

1 Einleitung

1.1 Die Tradition queerer Religionskritik

Zwei Pfeile seine Brust penetrierend, an einen Baumstamm gefesselt und mit einem friedlichen, ungetrübten Blick nach oben gerichtet – so präsentiert sich die weißliche Figur des heiligen Sebastian zwischen den niederen Schatten und dem himmlischen Licht: sich emporhebend, erigiert Richtung Himmel. Auf der Leinwand treffen sich verschiedene semantische Ebenen: die durch die lose sitzende, beinahe hinabgleitende Kleidung evozierte, profanierende Erotik, die in der friedfertig duldenden und leidenden Miene ausgedrückte sakrale Gewalt, der mittels Verdunklungen und Erhellungen dargestellte Kontakt zwischen Transzendenz und Immanenz. Ein seitliches Licht beleuchtet eine Figur, die in ihrer Rezeption im 20. Jahrhundert zur *Kippfigur* geworden ist,¹ eine Figur, die zwischen Sakralisierung und Profanation, zwischen unbeflecktem, martialisch-religiösem Martyrium und homosexueller, effeminierter Schmerzlust changiert. Die queere Kanonisierung des heiligen Sebastian,² insbesondere die hier beschriebene Darstellung des Renaissancemalers Guido Reni aus dem Jahr 1615, lässt sich in der schwulen Literaturtradition der Moderne in verschiedenen kulturellen und sprachlichen Kontexten sehr gut nachverfolgen. Das Bild gilt hier als Exempel einer schwulen Literatur- bzw. Kulturtradition, in der sich ein subversiver, religionskritischer Diskurs etabliert hat, dessen kritischer Gehalt sich in einer Ambivalenz äußert.

Diese queere Kanonisierung, die die Thematisierung einer queeren Tradition ermöglicht, umfasst verschiedene Epochen, Kulturen und Sprachräume und ist

1 Eine *Kippfigur* wird in der Brockhaus-Enzyklopädie als Begriff der Wahrnehmungspsychologie mit dem Synonym „Umspringbild“ definiert. Mit Kippfigur meine ich ein Bild, das zwei verschiedene Darstellungen in einer versammelt und je nach Wahrnehmung unterschiedlich betont. Der Hinweis auf die Wahrnehmungspsychologie legt nahe, dass eine Kippfigur insbesondere die Rezeptionsinstanz betrifft: Im Folgenden wird die Kippfigur des heiligen Sebastian im Rahmen ihrer Rezeptionsgeschichte nachverfolgt, um den ambivalenten Inhalt dieser religiösen Figur nachzeichnen zu können.

2 Interessanterweise betont bereits Marita Keilson-Lauritz in ihrer Skizze eines „schwulen Kanons der Gestalten“, in der der Heilige Sebastian als kanonische Gestalt neben Stefan Georges Maximin, Thomas Manns Tazio und den Bibelfiguren David und Jonathan aufgeführt wird, die Wichtigkeit nicht nur des Bildes der nackten Männlichkeit, sondern der Verbindung von Schmerz und Lust im Bild. Sie bezieht sich auch auf Mishima – von dem hier die Rede sein wird – als ein prominentes Beispiel der queeren Aneignung der Figur des römischen Märtyrers (Keilson-Lauritz, 1997, S. 31–32).

somit ein komparatistisches Thema: In Thomas Manns homoerotischer Novelle *Der Tod in Venedig* (1912) wird gleich zu Anfang bereits Bezug auf die Figur Sebastians genommen, indem die Rede auf das passiv-aktive Heldentum des heiligen Sebastian in Bezug auf Gustav Aschenbach gebracht wird.³ In Yukio Mishimas Coming-out-Roman *Bekenntnisse einer Maske* (*Kamen no Kokuhaku*, 1949) spielt die Figur des heiligen Sebastian und vor allem das Gemälde Guido Renis, das dann selbst vom japanischen Autor für den Photographen Eikoh Hosoe inszeniert wurde, eine wichtige Rolle für das Bekenntnis des Autors zur Homosexualität: Mit dem Bild Guido Renis kommt der autobiographische Erzähler Mishimas zur ersten Ejakulation.⁴ Der Bezug Mishimas auf die Tradition der Darstellung des heiligen Sebastian wird verbunden mit einem Hinweis auf die emanzipatorische Arbeit des Berliner Sexualforschers Magnus Hirschfeld:

Es scheint mir eine höchst *interessante Koinzidenz*, dass Magnus Hirschfeld unter den Beispielen für Bilder und Skulpturen, für die Perverse eine besondere Vorliebe zeigen, die Darstellung des heiligen Sebastian an erster Stelle nennt. Die Vermutung liegt nahe, dass vor allem bei denen, die es von Natur aus sind, die widernatürlichen und sadistischen Triebe untrennbar miteinander verflochten sind.

([1949] 2018, S. 41)⁵

Diese „interessante Koinzidenz“ liegt dem vorliegenden Projekt als Ausgangsbeobachtung zugrunde, nicht aber der Schluss Mishimas, die queere Faszination für die Figur des heiligen Sebastian gründe in der Verbindung zwischen sadistischer und homosexueller Lust, sondern vielmehr im subversiven und ambivalenten Spiel der queeren Kulturtradition mit dem Katholizismus. Mishimas Darlegungen der Faszination für das Tragische⁶ und die Lust am Schmerz⁷

3 „[D]aß er [Aschenbach] die Konzeption ‚einer intellektuellen und jünglinghaften Männlichkeit‘ sei, ‚die in stolzer Scham die Zähne aufeinanderbeißt und ruhig dasteht, während ihr die Schwerter und Speere durch den Leib gehen.‘ Das war schön, geistreich und exakt, trotz seiner scheinbar allzu passivischen Prägung. Denn Haltung im Schicksal, Anmut in der Qual bedeutet nicht nur ein Dulden; sie ist eine aktive Leistung, ein positiver Triumph, und die Sebastian-Gestalt ist das schönste Sinnbild, wenn nicht der Kunst überhaupt, so doch gewiß der in Rede stehenden Kunst“ (Mann, [1913] 2004, S. 511).

4 „Es war meine erste Ejakulation und der ungeschickte und völlig unerwartete Beginn ‚meiner schlechten Gewohnheit‘“ (Mishima, [1949] 2018, S. 40).

5 Alle Kursivschriften in den Zitaten sind auch im Original kursiv, wenn dies nicht anders angegeben ist.

6 „Ich spürte bei seiner Tätigkeit eine Tragik, und zwar in einer in höchstem Grade sinnlichen Bedeutung“ (Mishima, [1949] 2018, S. 14).

7 „Auch mein Spielzeug [Penis] streckte seine Fühler aus in Richtung Tod und Blut und festes Fleisch“ (Mishima, [1949] 2018, S. 36)

sind dabei aber nicht abseits des ambivalenten Spiels mit dem Katholizismus, das es hier zu analysieren gilt, zu verorten, im Gegenteil: Sie verdrehen die normalen Kategorien des Schönen und des Schlechten, indem sie an der christlichen Zelebration des Heiligtums teilnehmen (die Darstellung des Schmerzes macht einen großen Teil kanonischer christlicher Kunst aus)⁸ und sich gleichzeitig davon in ihrer sexualisierenden Profanierung entfernen. Diese findet man auch in Jean Genets *Notre-Dame-des-Fleurs* (1951) in der Darstellung einer gewissen schwulen Heiligkeit: „Sich an einer Tunte rächend, wäre ihr ohne Zweifel ein Wunder wie das Martyrium des Heiligen Sebastian gelungen. Sie hätte einige Pfeile geschleudert, aber anmutig, wie sie sagte: ‚Ich werf dir eine Wimper zu‘, oder ‚einen Autobus‘“ ([1951] 1998, S. 224–225). Die Saturation des Heiligenbildes mit anderen semantischen Implikationen hat Severo Sarduy – dessen Theorie des Neobarocks im Rahmen des dritten Kapitels dieses Buchs dargestellt wird – als ambivalentes, neobarockes Spiel bezeichnet:

Yukio Mishima adoraba a San Sebastián. [...] Pero su adoración era más asidua y dudosa: utilizaba una imagen del guerrero flechado [...] como soporte a sus fantasías masturbatorias cotidianas. El joven martirizado, sin huellas visibles ni estigmas de tortura, se iba convirtiendo en la secuencia sádica del monólogo erótico, en atleta lacerado, luego en herido agonizante y finalmente en un guiñapo ensangrentado, en una pantomima del horror. [...] Como Mishima [...], [Antonio] Saura va convirtiendo el cuerpo de Cristo [...] en un fetiche desgarrado. [...] Juego paradójico de la destrucción [...] en la misma tela [reune] a los [...] mártires igualmente intactos y retocados – el cuerpo como envoltura se conserva, se respeta [...].

(1999c, S. 1257)⁹

Die Ambivalenz zwischen Anbetung („adoración“) und Destruktion lässt das Verhältnis zum Katholizismus, das hier analysiert werden soll, höchst span-

8 Wie wichtig die Darstellung von Leid in der christlichen Ikonographie ist, zeigt sich nicht nur an der zentralen Stellung, die das Kreuzifix im christlichen Bilderkanon einnimmt, sondern auch an solchen Bildertypen wie der Mater Dolorosa der Vesperbilder, dem Schmerzensmann (*imago pietatis*) oder der Darstellung von Märtyrern, die als Attribute die Instrumente ihrer Folter mit sich tragen.

9 „Yukio Mishima verehrte den heiligen Sebastian. [...] Aber seine Verehrung war eifriger und zweifelhafter: Er benutzte ein Bild des durchstochenen Kriegers [...] als Unterstützung für seine alltäglichen masturbatorischen Phantasien. Der gemarterte Junge, ohne sichtbare Wunden noch Stigmata der Folter, fängt an, sich in der sadistischen Abfolge des erotischen Monologs in einen verletzten Athleten, dann in einen sterbenden Verletzten und schließlich in einen blutigen Fetzen, in eine Horrorpantomime zu verwandeln. [...] Wie Mishima [...], verwandelt [Antonio] Saura den Körper Christi [...] in einen zerfetzten Fetiche. [...] Paradoxes Spiel der Destruktion [...] [– er sammelt] auf derselben Leinwand die [...] gleichermaßen intakten und retuschierten Märtyrer – der Körper als Hülle wird konserviert, wird respektiert [...]“ (meine Übersetzung).

nungsvoll und komplex werden. Diese „Koinzidenz“ einer sich in der Figur des heiligen Sebastian entpuppenden Queerness lässt sich weiter verfolgen: Drei Jahre nach Mishimas Roman fügt der kubanische Schriftsteller Virgilio Piñera in seinem Werk *La carne de René* (1952) die Figur des heiligen Sebastian in einen Handlungsrahmen ein, der nicht nur die Homosexualität, sondern die Rollen der Passivität und der Aktivität, der Lust am Schmerz und der Schönheit des Leidens thematisiert.¹⁰ Das unter dem Namen Pierre et Gilles bekannte französische Künstlerpaar Pierre Commo und Gilles Blanchart nutzt den heiligen Sebastian für verschiedene photographische Collagen, die ihn im Kontext einer schwulen Ästhetik des Kitsches neu konnotieren. Vor allem in ihrem Bild *Saint Sebastian. Bouabdallah* (1987) wird die Referenz auf Guido Renis Bild explizit. Die dem Barock und dem Neobarock zugeschriebene Überfülle wird von Renis Gemälde auch auf Pierre et Gilles Werk übertragen.

Josef Winkler bezieht sich in der autobiographischen Trilogie *Das wilde Kärnten* auf die Figur des heiligen Sebastian,¹¹ die später in der tragischen Darstellung des schönen Knaben Piccoletto in der Erzählung *Natura morta* (2001) ausdrücklicher in den Vordergrund tritt. Der Titel deutet bereits die Schönheit der Todesdarstellung an. Das Bild Guido Renis kommt dann explizit in dieser „römischen Novelle“ vor und wird auf die Figur Piccolettos projiziert:

Vor den Fischständen, am Straßenrand, hatte ein Maler mit farbiger Kreide den Heiligen Sebastian mit großen Blutstropfen an den Pfeilen auf den Asphalt gemalt. Die Hände des Heiligen waren über dem Kopf an einem Baum mit Stricken festgebunden. Neben den verschiedenfarbigen, zerbrochenen Kreiden lag eine Ansichtskarte mit dem San Sebastiano von Guido Reni, die der Maler als Vorlage verwendet hatte. Als sich ein Mann mit dem Maler zu unterhalten begann [...], drängte sich Piccoletto dazwischen und summete ein Lied. [...] Piccoletto berichtete, daß eine junge, schöne, blonde Ärztin seine Stirnwunde, die er sich am Fischstand durch den kreisenden Ventilator zugezogen, im Krankenhaus genäht habe.

(2001, S. 68–69)

10 Der heilige Sebastian erscheint bereits am Anfang des Romans Virgilio Piñeras in einem Gemälde, das von der traditionellen Darstellung des Heiligen abweicht: Der heilige Sebastian, dargestellt mit dem Gesicht des Protagonisten René, steckt sich selbst die Pfeile in seinen Körper (Piñera 2000, S. 27–28). Die Figur des heiligen Sebastian taucht dann auch noch ein weiteres Mal im Roman auf (S. 50ff).

11 „Schön muß es für ihn sein, wenn ich sonntags in der kühlen Küche vor dem Seitenaltar niederknie und wir beide auf den Heiligen Sebastian blicken, während ich bete“ (MS 682). Diese Aussage wird von der Mutter des Ich-Erzählers geäußert, während sie das Kind noch im Mutterleib trägt. Die positiv konnotierte Beschreibung des Bildes vom heiligen Sebastian steht somit im Kontrast zu jener der Kreuzfixe, die mit Schrecken konnotiert sind. Dies hebt die Wichtigkeit der Sebastian-Figur als Teil der mütterlichen bzw. effeminierten Welt hervor.

Die am Ende der Novelle bei einem Unfall verunglückte und im Zentrum der Darstellung als Lustobjekt auftretende Figur Piccolettos wird hier in die schwule Rezeptionstradition der Figur des heiligen Sebastian eingeschrieben. Der Topos des *Stilllebens* (Winkler), die Faszination und Ästhetisierung des *Tragischen* (Mishima) und des *Leidens* (Piñera) werden im Komplex Tod-Sexualität im ganzen Werk Winklers immer wieder aufgegriffen: Das Sterben junger Knaben gilt als zentrales neobarockes Motiv in der Bilderwelt Winklers.¹² Was in dieser queeren Umdeutung des heiligen Sebastian zum Ausdruck kommt, ist gerade die Ermöglichung eines *anderen* queeren Blicks auf die Tradition des katholischen Bilderkultes – gerade durch die Veränderung der Perspektive auf das Bild wird die religiöse Eindeutigkeit des Ikonischen zur Mehrdeutigkeit, das Sakrale des Bildes zur sexuellen Profanation, der Schmerz zur Lust. Das Bild wird durch den Blick des queeren Außenseiters aus der Peripherie perspektivisch vervielfältigt und ambivalent. Es verändert seine Semantik und wird zu einer Kippfigur, die zwischen dem Sakralen und dem Profanen, zwischen der katholischen Ikone und dem *queer icon* changiert.

Laut der im Mittelalter populärsten hagiographischen Referenzschrift, Jacobus de Voragines *Legenda Aurea*, war Sebastian ein bei den Kaisern Diokletian und Maximian beliebter römischer Soldat, der wegen seiner frommen Verteidigung der Christen am Ende des dritten Jahrhunderts zum Tode verurteilt wurde, jedoch die Vollstreckung des Urteils überlebte. Sebastian setzte sich nicht nur für das damals gefährdete Leben von Christen ein, sondern partizipierte an der Evangelisierung des römischen Reiches (mit der Verteidigung des christlichen Martyriums, der Zerstörung der Götzenbilder und der Konversion einiger Ungläubiger). Der heilige Sebastian kann als eine rebellische Gestalt verstanden werden, setzte er sich doch für eine christliche Minderheit ein und berichtete von der Grausamkeit der Römer. Diese Figur ist bereits von ihrem Ursprung in der katholischen Tradition her eine subversive: Sie vollzieht eine autoritätskritische Handlung, indem sie auf die unschuldig Ermordeten im Rahmen eines sozialen Systems hindeutet (wie im Textkorpus, der dieser Untersuchung zugrunde liegt).¹³ Aus einem anderen Blickwinkel heraus betrachtet,

12 Diese Faszination wird auch bei Yukio Mishima explizit zum Ausdruck gebracht: „Am meisten liebte ich Prinzen, die getötet wurden oder die dem Tode geweiht waren. Ich liebte alle jungen Männer, die sterben mussten“ ([1949] 2018, S. 24).

13 „Aber nach wenigen Tagen wurde Sebastian befreit, stellte sich auf die Treppe des Kaiserpalastes und machte dem Kaiser [...] wegen der Grausamkeiten, die sie den Christen antaten, schwere Vorwürfe. [...] ‚Der Herr hielt es für richtig, mich wieder zu erwecken, um zu euch zu kommen und euch wegen der Verbrechen, die ihr den Dienern Christi antut, Vorwürfe zu machen‘“ (Voragine 1988, S. 137).

zeugt die Tatsache, dass Sebastian als eine dem männlich konnotierten Bereich des Militärischen zugeordnete Figur in die homosexuelle Kunsttradition aufgenommen wurde, von einer Subversion auf zwei Ebenen: jener der heteronormativ kodierten Rolle eines Offiziers und der unbefleckten sakralen heiligen Figur. Der Kampf Sebastians für die Rechte der christlichen Gemeinschaft wird in dessen Umkodierung zur schwulen Ikone ambivalent:¹⁴ Der schwule Sebastian wird nun, in seiner Profanation, als Symbol eines Kampfes gegen die homophobe christliche Religionskultur zelebriert. Als sich das Martyrium des Heiligen Sebastian ereignete, befand sich das Christentum noch in einer marginalen Position und wurde erst in den darauffolgenden Jahrhunderten nach und nach zu der Religion, die zunächst in Europa und schließlich, im Zuge europäischer Expansions- und Kolonialisierungsbewegungen, in großen Teilen der Welt das Zentrum politischer und militärischer Macht bildete.¹⁵ Dabei wird in der künstlerischen Darstellung Sebastians als eines fragilen Knaben auf subversive Weise die Effeminierung des Militärischen zelebriert und zugleich das Heilige sexualisiert, indem die Nacktheit und der Akt der Penetration hervorgehoben werden. Es wird ein Blick auf die christliche Tradition produziert, der explizit die Religion aus der Perspektive ausgeschlossener Individuen ‚beschmutzt‘, verweltlicht und als profanes Kulturgut entsakralisiert. Daraus geht die Kippfigur des Profanen und des Sakralen hervor, bei der die der Kunst inhärente Ambivalenz als eine religionskritische Strategie eingesetzt wird, die in der langen Tradition queerer Kunstproduktion des 20. Jahrhunderts verortet ist. Diese Ambivalenz äußert sich in der doppelten Bewegung der Destruktion und der Bejahung des Religiös-Katholischen, die selbst aus der Doppelwertigkeit des Positiven und des Negativen resultieren: Das Bild wird somit verformt und in seinen Wertungen verkehrt und zugleich gefeiert. Die Ambivalenz dieser ästhetischen Aneignung katholischer Bilder in der queeren Kunsttradition ist das Thema dieses Buchs.

14 Marita Keilson-Lauritz betont in ihrer Analyse der kanonischen Gestalten homosexuellen Begehrens den wichtigen Aspekt des Martyriums in Bezug auf Hirschfelds Thematisierung der Dulder der Emanzipationsbewegung homosexueller Menschen. Dabei spiele der heilige Sebastian, so Keilson-Lauritz, eine wichtige Rolle (1997, S. 38). Eine andere relevante Arbeit zur Rolle der schwulen Ikonographie in der Kunst des 20. Jahrhunderts ist Sieghard Wilms Artikel zu F. Bacon, J. Kirby und A. Nes, in der einige Strategien der Aneignung ikonographischer Bilder in der schwulen Kunsttradition thematisiert werden (Wilm 2007).

15 Nicht umsonst erfährt die Darstellung des heiligen Sebastian erst in der Renaissance eine Verjüngung und Verschönerung, die der, wie Víctor R. Castro-Gómez anmerkt, synkretistischen, sehr eigentümlichen Verbindung zwischen griechischem Heidentum und Christentum entsprechen und daher „zwischen den zwei Weltanschauungen angesiedelt“ (1997, S. 180) sind.

Die Studie geht in Anlehnung an Eve Kosofsky Sedgwick¹⁶ von der Annahme aus, dass sie in ihrer Auseinandersetzung mit einer queeren Kunsttradition nicht ein minoritäres Randphänomen der westlichen Kultur behandelt, sondern vielmehr ein zentrales Element, das durch seine Ausschließung immer die offizielle, heteronormative Kultur bestimmt hat.¹⁷ Kosofsky Sedwick zufolge betrifft die Auseinandersetzung mit der Frage der sexuellen Diversität immer auch den offiziellen Machtdiskurs, indem gerade durch das im Anderen entstandene Nicht-Erkannte des Homosexuellen die politischen und epistemologischen Grenzen des Wissens markiert werden.¹⁸ Somit wird in diesem Buch versucht, die zu analysierenden Werke der beiden Autoren nicht nur als Bestandteil einer Tradition queerer, sondern auch katholischer Literatur zu klassifizieren.¹⁹ Die Kritik am Katholizismus ist ein eindrückliches Beispiel einer wechselseitigen Konstituierung des Ein- und Ausschließens, der Peripherie und des Zentrums:²⁰ Im Kampf um das Überleben queerer Subjekte innerhalb einer homophoben und misogynen Gesellschaft treten die Strukturen dieser Ausschließungsverfahren zu Tage. Insofern wird, aus der Perspektive queerer Texte, in der vorliegenden Untersuchung die wechselseitige Konstituierung eines politischen Problems dekonstruiert.²¹ Die queere Religionskritik, die es hier zu analysieren gilt, versucht somit aus einer ethischen und politischen Perspektive – mit Hinblick

16 Siehe Sedgwick, 1990, S. 1ff.

17 Siehe Sedgwick, 1990.

18 Die Thematisierung der „epistemologischen Asymmetrie“ (Sedgwick, 1990, S. 5), in der die herrschenden Diskurse die Homosexualität als das Dunkle, Unbekannte, Andere ausschließen, spielt für Kosofsky Sedwick eine wesentliche Rolle in der Etablierung des herrschenden Diskurses selbst, woraus auch die Gewalt und der Angriff auf die homosexuellen Subjekte abzuleiten seien.

19 Franz Haas spricht in Bezug auf Winklers Werk von einer „negativen katholischen Literatur“ (1998, S. 42). Als Negativ des Katholischen bleibt dieses jedoch, gemäß der These von Haas, durchaus im Bereich der katholischen Religionskultur, da diese seine negative Bezugnahme bestimmt.

20 J. S. Bezzant sieht die intellektuelle Kritik am Katholizismus als einen unbestrittenen Bestandteil der Religion seit ihrem Anfang (1964, S. 71). Die hier analysierte queere Religionskritik wird somit als Teil der innerlichen dialektischen Bewegung der katholischen Religion verstanden.

21 Hier könnte man die Debatte über die Frage aufgreifen, inwieweit man diese Ambivalenzen und ihre Dekonstruktion als „postmodern“ bezeichnen kann oder soll. Klaus Kastberger zufolge wäre das Ambivalente in der Postmoderne „allgemeine Befindlichkeit geworden“ (2007, S. 274). Diese Position erklärt sich aus der theoretischen Landschaft der literarischen Produktion in den 1980er-Jahren, in der das Differenz-Denken der poststrukturalistischen Philosophie eine prägende Funktion hatte. Aus dem Grund wird im Folgenden auch teilweise davon die Rede sein müssen.

auf ihre Positionierung im ganzen diskursiven Rahmen (Michel Foucault)²² – innerhalb der herrschenden Ordnung die Mechanismen der Macht, ihre Paradoxien und Tautologien herauszuarbeiten.²³ Die vorliegende Forschungsarbeit adaptiert diese Perspektive der queeren Literatur, indem sie die Frage aufwirft, inwiefern die ambivalente Beziehung zum Katholizismus als ästhetische und poetische Grundeigenschaft des queeren Schreibens verstanden werden sollte.

Die Darstellung des heiligen Sebastian soll hier einleitend als Beispiel einer Kritik am Katholizismus fungieren, die von der homosexuellen Kulturtradition des 20. Jahrhunderts geübt wurde und die mittels ambivalenter Bezugnahmen auf ihr Objekt verschiedene Strategien der künstlerischen Kritik erprobte. Die Untersuchung beschränkt sich auf zwei Vertreter der schwulen Literaturtradition im 20. Jahrhundert, Fernando Vallejo (*1942) und Josef Winkler (*1953), die im Kontext emergenter queerer Diskurse der 1980er-Jahre und im soziokulturellen Kontext zweier katholischer Länder vergleichend analysiert werden.²⁴ Beide Autoren haben das Werk des jeweils anderen nicht nachweislich rezipiert, dennoch bietet der gemeinsame Bezug auf dieselbe Literaturtradition, die etwa Oscar Wilde und Jean Genet einschließt, einen guten Ausgangspunkt, um die Auseinandersetzung dieser Tradition mit dem Katholizismus möglichst umfassend und komparatistisch präzise zu beleuchten.

Fernando Vallejo und Josef Winkler sind die zwei Autoren, in deren Werk – und insbesondere in deren Frühwerk – im Folgenden diese ambivalente Beziehung zum Katholizismus herausgearbeitet und diese implizite Religionskritik aufgezeigt wird. Die Forschung hat bereits die iterative Form der Gesamtwerke beider Autoren herausgestellt: die Wiederholung derselben Themen, die immer einen autobiographischen Gestus implizieren, und die Beibehaltung des Stils, der bereits in der ersten Schaffensphase zum Ausdruck kommt und auf den sie

22 Im zweiten Band seiner Geschichte der Sexualität erläutert Michel Foucault sein Verständnis des Ethischen als eine intellektuelle Leistung der Betrachtung der Wirksamkeit moralischer Systeme auf das eigene Ich und dessen Bezug im ganzen diskursiven System ([1984] 2013, S. 35).

23 „For queers, it is not a question of radically changing the rules of the game, as was the case in the unrealized dream of modern liberal politics. The trick is to better understand those games in order to subvert them more effectively. In the waning of the ontologies of homosexual identities, the queer opts for the tautologies of representation“ (Montero, [1998] 1999, S. 1786).

24 Die Ambivalenzen in den Werken Vallejos und Winklers beschränken sich keinesfalls auf deren religionskritischen Inhalt. Vallejos komplexes Verhältnis zu Kolumbien, eine Ambivalenz zwischen Liebe und Hass, Sehnsucht und Abneigung, sind ein Thema für sich. Im Falle Winklers stellt sich die Frage, inwiefern die Ambivalenz zwischen dem Dörflichen und dem Globalen eine wichtige poetische Achse in seinem Werk ausmacht, wie Schmidt-Dengler (2012, S. 250) bereits betonte.

im Laufe ihrer Entwicklung immer wieder zurückgreifen. Dieser Stil und auch der historische Entstehungskontext sind die zentralen Gründe dafür, die frühen Texte der Autoren aus der Zeit zwischen 1973 und 1993 zum Gegenstand der Untersuchung zu machen: Fernando Vallejos autobiographische Pentalogie, die im Jahr 1999 als *El río del tiempo* betitelt wurde und aus *Los días azules* (1985), *El fuego secreto* (1987), *Los caminos a Roma* (1988), *Años de indulgencia* (1989) und *Entre fantasmas* (1993) besteht; sowie Josef Winklers autobiographische Trilogie, die im Jahr 1984 den Titel *Das wilde Kärnten* erhielt und sich aus *Menschenkind* (1979), *Der Ackermann aus Kärnten* (1980) und *Muttersprache* (1982) zusammensetzt.

Der Inhalt des zu analysierenden Textkorpus lässt sich schwer zusammenfassen, aufgrund der Schwierigkeit, die im Kapitel 1 mit dem Begriff des *mamotreto* beschrieben wird: Die Romane haben keine konkrete Handlung, die das Ganze verknüpft, aber einige Bilder bzw. semantische Linien, die mittels der Wiederholung das fragmentarische Ganze ansatzweise vereinheitlichen. Ein untergeordnetes Ziel dieses Buchs ist die Herausarbeitung dieser semantischen Linien. Im Falle von Winklers Trilogie *Das wilde Kärnten* handelt es sich um thematische Schwerpunkte, die die drei Romane voneinander trennen und sie auch gleichzeitig miteinander verknüpfen. Ausgangspunkt und Gravitationszentrum der Trilogie ist der Selbstmord von Jakob und Robert, zwei jugendlichen Liebhabern, der explizit als Motivation für das Schreiben Winklers dient und somit der Handlung einen Rahmen gibt. Aus diesem Anlass entsteht ein breiteres Werk, das ein ganzes Dorf und die Kindheit, bzw. Jugend des Autors porträtiert: Das Dorf Kamering in Kärnten – das Heimatdorf des Autors – ist der Ort, an dem sich alles Erzählte ereignet, beobachtet aus der erinnernden Perspektive eines Ich-Erzählers. Das Schlüsselereignis, das als Anstoß zum Schreiben dient, motiviert zugleich eine Auseinandersetzung des Autors/Erzählers mit seiner eigenen Biographie, die in ihrer dreiteiligen Struktur nacheinander Sohn, Vater und Mutter ins Zentrum stellt. Die wiederkehrenden thematischen Schwerpunkte lassen sich folgendermaßen zusammenfassen: die Rituale der katholischen Kirche, das Alltagsleben auf dem Bauernhof, das Zusammenleben mit den Tieren, die Mahlzeiten und Gebete, verschiedene Todesfälle im dörflichen Kontext, die Beziehung des Ich-Erzählers zur als sprachlos bezeichneten Mutter und zum autoritären Vater, die Großeltern, das Leiden Jesu, die (Homo)Sexualität, die Pop-Kultur der 1980er-Jahre, die Architektur des Dorfes und vieles mehr. In den Worten Ernst Fischers könnte man die Trilogie folgendermaßen resümieren:

Die drei Romane stellen Variationen zum Thema der traumatischen Initiation eines homosexuellen Jugendlichen in einer patriarchalisch-dörflichen Welt dar; sie können als radi-

kale literarische Selbsttherapie des Autors gelesen werden. Die Wahrnehmungen des Erzählers rekapitulieren Abschnitte aus Winklers eigener Biographie; beschrieben wird der Weg von einer anarchischen Subjektivität zu einer aus dem Schreibvorgang gewonnenen Objektivierung seiner Kindheitsgeschichte und zur Neudefinition seiner Identität.

(1999, S. 481)

Die von Fischer angesprochene Entwicklung drückt sich besonders in der stilistisch-sprachlichen Genese der Trilogie aus: von einer rein poetischen Prosa in *Menschenkind* bis zu einem mehr oder weniger klaren Erzählmodus im letzten Teil *Muttersprache*, der in eine Erzählung in der dritten Person mündet. Fischers Verweis, dass es sich hierbei um eine Art Bildungsroman (um einen erzählten „Weg“ aus einer „traumatischen Initiation“) handeln könnte, ist jedoch wenig haltbar – es findet keine merkliche Entwicklung der Figuren statt, der man folgen könnte. Stattdessen ziehen sich Motive und Bilder wie Linien durch all die Veröffentlichungen des Autors. Als eine dieser Linien lässt sich auch die Kritik am Katholizismus, die queere Religionskritik Winklers, ausmachen.²⁵

In Vallejos Narrativik verläuft die Handlung auf eine ähnliche Art und Weise uneinheitlich. Wenn auch in der Pentalogie *El río del tiempo* eine Art biographischer Verlauf zu erkennen ist – von Vallejos frühesten „blauen“ Kindheitstagen über seine ersten erotischen Jugenderfahrungen, sein Leben in Rom als Filmstudent und seine Erlebnisse in New York bis hin zu seinen Reflexionen über das Altern und Sterben in Mexiko –, so entwickelt sich die Erzählung doch keineswegs linear: Die „blauen“ Tage der Jugend zum Beispiel bleiben bis zum Ende der Texte ein wiederkehrendes Thema. Die Erzählung enthält Zeitsprünge zwischen der Vergangenheit und der Entstehungszeit der Romane, sodass sich eine kreisförmige Struktur bildet, die sich in der ständigen Rückkehrbewegung des Erinnerns ausdrückt: Das Ende der Pentalogie etwa wiederholt den Anfang. Zugleich durchziehen einige motivische und thematische Linien verbindend und vereinheitlichend die fünfbandige Autobiographie: die Figur der Großmutter und die Sehnsucht nach ihr, die Hündin Bruja, das Kino, die Homosexualität, die Kirche, die Nostalgie, die existentielle Verzweiflung, die Gewalt, Kolumbien, die Politik, das Altern, der Hass, die Flüchtigkeit des Lebens, die

²⁵ „[W]ie man überhaupt sagen kann, daß er [Winkler] fortgesetzt an einem einzigen Buch arbeitet. Dieser Eindruck entsteht nicht nur durch das Orgiastische der Sprache, das das ältere wie neue Werke kennzeichnet. Ein begrenztes Ensemble thematischer und motivlicher Linien, nicht zuletzt die obsessive Auseinandersetzung mit einem Schlüsselereignis [...], fungieren als Klammern [...]. Zu diesen Linien gehört die Attacke gegen den Katholizismus und seine Repräsentanten, auch in diesem nach Italien, nach Rom und Neapel führenden Buch, das neue Bildwelten vor Augen stellt [...].“ (Fischer, 1999, S. 483).