheint, daß Du Dich mit Blick auf die Moral nicht anders gegenüber Athman und seiner Familie verhältst: alle vertrauen Dir und liefern sich Dir aus. Aber was unternimmst Du? Können sie sich denn unseren grauen Himmel vorstellen, unser weißes Licht, unser Grün anstelle ihrer Wüste, unsere feuchten, kalten, durchdringenden Temperaturen? Haben sie eine Ahnung von der Entfernung zwischen Paris und Biskra? Können sie sich unsere Straßen ausmalen, unsere Häuser, die 130 Stufen, um zu ihrem Zimmer zu gelangen – und dieses Leben im Sechsten [Bezirk], diese Promiskuität der Männer und Frauen, kannst du den armen Athman inmitten von all diesem sehen? Erstens müßte man ihn europäisch kleiden, denn sein Kostüm wäre bei unserem Regen, bei unserem Schlamm, ein erbärmlicher Schutz und wurde ihn nur schlecht vor den Unbilden unserer Witterung bewahren. Außerdem wurde man ihn immer für einen Entflohenen des Faschings halten, und selbst die Hunde würden ihm hinterherlaufen. Sogar in europäischer Kleidung wäre er das Spielzeug der einen und das Gespött der anderen, Gegenstand von mehr oder weniger guten und ehrbaren Streichen. Welch Nostalgie nach seiner Wüste, nach seinesgleichen, welche Enttäuschungen, Demütigungen müßte der Arme erleiden! Und dann sein Ramadan!

Madame Gide beschreibt genau das Gefühl, das Jamel am Ende von *Chaleur*

⁵⁵ Gide, Correspondance avec sa mère (Anm. 10), S. 616.

empfindet, als er nach der Willkommensorgie in seinem weißen Burnus durch die tristen Straßen der grauen Vorstadt läuft und sich einsam und verlassen vorkommt. Jamel paßt genausowenig nach Mönchengladbach wie Athman nach Paris, ganz egal, wie sehr sie sich an die jeweiligen Umgangsformen anzupassen bereit sind. Daraus ließe sich eine Lehre ziehen: Eine Ikone zu begehren, die von ihrer Fremdheit lebt, stellt solange kein Problem dar, wie nicht versucht wird, sie zu einem Bestandteil des Alltäglichen, der eigenen Lebenswelt zu machen – denn das hieße unweigerlich, sie zu zerstören.