GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

# Doppelte Fremde? : Die Verbindung homosexueller und kultureller Fremdheit in Filmen der Gegenwart

**Pfeiffer, Joachim**

**2004**

**https://doi.org/10.25595/1679**

**Veröffentlichungsversion / published version**
**Zeitschriftenartikel / journal article**

**Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:**

Pfeiffer, Joachim: *Doppelte Fremde? : Die Verbindung homosexueller und kultureller Fremdheit in Filmen der Gegenwart*, in: Freiburger FrauenStudien : Zeitschrift für interdisziplinäre Frauenforschung, Jg. 11 (2004) Nr: 14, 91-102. DOI: https://doi.org/10.25595/1679.

**Diese Publikation wird zur Verfügung gestellt in Kooperation mit dem Verlag Barbara Budrich.**

**Nutzungsbedingungen:**

Dieser Text wird unter einer CC BY 4.0 Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de

**Terms of use:**

This document is made available under a CC BY 4.0 License (Attribution). For more information see:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.en

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

*Joachim Pfeiffer*

# Doppelte Fremde? Die Verbindung homosexueller und kultureller Fremdheit in Filmen der Gegenwart

## Klassenkampf oder Emanzipation: Fassbinders *Faustrecht der Freiheit*

Im Jahr 1975 kam ein Film von Rainer Werner Fassbinder in die Kinos, der regelrechte ideologische Grabenkämpfe auslöste: Er hieß *Faustrecht der Freiheit*. Der Film schildert das Schicksal eines homosexuellen Jahrmarktarbeiters mit dem Namen Franz Biberkopf (er wird von Fassbinder selbst gespielt), der im Lotto gewinnt und daraufhin von einem reichen Industriellensohn namens Eugen als Lover angenommen und schamlos ausgebeutet wird: Glück im Lotto, Pech in der Liebe. Franz Biberkopf wird von seinem upper class-Lover gedemütigt, und die wohlhabenden Freunde mustern den schwulen Proletarier wie einen Affen im Zoo. Die Unterdrückung des Franz Biberkopf kommt in der zweiten Hälfte des Films auch in Dialogen deutlich zum Ausdruck. Am Ende hat Franz alles verloren – seinen Lover und sein Geld. Schließlich bringt er sich mit Gift um. Die letzte Einstellung prägt sich dem Zuschauer besonders ein: Franz liegt tot in einer Münchner U-Bahn-Station auf dem Boden, die Leute gehen achtlos an ihm vorbei, zwei Jungen holen ihm das letzte Geld aus der Tasche.

Die Empörung richtete sich damals gegen die Tatsache, dass in dem Film ein armer Schwuler von einem reichen Schwulen diskriminiert und ausgebeutet wird – das schien wie ein Hohn auf die neue Schwulenbewegung, die gerade verkündete: gemeinsam sind wir stark. Fassbinder hielt dagegen, ihn habe in dem Film vor allem die Klassenfrage interessiert, der Unterdrückungsmechanismus überhaupt; er bezweifelte die Einzigartigkeit der Schwulenunterdrückung.[1] Wie die kommunistischen Gruppen sah er darin nur einen Nebenwiderspruch, der sich zusammen mit dem Hauptwiderspruch – dem Antagonismus der Klassen – auflösen würde. Fassbinder verstand also die Diskriminierung der Schwulen

als Teil des Klassenwiderspruchs – und übersah dabei die *spezifische* Unterdrückung, mit der die homosexuelle Minderheit konfrontiert war.

Ein Film aus dem Jahr 1998 enthält eine späte Retourkutsche auf Fassbinders Film. *Lola und Bilidikid* von Kutlug Ataman verhält sich zu Fassbinders Film wie ein Zitat und dessen Kontrafaktur: Der Klassengegensatz ist jetzt nur noch ein Nebenschauplatz der Diskriminierung, der die schwulen Türken in Berlin, vor allem auch in den eigenen Reihen, ausgesetzt sind. Der Konflikt der Klassen ist ganz buchstäblich in eine Nebenhandlung verlegt (es ist keine Frage, dass Kutlug Ataman Fassbinders Film gekannt hat). Wie bei Fassbinder kommt es zu einer Liaison zwischen einem Reichen, dem adeligen Architekten Friedrich von Seeckt und dem armen türkischen Stricher Iskender. Doch die Gewichte haben sich verschoben: Der Reiche hat in Atamans Film keine Macht mehr über den Armen, der Proletarier Iskender erweist sich als der faktisch und moralisch Überlegene. In einer wunderbar komischen Szene beweist er diese Überlegenheit gegenüber der Mutter des Adeligen, die er zu ihrer Villa am Wannsee fahren soll. Die Mutter will den ungeliebten Lover ihres Sohnes mit einer teuren Brosche abspeisen und verlangt von ihm, dass er sich dafür von ihrem Sohn trennt. Iskender jedoch wirft die Brosche zum Autofenster hinaus und beschimpft die vornehme Dame, die davon ausgeht, alle Armen seien bestechlich. Der Proletarier beweist Rückgrat. Auch wenn er dem Gewerbe der käuflichen Liebe nachgeht, ist er selbst nicht käuflich.

Der Klassengegensatz ist in Atamans Film nur noch ein Nebenwiderspruch, der Hauptwiderspruch besteht in der Fremdheit von allen Seiten: der Herkunftsfamilie, der türkischen Tradition und der deutschen Kultur, der Existenz zwischen den Sprachen, der Fremdheit gegenüber der eigenen Veranlagung. Da Fassbinder sich vor allem für die polit-ökonomischen Bedingungen der Unterdrückung interessierte, vernachlässigte er die Spezifik der Diskriminierung, der die Schwulen ausgesetzt waren.

Diesem Thema widmeten sich umso ausgiebiger die Emanzipationsfilme der sechziger und siebziger Jahre, die die alten und neuen Leiden der Schwulen in Szene setzten: *Jagdszenen in Niederbayern*, *Die Konsequenz*, in England *The Taste of Honey* (1962), in Amerika Filme wie *Boys in the Band* bis hin zum ersten Hollywoodfilm, der die Schwulenthematik mit AIDS verband: *Philadelphia*. In all diesen Filmen geht es darum, dass die Schwulen – auch noch in ihrem Scheitern – das Recht auf Erlösung durch die Gesellschaft einklagen: Sie wollen anerkannt und gesellschaftlich integriert werden.

## Die Überbietung des schwulen Emanzipationsfilms: *In & Out*

Eine Spätform dieses Emanzipationsfilms liegt in der Filmkomödie *In & Out* (dt. 2000) von Frank Oz vor. Das Genre des schwulen Emanzipations- und Coming Out-Films wird hier noch einmal aufgegriffen, parodistisch überboten und verabschiedet. Howard Brackett, der freundliche, allseits beliebte Lehrer an einem Kleinstadt-College steht kurz vor der Hochzeit und weiß selbst noch nicht, dass er schwul ist. Ausgerechnet bei einer Oscar-Preisverleihung wird er vor der ganzen Welt geoutet, und zwar von einem ehemaligen Schüler – was ein regelrechtes Erdbeben in der ländlichen Idylle von Greenleaf verursacht.

Dass der Film das Genre des pathetischen Coming Out-Films persifliert, zeigt der Binnenfilm, der in den Film integriert ist. Bei der Oscar-Preisverleihung an den ehemaligen Schüler wird ein Ausschnitt aus dem preisgekrönten Film gezeigt, der sich als unsägliches Machwerk erweist. Im Mittelpunkt dieses Films steht das gequälte und unfreiwillig komische Coming Out eines verletzten Soldaten, der auf der Schulter eines Kameraden durch den Bombenhagel getragen wird. Das Liebesbekenntnis von Mann zu Mann wirkt hier ausgesprochen lächerlich und lässt eine satirische Färbung erkennen. Auch der Filmtitel *Geboren am 16. Oktober* erweist sich als Persiflage von Oliver Stones *Geboren am 4. Juli*. Gleich dreierlei wird hier satirisch aufs Korn genommen: der pathosbeladene Coming Out-Film der siebziger Jahre, der problemschwangere Hollywood-Film und das Ritual der Oscar-Preisverleihungen.

Der Lehrer Brackett ist nun plötzlich out, nachdem er vorher so in war (bis zu seinem Outing im Fernsehen war er der beliebteste Lehrer der Schule). Das Outing lässt die Welt aus den Fugen geraten, wie die unehelichen Schwangerschaften die Welt der Dramen des 18. und 19. Jahrhunderts erschütterten. Doch während die unehelich Schwangeren in der Literatur etwa des Sturm und Drang mit der patriarchalischen Macht der Väter konfrontiert wurden, die die gefallenen Töchter verfluchten oder aus der Familie verstießen, sind die Väter in allen hier vorgestellten Filmen auffällig schwach oder meist gar nicht vorhanden. Das ödipale Dreieck, welches das Nadelöhr der Sozialisation und der männlichen Identitätsbildung darstellt, ist aufgebrochen und in seiner Macht geschwächt. Zwar kennt der Film Ersatz-Väter wie den Schulleiter, der aber als dementer Trottel figuriert, nicht als Repräsentant einer patriarchalischen Macht. Die Frauen- und Schwulenbewegung der siebziger und achtziger Jahre hat zu dieser Aufweichung des Ödipus sicher viel beigetragen.

Auf jeden Fall müssen sich die schwulen Söhne nicht mehr aus dem „Halseisen des Ödipus“[2] befreien, das der Vater repräsentiert – eher aus der Umarmung der Mutter. In einer Szene, die unmittelbar auf das Outing des Lehrers folgt, klagt die Mutter die Hochzeit des Sohnes ein – allerdings ist ihr die Genealogie, die in unserer Kultur patrilinear geregelt ist, ziemlich gleichgültig.

Die Heirat findet dann auch statt, aber anders, als es sich die Mutter vorgestellt hat. Die Hochzeit wird zu einem Geständnisritual, bei dem der Bräutigam vor Pfarrer und Gemeinde sein Schwulsein eingesteht. Das Bekenntnis erfolgt in aller Öffentlichkeit und bekommt gewissermaßen das Gewicht und die Verbindlichkeit eines Heiratsversprechens. Der Film spielt hier – nicht ohne parodistische Absicht – auf die Geständnisrituale schwuler Emanzipationsfilme an, wie sie in den siebziger und achtziger Jahren üblich waren. Die Parodie wird so weit getrieben, dass am Ende die ganze College-Gemeinde sich als schwul und lesbisch outet – in reiner Solidarität mit dem Lehrer. Welch ein Aufwand an Geständnisenergie: ein Outing vor der ganzen Welt im Fernsehen, ein Bekenntnis vor versammelter Kirchengemeinde, eine Geständnis-Orgie bei der Abschlussfeier des Colleges.

Foucault hat in seiner mehrbändigen Untersuchung *Sexualität und Wahrheit* auf die zwiespältige Funktion sexueller Geständnisrituale hingewiesen: Die vielfältigen Bekenntnisse, die die bürgerliche Gesellschaft ab dem 18. Jahrhundert im Hinblick auf die Sexualität hervorbringt, stellen Versuche dar, die Sexualität diskursiv zu regulieren: Die Vervielfältigung des Redens über Sexualität und der damit einhergehende Bekenntniszwang ist nicht Indikator einer großen Befreiung, sondern Multiplikator der Codes, die dem Sex seine Ordnung einschreiben.[3]

Der Film inszeniert mit dem öffentlichen Bekenntnis Howard Bracketts augenzwinkernd den Schritt vom falschen Leben zum echten, von der Lebenslüge zur Wahrheit, vom Schein zum Sein. Der Satz „Ich bin schwul" bekommt hier fast einen ontologischen Status, in dem sich die neue Identität diskursiv begründen kann.

## Jenseits des Emanzipationsfilms: die neue Normalität

Diese Affirmation eines schwulen „Seins", das in den Emanzipationsfilmen lange Zeit anvisiert wurde, ist in den Filmen der letzten Jahre obsolet geworden. Geständnisrituale finden in der Regel nicht mehr statt, schon gar nicht in dieser Emphase und Exklusivität. Die Veränderung der Figurenkonstruktion trägt sicher auch der Einsicht Rechnung, dass der Begriff der Identität längst problematisch geworden ist. Identität, lange Zeit ein Funktionsbegriff des Bürgertums, wird heute nicht nur in dekonstruktivistischen Theorien, sondern auch in neueren psychoanalytischen Ansätzen problematisiert. Diese begreifen Identität zunehmend nur noch als Regulationsprinzip, wonach das Ich die Erhaltung von Kohärenz, Konstanz und Integrität anzustreben versucht. Die Grundlage dieses Regulationssystems sind Spiegelungs- und Selbstreflexionsprozesse, in denen sich das Ich permanent konstruiert und rekonstruiert, immer dem Blick der anderen ausgesetzt und an ihm gemessen. Als Beziehungs- und Reflexions-

prozess kann Identität somit niemals ontologisiert oder in irgendeiner Weise festgeschrieben werden.

In neueren Filmkomödien wird auf solche Geständnisrituale und essentialistische Festlegungen ganz verzichtet, z.B. in *Der bewegte Mann*, *Stadtgespräch*, *Echte Kerle*, *Vier Hochzeiten und ein Todesfall*. Eine Normalisierung und Entdramatisierung homosexueller Beziehungen findet hier statt, die allerdings oft mit einer Verflachung der Charaktere und einem Verlust an Tiefenschärfe erkauft werden. Am Ende sind alle vereint in dem Bewusstsein, dass sich die Beziehungsprobleme gleichen.

## Die Redramatisierung der Homosexualität: *Lola und Bilidikid*

So sehr die Verabschiedung geschlossener Identitätskonzepte in diesen Filmen zu begrüßen ist, so problematisch ist es, dass sie die *differentia specifica* unterschlagen, die spezifische Fremdheit, die Bestandteil der homosexuellen Erfahrung ist. Worauf beruht das, was ich „spezifische Fremdheit" genannt habe? Sie ist offensichtlich in folgendem Paradox beheimatet (das Reimut Reiche vor kurzem präzise beschrieben hat[4]): In der Adoleszenzphase sind alle Jugendlichen mit der experimentellen Ausgestaltung ihrer Geschlechterrollen beschäftigt. Für die (prä)heterosexuellen Jugendlichen ist dabei die Heterosexualität der Referenzpunkt, an dem sie sich orientieren und konturieren, an dem sie ihre Gestalt und ihr sexuelles Begehren gewinnen. Und für die (prä)homosexuellen Jugendlichen auch. Das heißt: Für den Heterosexuellen ist die *eigene* sexuelle Kultur der Referenzpunkt – und für den Homosexuellen die fremde, nämlich ebenfalls heterosexuelle Kultur. Damit ist das Wesen der Andersheit des Homosexuellen benannt. Sie enthält in ihrem Innersten das (ihr zugleich so bekannte) Fremde, an dem sie sich bilden muss. Der gemeinsame Referenzpunkt „heterosexuelle Kultur" ist zugleich abhängig von dem Referenzpunkt Familie, dem Nadelöhr der Sozialisation. Der Homosexuelle kann seine Andersheit nur *gegen* das Gesetz der Familie durchsetzen, das dem Gesetz seines Begehrens strukturell zuwiderläuft. Die Familie, das heterosexuelle Elternpaar bleibt in seinen unbewussten Fantasien als eigenartige Macht gegenwärtig. Das gleichgeschlechtliche Begehren muss gegen die Präsenz der heterosexuellen Referenzlinie aufrechterhalten werden: Das ist die Abstraktionsleistung, die dem Homosexuellen abverlangt wird.

Es ist das Verdienst eines Filmes wie *Lola und Bilidikid*, uns bewusst zu machen, dass Homosexualität einer Fremdheit ausgesetzt bleibt, die sich nicht assimilieren lässt. Der Film inszeniert die vielfältigen Fremdheiten schwuler Türken in Berlin, für die weder eine Anpassung an die deutsche Kultur noch ein Rückweg zur eigenen türkischen Tradition denkbar ist. Zur offenen Wunde und zum Kampfplatz wird dabei die Familie, die als beständiger Referenzpunkt

das Bewusstsein der Andersheit wachhält. Die Homosexualität (oder besser: der Transvestitismus) türkischstämmiger Berliner wird zum Faustpfand ihrer Nichtassimilierbarkeit.

Exponent dieser Ortlosigkeit ist in dem Film Murat, der jüngste Sohn einer türkischen Einwandererfamilie, der gerade dabei ist, seine Homosexualität zu entdecken. Es gibt insbesondere eine Szene, die seine Fremdheit nach allen Seiten zum Ausdruck bringt: Gerade wurde er von Neonazis verprügelt, da erfährt er von seiner Mutter, dass der (inzwischen verstorbene) Vater den älteren Sohn aus der Familie verstoßen hat, weil dieser sich als Frau („Lola“) verkleidete. Während die Mutter den beschmutzten und geschlagenen Sohn in einem Zuber wäscht, erzählt sie ihm die traurige Geschichte des verstoßenen Sohnes. Dabei hält sie seinen Kopf mit einem Klammergriff fest, der die familiale Gefangenschaft des jüngsten Kindes zum Ausdruck bringt.

Diese Bedrohtheit von allen Seiten treibt in dem Film die Konstruktion einer anderen Kultur aus sich hervor, einer Kultur des Überlebens, die auf Anpassung und Eindeutigkeit verzichtet (Seeßlen spricht in diesem Zusammenhang von einer „Kultur der métissage“[5]). Es ist die schillernde Kultur schwuler türkischer Bauchtänzer und Transvestiten, die sich nicht ohne Stolz die „Gastarbeiterinnen“ nennen – schon der Name ist Signum einer bleibenden Differenz zur Kultur des Aufnahmelandes. Die Kultur des Überlebens konstituiert sich vom Rande her und macht die Konstruiertheit von Kultur sichtbar – ebenso wie die Konstruierbarkeit von Geschlecht, mit dem die „Gastarbeiterinnen“ ihr Spiel treiben. Dies wird in einer Szene deutlich, in der ein Mitglied der Gruppe mit der Nachbarin ein regelrechtes Verwirrspiel treibt: Fikret, der transvestitische Mann, erscheint vor der Nachbarin als Frau, die sich als Mann verkleidet hat, um sich vor den türkischen Männern zu schützen – und zugleich gibt sie vor, den Mann der Nachbarin als Frau verführt zu haben, obwohl diese ihn doch zu Recht für einen Mann gehalten hat.

Diesen Figuren, die auf geschlechtliche Eindeutigkeit verzichten, steht Billy the Kid gegenüber, ein schwuler Macho-Türke und Zuhälter, der von seinem Freund Lola verlangt, eine Geschlechtsumwandlung vornehmen zu lassen, damit sie wie Mann und Frau zusammenleben können: Er verlangt eine affirmative und eindeutige Auffassung von Geschlechtlichkeit, die in der eben erwähnten Szene lustvoll verabschiedet wird. Doch Heimat gibt es nicht mehr in der Eindeutigkeit, das klare Konzept ist gerade die Falle. Es ist wohl kein Zufall, dass der Film selbst, obwohl er zunächst als zusammenhängendes Narrativ erscheint, keine Einheitlichkeit mehr aufkommen lässt. Er spielt mit einer Vielfalt von Genres, die ihn als verwunderliches Patchwork erscheinen lassen: In den Straßenkämpfen leben die Gangs der West Side-Story wieder auf; in Murats und Lolas Geschichte ist der Film ein Familien-Melodram mit blutigem Ausgang; in der Nebenhandlung mit den Adeligen wird er zur Boulevard-Komödie; zugleich ist er ein Gangster- und Actionfilm mit dem typischen

Showdown am Ende. Die Uneinheitlichkeit spiegelt sich sogar in der Kameratechnik wider: Dem schrillen subkulturellen Chaos der Transvestiten und Bauchtänzer entspricht die unruhige Handkamera, während die „Oberwelt" mit ruhigeren Stativ-Aufnahmen ins Bild gesetzt wird.

In der hybriden Welt der türkischen Transvestiten in Berlin wird auch der Begriff des Multikulturalismus gegenstandslos, weil dieser immer noch die Begründung der Identität auf ethnisch-kultureller Basis und die Orientierung an einer Referenzkultur voraussetzt. Eine Welt „beyond multiculturalism", wie es vor etlichen Jahren in einem Buchtitel formuliert wurde,[6] hat zum Modell die Marginalität hybrider Kulturen, den Stolz des Ghettos, der aus der Verbannung eine neue Heimat macht. So wie in Homi Bhabhas postkolonialen Theorien der Diskurs der Minderheiten zum Modell zukünftiger Erfahrung wird,[7] so führt der Film *Lola und Bilidikid* eine Form der Dezentrierung vor, die sich geradezu lustvoll von ethnozentrischen Modellen abhebt und auf die Masken der Integration verzichtet.

Deswegen liegt es auch in der Logik des Films, dass die Familie Murats als ethnozentrischer Ort am Ende zerstört wird. Genauer gesagt, sie löst sich selbst auf: Der älteste Bruder tötet Lola, dessen Ausbrechen aus der Eindeutigkeit er nicht ertragen kann, und die Mutter verlässt die Wohnung und wirft in einer theatralischen Geste ihr Kopftuch auf die Straße.

Zugegeben, das ist etwas plakativ und melodramatisch geraten. Aber es ist nicht das geringste Verdienst des Films, dass er auf der Marginalitätserfahrung des Homosexuellen insistiert, indem er sie mit anderen Fremdheiten verbindet und zum Ausgangspunkt der Konstruktion einer Kultur der Uneindeutigkeit macht – jenseits des Multikulturalismus.

## Reödipalisierung oder lustvolle Entgrenzung: *Oi! Warning*

Es ist wahrscheinlich kein Zufall, dass der Film *Oi! Warning* eine Art Ethnofilm geworden ist, der eine Kultur der Marginalität in Szene setzt. Die Punks, die feuerspuckend und jonglierend in eine vornehme Festgesellschaft einbrechen, kommen dem Zuschauer wie exotische Wilde aus einer anderen Welt vor. Auch hier ist es die Uneindeutigkeit der Geschlechter und der kulturellen Zuordnung, die als identitätsbedrohend erlebt wird – von den Skins, die ihre Männlichkeit über Männlichkeitsrituale immer neu bekräftigen müssen. Bedrohlich ist für sie das Uneindeutige, das Unstrukturierte, Präödipale (in dem die Geschlechter noch nicht klar determiniert sind). Die präödipalen Bilder des Fließens, Flutens, von Schmutz, Schlamm, Sekreten und Exkrementen bedrohen den faschistischen Mann mit der Auflösung seines Ich (wie Theweleit in seinen *Männerphantasien*[8] gezeigt hat). Äußere Disziplin, Uniform, Zucht und Ordnung sind die Gegenkräfte, die der Ich-Schwäche wehren sollen. Auch die

Sexualität, die mit Entgrenzung, mit Fließen, Sperma, Speichel und Schleim zu tun hat, muss abgewehrt werden. In Gewalt-Fantasien verschafft sich der faschistische Mann die Kontrolle, die ihm im Leben entgleitet.

*Oi! Warning* kontrastiert die Welten der Skins und der Punks, die besonders über die Semiotik der Körper differentiellen Zeichencharakter erhalten: Dem metallisch konturierten, an Riefenstahl-Filme erinnernden Körper des Skins Koma stehen die schmutzbedeckten Körper von Janosch und Zottel entgegen, die sich im Schlamm eines Schwimmbads lieben und damit nicht nur die Grenzen von Zucht und Ordnung, sondern auch die Geschlechtergrenzen überschreiten. Das lustvolle Spiel mit Geschlechtsidentitäten ist für Koma, der die starre Eindeutigkeit liebt, absolut unerträglich. In einer langen Parallelmontage werden Komas verbissene Strenge und die spielerische, lustbetonte Auflösung der Geschlechtergrenzen Zottels gegenübergestellt.

Mit dem Körperkult und den Männlichkeitsriten der Skins inszeniert der Film eine gewaltsame Reödipalisierung, in der das präödipal Fließende abgewehrt wird. Der lustvollen Auflösung werden starre Strukturen sowie die Betonung fest konturierter Körpergrenzen entgegensetzt.

## Anti-Ödipus: *Drôle de Félix*

Im Gegensatz dazu wird in dem Film *Drôle de Félix* (einem Film von Olivier Ducastel und Jacques Martineau) ein regelrechter „Anti-Ödipus“ in Szene gesetzt. Der Film dringt in das Herz dessen ein, was die Fremde des Homosexuellen ausmacht, und löst es auf: die traditionelle Familie, die die Normen der Gesellschaft und der Zweigeschlechtlichkeit über das Gesetz des Vaters vermittelt. Félix hat seinen Vater nie gekannt und macht sich, nachdem er arbeitslos geworden ist, auf den Weg, um ihn zu suchen. Aber er wird ihn nie finden und wird auch die Suche nach ihm bald aufgeben. Der Weg von Dieppe nach Marseille ist hier selbst das Ziel: Auf diesem Weg nämlich begegnet er Menschen, die nach und nach die traditionelle Familie, die sich über Allianzen und Blutsverwandtschaft konstituiert, ersetzen. Die fünf Episoden des Films sind denn auch mit Verwandtschaftsbezeichnungen überschrieben: „Mein kleiner Bruder, meine Großmutter, mein Cousin, meine Schwester, mein Vater“. Die neue Familie am Weg folgt nicht dem Allianzmodell, sondern dem Konstruktionsmodell. Eine Familie kann man konstruieren, jenseits des Naturgesetzes und der Allianzen – das wissen die drei Kinder der „Schwester“, die alle von einem anderen Vater abstammen. Das Gesetz der Blutsverwandtschaft wird von den Kindern wie selbstverständlich außer Kraft gesetzt. Am Wochenende werden sie zu ihren jeweiligen Vätern gefahren, aber die Fixierung auf *einen* Vater widerspricht ihrer Erfahrungsrealität: Jedes Kind sieht alle drei Männer als seine Väter an. Was Félix zunächst nicht richtig versteht, bringen ihm die

Kinder bei und klären ihn damit über sich selbst auf: Den Vater kann man sich, jenseits des Blutprinzips, selbst suchen. Auch die „Großmutter“ und der „Vater“ am Weg machen Félix klar, dass die biologische Vaterschaft nicht das Entscheidende ist, ja, dass sie ganz unbedeutend sein kann. Sie verunsichern ihn in seiner Suche nach dem biologischen Vater, auf die er schließlich ganz verzichtet.

Die große Heiterkeit, die der Film ausstrahlt, rührt von der Freiheit her, mit der sich Félix gegenüber den Ordnungen der Gesellschaft behauptet. Symbolisiert wird diese Freiheit durch die Abwesenheit des Vaters: durch die Freiheit vom ödipalen Gesetz. Sie entsteht in gewisser Weise auch durch die multiplen Marginalitäten, die Félix kennzeichnen: Er ist nicht nur homosexuell, sondern auch arabischer Herkunft, zugleich beheimatet in der französischen Sprache. Wegen seines Aussehens wird er zweimal von Rechtsradikalen verprügelt; er wagt es nicht, zur Polizei zu gehen, weil er von ihr erneute Diskriminierung befürchtet. Die großen Städte meidet er auf seinem Weg nach Marseille. Er lebt sein Außenseitertum aber so selbstverständlich, dass er keine Integration und keine Geständnisrituale anstrebt. Trotz der schweren Themen wirkt der Film sehr heiter, weil er sich selbst von der Tradition spielerisch befreit. So gibt es z.B. eine Szene, in welcher der Film die traditionellen Sehgewohnheiten auf den Kopf stellt: Während des Aufenthalts bei der neuen „Großmutter“ kommt es zu einer Blickszene, die den gewohnten Kamerablick auf wunderbare Weise umkehrt. Im tradionellen Film – darauf hat die feministische Kinotheorie hingewiesen[9] – ist der *männliche* Kamerablick voyeuristisch auf die Frau als Objekt der Begierde gerichtet, wobei der Kamerablick mit dem Zuschauerblick verschweißt wird. Hier dagegen nimmt die Kamera den Blick der alten Frau ein, die zugleich betont, dass ihr Blick von männlichem Voyeurismus frei ist. Wenn Félix sie fragt, ob sie ihn durch den Türspalt nackt in seinem Bett beobachtet habe, antwortet sie: „Ich habe Sie nicht beobachtet, ich habe Sie angesehen.“ Sie legt also Wert darauf, dass ihr Blick nicht mit dem voyeuristischen Blick männlicher Sehtradition verwechselt wird. Der weibliche Blick ist hier von gewaltloser Zärtlichkeit.

Im Unterschied zu neueren Filmkomödien eliminieren die besprochenen Filme nicht die Fremdheit, die dem Homosexuellen in der bürgerlichen Gesellschaft anhaftet. Sie setzen sie ins Licht und machen durch die Verbindung mit vielfältigen Fremdheiten klar, dass es nicht um Normalisierung, auch nicht um Integration und Assimilation, sondern um die kreative Konstruktion einer Kultur der Marginalität geht, die auf Einheitlichkeit und Totalitätskonzepte verzichtet. Die Filme denken vom Rand, nicht vom Zentrum her. In dieser Dezentrierung liegt eine Stärke, die die nivellierenden Filmkomödien (mit ihren „normalen“ schwulen Figuren) nicht kennen. Die Kultur der Marginalität, die *zwischen* bestehenden Kulturen neu erfunden wird, fungiert als Modell

zukünftiger Erfahrung. Manchem Zuschauer mag dabei klar werden, dass es das Zentrum möglicherweise gar nicht gibt, in dem er sich zu befinden glaubt.

## Anmerkungen

1 Näheres zu der kontroversen Debatte in den siebziger Jahren bei Florian Mildenberger: „Klassenkampf auf der Leinwand – Grabenkrieg in der Diskussion. Zur Rezeption von Rainer Werner Fassbinders Film *Faustrecht der Freiheit", in: Forum Homosexualität und Literatur* 38/2001, S. 77-83.

2 Vgl. hierzu Gilles Deleuze u. Félix Guattari: *Anti-Ödipus*, Frankfurt/M. 1977.

3 Vgl. hierzu Michel Foucault: *Sexualität und Wahrheit, Bd. 1: Der Wille zum Wissen*, Frankfurt/M. 1979, S. 20: „[...] unterbricht der gegen die Unterdrückung gerichtete kritische Diskurs den Lauf eines bis dahin unangefochten funktionierenden Machtmechanismus oder gehört er nicht vielmehr zu demselben historischen Netz wie das, was er anklagt [...]?".

4 Reimut Reiche: „Der gewöhnliche Weg zur Homosexualität beim Mann", in: Hans Bosse/Vera King (Hrsg.): *Männlichkeitsentwürfe. Wandlungen und Widerstände im Geschlechterverhältnis*, Frankfurt/M. 2000, S. 178-198.

5 Georg Seeßlen: „Das Kino der doppelten Kulturen. Erster Streifzug durch ein unbekanntes Kino-Terrain", in: *epd Film* 12/2000, S. 22-29.

6 David A. Hollinger: *Postethnic America*. *Beyond Multiculturalism*, New York 1995.

7 Vgl. Homi K. Bhabha: „Postkoloniale Kritik. Vom Überleben der Kultur", in: *Das Argument* 38/1996, H. 3, S. 345-359. Ders.: *Die Verortung der Kultur*. Mit e. Vorw. von Elisabeth Bronfen, Tübingen 2000.

8 Klaus Theweleit: *Männerphantasien*. Bd. 1: *Frauen, Fluten, Körper, Geschichte,* München 1995.

9 Gertrud Koch: *Was ich erbeute, sind Bilder. Zum Diskurs der Geschlechter im Film*, Basel, Frankfurt/M. 1989, S. 15-21.

## Literatur

**Bhabha, Homi K.:** „Postkoloniale Kritik. Vom Überleben der Kultur“, in: *Das Argument* 38/1996, H. 3, S. 345-359.

**Bhabha, Homi K.:** *Die Verortung der Kultur*, Tübingen 2000 (mit e. Vorw. von Elisabeth Bronfen).

**Deleuze, Gilles/ Guattari, Félix:** *Anti-Ödipus*, Frankfurt/M. 1977.

**Foucault, Michel:** *Sexualität und Wahrheit, Bd. 1: Der Wille zum Wissen*, Frankfurt/M. 1979.

**Hollinger, David A.:** *Postethnic America. Beyond Multiculturalism*, New York 1995.

**Koch, Gertrud:** *Was ich erbeute, sind Bilder. Zum Diskurs der Geschlechter im Film*, Basel, Frankfurt/M. 1989, S. 15-21.

**Mildenberger, Florian:** „Klassenkampf auf der Leinwand – Grabenkrieg in der Diskussion. Zur Rezeption von Rainer Werner Fassbinders Film *Faustrecht der Freiheit“,* in*: Forum Homosexualität und Literatur* 38/2001, S. 77-83.

**Reiche, Reimut:** „Der gewöhnliche Weg zur Homosexualität beim Mann“, in: Hans Bosse/Vera King (Hrsg.): *Männlichkeitsentwürfe. Wandlungen und Widerstände im Geschlechterverhältnis*, Frankfurt/M. 2000.

**Seeßlen, Georg:** „Das Kino der doppelten Kulturen. Erster Streifzug durch ein unbekanntes Kino-Terrain“, in: *epd Film* 12/2000, S. 22-29.

**Theweleit, Klaus:** *Männerphantasien. Bd. 1: Frauen, Fluten, Körper, Geschichte,* München 1995.