
Jean Genet

In seinem fünften und letzten Roman, der die stärksten autobiographischen Züge trägt, liefert Jean Genet wesentliche Angaben über sein Leben. Im „Tagebuch eines Diebes“ (1949) heißt es: „Ich wurde am 19. Dezember 1910 in Paris geboren. Als Zögling der öffentlichen Fürsorge war es unmöglich, mehr über meine Herkunft zu erfahren. Mit einundzwanzig erhielt ich eine Geburtsurkunde. Meine Mutter hieß Gabrielle Genet. Mein Vater war unbekannt. Ich bin zur Welt gekommen im Hause Nummer 22 der Rue d’Assas.“ Genet ist mithin das ungewollte Produkt einer zufälligen, vom Trieb bestimmten Begegnung. Von Anfang an hatte er kein Zuhause, er fühlte sich nicht einmal mehr als Franzose, wie er Hubert Fichte in einem Interview 1975 gestand. – Seine ersten vier Lebensjahrzehnte waren vom Elend geprägt, jenem Elend, von dem er im „Tagebuch“ sagt: „(...) ich bemühte mich (...), es zu bejahren in seiner ganzen Niedrigkeit, so daß die Zeichen größten Schmutzes mir zu Zeichen der Größe wurden“. – Zunächst wächst Genet als Pflegekind bei Bauern auf; mit zehn Jahren wird er zum ersten Mal beim Stehlen ertappt. Mit 16 kommt er als rückfälliger Delinquent in die Erziehungsanstalt von Mettray. Von dort rückt er 1929 aus und verdingt sich bei der Fremdenlegion, aus der er nach einem Diebstahl desertiert. Danach vagabundiert er durch Frankreich und Europa, lebt vom Betteln, Stehlen und der Prostitution, wird mehrmals straffällig und verbringt viele Jahre in verschiedenen Gefängnissen. In dieser Zeit beginnt er zu schreiben. 1947 werden auf den Häftling Genet, der wegen wiederholter Delikte zu lebenslanger Haft verurteilt worden ist, Sartre, Cocteau, Mauriac und Gide aufmerksam. Auf ihre Eingabe hin begnadigt der französische Staatspräsident Auriol den Verbrecher-Literaten. Heute lebt dieser „moderne poète maudit“ (Fritz J. Raddatz) ohne festen Wohnsitz und ist meistens unterwegs. Als „Kontaktadresse“ gibt er den Sitz seines Verlages Gallimard an. Wenn er aus der Versenkung auftaucht, sei es in London, Paris oder in einer marokkanischen Stadt, dann meistens zusammen mit Mitgliedern der Black Panther, der Feddayin oder mit Palästinensern. Genet starb am 15.4.1986 in einem einfachen Hotel, wo er in den letzten Jahren häufiger lebte. Auf eigenen Wunsch hin wurde er auf dem katholischen Friedhof von Larache/Marokko beerdigt.

* 19. Dezember 1910

† 15. April 1986

von Hans-Günther Brüske

Preise

Preise; „Prix de la Pléiade“ (1947). Soweit bekannt hat Genet alle weiteren Preise abgelehnt.

Essay

Die Renaissance der Beschäftigung mit Jean Genet zu Beginn der 80er Jahre, d. h. der Wandel der Haltungen und Meinungen ihm und seinem Gesamtwerk gegenüber, stellt keine Selbstverständlichkeit dar. Obschon er die Nachkriegsliteratur geprägt hat, ist dieser (Skandal – ?) Autor kein Klassiker der französischen Literatur. Genets Aktualität beruht darauf, daß er sowohl als

Kontrast zu einer sich ruhigbürgerlich gebenden Welt mitsamt einer Kultur ohne extreme Ausschläge fungiert, als auch mit seiner persönlich bedingten Rechtfertigungskonzeption Argumente für parallele Kulturen liefert, für die Marginalität als Ergänzung des Anerkannten. Die – in einer spannungslosen Gesellschaft und Zeit sicher verstärkt auftretende – Sehnsucht nach Risiko und Abenteuer wird von Genet literarisch aufgegriffen, thematisiert, und Wege für mögliche Befriedigungen dieser Sehnsucht werden aufgezeigt. Diese Feststellungen gelten zumindest in bezug auf seine Romane; die darin enthaltene Rechtfertigung der Absonderung macht ihren bleibenden Wert aus. Mit einer Art „certitudo salutis“ findet sich dieser Rechtfertigungsimperativ bei Genet immer wieder: „Der Mensch kann nicht ohne Rechtfertigung leben und er findet in seinem Gewissen (seinem Bewußtsein) immer Mittel und die Möglichkeit, sich vor sich selbst zu rechtfertigen“, sagte Genet 1975 zu Hubert Fichte.

Genet, dieser auch literarische Paria der Wohlstandsgesellschaft, kommt heutzutage im Film, auf der Bühne und im Feuilleton zu Wort. Er wird heute im Gegensatz zu früher mehr unter literarischen und weniger unter moralischen sowie politischen Gesichtspunkten gesehen. Nicht allein die Verfilmung seines Romans „Querelle“ (1947) durch Rainer Werner Fassbinder ließ das Interesse an Genet wieder wach werden (obwohl dieser Film nicht zu den besten des Regisseurs gehört, fand er doch ein beachtliches Echo im In- und Ausland, ja sogar in der regionalen Presse). Vielmehr tanzt und spielt seit geraumer Zeit die Linday Kemp Company auf einer Welttournee „Flowers“, die tänzerische Adaption von Genets Roman über den bezaubernden Mörderhelden Notre-Dame-des-Fleurs. Das Buch erschien unter dem gleichen Titel 1944. Er hatte es aber bereits 1942 im Gefängnis von Fresnes fertiggestellt. Der Komponist Hans Werner Henze hat Genets zweiten Roman „Wunder der Rose“ (1945) vertont und daraus eine „Musik für einen Klarinettenisten und dreizehn Spieler“ gemacht. Im Sommer 1982 fand in Tübingen die kontinentale Uraufführung dieser Komposition statt, die belegte, wie schwierig es ist, inhaltliche Momente eines Romans nur durch eine musikalische Gestaltung umzusetzen, wenn – wie es bei Henze der Fall ist – das Stück ohne Wort und Gesang auskommen muß.

Ein leichter, aber nicht so umfassender sowie gründlicher (vgl. weiter unten) Zugang zu Jean Genet ist über seine Theaterstücke möglich. Diese fanden sich zunächst immer wieder auf den Spielplänen sogenannter avantgardistischer bzw. experimenteller Theater; heute werden sie aber auch von etablierten Kammerspielen gespielt. 1983 gilt dabei in bezug auf die Theaterstücke als ein ergiebiges Jahr: Hans Neuenfels inszenierte im Berliner Schiller-Theater Genets „Balkon“ (1956), Peter Stein an der dortigen Schaubühne „Die Neger“ (1958) und Patrice Chéreau in Paris „Die Wände“ (1959). Neuenfels hat im übrigen parallel zu seiner Inszenierung einen Film frei nach Motiven von Genet und über ihn mit dem Titel „Reise in ein verborgenes Leben“ gedreht. Ein interessantes Experiment fand im Juli 1982 im Gefängnis von Spoleto statt: dort führten Strafgefangene Genets erstes Stück „Unter Aufsicht“ (1946) auf, das in einer Gefängniszelle spielt. „Die Zofen“ (1947) vervollständigt die Palette der Genet'schen Theaterstücke. Nicht zuletzt aufgrund seiner sozialkritischen Dimension wird dieses Stück am häufigsten aufgeführt. Es kann als Beweis dafür herangezogen werden, daß sich der Autor mit seinen Stücken und nicht mit seinen Romanen durchgesetzt hat. Das wird vielleicht

am politischen bzw. gesellschaftspolitischen Aussagewillen des Autors liegen; es wird aber auch nicht abzustreiten sein, daß es bequemer ist, ein Theaterstück zu sehen als einen Roman zu lesen, der, weil er im Gegensatz zu den Stücken Genets autobiographisch ist, der „großen Spannweite vom obszönen Verbrecherjargon bis hin zu mystisch-religiösen Formeln und Bildern Rechnung trägt“ (Klaus Engelhardt).

Durch Mark und Knochen ging sowohl der bundesdeutschen als auch der französischen Öffentlichkeit Genets Beitrag zur Baader-Meinhof-Diskussion. Am 2. September 1977 veröffentlichte er in „Le Monde“ auf Seite 1 einen Artikel mit der Überschrift „Brutalité et Violence“ (Brutalität und Gewalt). Noch sechs Jahre später erinnerte sich Robert Held in der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“ an dieses Ereignis und nahm Genet als Paradigma dafür, daß der französische Intellektuelle nur dann deutsche Themen aufgreift, wenn er damit Unheimlichkeiten assoziiert. Wäre die Genet-Rezeption 1977 auf dem heutigen Stand gewesen, dann hätte die leicht über-hysterische Reaktion auf die Genet'schen Ausführungen differenzierter ausgesehen. Nach dem „Monde“-Artikel wurde der Autor als das abgestempelt, was er *nicht* ist: als „Barrikadenstürmer der bürgerlichen Welt“ (Fritz J. Raddatz). Die Baader-Meinhof-Problematik war für Genet nur der äußere Anlaß, den Ur-Genet zu reaktivieren. Dieser höchstens als „Rebell“ (Helmut Schödel) anzusehende Typus verherrlicht nämlich die gesellschaftlich verantwortungslose, die politikfreie, die individuell bedingte Gewalt. So überzieht Genet z. B. literarisch die Gewalt mit einem erotisch-ästhetischen Guß. Gewalt sieht er zunächst in seinen Romanen als affektiv-emotionale Komponente menschlichen Handelns an. Gewalt und Erotik verlangen bei ihm beide nach einem System der Unter- und Überordnung.

Die theoretisch fundierte, politisch-konzeptionelle Gewaltanwendung liegt ihm dagegen fern, da sie u. a. das Individuum unterdrückt. Durch den kollektiven Anspruch einer Revolution sieht Genet das Individuum, dem er streng verpflichtet ist, ausgeschaltet. Ein Originalzitat mag diese Behauptung mehr belegen als die „Monde“-Exegese der Genetinterpreten und -kritiker: „Denn wenn ich ehrlich bin, liegt mir gar nicht daran, daß eine Revolution stattfindet. Die aktuelle Situation, die augenblicklichen Regime erlauben mir die Revolte. Aber die Revolution würde mir wahrscheinlich keine individuelle Revolte erlauben (...) Mein Standpunkt ist sehr egoistisch. Ich möchte, daß die Welt sich nicht verändert, damit ich mir erlauben kann, gegen die Welt zu sein“. Und wenn Genet ferner sagt, daß politische Revolutionen nie durch künstlerische Revolutionen ergänzt werden, dann gilt im Umkehrschluß, daß eine künstlerische Revolution nicht die politische ergänzt. An Baader-Meinhof faszinierte Genet allein, wie diese besitzlosen und basislosen Terroristen die Gewalt erbarmungslos, brutal und verantwortungslos für ihre Zwecke einsetzten. Schließlich hatte er selbst in seinem Roman „Das Totenfest“ (1947) „seiner genußvollen Identifizierung mit sadistischen SS-Gestalten“ (Francois Bondy) viel Raum gelassen, ohne sich jedoch mit der NS-Ideologie inhaltlich zu beschäftigen oder sie gar zu verherrlichen. Er hatte und hat – wie Bondy schreibt – den Willen, sich mit der Macht und mit der Zeremonie der absoluten Macht zu identifizieren; das kann bis zur Anbetung gerade der willkürlichsten, der sadistischen Macht führen. Die in diese Richtung gehende Botschaft Genets ist nicht ohne Gefahren für den, der sich mit Genet identifizieren will, um kollektive Ansprüche formulieren zu können.

Für Genet ist die konsequente Gewalt absolut. Sie ist autoritär. Nur so kann sie Gewalt sein. Wer diese Gewalt ausübt, ist skrupellos. Insofern gibt es einen Zusammenhang zwischen den NS-Tätern und den Mitgliedern der Baader-Meinhof-Bande. Selbst wenn Genet heute mit den Black Panther und den Feddayin sympathisiert, schließt das nicht aus, daß er z. B. auch die israelische (Gegen-)

Gewalt als solche akzeptieren könnte. Wahrscheinlich wäre Genet ein Verteidiger des Juden-Staates, wenn die USA die Sache der Palästinenser verträten. Man darf deshalb glauben, daß er die Feddayin mehr aus affektivem Opportunismus unterstützt als aus Einsicht in deren politische Situation und in deren Theorien und Konzepte. Er sieht wahrscheinlich mehr die Notwendigkeit der öffentlichen Unterstützung für diese in der politischen Marginalität lebenden Freiheitskämpfer. Obendrein muß Genet die politisch-militärische Gewalt suspekt sein, denn sie ist unfreiwillig, d. h. daß ein Soldat nicht selbständig und willentlich tötet, sondern nur dann, wenn man ihn mit dem Auftrag versieht, im Krieg zu töten. Krieg aktiviert mithin nur eine Tötungskapazität, mit der sich der einzelne allerdings nicht selbst verwirklicht, sondern nur politischen Zielen dient.

Bei Genet liegt gewiß eine Diskrepanz zwischen dem literarischen und politischen, oder besser: zwischen dem kreativen und dem reaktiven Menschen vor. Seit 1959, nach seinem fünften und letzten Bühnenstück, den „Wänden“, hat Genet literarisch nichts mehr hervorgebracht. Die Quelle ist versiegt – oder: ist das Werk abgeschlossen? Beide Aussagen haben ihre Gültigkeit.

Mit seinen fünf Romanen hat der Autor Genet ein beträchtliches Stück Existenzvermittlung erreicht. Mit dieser Vermittlung ging eine Daseinsbewältigung einher, die in Form eines kreativ-literarischen Prozesses erfolgte. Am Ende konnte dann Genet für sich – und nur allein für sich – sagen: „Mein Sieg liegt nur in den Worten; ich verdanke ihn der Pracht meines Ausdrucks: doch gesegnet sei das Elend, das zu solcher Wahl geführt hat“ („Tagebuch“). Genets Sieg „durch Worte“ meint nichts anderes als seinen individuellen Prozeß der Selbstverwirklichung unter extremen Umständen und unter Bejahung einer ungewöhnlichen Lebensmaxime, d. h. mittels der Verinnerlichung seiner „Theologie des Verbrechens“ (Fritz J. Raddatz). Der literarisch-personale Erfolg Genets illustriert aber auch einleuchtend seine Distanz zum politisch-militanten Aktionismus. Sartres monumentale Psycho-Biographie Genets „Heiliger Genet. Komödiant und Märtyrer“ (1982) verkennt diesen Selbstrechtfertigungswillen, diese autodidaktische Dimension des Autors fast ganz, obschon das Buch ein eindrucksvolles Dokument der existentialistischen Analyse Genets ist; allein: „Sartre unterwirft Genet seinem philosophischen System und drängt ihn somit weg“ (Hubert Fichte).

Genet unternimmt in seinen Prosawerken keine umständliche, langwierige „recherche“ über die Gründe seines Seins und die daraus resultierenden Verhaltensweisen. Sehr direkt konfrontiert er den Leser mit der poetischen Verklärung seines extrem exzentrischen, absonderlichen Daseins. Er nimmt auf sich, er akzeptiert all das, was an Macht und Gewalt und Unbotmäßigkeit auf der Welt existiert: „Nie zuvor ist diese Welt überzeugender verworfen worden, indem sie einfach bejaht wird, nicht angeklagt, sondern

angenommen“ (Fritz J. Raddatz). Möglich ist dies nur durch entsprechende Handlungen, durch den „acte libre“. Die Welt, die Genet bewußt annimmt, ist die Gegen-Welt der bürgerlichen Welt; indes: „gegen“ meint hier das Gegenteil, was mithin bedeutet, daß Genets Welt immer noch ein Teil der Gesamt-Welt ist, oder besser: der Gesellschaft. Es gibt eben in jeder Gesellschaft eine Anzahl von Teil-Welten, die Halb- und Unterwelt gehören dazu, ebenso wie die Subkultur. Dominique Fernandez stellt in seinem Roman „L'étoile rose“ (1978) richtig fest, daß Genets Romane der Realität entsprechen. Diebstahl, Verrat, Mord und Homosexualität – die Tugenden Genets – sind in jeder Gesellschaft vorhanden; sie sind Realität, mag man sie auch als Deviationen einstufen. Genet verherrlicht diese Tugenden. In Form einer Werte-Umkehrung gibt er ihnen eine positive Bedeutung. Gleichzeitig fordert er aber nicht ihre Allgemeingültigkeit, denn er will sie sich und jenen vorbehalten wissen, die in der Marginalität leben, die seine Tugenden, die seine Theologie des Verbrechens praktizieren.

Die schriftstellerische Umsetzung der Genet'schen Werte-Inversion führt dazu, daß die sprachlichen Konfigurationen häufig seinen Sujets sowie seiner herboetischen Aussagekraft entsprechen. Diese rührt nicht zuletzt von seiner echten Milieuerfahrung her. „Die Sprache des Autors ist“, stellt Hans Giese treffend fest, „kräftig, buntfarbig, bildreich, dabei durchaus originell“.

Bei Genet hat es der Leser weder mit der „poésie pure“ noch mit der „littérature engagée“ zu tun. Seine Romane sind Darstellung und Bekenntnis zugleich: sie sind die brutale und schonungslose Apologie des Lebens und der marginalen Kasteiung, die der Autor selbst erfuhr. Er will mit seinen Romanen „der vorurteilsfreien Erkenntnis des Bösen Geltung verschaffen“ („Tagebuch“); sie stellen eine Mischung des marginalen und gesellschaftlich bedingten Realismus sowie des triebhaften Naturalismus des menschlichen Handelns dar.

„Notre-Dame-des-Fleurs“ (1944), Genets erster Roman, diese „Dichtung von Rang“ (Hans Giese), konfrontiert den Leser mit der (Sub-)Kultur der Homosexuellen, der Transvestiten, der Zuhälter, der Verbrecher. In dieser Welt der Paria gibt es kein „Kranksein“, kein „Anderssein“, es sei denn, man gehöre zu der normalen, der offiziellen Welt. Der Roman ist eine Seelenanalyse, eine Existenzerhellung bzw. eine Daseinsanalyse, die den Leser erfahren läßt, daß durch das bewußte Erkennen der Seinslage sowie durch das Aufzeigen ihrer ethischen und ästhetischen Zwänge und Freiheiten die Deklassierung des Menschen in dieser Teil-Welt nicht nur aufgehoben, sondern seine Selbstwertigkeit überhaupt erst erreicht wird. In dieser Erkenntnis liegt vor allen Dingen der pädagogische Nutzen des Romans. Es geht Genet in „Notre-Dame-des-Fleurs“ um die Erhaltung und Bewahrung der Eigenständigkeit gerade des absonderlichen oder des sonderbaren Individuums.

„Notre-Dame-des-Fleurs“ ist wie das „Wunder der Rose“ und das „Totenfest“ ein Roman, den Genet toten Freunden widmet. Dieses Werk stellt eine Hymne auf Maurice Pilorge dar, der seinen Geliebten wegen wenig Geld tötete, es ist aber auch eine Hymne auf den Neger Ange-Soleil, der seine Geliebte umbrachte, und es ist die Lobpreisung eines Kindes, das erschossen wurde, nachdem es um des Verrates willen verraten hatte. Der Roman beschreibt eine Geschichte (die von Divine, der männlichen Prostituierten, die das

buntscheckige Milieu der Pariser Sub-Kultur beherrscht) und er beschreibt Charaktere (Divine, Notre-Dame-des-Fleurs, Mignon-les-petits-pieds). Die Hauptpersonen sind – wie es ihre Milieuzugehörigkeit ahnen läßt – unkonventionelle Gestalten, die ihre eigenen erregenden Lebensformen in einer Welt des „Unwiderruflichen“ („Notre-Dame-des-Fleurs“) bewahrt haben. Genet besingt im wahrsten Sinne des Wortes in diesem Roman den Mord, weil er einen Mörder liebt. Er gesteht den Mördern einen anerkannten gesellschaftlichen Status zu, er entwickelt für sie einen Kult. Genets Mörder-Helden feiern durch den Willen des Autors Triumphe, denn sie sind es, die Ruhm erlangen, indem sie den Tod – des Opfers, aber auch ihren eigenen durch Hinrichtung – bestimmen. Die Verkehrung der Werte durch Genet wird im Roman drastisch erfahrbar, wenn der Autor einmal mehr seine Sympathie, ja seine literarische Identifizierung, mit dem Gauner-Mörder Notre-Dame-des-Fleurs erkennen läßt.

Genets zweiter Roman „Wunder der Rose“ ist als Fortsetzung des ersten eine Apologie der Jugend und des Verbrechen. Der Roman muß aber auch als ein Plädoyer für die Institution der Erziehungsanstalt angesehen werden, die allein die volle Gewähr für die Entfaltung der bösen, der kriminellen Jugend leistet. Mettray, wo Genet sich ebenfalls aufhielt, ist eine solche für seinen Wertekanon sinnvolle Anstalt. In Mettray gibt es kein Sich-Fügen; es dominiert das Sich-Gehen-Lassen. Dabei ist die Homosexualität die allgemein gültige Grundlage für die Gestaltung der zwischenmenschlichen Beziehungen; dies um so mehr als weibliche Insassen fehlen. Brutalität ist in Mettray an der Tagesordnung. Der Schwächere wird jeweils durch den Stärkeren mit Billigung aller unterdrückt. Ferner sind Mord (eine Nonne wird zum „Ertränken“ gebracht) und der bloße Gebrauch von Menschen (Über- und Unterordnung von Louis und Strichjungen, Verkauf von Strichjungen) Tatsachen, die den Alltag von Mettray prägen.

Positiv ist Genets Haltung zu Mettray noch in anderer Hinsicht: die Anstalt fördert in seinem Sinn als eine Station die sonderbare Entwicklung junger Menschen auf dem Weg hin zu dem Zentralgefängnis von Fontevrault. Mit anderen Worten:

die Anstalt hat eine sinnvolle Funktion, sie ist Genets „heißgeliebtes Mattray“ („Wunder der Rose“).

Wer in Fontevrault eingeliefert wird, hat den „Areopag der Verbrecher“ erreicht. Er ist so etwas wie ein Heiliger; er ist ein Mensch, der sich von den gemeinen Verbrechen durch seine besonderen Taten auszeichnet. Der Mörder Harcamone wartet in Fontevrault auf seine (verdiente) Hinrichtung – er ist der Gott des Zuchthauses. Mit Harcamones Huldigung handhabt Genet in „Wunder der Rose“ virtuos und konsequent die „vorausgesetzte Umkehr aller Werte“ (Phillip Thody). „Wunder der Rose“ ist Genets intensivster und leidenschaftlichster Roman. Er offenbart mit ihm die Erkenntnis und die Anerkennung der selbstgewählten Absonderung. Genet fordert in „Wunder der Rose“ das Recht seines So-Seins.

Als Homosexueller schreibt Genet homoerotische Bücher, als Verbrecher solche über Gefängnisse und Verbrechen, und als Außenseiter berichtet er von Randzonen gesellschaftlicher Realitäten. Dieses Erfahrungs-Spektrum wird in

„Das Totenfest“ um einen wesentlichen Punkt erweitert: gemeint ist der Verrat, der in dem Roman mit Überzeugung und Hingabe geschildert wird; in „Das Totenfest“ wird die „Treulosigkeit zur Lebensmaxime“ (Hans Mayer). Treulosigkeit darf hier jedoch nicht im Rahmen zwischenmenschlicher Beziehungen gesehen werden, denn die Variante Genets gipfelt im politischen Verrat, der tödliche Folgen hat. Diesen Verrat bewundert er besonders bei der mit der deutschen Besatzungsmacht kollaborierenden Miliz, deren Mitglieder – und hier wird seine Sympathie verständlich – in ihrem Land Ausgestoßene sind. Die Miliz ist nicht bereit, sich dem nationalen Anliegen zu unterwerfen. Sie wird aus gewollten Abtrünnigen gebildet, aus nationalen Monstren, ebenso wie auch Genet sich selbst als Monstrum identifiziert.

„Das Totenfest“ ist ein Beleg dafür, daß Genets Literatur sich als „autistische Wertnegation“ versteht (Hans Mayer), um die Nicht-Integration in die bürgerliche (und auch nationale) Gesellschaft durchstehen zu können. Allerdings mündet diese anfängliche Negation durch die den Helden zugeschriebenen Handlungen in eine Umkehrung der Werte ein. Die Negierung der überlieferten und akzeptierten Wertvorstellungen bildet die Voraussetzung für den neuen, von Genet etablierten Wertekanon. – „Das Totenfest“ ist von allen Werken Genets der heftigste und wohl auch hemmungsloseste Roman. Heftig deshalb, weil er mit Leidenschaft und Aufrichtigkeit einen Totenkult inszeniert: „(...) dieses Buch (...), das ganz dem Kult eines Todes geweiht ist (...)“. („Das Totenfest“) Der Roman kann ferner als hemmungslos bezeichnet werden, weil Genet mit ihm seine Werte-Invasion auf den politischen Bereich ausdehnt. Es ist aber auch ein erotischer Roman, der die phallische Stärke des Mannes hervorheben will. Hitler taucht in „Das Totenfest“ als Verkörperung dieser Eigenschaft auf. Der Nazi-Führer ist die lebendige Ursache für den Verrat der Miliz an Frankreich, so wie er Ursache für die Besetzung des Landes durch deutsche Truppen und für den entsprechenden Widerstand der Besetzten ist. Der Roman verknüpft diese Ursächlichkeiten auch zu einer fast rührenden Liebesbeziehung zwischen einem deutschen Besatzer und einem französischen Milizsoldaten, der ehemals einem kommunistischen Widerstandskämpfer sehr nahe stand.

In „Querelle“ findet die Verklärung des Verbrechers und die unvoreingenommene Billigung des Verbrechens ihre Fortsetzung. Allerdings erfährt in diesem Roman der Mörder-Held nicht mehr seine Vollendung durch den Tod, sondern er lebt unbehindert und ungestraft weiter. Er behauptet sich und sein „Handwerk“. „Querelle“ ist im übrigen das erste Prosawerk Genets, das als klassischer Roman konzipiert ist mit einer Handlung, einem Helden und einer genauen Charakteristik der auftretenden Personen. Dabei wahrt der Autor durch die Wir-Form der Erzählung eine etwas größere Distanz zu den geschilderten Ereignissen als in den vorhergegangenen Werken, die in der Ich-Form verfaßt waren. Die Handlung des Romans ist realistisch und nachvollziehbar; zum ersten Male auch handelt ein Titelheld Genets mit der Absicht, aus seinen Verbrechen nur rein materielle Vorteile zu ziehen.

Brest, der Ort der Handlung, liegt fast ständig im Nebel. In dieser dumpfen, geheimnisvollen und unheimlichen Atmosphäre begegnen sich Matrosen (Querelle, der Held), Verbrecher und Zuhälter (Nono, der Bordellwirt), aber auch Polizisten (Mario, der Kommissar), die zusammen eine brilliant beschriebene und zeitweise dominierende Rolle im Geflecht der Verbrechen

und Liebesbeziehungen spielen. Dabei steht die homoerotische Liebe im Vordergrund: „Querelle“ ist die Apologie der Homosexualität und ist ein Plädoyer für die freie und ungeahndete Praktizierung dieser Liebe, die von der Gesellschaft im allgemeinen als abnorm und verwerflich angesehen wird. Selbst der weiblich-schwache Schiffsleutnant Seblon darf seine homoerotischen Vorstellungen gedanklich leben.

Die Hauptperson, Georges Querelle, ist zuerst Dieb und dann Mörder, der von einer „orgiastischen Mordlust“ (Michael Merschmeier) angetrieben wird. Der Mord an einem Menschen bedeutet für ihn zunächst die Bewahrung des Freiraums für seine diebischen Aktivitäten. Morden wird im Roman als etwas Rationales und nicht als emotionaler Affekt verstanden und verteidigt. Der Zufallsmörder Gil hat im Affekt gehandelt. Sein Schicksal ist deshalb besiegelt: er wird von Querelle an die Polizei verraten. – In „Querelle“ taucht zum ersten Mal in einem Roman Genets eine selbstbewußte Frau auf: es handelt sich um die Bordellwirtin Madame Lysiane, diese Beaudelairesche „Königin der Sünden“. Es gelingt ihr jedoch nicht, den Helden an sich zu binden. Querelle benutzt sie zwar sexuell, aber dies nur, um seine vollwertige Männlichkeit gegenüber seinem Bruder unter Beweis zu stellen.

Das „Tagebuch eines Diebes“ ist Genets letzter und auch bekanntester Roman. Er schrieb ihn 1949 nach seiner Begnadigung und widmete ihn Sartre. Im ganzen betrachtet ist das „Tagebuch“ ein „herrlich selbstbewußter“ (Kate Millett), ein autobiographisch konzipierter Bericht, der zwar keine wesentlich neuen Gesichtspunkte mehr aufzeigt, der aber auf Grund seiner starken Aussagekraft ein einmaliges Dokument und ein ungeschminkter, nichts beschönigender Rechenschaftsbericht eines Hors-la-loi, eines selbstbewußten Parias ist. Neu im Roman ist die Tatsache, daß die Absonderung international praktiziert wird, denn Genet schildert u. a. die Jahre seiner Durchquerung Europas.

Das „Tagebuch eines Diebes“ ist ein Roman in Tagebuchform. Hier stellt Genet nochmals seine „klassischen Topoi“ zusammenfassend dar: „Verrat, Diebstahl und Homosexualität sind die wesentlichen Themen dieses Buches“. Er setzt mit dem „Tagebuch“ die „schroffe Ästhetisierung des Lebens“ (Hans Mayer) literarisch fort. Genet beschreibt in dem Roman seine Erlebnisse sowie seine Erfahrungen der psychischen und physischen Erniedrigung, und einmal mehr gewinnt er ihnen vollumfänglich positive Aspekte ab. Max Bense nennt den Roman richtig „das brutalste und peinlichste Stück Existenzvermittlung“ – für den Leser, aber nicht für den Autor trifft diese Aussage zu.

Für Genet hat jedes Individuum ein Existenzrecht und ein Recht auf die Gestaltung seines Daseins. Im „Tagebuch“ bekräftigt er dieses „Credo continuum“ mit der Feststellung: „Dieses Buch, ‚Tagebuch eines Diebes‘, Suche nach dem unmöglichen Nichtsein“. Der Mensch wählt sein Sein selbständig, er wählt seine Existenzformen. Wählt man – wie Genet es tat – den Verrat, den Diebstahl, die Homosexualität, so wählt man auch neue Tugenden, neue Werte, dann muß man sich konsequenterweise nach den elementarsten Regeln eben dieser Ambitionen richten. Wer dann bei der Verwirklichung der neuen Tugenden Gewalt in Betracht zieht, tut dies „eo ipso“ im Interesse seiner Existenzbewahrung. Aus Genets Werten resultiert eine gesellschaftliche Marginalität, eine personale Singularität, die aber den

Reiz eines gewollten Lebens der Absonderung ausmacht. Bei Genet liegt, wie Merschmeier richtig bemerkt, die „Akzeptanz der eigenen Verderbtheit auch ohne Entschuldigung durch Sozialisationsmängel (...) insgesamt: das emphatische, kritikentzogene Zu-sich-selbst-Stehen“ vor. – Dies zu erfahren, ist das Originelle an den Romanen Genets.

Die Frage nach dem literarischen und/oder politischen Genet ist mit Blick auf seine fünf Theaterstücke leichter zu beantworten: anders als die Romane haben Genets Stücke eine politische Dimension. François Bondy weist u. a. auf einen gemeinsamen politischen Impetus von „Die Neger“ und „Die Wände“ hin: Klassenkämpfe werden in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts durch Rassenkämpfe abgelöst. Beide Stücke wurden Ende der fünfziger Jahre, also gut zehn Jahre nach der „Befreiung“ Genets geschrieben; dazu merkt Hans Mayer treffend an: „Der befreite und in Freiheit weiterschreibende Genet muß kommunizieren, schließlich will er es auch: mit den Algeriern, dann mit den Negern“. Allerdings handelt es sich dabei nicht um eine Kommunikation unter Gleichen, denn Genets Artgenossen waren weder von der Nation noch von der Rasse her zu definieren. Der ‚neue Genet‘ betrachtet das Theater seiner eigenen Aussage zufolge als eine Unterhaltung, die er jedoch nutzen kann und will, um anklägerisch durch die Darstellung von Mißständen und Unfreiheiten auf die Wirklichkeit Einfluß zu nehmen. Er kümmert sich also um die Schwachen, um die Ausgebeuteten und Unterdrückten, und genau hierin liegt auch eine soziale Dimension seiner Stücke begründet. Genet, der keine Hilfe in Anspruch nahm und nehmen wollte, stellt seine Person mittelbar durch die Theaterstücke in den Dienst einer sozialen sowie politischen Programmatik und entfernt sich dadurch ein Stück weiter von dem ‚Ur-Genet‘.

Stofflich gesehen steht „Unter Aufsicht“ den Romanen am nächsten. Die Handlung spielt in einer Zelle, in welcher der Mörder Yeux-Verts von seinen Mitinsassen bewundert wird. Er hat jedoch ein unreflektiertes Verbrechen und keinen bewußten und gewollten Mord begangen. Obwohl die Insassen zusammen in einer Zelle leben, ist jeder der drei einsam. Eine soziale oder menschliche Kommunikation findet nicht statt, immer wieder geht es nur darum, wer der beste Verbrecher ist. Eifersucht, Mißgunst und Verachtung bestimmen die Atmosphäre in der Zelle, aus der es kein Entkommen gibt. Erst allmählich – wie in Sartres „Geschlossene Gesellschaft“ – gelingt es den Insassen, sich mit ihrer Lage abzufinden. Yeux-Verts übernimmt gegen Ende des Stückes die Rolle, die die beiden anderen von ihm erwarten: „Erst heute bin ich endgültig in das Unglück eingezogen, es ist meine Wohnung und der Himmel über mir“. Vorher hat er sich die Vorsätzlichkeit seines Verbrechens eingeredet. Der zweite Insasse, Lefranc, muß einen fürchterlichen Blutzoll entrichten, um so sein zu können wie sein Idol Yeux-Verts: er ermordet den dritten der Gruppe, den jungen Maurice. Yeux-Vert erkennt ihn aber nicht als ebenbürtig an und überschüttet ihn mit Vorwürfen. Schließlich muß Lefranc erkennen, daß sein Verbrechen nur eine Affekthandlung war. Sein Traum, ein großer Verbrecher zu sein, ging nicht in Erfüllung. Ihm bleibt nur seine Einsamkeit: „wirklich, ich bin ganz allein“.

In „Die Zofen“ greift Genet das Thema der „eingestandenenen“ Unwürdigkeit der Dienstboten auf. Mit dieser Situation haben sich Claire und ihre Schwester Solange abgefunden. Ihr Dasein sehen sie nur noch als eine Funktion der Herrin, der Madame. Bei ihren heimlichen Spielen versetzen sie sich zwar in

die Rolle von Madame, sie tun dies aber nur, um sich in ihrer Abhängigkeit und in ihren Rollen zu bestätigen. Es gelingt den Zofen nicht, sich aus dieser Abhängigkeit zu lösen. Auf sich allein gestellt, wären sie nicht lebensfähig. Sie sind deshalb auch unfähig, Madame zu vergiften. An Kündigung oder Flucht denken sie erst gar nicht. Claire lehnt es auch schroff ab, Geld für die Flucht zu stehlen.

Von einer Veränderung ihrer Lage träumen sie nur mit der Besessenheit derer, die eingeschlossen sind. Im Grund genommen haben sie Angst vor der Freiheit und Angst davor, auf sich selbst angewiesen zu sein. Ihr Spiel des Rollentausches gibt ihnen die Möglichkeit, die als unvermeidbar empfundene Hölle ihres Dienstbotendaseins zu erklären. Wie besessen spielen sie dieses Spiel bis zu Ende: Claire-Madame trinkt den vergifteten Tee und Solange wird auf ewig eine Zofe bleiben. Das Spiel ist damit zwar beendet, es ist aber eben nur ein Spiel mit diesem Ausgang; die Realität der Herr-Knecht-Verhältnisse bleibt unverändert.

Die Idee, daß das Leben ein Spiel der Illusionen mit unterschiedlichen Spielregeln ist, steht im Mittelpunkt des Stückes „Der Balkon“. „Balkon“, so heißt Madame Irmas Bordell, dieser „Palast der Illusionen“. Madame Irma bestimmt im „Balkon“ die Spielregeln: Dem Richter, der im Leben gar keiner ist, teilt sie eine Dirne zu, die für ihn eine zu verurteilende Diebin ist. Sein Spiel ist seine Illusion. Alle Spielereien in Madame Irmas Bordell wecken nicht eigentlich Illusionen, sondern befriedigen diese. Jeder Mitspieler glaubt fest an seine Rolle, solange er sich im Bordell aufhält. Der Bischof, der Richter und der General sind Gestalten, die nur in der vom Bordell zur Verfügung gestellten Illusionswelt das sein können, was sie in der Wirklichkeit sein möchten, aber nicht sind. Nur der Polizeichef ist echt. Er verkörpert die das Bordell duldende Staatsgewalt.

„Der Schmutz des Alltags und der Gegenwart“ sind im Bordell nicht gegenwärtig. Seine Funktion ist es, Trost zu spenden und alle Perversionen zu gestatten. Es stellt die ‚unheile-heile‘ Welt dar, die der geplagte Mensch zur Abwechslung braucht; es erlaubt die Umkehrung der alltäglichen Werte. Eine Gefahr für das Bordell sind die Aufständischen, die mit politischer Nüchternheit die Lage der Masse verbessern wollen. Dank der allmächtigen Polizei bleibt jedoch auch die Revolution ein Spiel, oder besser: eine Spielerei von und mit Naiven. Alle Teilnehmer hoffen, gewinnen zu können. Dazu müßte allerdings vorher die Macht der Polizei gebrochen werden. Da dies in „Der Balkon“ nicht der Fall ist, muß dieses Stück einen deprimierenden Eindruck auf die machen, die in der Revolution eine Hoffnung sehen.

Man muß sich bei der Auseinandersetzung mit Genets viertem Stück die Frage stellen, ob „Die Neger“ wirklich ernst zu nehmen sind. Der Autor hat dieses Stück als eine „Clownerie“ bezeichnet. Er fordert in der Spielanleitung, daß „das Groteske dominieren soll“.

Der Mord an einer Weißen wird als Zerstreuung verstanden. Alles ist Spiel, bei dem die Neger den Aufstand proben. Die Rollen werden so verteilt, daß eine Gruppe von Negern weiße Masken aufsetzt; dadurch wird die Herrschaft der Kolonialherren dargestellt. Auf der Bühne herrscht die Atmosphäre eines fröhlichen Tribunals, einer lustigen Totenmesse. Alkoholkonsum treibt die

Handlungen an. Genet provoziert in „Die Neger“ gerade diese entspannte Stimmung, um den Schwarz-Weiß-Konflikt seinen Zuschauern als „Unterhaltung“ näherbringen zu können. Er beabsichtigt damit sicherlich ein spielerisches Erlernen dieses grundsätzlichen politischen Konflikts und den Gewinn der Erkenntnis, daß der Freiheitskampf der Neger eine unausweichliche Notwendigkeit darstellt.

Die nur gespielte Ausschaltung der Macht der Weißen durch deren Ermordung ist in „Die Neger“ als ein Signal zu verstehen: der latente und schwelende Konflikt zwischen Schwarzen und Weißen ist nur durch den Einsatz von Gewalt zu lösen. Das Stück stellt gewissermaßen die Generalprobe für den Aufstand der Neger gegen die Weißen dar; es will zugleich Handlungsanleitungen für diese Erhebung geben. Der Traum der Neger von ihrer Unabhängigkeit muß nicht länger ein Traum bleiben, wenn sie ihr Schicksal selbst in die Hand nehmen.

In seinem letzten Stück „Die Wände“ teilt Genet mit, daß die unterdrückten Völker durch eine Revolution den Sprung in die Freiheit erfolgreich vollziehen können. In dem Stück sind die Rollen deutlich verteilt: auf der Bühne treffen die Kolonialherren auf Einheimische, die in ihrem Freiheitskampf von selbstbewußten Frauen angeführt und nicht nur unterstützt werden. Die zentralen Figuren des Stückes sind neben den alten Weibern und der Mutter Saids das gegensätzliche Paar Said – Leila. Said ist der schönste unter den jungen Arabern, seine Frau Leila dagegen ist häßlich. Said hatte nicht mehr Geld, um eine schönere Frau zu kaufen; das Paar hält aber trotz dieser Unterschiede zusammen und beteiligt sich, wie auch die Mutter Saids, am Freiheitskampf der Algerier. Allerdings wird Said nach dem Sieg des Verrates verdächtigt und von seinen Landsleuten erschossen. Wiederum baut Genet in seinem Stück ein Bordell ein, dessen soziale Funktion er unterstreicht. Die Kolonialherren sieht Genet als dümmliche „Showtypen“. In einer Regieanweisung fordert er sogar, daß die Soldaten der Kolonialarmee in dem Stück wie die Blue-Bell-Girls auftreten sollen. Die Leidenschaft der weißen Herrscher erschöpft sich in der Anlage von Rosenbeeten, die für sie fast ein Heiligtum sind. Nur der Missionar nimmt in dem Stück die bewußte und durchdachte Stellung eines Kolonialherren ein, obschon man gerade von ihm die Gleichbehandlung aller Menschen hätte erwarten müssen. Er ist die schlechte Parodie auf den guten Missionar, so wie die Kolonialherren gute Parodien auf die schlechten Kolonisatoren sind.

Genet will „Die Wände“ nicht allein als einen entfesselten Angriff auf eine dekadente und korrupte weiße Kolonialschicht in Algerien verstanden wissen. Er bezieht auch die Kirche, der er eine weltliche Anpassung vorwirft, in seine Kritik mit ein. Kirche und bürgerliche Herrschaft arbeiten für ihn Hand in Hand bei der Unterjochung des Volkes. – In „Die Wände“ bleiben die Algerier erfolgreich – und man muß sich fragen, warum Genet selbst sein Stück so abschätzig beurteilt. In einem Kommentar zum zehnten Bild meint er jedenfalls: „In diesem Stück habe ich – ja, ich verleugne es nicht – sehr viel Quatsch erzählt“. Trotz dieser Einschränkung ist „Die Wände“ Genets politischstes und militantestes Stück. Er zeigt darin, was er auch in seinem „Tagebuch eines Diebes“ zum Ausdruck gebracht hat: wenn der Wille vorhanden ist, ist eine Befreiung, eine Wandlung der eigenen und

vorgegebenen Lage möglich, dann ist es auch möglich, sich von Unterdrückung und Abhängigkeit zu befreien.

Genets literarische Botschaft unterliegt dem Filter des Zeit- und Ichbezugs. Seine Romane, die dazu dienten, die Erniedrigten und Beleidigten „durch die verwandelnde Kraft der literarischen Darstellung zu erhöhen“ (Werner Böckenkamp), sind Ausfluß der ersten dreißig wilden Lebensjahre des Autors. Seine Stücke und Traktate sowie seine späteren Interviews und Zeitschriftenbeiträge thematisieren dagegen gesellschaftliche und politische Aspekte aus der Zeit nach seiner Entlassung und aus der Zeit, in der er in einer politisch-literarischen Umgebung (z. B. Sartres) lebte. Genets Werk mit Befreiungsliteratur gleichzusetzen, kann nur bedeuten, daß allein der Autor – daß allein nur dieser Jean Genet persönlich vom Schreiben profitierte. Schließlich sagt er selbst: „Durch das Schreiben habe ich erlangt was ich suchte“ („Tagebuch eines Diebes“). Der bereits erwähnte „Sieg durch Worte“ rundet diesen autorbezogenen Impetus des Genetschen Werkes ab. Für den Leser bleibt der Part des Verstehens, warum ein Häftling namens Jean Genet durch das Schreiben als Verfasser eines „Neuen Französischen Romans“ (Hubert Fichte) auftrat, der in seiner Einmaligkeit sowohl von der Person als auch von den Themen her gesehen nicht mehr erreicht wurde. Das politische Auftreten Genets kann diese Beurteilung des Literaten nur graduell verändern; es gab zuerst den literarischen und dann den politischen Genet, oder besser: zuerst den kreativen und dann den reaktiven Genet. Der „Mythos Genet“ bleibt bestehen; das von dem Autor literarisch so eindrucksvoll gezeichnete ‚Fresko der Marginalität‘ hat einen bleibenden Wert.

Erst mit Beginn der Ära des sozialistischen Präsidenten Francois Mitterrand wurde Jean Genet für die Öffentlichkeit zugänglicher. Er akzeptierte 1983 den Grand Prix National, nachdem er, soweit bekannt, vorher andere Preise und Ehrungen kategorisch abgelehnt hatte. Genet wurde 1985 sogar mit der Aufnahme seines Stückes „Der Balkon“ in das Repertoire der Comédie Française zum Klassiker der französischen Literatur; noch 1980 versagte es sich diese Institution, ein Genet-Stück aufzuführen. Die genuine literarische Produktion dieses Schriftstellers, der so lebte, wie er allein es wollte, der die individuell-singuläre Autarkie über alles stellte, fand bekanntlich sehr früh in den fünfziger Jahren ihren Abschluß. Nach dem „Tagebuch eines Diebes“ (1949), nach „Die Wände“ (1960) gab es kein fesselndes Werk mehr. Die Quelle der Vermittlung ungewöhnlicher Themen, Lebensformen, Verhaltensweisen und gesellschaftlicher Konzepte versiegte. Es folgte die Aufarbeitung der politisch-sozialen Gegenwart.

Genet nahm Stellung zu aktuellen Fragen, womit er ganz in der Tradition französischer Schriftsteller stand. Dabei bestätigte oder revozierte er in einigen Interviews die ihm von der Kritik und der Öffentlichkeit zugeschriebene Rolle des Hades unter seinen ebenfalls erfolgreichen Literaten-Kollegen. Erfolgreich war – und ist – sein Œuvre ohne Zweifel, denn die Romane und Theaterstücke werden gelesen, rezipiert und aufgeführt. Was Jean Genet nach seinen kreativen Jahren sozusagen zum Lesen anbot, war immer provokativ, unangepaßt. Es konnte aber nicht mehr mit dem Prädikat ‚eigenständige literarische Schöpfung‘ versehen, also klassifiziert werden als das, was zeitlos sei und dem Autor zum Ruhme reiche. Sein schriftliches (und öffentliches) Eintreten für Personen (Angela Davis) und Gruppen (Black Panther,

Palästinenser) gehört in die Kategorie zeitgenössischer Reflexionen über Ursache, Wirkung und eventuell die Lösung von politischen wie sozialen Problemen. Das hat allerdings nichts mit modischer Effekthascherei oder Anbiederung zu tun, sondern steht im Zusammenhang mit der Genetschen Affinität für solche Gruppen, die trotz verbaler Bekundungen oder staatlich-normativer Integrationsmaßnahmen als Fremde in einer ihnen verordneten Heimat leben. Ihnen brachte Genet viel Verständnis entgegen gerade auch dann, wenn Gewalt zur Bewahrung ihrer Identität oder zur Verteidigung ihrer Interessen notwendig war. Genet verstand sich als Weggefährte, nicht aber als Schicksalsgenosse. Er wußte, wovon andere, seine ideellen Freunde, sprachen.

So fühlte er sich in den letzten Jahren seines Lebens vornehmlich den Palästinensern, und hier den kämpfenden Fedajin, verbunden. Den Nahen Osten lernte er bereits um 1928 als Fremdenlegionär kennen. Anfang der siebziger Jahre kehrte er dorthin zurück und verbrachte wohl einige Jahre in dieser Region, wenn man seine späteren Aufenthalte dort – in Jordanien, Syrien und im Libanon – mit berücksichtigt. Der stramme, durch Vertreibung, Wanderschaft und kontinuierliche äußere Bedrohung geprägte Gemeinschaftssinn der Palästinenser faszinierte ihn: Sie waren die politischen, er stets noch der gesellschaftliche Paria. Aber obwohl sie sich als Einheit fühlten, mußte jeder einzelne für sein Überleben selbst sorgen: „Alles gehörte allen. Jeder war für sich allein.“ („4Stunden in Chatila“) Als er der Grausamkeit in dem Lager von Chatila nach dem Massaker im September 1982 gewahr wurde, definierte er endgültig seine Position: „(...) ich bin Franzose, doch ohne rechte Logik verteidige ich ganz und gar die Palästinenser. Das Recht ist auf ihrer Seite, weil ich sie liebe. Doch würde ich sie lieben, wenn das Unrecht sie nicht zu einem Wandervolk gemacht hätte?“ („4Stunden in Chatila“) Normative Logik und Genet passen auch nicht zueinander. Im Gegenteil: Er ist der glaubwürdigste Vertreter der Faktizität des Nicht-Normativen. So hat eben auch das sichtbare Elend einen nur für den Eingeweihten, den Mit-Paria wahrnehmbaren inneren Glanz, der als eigenständiger Beweggrund wirkt. Auf ihr Elend können die Palästinenser stolz sein. Es gibt ihnen Kraft, unangenehm zu sein. Das gefällt Genet.

Obwohl posthum, allerdings nur wenige Monate nach seinem Tod, erschienen, schrieb und redigierte Jean Genet sein letztes Buch ganz ohne fremde Hilfe. Vor seinem stillen Tod im „Hotel Rubens“ in Paris am 15. April 1986 hatte der Verlag die letzten korrigierten Fahnen erhalten. „Un captif amoureux“ (Ein verliebter Gefangener) ist mitnichten ein „politisches Testament“, zu dem es mancher Kritiker hochstilisierte. (Frankfurter Allgemeine Zeitung, 8.9. 1986). Es ist auch nicht ein „Hauptwerk“ (Neue Zürcher Zeitung, 2.9. 1986). Vielmehr kann man es als private *confessio* einstufen, als Aufarbeitung seiner persönlichen Zuneigung zu den Palästinensern, von deren jungen (männlichen) Kämpfern er vielfach beeindruckt war. An ihnen schätzte er die Authentizität der Nicht-Seßhaften, derer also, die sich beständig bewegten, um zu leben oder besser: um (über-)leben zu können. Das Buch selbst ist eine eher langweilige Mischung aus Reflexionen, Betrachtungen, vorsichtigen Analysen. Von der Genetschen Wortkraft, von der Eindringlichkeit der Schilderungen ist im Verlauf von 500 Seiten nicht mehr viel zu spüren. Es wird keine Geschichte erzählt, die den Leser beschäftigen könnte, ihn herausfordert, reizt oder nachdenklich stimmt. Eher fade nimmt Genet noch einmal Stellung für eine

Kategorie von Entrechteten, Entwurzelten, Entfremdeten, die diesmal, anders als es bei ihm der Fall war, Opfer der Geschichte sind. Zu ihnen bekennt er sich, doch ohne die ihm eigene poetische Explosionskraft.

Von konkreter Identifikation ist wenig die Rede, mehr dagegen von Zuneigung, von emotionaler Wir-Gemeinschaft. War er der gesellschaftliche Terrorist, also jemand, der Instabilität, Unberechenbarkeit mithin, vermittelte, so sieht er diese ‚Veranlagung‘ auf einer mehr politischen Ebene bei den Fedajin. So wie Genet die entscheidenden Weichen seines Lebens selbst bestimmte, so gesteht er auch den Palästinensern das Recht zu, das zu tun, was sie für notwendig halten. Da sie verflucht sind, können sie den Fluch über andere Menschen, Regionen bringen. Das ist legitim. Übrigens gesteht Genet auch bei Frauen eine zwar nicht kämpferische, zumindest aber aufbauende, bestätigende Rolle zu.

In „Un captif amoureux“ entdeckt man Versatzstücke Genetscher Adorationen: Liebe, Gewalt, Jugend, Verbrechen, Virilität, etc. Das alles findet er bei den Fedajin wieder, und besonders die Gewißheit eines immer möglichen unnatürlichen Todes. Von den Palästinensern geht eine gewalttätige Gefahr aus, die Gegengewalt provoziert. Das ist für ihn faszinierend. Mit diesem Buch betreibt er teilweise so etwas wie eine Aufarbeitung seiner eigenen Vergangenheit – aus der Sicht eines eben ‚verliebten Gefangenen‘, für den die Grenzen zwischen Recht und Unrecht emotional gesehen verschwimmen, besonders dann, wenn sich der Autor auf Personen fixiert. So bleibt „Un captif amoureux“ ein subjektives Werk voller Unschärfe. Genet selbst sagt dies indirekt und ironisch, indem er mit dem allerletzten Satz behauptet: „Cette dernière page de mon livre est transparent“ (diese letzte Seite meines Buches ist transparent). „Leider“, merkt zu Recht der Kritiker der Frankfurter Rundschau an (5. 7. 1986). Sein letztes Werk setzt keine Phantasien beim Leser mehr frei. Es ist kein packendes, eher ein mühsam zu lesendes Buch. Die ‚Grammatik der Marginalität‘ hat Genet mit seinen genuin literarischen Geschichten und Theaterstücken geschrieben. Das macht ihn unsterblich.

Genets Leben und Werk ist immer noch ein „Kreativ-Steinbruch“, was eben dieser Unsterblichkeit zugute kommt. Mehr und mehr kommt der polymediale Anspruch Genets zum Vorschein. Edmund White belegt in seiner „Kernspin-Biographie“ umfassend und eindrucksvoll diesen Aspekt. Davon ausgehend, daß das Extrem die Lebensmitte sein kann, beherrsche Genet souverän die narrative und szenische Erzählkunst, er könne Gedichte und Drehbücher schreiben (und verwerfen), Ballettvorlagen entwickeln, Essays formulieren und mit Artikeln sowie Interviews immer wieder auf sich und seinen Standpunkt aufmerksam machen. Das alles tue er mit Leidenschaft als Magier des Wortes, so daß er einer „der elementarsten und überzeugendsten französischen Romanciers des 20. Jahrhunderts“ sei (Edmund White).

Die ziemlich aktive Genet-Forschung hat auch Korrekturen an der Betrachtungsweise von Genets ersten Lebensjahren mit sich gebracht. Zum einen wird die vom Autor kultivierte Askese zwar bestätigt – er wollte keinen oder fast keinen Besitz –, zum anderen aber ist seine Kindheit eher unproblematisch verlaufen: Er war ein Hätschelkind in einer Welt von starken Frauen, ein Liebling des Lehrers, ein neugieriger, begabter und belesener

Junge, dem es an nichts fehlte, es sei denn an dem Gefühl, in einer normalen Familie zu leben. Ihm ging es vergleichsweise gut; seine spätere Abgrenzung von allem Normalen und der Normalität, sein Überbau einer Ästhetik des Bösen scheinen mit einem psychodynamischen Prozeß zusammenzuhängen, der eher im positiven Verständnis die Abgrenzung als soziale Alternative suchte. Seine „Leiden“, seine „Mit-Leidenschaft“ sind vielleicht als opportunistische Chiffren einzustufen, um frei zu sein und zu bleiben.

Die Weihen der Kulturnation Frankreich erhielt Genet bekanntlich durch die Aufnahme von „Der Balkon“ in den Spielplan der Comédie Française. Diese herausgehobene Stellung als Literat läßt sich heute zunehmend durch Fundstücke und posthum veröffentlichte Werke untermauern. Gescheiterten Projekten wie einem Drehbuch nach Hans Falladas „Wer einmal aus dem Blechnapf fraß“ (1949) folgte der knapp 25 Minuten lange Film „Un chant d’amour“ (Ein Liebesgesang) von 1950, der inzwischen als kleines Meisterwerk gilt. Weitere Drehbuchversuche waren „Mademoiselle“ (1951) und „Le Baigneur“ (Die Strafkolonie, 1952). Aus dem Theaterstück „Der Balkon“ drehte Joseph Strick 1963 einen Film, der nicht reüssierte, weil er als schwerfällige Farce kein Publikum fand. Zu den „geplatzten Träumen“ Genets zählen weiterhin der Film „La nuit venue“ (Abenddämmerung, 1976), die Kooperation mit Pierre Boulez an Plänen für eine Oper und schließlich das Drehbuch „Le langage de la muraille“ (Die Sprache der Mauern, 1981).

Bereits 1955 verfaßte Genet den Einakter „Sie“, der als Ableger von „Der Balkon“ angesehen werden kann. „Sie“ wurde zu Lebzeiten des Autors auf seine Weisung hin weder veröffentlicht noch aufgeführt. Erst 1990 war diese fast visionäre Papst-Farce (denkt man an Gleichberechtigungsdebatten oder an Kirchenvolksbegehren) auf der Bühne beim Festival von Parma zu sehen – mit der legendären Maria Casarès in der Hauptrolle. Das Stück ist ein Spiel mit Trivialität und Tiefsinn; es ist eine Posse über Schein und Sein, eine komödiantische Suche nach der Wirkung von Inszenierungen bzw. nach der Möglichkeit, durch Showeffekte die Wirklichkeit zu determinieren. Der weibliche oder: weibische Papst benutzt dabei die Macht der Bilder, um den Widerspruch von Amt und Person, von Repräsentation und Wesenhaftigkeit zu thematisieren.

Weniger „beschwingt“ geht es bei der Bühnenfassung von „Quatre heures à Chatila“ (4 Stunden in Chatila) zu, die im Mai 1991 im Pariser Petit-Odéon erstmals mit Clotilde Mollet als Berichterstatterin gezeigt wurde. Dagegen ist ein weiterer Fund aus dem Genetschen Nachlaß wiederum ein theatralisches Ereignis: Schon sehr früh, nämlich 1948, hatte er das Manuskript für „Splendid’s“ fertiggestellt. Das Stück hieß ursprünglich „Frolic’s“ oder auch „Leurs toupets étaient célèbres“ (Berühmt für ihre Dreistigkeit), und es mußte auf seine Uraufführung bis zum März 1994 warten, als es in der Übersetzung von Peter Handke an der Berliner Schaubühne gezeigt wurde. „Splendid’s“ handelt von sieben Mitgliedern einer Gang namens La Rafale – und einem zu ihnen übergelaufenen Polizisten –, die die sechste Etage eines Luxushotels besetzt halten. Die Gangster haben in Abendkleidung das Hotel betreten und eine amerikanische Millionärs-erbin zunächst als Geisel genommen, dann aber schnell getötet.

Es geht in „Splendid’s“ um theatralische Verwandlungen, um Rollenspiele und um Variationen von Genets Ansichten über Verhaltensmuster extremer Individuen oder in extremen Situationen. Der Tod, inszeniert als „fête“ (Feier), ist ein zentrales Sujet auch in vielen anderen Werken Genets. Und wie dort wird es wieder eine Ordnung geben, was in „Splendid’s“ die Rückkehr des Polizisten zu seinem Berufsstand und die Auslieferung der Gangster an die Staatsmacht bedeutet. Davor steht, wie gehabt, das rituelle Auf-sich-aufmerksam-Machen der Kontrahenten.

Im Mai 1995 gab es, in anderer Form, noch einmal Genet auf der Bühne: Bei den Wiener Festwochen hatte Adriana Hölszkys Oper „Die Wände“ Premiere. Die rumäniendeutsche Komponistin hat den Versuch unternommen, Genets kompliziertes Theaterstück zu vertonen, was als Leistung zwar anerkannt, aber in der musikalischen Bedeutung als noch nicht überzeugend eingestuft wurde.

Primärliteratur

„Œuvres complètes“. (Gesammelte Werke). Paris (Gallimard) 1951–1991.

Enthält:

Band 2: „Notre-Dame-des-Fleurs“. („Notre-Dame-des-Fleurs“). Roman; „Le Condamné à Mort“. („Der zum Tode Verurteilte“). Gedicht; „Miracle de la Rose“. („Wunder der Rose“). Roman; „Un Chant d’Amour“. („Ein Liebesgesang“). Gedicht. 1951.

Band 3: „Pompes funèbres“. (Das Totenfest). Roman; „Le Pêcheur du Suquet“. („Der Fischer von Suquet“). Lyrischer Dialog; „Querelle de Brest“. („Querelle“). Roman. 1953.

Band 4: „L’étrange mot d’...“. (Das seltsame Wort ...). Prosa; „Ce qui est resté d’un Rembrandt déchiré en petits carrés ...“. (Was von einem in kleine Stücke zerrissenen Rembrandt übrig blieb ...). Prosa; „Le Balcon“. („Der Balkon“). Theaterstück; „Les Bonnes“. („Die Zofen“). Theaterstück; „Haute surveillance“. („Unter Aufsicht“). Theaterstück; „Comment jouer les Bonnes“. (Wie man ‚Die Zofen‘ inszenieren soll). Essay; „Comment jouer le Balcon“. (Wie man ‚Den Balkon‘ inszenieren soll). Essay. 1968.

Band 5: „Le Funambule“. („Der Seiltänzer“). Prosa; „Le Secret de Rembrandt“. („Rembrandts Geheimnis“). Essay; „L’Atelier d’Alberto Giacometti“. („Alberto Giacometti“). Prosa; „Les Nègres. Clownerie“. („Die Neger. Eine Clownerie“). Dramatische Szenenfolge; „Les Paravents“. („Die Wände“). Theaterstück; „L’enfant criminel“. („Das kriminelle Kind“). Prosa. 1979.

Band 6: „L’Ennemi déclaré: Textes et entretiens“. (Der erklärte Gegner. Texte und Gespräche). 1991.

„Lettres à Roger Blin“. („Briefe an Roger Blin“). Paris (Gallimard) 1966.

„Journal du Voleur“. („Tagebuch eines Diebes“). Roman. Paris (Gallimard) 1976.

„Quatres heures à Chatila“. („4 Stunden in Chatila“). Essay. In: Revue d’études palestiniennes (Paris). 1982.

„Un captif amoureux“. („Ein verliebter Gefangener“). Prosa. Paris (Gallimard) 1986.

„L'Art est le refuge ...“. (Die Kunst ist Zuflucht ...). [Essay zu „Les Nègres“]. In: Les Nègres au Port de la Lune. Genet et les différences. Centre Dramatique National. Bordeaux, Paris (La Différence) 1988.

„Lettres à Olga et Marc Barbezat“. (Briefe an Olga und Marc Barbezat). Décines (L'Arbalète) 1988.

„Fragments ... et autres textes“. („Fragmente ...“). Prosa. Paris (Gallimard) 1990.

„Les Palestiniens“. („Palästinensische Erinnerungen“). Prosa. Aus dem Englischen von Albert Dichy. In: Jérôme Hankins: Genet à Chatila. Arles, Paris (Solin) 1992. S.85–130.

„Splendid's“. („Splendid's“). Theaterstück. Décines (Barbezat, l'Arbalète) 1993.

„Sainte Hosmose“. (Heilige Hosmose). Prosa. In: Magazine littéraire. 1993. H.313. S.58–60.

„Le Bagne“. (Die Hölle). Prosa. Décines (L'Arbalète) 1994.

Übersetzungen

„Querelle“. („Querelle de Brest“). Übersetzung: **Ruth Uecker-Lutz**. Hamburg (Rowohlt) 1955. Taschenbuchausgabe: Reinbek (Rowohlt) 1974. (rororo 1684).

„Tagebuch eines Diebes“. („Journal du Voleur“). Übersetzung: **Gerhard Hock, Helmut Voßkämper**. Hamburg (Merlin) 1955. Taschenbuchausgabe: Reinbek (Rowohlt) 1982. (rororo 5116).

„Unter Aufsicht“. („Haute surveillance“). Übersetzung: **Gerhard Hock**. Hamburg (Merlin) 1957. Taschenbuchausgabe in: „Alle Dramen“. Reinbek (Rowohlt) 1982. (rororo 5115).

„Die Zofen“. („Les Bonnes“). Übersetzung: **Gerhard Hock**. Hamburg (Merlin) 1957. Taschenbuchausgabe in: „Alle Dramen“. Reinbek (Rowohlt) 1982. (rororo 5115).

„Der Balkon“. („Le Balcon“). Übersetzung: **Georg Schulte-Frohlinde**. Hamburg (Merlin) 1959. Taschenbuchausgabe in: „Alle Dramen“. Reinbek (Rowohlt) 1982. (rororo 5115).

„Notre-Dame-des-Fleurs“. („Notre-Dame-des-Fleurs“). Übersetzung: **Gerhard Hock**. Hamburg (Merlin) 1960. Taschenbuchausgabe: Reinbek (Rowohlt) 1975. (rororo 1870).

„Die Wände“. („Les Paravents“). Übersetzung: **Ernst Sander**. Hamburg (Merlin) 1960. Taschenbuchausgabe in: „Alle Dramen“. Reinbek (Rowohlt) 1982. (rororo 5115).

„Die Neger. Eine Clownerie“. („Les Nègres“). Übersetzung: **Katarina Hock, Ben Poller**. Hamburg (Merlin) 1962. Taschenbuchausgabe in: „Alle Dramen“. Reinbek (Rowohlt) 1982. (rororo 5115).

„Alberto Giacometti“. („L'atelier d'Alberto Giacometti“). Übersetzung: **Marlies Pörtner**. Zürich (Scheidegger) 1962.

- „Wunder der Rose“. („Miracle de la Rose“). Übersetzung: **Manfred Unruh**. Hamburg (Merlin) 1963. Taschenbuchausgabe: Reinbek (Rowohlt) 1976. (rororo 1966).
- „Das Totenfest“. („Pompes funèbres“). Übersetzung: **Marion Luckow**. Hamburg (Merlin) 1966. Taschenbuchausgabe: Reinbek (Rowohlt) 1976. (rororo 1913).
- „Briefe an Roger Blin. Der Seiltänzer. Das kriminelle Kind“. („Lettres à Roger Blin“, „Le Funambule“, „L'enfant criminel“). Übersetzung: **Gerald Szyszkowitz / Ute Szyszkowitz** („Briefe an Roger Blin“), Manon Griesebach („Der Seiltänzer“, „Das kriminelle Kind“). Hamburg (Merlin) 1967. Taschenbuchausgabe: Reinbek (Rowohlt) 1977. (rororo 4030).
- „Der zum Tode Verurteilte“. („Le Condamné à mort“). Übersetzung: **Gerhard Edler**. Hamburg (Merlin) 1969.
- „Der Fischer vom Suquet“. („Le pêcheur du Suquet“). Übersetzung: **Gerhard Edler**. Hamburg (Merlin) 1970.
- „Fragmente ...“. („Fragments ... et autres textes“). Übersetzung: **Elisabeth Walther**. Berlin (Merve) 1982.
- „Der Seiltänzer. Ein Monolog-Gedicht“. („Le Funambule“). In: Theater heute. 1983. H.8. S.23–26.
- „4 Stunden in Chatila“. („Quatres heures à Chatila“). Übersetzung: **Klaus Völker**. Gifkendorf (Merlin) 1983.
- „Ein Liebesgesang“. („Un Chant d'Amour“). Mit 10 Zeichnungen von Arno Waldschmidt. Übersetzung: **Gerhard Edler**. Gifkendorf (Merlin) 1983.
- „Die Parade“. („La Parade“). Mit 12 farbigen Illustrationen von Markus Vallazza. Übersetzung: **Gerhard Edler**. Gifkendorf (Merlin) 1985.
- „Ein verliebter Gefangener. Palästinensische Erinnerungen“. („Un captif amoureux“, „Les Palestiniens“). Übersetzung: **Thomas Dobberkau**. Köln (Kiepenheuer & Witsch) 1988. Taschenbuchausgabe: München (Deutscher Taschenbuch Verlag) 1990. (dtv 11324).
- „Die Galeere“. („La Galère“). Übersetzung: **Gerhard Edler**. Gifkendorf (Merlin) 1991.
- „Splendid's. Sie“. („Splendid's“, „Elle“). Übersetzung: **Peter Handke, Peter Krumme**. Frankfurt/M. (Verlag der Autoren) 1994.

Theater

- „Les Bonnes“. Uraufführung: Théâtre de l'Athénée Paris, 17.4.1947. Regie: **Louis Jouvet**. Deutsche Erstaufführung: „Die Zofen“. ContraKreis Bonn, 30.7.1957. Regie: **Kurt Hoffmann**.
- „Adame Miroir. Argument de ballet, musique de D.Milhaud“. Uraufführung: Théâtre Marigny Paris, 31.5.1948. Choreographie: Jeanine Charrat. Deutsche Erstaufführung: „Ein Labyrinth von gläsernen Wänden – Adame Miroir“. Städtische Bühnen Münster, 18.12.1964. Choreographie: Gise Furtwängler.

„Haute Surveillance“. Uraufführung: Théâtre des Mathurins Paris, 26.2.1949. Regie: **Jean Marchat**. Deutsche Erstaufführung: „Unter Aufsicht“. Schauspielhaus Kiel, 11.1.1960. Regie: **Hans Niederauer**.

„Le Balcon“. Uraufführung: Arts Theatre Club London, 22.4.1957. Regie: **Peter Zadek**. Französische Erstaufführung: Théâtre du Gymnase Paris, 10.5.1960. Regie: **Peter Brook**. Deutsche Erstaufführung: „Der Balkon“. Schloßparktheater Berlin, 16.3.1959. Regie: **Hans Lietzau**.

„Les Nègres“. Uraufführung: Théâtre de Lutèce Paris, 28.10.1959. Regie: **Roger Blin**. Deutsche Erstaufführung: „Die Neger“. Landestheater Darmstadt, 30.5.1964. Regie: **Gerhard F. Hering, Samy Molcho**.

„Die Wände“. Uraufführung: Schloßparktheater Berlin, 19.5.1961. Regie: **Hans Lietzau**. Französische Erstaufführung: „Les Paravents“. Odéon Théâtre de France Paris, 16.4.1966. Regie: **Roger Blin**.

„Le Funambule“. Deutsche Erstaufführung: „Der Seiltänzer“. Berliner Akademie der Künste, 7.1.1977. Regie: **Peter Heinrich**.

„Elle“. Uraufführung: Festival von Parma, April 1990. Regie: N.N. Deutsche Erstaufführung: „Sie“. Schauspielhaus Bochum, 26.1.1991. Regie: **Benjamin Korn**.

„Splendid’s“. Uraufführung: Berliner Schaubühne, 15.3.1994. Regie: **Klaus Michael Grüber**.

Sekundärliteratur

Coe, Richard N.: „Jean Genet. Checklist of Criticism in French“. In: *Proceedings of the Leeds Philosophical and Literary Society. Literary and Historical Section*. 1970. H.2. S.67–73.

Webb, Richard C. / Webb, Suzanne A.: „Genet and His Critics. An Annotated Bibliography, 1943–1980“. Metuchen, NJ (Scarecrow Press) 1982.

Dichy, Albert / Fouché, Pascal: „Genet, essai de chronologie, 1910–1944“. Paris (Bibl. de littérature française contemporaine de l’Université de Paris-VII) 1988.

Sartre, Jean-Paul: „Jean Genet. Comédien et martyr“. Paris (Gallimard) 1951. (Jean Genet: Œuvres complètes 1). Dt. Übersetzung: „Saint Genet. Komödiant und Märtyrer“. Reinbek (Rowohlt) 1982.

Luckow, Marion: „Die Homosexualität in der literarischen Tradition. Studien zu den Romanen von Jean Genet“. Stuttgart (Enke) 1962. (Beiträge zur Sexualforschung 26).

Bonnefoy, Claude: „Jean Genet“. Paris (Editions Universitaires) 1965.

Giese, Hans: „Das obszöne Buch“. Stuttgart (Enke) 1965. (Beiträge zur Sexualforschung 35).

Heist, Walter: „Genet und andere. Exkurse über faschistische Literatur von Rang“. Hamburg (Claassen) 1965.

Kliess, Werner: „Genet“. Velber (Friedrich) 1967. (Friedrichs Dramatiker des Welttheaters 31).

Coe, Richard N.: „The Vision of Jean Genet“. London (Owen) 1968.

Knapp-Liebowitz, Bettina: „Jean Genet“. New York (Twayne) 1968. Boston (Twayne) ²1989.

Eaubonne, Françoise d’: „Les écrivains en cage“. Paris (Balland) 1970.

Hartwig, Helmut: „Pornographie, Ästhetik und Genet“. In: Sprache im technischen Zeitalter. 1970. H.34. S.157–175.

Fricke, Dietmar: „Jean Genet“. In: Wolf-Dieter Lange (Hg.): Französische Literatur in Einzeldarstellungen. Stuttgart (Kröner) 1971. S.674–704.

Millett, Kate: „Sexus und Herrschaft. Die Tyrannei des Mannes in unserer Gesellschaft“. München (Desch) 1971.

Thody, Phillip: „Jean Genet“. Frankfurt/M. (Athenäum) 1971.

Bulthaupt, Peter: „Die Metaphysik des Verrats. Zu den Werken von Genet“. In: Horst-Albert Glaser (Hg.): Wollüstige Phantasie. Sexualästhetik in der Literatur. München (Hanser) 1974. (Reihe Hanser 147). S.103– 117.

Maison de la Culture d’Amiens (Hg.): „Jean Genet aujourd’hui“. Décembre 1976.

Bondy, François: „Der Dichter, der sich freischrieb“. In: Merkur. 1977. S.347–357.

Mayer, Hans: „Außenseiter“. Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1977.

Stockinger, Jacob: „Der historische Genet. Zur Entstehungsgeschichte von homosexuellen Stereotypen in der französischen Literatur“. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik. 1978. Beiheft 9: Stereotyp und Vorurteil in den Literatur-Untersuchungen zu Autoren des 20. Jahrhunderts. S.163–188.

Brüske, Hans-Günther: „Verkehrtes Heldentum und Absonderung in den Romanen Jean Genets“. Frankfurt/M., Bern, Cirencester U.K. (Lang) 1980.

Raddatz, Fritz J.: „Jean Genet – Querelle“. In: Die Zeit, 21.3.1980. (Zu: „Querelle“).

Raddatz, Fritz J.: „Eros und Tod – Literarische Portraits“. Hamburg (Knaus) 1980.

Brüske, Hans-Günther: „Die Faszination des Bösen. Der Zusammenhang von Leben und Werk in den Romanen Jean Genets“. In: Dokumente – Zeitschrift für den deutsch-französischen Dialog und über nationale Zusammenarbeit. 1981. H.1. S.59–68.

Fichte, Hubert: „Genet / Hubert Fichte“. Frankfurt/M., Paris (Qumran) 1981.

Ziegler, Werner: „Jean Genet. Metaphern der Vergeblichkeit. Untersuchungen zum dramatischen Werk“. Bonn (Bouvier) 1981.

Blumenberg, Hans C.: „Garten der Lüste. Jean Genets Schattenwelt“. In: Die Zeit, 17.9.1982. (Zu: „Rainer Werner Fassbinders „Querelle“).

Merschmeier, Michael: „Balanceact zwischen Kitsch und Poesie. Über den Dichter Jean Genet, zwei Inszenierungen in Paris und Berlin und einen neuen Film: ‚L’Homme blessé‘“. In: Theater heute. 1983. H.8. S.14–22. (Zu: „Balkon“, „Neger“).

- Hoffmann, Frank:** „Der gebrochene Diskurs. Jean Genets Theater im Lichte der Philosophie Michel Foucaults“. Bad Honnef (Keimer) 1984.
- Wischenbart, Rüdiger:** „Anwalt der Entrechteten oder Anbeter der Gewalt. Ein ‚Zeit‘-Gespräch mit Jean Genet“. In: Die Zeit, 23.3.1984.
- Burri, Peter:** „Die Anbetung des Drahtseils. Eine Genet-Performance der Saarbrücker ‚Perspektives du Théâtre‘“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 4.6.1985.
- Moraly, Jean-Bernard:** „Le Tombeau de Jean Genet“. In: Théâtre en Europe. 1985. Oktober. S.101–113.
- Altwegg, Jürg:** „Seine Tugend war die Sünde. Zum Tode des französischen Schriftstellers Genet“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 16.4.1986.
- Dort, Bernard:** „Genet ou le combat avec le théâtre“. In: Ders. (Hg.): Théâtres. Essais. Paris (Seuil) 1986. S.122–139.
- Fischette, Renate:** „Querelle bei Fassbinder und Genet: Zur Frage von Repräsentation und Rezeption in Roman und Film“. In: Albrecht Schöne (Hg.): Kontroversen, alte und neue. Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses Göttingen 1985. Tübingen (Niemeyer) 1986. S.330–338.
- Klausmann-Molter, Birgit:** „Außenseiter Frau. Zur Darstellung der Frau in den Werken von Genet“. Frankfurt/M., Bern, New York (Lang) 1986. (Literaturwissenschaft, Theorie und Geschichte 6).
- Poirot-Delpech, Bertrand:** „Genet. Entretien inédit“. In: Le Monde, 20./21.4.1986.
- Raddatz, Fritz J.:** „Theologe des Verbrechens. Zum Tod von Jean Genet“. In: Die Zeit, 25.4.1986.
- Scherer, Hans:** „Der verliebte Gefangene. Die erstaunliche Renaissance des Genet“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 13.3.1986. (Zu: „Der Balkon“ an der Comédie Française).
- Khatibi, Abdelkebir:** „Ultime dissidence de Genet“. In: Ders.: Figures de l'étranger dans la littérature française. Paris (Denoël) 1987. S.129–200.
- Victor, Marion:** „Die Theaterpoetik Genets in den drei Stücken ‚Les Bonnes‘, ‚Le Balcon‘ und ‚Les Nègres‘“. Diss. phil. Stuttgart 1987.
- Moraly, Jean-Bernard:** „Genet, la vie écrite“. Paris (Éditions de la Différence) 1988.
- Stewart, Harry E. / Mc Gregor, Rob Roy:** „Genet, a biography of deceit, 1910–1951“. New York usw. (Lang) 1989. (American University Studies II, 117).
- Schoell, Konrad:** „Das französische Theater der fünfziger Jahre und die Komödie. Das Beispiel Genet, ‚Le balcon‘“. In: Herbert Mainusch (Hg.): Europäische Komödie. Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 1990. S.224–249.
- Becker, Peter von:** „Der Papst ist nackt. Genets ‚Elle‘ – in Bochum erstmals ‚Sie‘“. In: Theater heute. 1991. H.4. S.20f.
- Meyer, Andreas J.:** „Warum ‚Elle‘ in Genets Schublade blieb. Eine Spekulation“. In: Theater heute. 1991. H.4. S.22f.

Sollers, Philippe: „Nouvelle inquisition, nouvelle censure. (A propos de Genet)“. In: L'Infini. 1991. H.36. S.3–8.

Wischenbart, Rüdiger / Chahid Barrada, Leila: „Jean Genets Haus. Ein Gespräch“. Gifkendorf (Merlin) 1991.

Ben Jelloun, Tahar: „Genet avec les Palestiniens“. In: Jérôme Hankins (Hg.): Genet à Chatila. Arles, Paris (Solin) 1992. S.75–83.

Popp, Wolfgang: „Männlichkeitsbilder. Der Matrose, der Soldat, der Farbige“. In: Ders.: Männerliebe, Homosexualität und Literatur. Stuttgart (Metzler) 1992. S.107–114.

Popp, Wolfgang: „Genet, ‚Querelle‘, Genets Soldaten“. In: Ders.: Männerliebe, Homosexualität und Literatur. Stuttgart (Metzler) 1992. S.114–199.

Popp, Wolfgang: „Schwule und Faschismus. Genet“. In: Ders.: Männerliebe, Homosexualität und Literatur. Stuttgart (Metzler) 1992. S.330–333.

Lacan, Jacques: „Sur ‚Le Balcon‘ de Genet“. In: Magazine littéraire. 1993. H.313. S.51–57.

White, Edmund: „Genet. A biography“. New York (Knopf) 1993. Dt. Übersetzung: „Genet. Eine Biographie“. München (Kindler) 1993.

Winkler, Josef: „Initiation, imposture et écriture chez Genet“. In: Serge André (Hg.): L'imposture perverse. Paris (Seuil) 1993. S.222–228.

Laroche, Hadrien: „Le Dernier Genet. Histoire des hommes infâmes“. Paris (Seuil) 1997. (Collection „Fiction & Cie“).

Alle Rechte vorbehalten. © edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG und Munzinger-Archiv GmbH, Ravensburg

Originalquelle: Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur, Stand: 01.05.1997

Quellenangabe: Eintrag "Jean Genet" aus Munzinger Online/KLFG – Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur
URL: <https://online.munzinger.de/document/18000000169>
(abgerufen von Verbund der Öffentlichen Bibliotheken Berlins am 10.10.2024)