

## kritische berichte

Heft 4 2007 Jahrgang 35

<b>Fremde Männer – Other Men</b>	Sabine Kampmann und Alexandra Karentzos Stefan Dudink	Fremde Männer – Other Men. Editorial	3
		Masculinity's Many Works: «Hegemonic Masculinity» and Dutch Nationalist Visual Culture around 1830	6
	Iulia-Karin Patrut	Lebbare und nicht lebbare Ordnungen. Kulturelle Codierungen von Männlichkeit in Bram Stokers <i>Dracula</i>	17
	Christoph Ribbat	«Hey, breathe, man, breathe»: On Boxing's Promise of Intimacy	25
	Doris Berger	Jean-Michel Basquiat – The Making of a <i>Black Painter</i>	33
	Mira Fliescher	Kritik/Körper. Zur Ver/Handlung fremder Körperteile nach Yasumasa Morimuras Fotografie-Serie <i>Self-portrait (Actress)/After</i>	41
	Alexandra Karentzos	Männliche Reproduktion. Serialität und Lachen in postkolonialer Kunst	50
	Shahram Entekhabi und Kea Wienand	«Wenn Blicke töten könnten...» Künstlerische Inszenierungen migrantischer Männlichkeit	61
	Bernd Elzer und Melanie Ulz	Queering Cowboys. Hollywoods neue Männlichkeiten?	65
	Elahe Haschemi Yekani	«Who's the Fanatic now?» – Father-and-Son Conflicts in <i>My Son the Fanatic</i> and <i>East is East</i>	78



Shahram Entekhabi, *Mehmet*, 2005, photograph/digital color print, 250 × 145 cm, photography by Oli Keinath.

«Die Mehrheit der Jugendlichen nichtdeutscher Herkunft findet Homosexuelle abstoßend.»<sup>1</sup> So formuliert die *tageszeitung* unter Berufung auf eine Studie der Universität Kiel und betont zugleich wie wenig überraschend dieses Ergebnis ist: den Hass von «arabischen, türkischen oder russischen Communities» gegenüber Schwulen kenne man ja mindestens vom «Hörensagen».<sup>2</sup> An dem Ergebnis dieser Studie jedoch bemerkenswert ist die kommunikative Herausforderung, die sie uns stellt. Denn hier werden wir gleich mit zwei verschiedenen Formen der Fremdheit konfrontiert: mit dem von der heterosexuellen Norm abweichenden Männlichkeitskonzept des Homosexuellen und mit demjenigen einer von der deutschen bzw. europäischen unterschiedenen ethnischen Herkunft. Es mag etwas hilflos gewirkt haben, als die Berliner Sozialsenatorin auf dieses Ergebnis einer eklatanten Homophobie mit einer Warnung vor erneuter Islamophobie geantwortet hat.<sup>3</sup> Doch spiegelt diese Reaktion das Dilemma einer Positionierung, wenn sich die Kategorien Männlichkeit und Ethnizität derart miteinander verschränken. Das Beispiel zeigt auch, wie sich unsere Wahrnehmung des «Anderen» als «Fremdem» im Fluss befindet: Waren es in Deutschland vor etwa fünfzig Jahren noch «die Homosexuellen», die Ablehnung hervorriefen, nehmen ihre Rolle heute gerade jene «Muslime» oder «Migranten» ein, die sehr traditionelle und patriarchalische Männlichkeitskonzepte vertreten.

Die Beiträge des Themenheftes *Fremde Männer* untersuchen ethnisch codierte Männlichkeiten in Kunst und visueller Kultur und fragen nach deren Entstehungsprozessen und -bedingungen. Aus welchem Wechselspiel von Maskulinität und Ethnizität entstehen «Typen» wie der Boxer, der Held oder der Künstler? Welche ethnisch geprägten Männlichkeitskonzepte entwickeln sich etwa entlang der Figur des Juden, des Zigeuners, des Cowboys, des Migranten oder des Terroristen? Inwiefern werden bestimmte «Typen» mit nationaler Identität verknüpft, die sie wiederum bestätigen und untermauern sollen? Die Aufsätze dieses Heftes analysieren diese spezifischen Konstruktionen des Mannseins in Kunst, Film und Literatur, in Massenmedien und Alltagskultur. Sie konzentrieren sich auf *Bilder «fremder Männer»* in einem weit gefassten Sinne, weshalb eine interdisziplinäre Zusammensetzung der Autorinnen und Autoren für dieses Thema von besonderer Bedeutung ist. Überdies spiegelt sich hier auch das nicht nur kunst-, sondern auch kulturwissenschaftliche Selbstverständnis der *kritischen berichte*.

Sowohl Männlichkeiten als auch die Kategorie der Ethnizität sind äußerst aktuelle Forschungsthemen. Die Auseinandersetzung mit der Kategorie der Ethnizität in Verbindung mit Geschlecht, Kunst und Visualität ist in Deutschland insbesondere durch Publikationen wie *Ethnizität und Geschlecht*<sup>4</sup> oder *Weißer Blicke. Geschlechtermythen des Kolonialismus*<sup>5</sup> vorangetrieben worden und wird aktuell

auch im Themenheft *Körperfarben – Hautdiskurse* der Zeitschrift *Frauen Kunst Wissenschaft* diskutiert, das die Kategorien Ethnizität und Gender in medialen Techniken der Gegenwartskunst untersucht.<sup>6</sup> Allein in diesem Jahr bzw. zeitgleich zu diesem Heft erschienen Sammelbände zu den Themen *Männlichkeiten und Moderne* sowie zum Thema *Männer und Männlichkeiten in der Geschichte Nordamerikas*.<sup>7</sup> Während in den 1990er Jahre noch die defizitäre Subjektkonstituierung von Männern zur Diskussion stand,<sup>8</sup> scheint der *Abschied vom Mythos Mann*<sup>9</sup> heute weitgehend Grundlage der Debatten zu sein. Es wird davon ausgegangen, dass auch Maskulinität im Sinne eines *Doing Gender* prinzipiell aktiv hergestellt wird und nicht ein System darstellt, das von einer Krise bedroht Gefahr läuft, zerstört zu werden.<sup>10</sup>

Die besondere Wirkungsmacht des Visuellen im Rahmen der Produktion, Verschiebung und Umdeutung von Männlichkeitskonzepten ist bislang jedoch nur selten angemessen berücksichtigt worden. Diese Lücke der Untersuchung von *Bildern* von Männlichkeit sucht der Sammelband *Männlichkeit im Blick* zu schließen, dessen Beiträge einen Schwerpunkt auf Repräsentationen männlicher Homosexualität und -emotionalität sowie auf androgyne Körperkonzepte in der Kunst (besonders der Frühen Neuzeit und des 18. Jahrhunderts) legen.<sup>11</sup> Dabei wählen die Autorinnen und Autoren für ihre Analysen vor allem solche Kunstwerke, deren *gay-, queer- oder transgender-*Aspekte die Butlersche Hoffnung einer Dehnung der heterosexuellen Matrix durch performative Praktiken exemplarisch zu erfüllen scheinen.<sup>12</sup> Dennoch spiegeln diese «Good Boys», die neue bzw. andere Geschlechterentwürfe entwickeln, nur ein sehr kleines Segment aktueller Männlichkeitskonzepte der visuellen Kultur. Deshalb will diese Ausgabe der *kritischen berichte* etwa mit den stereotypisierten Migrant\*innen- oder Terroristenbildern insbesondere jene «Bad Boys» in den Blick nehmen, deren spezifische mit Kategorien der Ethnizität verquickte Maskulinitäten gesellschaftlich Fremdenangst schüren oder nationale Identifizierungen verstärken. Gerade auf jene kriminalisierten Männlichkeiten richtet auch die Bildstrecke des Künstlers Shahram Entekhabi in diesem Heft den Fokus. Sie führt die Betrachterinnen und Betrachter in ein Spiegelkabinett der eigenen Klischeebilder. *Fremde Männer* interessiert sich für eine möglichst große Bandbreite an «Andersartigkeiten», für historische wie auch gegenwärtige Geschlechterentwürfe und deren «Fremdsein» und dafür, wie diese Kategorien permanent neu ausgelotet werden.

Danken möchten wir neben den Autorinnen und Autoren des Heftes besonders dem Künstler Shahram Entekhabi für die vielfältigen Ausblicke auf «fremde Männer» sowie Hanna Büdenbender für das Lektorat der englischen Texte.

## Anmerkungen

- 1 Jan Feddersen, «Wer ist hier -phob?», in: *die tageszeitung*, 27. September 2007, S. 14.
- 2 Ebd.
- 3 Ebd.
- 4 *Ethnizität und Geschlecht. (Post)koloniale Verhandlungen in Geschichte, Kunst und Medien*, hg. v. Graduiertenkolleg Identität und Differenz, Köln/Weimar/Wien 2004.
- 5 *Weißer Blicke. Geschlechtermythen des Kolonialismus*, hg. v. Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Karl Hölz u. Herbert Uerlings, Marburg 2004; Vgl. auch *Die Freiheit der Anderen. Festschrift für Viktoria Schmidt-Linsenhoff*, hg. v. Annegret Friedrich, Marburg 2004.
- 6 *Körperfarben – Hautdiskurse. Ethnizität und Gender in den medialen Techniken der Gegenwartskunst*, Frauen Kunst Wissenschaft 2007, Heft 43.
- 7 *Väter, Soldaten, Liebhaber. Männer und Männlichkeiten in der Geschichte Nordamerikas. Ein Reader*, hg. v. Jürgen Martschukat u. Olaf Stieglitz, Bielefeld 2007; *Männlichkeiten und Moderne. Geschlecht in den Wissenskulturen um 1900*, hg. v. Ulrike Brunotte u. Rainer Herrn, Bielefeld 2007.
- 8 Vgl. etwa Alexandra Pätzolds Beitrag zur 3. Kunsthistorikerinnentagung 1986, Alexandra Pätzold, «Fremdkörper in der Männergesellschaft. Freund und Feindbilder von Männern», in: *Frauen Bilder Männer Mythen. Kunsthistorische Beiträge*, hg. v. Ilsebill Barta u. a., Berlin 1987, S. 345–365, hier S. 361.
- 9 *Abschied vom Mythos Mann. Kulturelle Konzepte der Moderne*, hg. v. Karin Tebben, Göttingen 2002.
- 10 Robert W. Connell, der Urheber der mittlerweile geflügelten «Krise der Männlichkeiten», hatte diese Vorstellung bereits selbst hinterfragt und von einer «Konfiguration von Praxis innerhalb eines Systems von Geschlechterverhältnissen» sowie von einer «Erschütterung oder Transformation» gesprochen. Robert W. Connell, *Der gemachte Mann. Konstruktionen und Krise von Männlichkeiten*, (Geschlecht und Gesellschaft, Bd. 8), Wiesbaden 2006, S. 105.
- 11 *Männlichkeit im Blick. Visuelle Inszenierungen in der Kunst seit der Frühen Neuzeit*, hg. v. Mechthild Fend u. Marianne Koos, Köln/Weimar/Wien 2004; Vgl. auch: Abigail Solomon-Godeau, *Male Trouble. A Crisis in Representation*, London 1997.
- 12 Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main 1991, darin vor allem das letzte Kapitel und dies., *Körper von Gewicht*, Frankfurt am Main 1997, S. 176ff.



1 Artist unknown, *J.C.J. van Speyk in de gewesten der onsterfelijkheid (J.C.J. van Speyk in the Realms of Immortality)*, 1831, coloured drawing, 31,5 x 23,5 cm, Dordrecht, Museum Mr. Simon van Gijn.

Stefan Dudink

**Masculinity's Many Works: «Hegemonic Masculinity» and Dutch Nationalist Visual Culture around 1830**

In the early 19th century, men who had heroically sacrificed all for their nation could expect to go to heaven. At least, this was the case in the nationalist visual culture of this period, in which the ascension of male heroes to heaven was something of a topos. In 1807, both Benjamin West and William Blake exhibited an *Apotheosis of Nelson* that depicted the naval hero's elevation to godlike status. More literal forms of elevation appeared as well. At the base of the pedestal of John Flaxman's monument to Horatio Nelson (1808–1818) in London's St. Paul's Cathedral, an allegorical Minerva has two boys looking up at him in a pedagogic gesture that also seems to be aimed at the onlooker. And after the completion, in 1843, of Nelson's column in Trafalgar Square the hero confidently towered over London.<sup>1</sup>

Robert W. Connell's concept of «hegemonic masculinity», which is probably one of the most influential concepts in current socio-cultural masculinity studies, seems a strikingly suitable point of departure for an interpretation of these early 19th-century representations of heroic masculinity. After all, a crucial feature of hegemonic masculinity, according to Connell, is that it is «culturally exalted».<sup>2</sup> Both literally and more generally exalted, the representations of heroic masculinity in early 19th-century nationalist visual culture seem to be the very thing Connell had in mind when he coined the term. At closer inspection, however, the usefulness of hegemonic masculinity for understanding masculinity's meanings in this visual culture may be more limited than the immediate resemblance between the concept and the visual convention suggests. In this article, I will critically evaluate Connell's concept and theory in a discussion of early 19th-century Dutch visual representations of heroic masculinity. I will argue that Connell's concept of «hegemonic masculinity» does not allow us to see the full range of the ideological work performed by these representations of masculinity. I propose to think of culturally exalted categories of masculinity as relatively indeterminate cultural categories that can be deployed in struggles over multiple power relations.

**Hegemony and Heroes' Heaven**

After the breakdown of Napoleon's empire in 1813, the victorious great powers of Europe decided to unite the Netherlands and Belgium in one state in order to create a substantial buffer state at France's Northern borders. Dominated politically, religiously, culturally, and economically by its Northern partner, this union was not a particularly happy one. The French July revolution of 1830 set fire to smouldering feelings of resentment in the Southern parts of the Kingdom. What started with riots in the streets of Brussels in August 1830 became an armed con-

flict over Belgian national independence by the autumn of that year. This conflict that ended in the break-up of the United Kingdom of the Netherlands and the establishment of a Belgian state produced one of the few Dutch military heroes of the 19th century, a hero the country had to make do with for most of the century.

Naval officer Jan van Speyk (1802–1831) blew up his gunboat, himself, most of his crew, and a number of Belgian revolutionaries in the harbour of Antwerp on February 5, 1831. On that day Belgian militia members had boarded the ship and tried to get hold of the Dutch flag. As the story goes, Van Speyk wanted to prevent this by all means and, finally, in order to save the honour of the flag, threw his cigar into the powder keg. An enormous explosion and, somewhat later, an elaborate and intense cult of hero worship resulted.<sup>3</sup>

In a sheer endless stream of poems, songs, and pamphlets, admirers sang the praise of Van Speyk's actions. Paintings, drawings, sculptures, and prints equally contributed to the hero's immortalization. In one artist's tribute to Van Speyk's sacrifice, we find the conventions of the heroic apotheosis that I pointed to above (Figure 1). With an iconography that is unusually catholic for the celebration of a protestant nation's hero, this painting literally performs an elevation of heroic masculinity, with Van Speyk ascending to heaven, and the cowardly Belgian desecrator of the Dutch flag being dragged off sideways by a small devil. Dutch nationalist visual culture of the early 19th century clearly harboured its own brand of culturally exalted masculinity. We may want to turn to Connell's concept and theory in developing an interpretation of this exalted masculinity and its meanings in the context of Dutch nationalism and political culture of this period. What would this yield?

Connell's hegemonic masculinity has many of the features commonly associated with hegemony. He uses the term to analyze power relations that do not rely on force, but are culturally grounded, as well as linked to institutional practices, and that are both dynamic and contestable. Connell has made an important contribution to the complexity of masculinity studies by stressing the interaction and intersection of gender with other categories like class, race, and sexuality. He has embedded hegemonic masculinity in a web of dynamic power relations, in which hegemonic masculinity competes for dominance with femininity, and also with subordinate, complicit and marginalized masculinities. In contemporary Western societies the latter three are most clearly represented by respectively homosexual (subordinate), everyday (complicit), and black (marginalized) masculinities.<sup>4</sup>

All of this has proven tremendously helpful, but, in my view, some of the usefulness of the concept evaporates when Connell gives us his definition of hegemonic masculinity:

Hegemonic masculinity can be defined as the configuration of gender practice which embodies the currently accepted answer to the problems of the legitimacy of patriarchy, which guarantees (or is taken to guarantee) the dominant position of men and the subordination of women.<sup>5</sup>

Two unfortunate things happen here. First, the complex analysis of masculinity as interacting and intersecting with class, race and sexuality, gives way to an apparently exclusive and direct link of hegemonic masculinity with patriarchy, that is, with power relations of gender. If we were to follow Connell in this respect, we would be forced to study the heroic masculinity of Van Speyk as ultimately re-

lated to patriarchy and its persistence. However, as I hope to demonstrate later, heroic masculinity's work encompasses more than safeguarding the reproduction of patriarchy. Various power relations can be supported – or contested and transformed, for that matter – through the deployment of the culturally exalted category of heroic masculinity.

Second, and perhaps less noticeably, Connell here devalues the constitutive power of culture. He steers away from a notion of culture that is – in one way or another – constitutive of social relations. Instead, in this definition Connell conceives of social relations as having a relatively autonomous, unmediated presence and meaning. Hegemonic masculinity has become a cultural defence mechanism in the service of the social reality of patriarchy. This social reality precedes its cultural legitimization and *is* patriarchy – regardless of its cultural representations or defences. Heroic masculinity, it seems, is culturally exalted not only because of the cultural capital gained by heroes ascending to heroes' heaven. Heroic, hegemonic masculinity begins to appear like a superstructure, growing out of a social reality that is in the end more real than its elevated cultural products.<sup>6</sup>

For these reasons I prefer to draw in my analysis on the theory of hegemony that Ernesto Laclau and Chantal Mouffe have developed. For them, culturally exalted categories such as heroic masculinity are not a merely cultural defence mechanism of, ultimately, more real social structures and power relations. Rejecting the opposition of culture and social reality, they locate the ideological work of categories such as heroic masculinity in wider discursive processes of both a textual and practical nature. In these processes, social reality and its meanings, always existing inextricably, are defined and contested.<sup>7</sup> Such an approach allows us to study the 'gendered organization of power', that is, the part of culturally exalted notions of masculinity and femininity in establishing, maintaining and contesting social structures and power relations. Also, Laclau and Mouffe do not conceive of the social as consisting of closed structures, but as an open-ended, unstable system of differences – the meanings of which are always only temporarily fixed through processes of articulation.<sup>8</sup> Therefore their approach allows us to disconnect hegemonic masculinity from its supposedly necessary relation to *one* social structure and power relation. As historian Mrinalini Sinha has argued, we should not limit the analysis of the gendered organization of power to power relations of gender. Culturally exalted masculinity, like other authoritative cultural categories, can be deployed in organizing multiple power relations, across the entire social formation.<sup>9</sup>

### **Nation**

So let's return to the adventures of Jan Van Speyk to see what an analysis of culturally exalted forms of masculinity as co-constitutive of multiple power relations might look like. The most immediately recognizable job performed by Van Speyk's heroic masculinity was the redemption of a fragile sense of national pride and historical continuity. Dutch pride had suffered a considerable blow at the hands of the Belgian revolutionaries, who, to make things worse, received support from Europe's great powers. Van Speyk's heroic self-sacrifice was greeted as proof of the nation's unbroken spirit and willingness to defy a hostile world.<sup>10</sup>



2 Artist unknown, *Zinneprent op Van Speyk's heldenfeit (Allegory of Van Speyk's Act of Heroism)*, 1831, lithograph, 30 x 25 cm, Dordrecht, Museum Mr. Simon van Gijn.



3 Hendrik Breukelaar, *Van Speyk voor het graf van De Ruyter (Van Speyk in Front of De Ruyter's Tomb)*, 1832, oil on canvas, 77 x 62 cm, Amsterdam, Amsterdam's Historisch Museum.

All the praise for Van Speyk suggested this sense of national pride had been in need of repair already before the outbreak of the Belgian revolution. Without fail these panegyrics claimed that Van Speyk had single-handedly re-connected the fatherland to a glorious past it had long been cut off from. This past was the Golden Age of the 17th century, when the Dutch Republic had, for a moment, been the world's supreme commercial and naval power. This supremacy, however, had not lasted long beyond the 17th century. After 1750, emerging discourses of modern nationhood and national identity were deeply tainted by a desire to retrieve a glorious past that seemed ever further away. French occupation and incorporation into Napoleon's empire in 1810 seemed to end independent national existence altogether. Reborn in 1813 at the hands of Europe's great powers, the Netherlands, now a monarchy, found themselves in an ambiguous position. The unification with Belgium had overnight almost doubled the size of the country, offering the potential of new power and prestige. At the same time, having Britain, Austria, and Prussia to thank for this, left the country in an uncomfortable state of dependence. Van Speyk's 'big bang' seems to have instantly resolved these contradictions. The Belgian revolution might have made the country small again, but this was a small nation in touch with its great past, a past that, so happened, was one of defiance of, and victory over, great powers.

The reconnection with the national past that Van Speyk established, was represented in terms of imaginary, male kinship. Metaphors of fatherhood abounded in the praise for Van Speyk. A true son of the great men from the past, Van Speyk had restored a lineage of heroes and statesmen, connected to each other as fathers and sons. Figure 2 depicts Van Speyk ascending to heaven once again, where he will be welcomed by the great men of the Golden Age, among them William of Orange, the 'father of the fatherland'. The fact that Van Speyk

was an orphan who had grown up in the Amsterdam city orphanage was of great help in placing him in various imagined webs of male kinship. In Figure 3 he is shown, dressed in the orphanage's uniform, in front of the grave of Michiel de Ruyter, a 17th-century naval hero who presumably was the example Van Speyk set out to follow. Described again and again as a worthy son of De Ruyter and other fathers of the nation, Van Speyk is represented here as engaging in a nationalist «family romance», in choosing a father of his liking.<sup>11</sup> By following in the footsteps of this particular father, Van Speyk is represented as re-establishing the connection with a desired past not just for himself, but for the nation at large.

What visual representations of culturally exalted masculinity do here is to assist in a process of national self-definition and self-assertion amidst shifting international power relations. Of course this process also affected power relations of gender. After all, this was an emphatically masculinized redefinition of the nation and its history. In a familiar move, women mostly had a merely allegorical status in representations of the nation and its moment of reconnecting with the past; they were not represented as historical actors. Masculinity's work in redeeming national pride did affect power relations of gender. But it would be incorrect to reduce the work of hegemonic masculinity to the field of gender, or to subsume the field of the nation under that of gender. To do so, would mean to lose sight of the specific way that the power structure of the nation intersects with that of gender. If we want to see the many ways in which gender and nation have been entwined and constitute each other, we have to start by acknowledging their relative independence.

### Monarchy

Another task assigned to Van Speyk's exalted masculinity was to help support the legitimacy of the newly created monarchy. In 1813, the Netherlands regained their independence and became a monarchy as part of the restoration of monarchic power throughout post-revolutionary Europe. The introduction of monarchy in the Netherlands proceeded without much resistance, its legitimization, however, was problematic from the start and this was to become a serious problem in upholding it. In the years leading up to the war with Belgium, the issue of the foundations of the king's sovereignty became a contested issue in the face of growing liberal opposition to his rule. Legitimization by divine right was no longer a possibility in the post-revolutionary era. A recourse to history was not an option either for a country that had been a republic ever since it became an independent state. And a king whose authority derived from the will of his people reeked of revolutionary, popular sovereignty. In line with the political ideology of the Restoration period, the legitimacy of the monarchy was therefore located in its function. The sovereignty of the monarch was presented as a bulwark against the chaos and destruction that popular sovereignty was bound to bring. Monarchy was the means to prevent the onset of constitutional decay: the inevitable perversion of democracy into anarchy and tyranny.<sup>12</sup>

Grounded in its function and not in an external legitimizing principle, the Dutch monarchy relied on the king's ability to embody the unity and stability this political system was supposed to bring. In this context the politics of monarchy also became a politics of the king's body – a precarious body, no longer



4 Joseph Paelinck, *Koning Willem I (King William I)*, 1815, oil on canvas, Apeldoorn, Paleis het Loo.

supported by God or history. The authority of William I (Figure 4) rested not only on the sword under his left hand. This king's authority was vested also in his body, and to understand this we have to see that this is a body modelled after the male body of classic antiquity. The broad shoulders, muscular chest, narrow waist and long legs are those of Greek and Roman sculptures. In the early 19th century these features could become everyman's, due to the new fashion in male sartorial style. As art historian Anne Hollander writes, this fashion reshaped the male body after the classic example. It ordained close-fitting, short coats that were cut to suggest broad shoulders and a narrow waist, and even more close-fitting, ankle length trousers to make for long legs. The new tailoring, in Hollander's words, «created a classic nude figure made entirely of wool, leather and linen».<sup>13</sup> To sculpt a Restoration king after the male body of antiquity was not without risks, though. After all, the revolution had had its way with this body and invested it with political meanings that were not quite those of the Restoration. But the ability of this harmonious body to signify control, calmness, and balance, was, as George Mosse has pointed out, a talent that counter-revolutionaries could appreciate as well, and so did the founders of Restoration monarchies.<sup>14</sup> Harmonious and balanced, this body represented the virtues of monarchy, of which the power to unite and overcome dangerous division was the most prominent one.

The power of Jan van Speyk's natural body to signify the unity and balance so desired by post-revolutionary politicians was quite limited. Figure 5 shows what was left of his body after he had decided to choose death over humiliation. Five days after the fateful 5th of February, 1831, a part of Van Speyk's corpse had been retrieved, stored in a small barrel with brandy to arrest its decay, and shipped to Amsterdam. There, an official autopsy was performed to establish its authenticity. On this occasion these drawings were made of the front and back of the upper part of Van Speyk's torso to which only the right upper arm and a part of



5 Agnites Vrolijk, Voor- en achterzijde van het stoffelijk overschot van Van Speyk (Front and Back of Van Speyk's Remains), 1831, drawing, 52 x 37,5 cm., Amsterdam, Scheepvaart Museum.

the neck were still joined. Authenticated, embalmed, and placed in a casket, this body fragment became the focal point of the cult of hero worship around Van Speyk. And although it was a good thing, from the point of view of the organizers of this cult that at least something was found that was fit for worship, this upper part of a torso also caused difficulties. Like the very manner in which Van Speyk had died, these gruesome remains did not allow for the kind of visual representation of dying heroes that was preferred in 19th-century nationalism. This death and this body could not be shown dying, lying wounded amidst fellow warriors in the *imitatio Christi* that was so popular among nationalist painters. Benjamin West had depicted both general Wolfe and Nelson in this pose that produced pity and admiration in the onlooker at the same time that it evoked the promise of an eternal life for fallen hero and nation alike. In Holland, King William's son had been portrayed in the same pose, being carried away wounded from the battlefield at Waterloo.

The sacrifice of Jan van Speyk did not allow such depiction: The proper balance of a body both wounded and exalted had been badly disturbed in his case. Also, the moment between heroic sacrifice on the battlefield and eternal life in heaven and in national memory was simply too short. As a result, Van Speyk invariably was depicted seconds before his liminal moment, his body still unharmed and his posture expressing a heroic determination to die rather than surrender. As Figure 6 shows, this was a body perfectly intact, and moreover it was a body modelled after the classic example, including the posture of an emphatically calm and almost introspective resolve to die. Classically balanced and intact this body might have been, but the fragmented body it was to become was never far away. It did not take great powers of imagination to think of what the enormous explosion would have done to this long-legged model of manly elegance.



6 Jacobus Schoenmaker Doyer, Jan van Speyk overlegt of hij het lont in het kruit zal steken, 5 februari 1831 (Jan van Speyk Contemplates Whether to Ignite the Powder Keg, February 5, 1831) 1834, oil on canvas, Amsterdam, Rijksmuseum.

Newspapers and pamphlets also reported on the return of the remains of this body in its small barrel of brandy. The biography of Van Speyk, published less than a year after his death, even included the report of the autopsy performed on his one-armed torso. Finally, other, smaller remains of his body, circulated as secular relics. One of these consisted of a small glass jar that contained a chip of wood of Van Speyks ship with a piece of his flesh attached.

The presence of these reminders of fragmentation, however, did not undermine the power of visual representations of Van Speyk's intact body, shown either seconds before the explosion, or ascending to heaven afterwards. Instead, these reminders of fragmentation seemed to affirm the message of such representations that this was an intact body that signified unity and possessed the power to overcome fragmentation. The fragmentation that this body managed to overcome was not just its own. It was also that of the United Kingdom of the Netherlands, at the brink of being torn apart, and in need of heroic sacrifice to preserve its existence. Another context for understanding the work of Van Speyk's intact body is that of the young monarchy that lacked a strong ideological legitimization and instead pointed to its ability to unite and ward off political division. Van Speyk's was as much a classic body as that of the king was, and in Van Speyk's case, too, it was the uniform that shaped him according to the rules of classic male proportions. Van Speyk's body «echoed» the body of the king and it equally expressed the power to unite that was attributed to the royal body.

As a body able to overcome fragmentation, a body modelled after the classic body of its king, Van Speyk's body was an element of monarchical strategies of legitimization. Once more, we see a culturally exalted form of masculinity being deployed to underpin a power structure that cannot be reduced to, or subsumed under, patriarchy. And once again the work of hegemonic masculinity does also affect patriarchy. In this case it even does so quite literally. The new king referred to himself as a father of the nation, he used a standard patriarchal language of politics in which the father-king demands obedience in return for parental care. But here, too, patriarchy was not the only power structure supported by culturally exalted masculinity.

## Conclusion

Although Connell has rightly placed power relations at the heart of his theory of hegemonic masculinity, it is unfortunate that he focuses exclusively on the power structure that is most easily associated with dominant notions of masculinity, that is, patriarchy. An analysis of masculinity that wishes to underscore masculinity's power would benefit from the acknowledgement that masculinity's labours are many. The power of masculinity derives not so much from its privileged relation to patriarchy, but from its ability to help support, contest or transform various power relations. Its power is exactly that it can be deployed in struggles across the entire social formation.

The full recognition of the multiplicity of the work of authoritative constructions of masculinity requires a conceptualization of masculinity as a relatively indeterminate category. This may seem counter-intuitive, but precisely because masculinity is not necessarily linked to men, male bodies, one specific social structure, or a determinate cultural meaning, it can be deployed to perform its many, Herculean, labours. Modern masculinity is perhaps defined most often as possessing the power of self-determination; to reverse this notion of masculinity, and to think of it as relatively indeterminate, is to begin to really analyze the work masculinity can be made to do.

## Notes

1 Donald Erwin, «Trafalgar and Waterloo: The British Hero», in: *Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie*, ed. Ekkehard Mai, Mainz 1990, pp. 43–55.

2 Robert W. Connell, *Masculinities*, Cambridge 1995, p. 77.

3 For accounts of these events, the cult of hero worship, and of Van Speyk's afterlife in Dutch national memory see: Frits Rovers, *Dan liever de lucht in!* *Jan van Speijk en de Belgische Opstand*, Hilversum 2000; Sandra de Vries, *De lucht ingevlogen, de hemel ingeprezen. Eerbewijzen voor Van Speyk*, Haarlem 1988.

4 Connell 1995 (cf. footnote 2), pp. 76–81.

5 Ibid, p. 77.

6 For a more elaborate discussion of these issues, that also shows how the difficulties in Connell's theory result from his drawing directly on Antonio Gramsci's theory of hegemony, see: Stefan Dudink, «Mannelijkheid en natie. Notities over hegemoniale mannelijkheid», in: *Tijdschrift voor Genderstudies*, 2001, vol. 4, no. 2, pp. 22–37.

7 Ernesto Laclau and Chantal Mouffe, *Hegemony & Socialist Strategy. Towards a Radical*

*Democratic Politics*, London/New York 1997, pp. 105–109.

8 Ibid, pp. 111–114.

9 Mrinalini Sinha, «Giving Masculinity a History. Some Contributions from the Historiography of Colonial India», in: *Gender & History*, 1999, vol. 11, no. 3, pp. 445–460.

10 For an overview of this period, see: Remieg Aerts, «Een staat in verbouwing. Van republiek naar constitutioneel koninkrijk 1780–1848», in: *Land van kleine gebaren. Een politieke geschiedenis van Nederland 1780–1990*, ed. Remieg Aerts, et al., Nijmegen 1999, pp. 11–95.

11 For the use of Freud's notion in political history, see: Lynn Hunt, *The Family Romance of the French Revolution*, Berkeley/Los Angeles 1992.

12 For an overview of the making of the Dutch monarchy, see: *Staats- en Natievorming in Willem I's Koninkrijk (1815–1830)*, ed. C.A. Tamse and E. Witte, Brussel/Baarn 1992.

13 Anne Hollander, *Sex and Suits: The Evolution of Modern Dress*, New York 1995, p. 95.

14 George L. Mosse, *The Image of Man: The Creation of Modern Masculinity*, New York/Oxford 1996.



Shahram Entekhabi, *Migrant*, 2005, photograph/digital color print, 200 × 145 cm, photography by Oli Keinath.

Iulia-Karin Patrut

## Lebbare und nicht lebbare Ordnungen

Kulturelle Codierungen von Männlichkeit in Bram Stokers *Dracula*

Ein geheimnisvoller transsilvanischer Graf möchte ein Anwesen in der Nähe von London käuflich erwerben, nimmt dann den Makler (Jonathan Harker), der ihm den Vertrag auf sein Schloss bringt, gefangen und erweist sich als Vampir. Dem Engländer Harker gelingt die Flucht vor den hungrigen Vampirinnen nur knapp. Dracula treibt bald von seinem englischen Landgut Carfax aus sein Unwesen und saugt das Blut zweier Frauen aus der guten viktorianischen Gesellschaft (Lucy Westenra und Mina Harker). Fünf Verfolger Draculas schließen sich dann im Namen des Guten zusammen, darunter die «betrogenen» Männer Jonathan Harker und Lord Godalming (Lucys Bräutigam) sowie der Wissenschaftler Van Helsing, der die Gruppe anführt. Sie pfählen Lucy, die erste «vervampirte» Frau, hetzen den fliehenden Grafen anschließend auf einem Kreuzzug durch Transsilvanien und stechen schließlich auch ihm ein Messer ins Herz. Mina, die zweite befallene Frau, werde damit, so die Verfolger, gerettet und gereinigt. Soweit zur Handlung des Romans, die als populärer Stoff allgemein bekannt wurde.

Dieser Aufsatz deutet Bram Stokers Roman *Dracula*<sup>1</sup> als Konfrontation zwischen verschiedenen Ordnungen, die sich als Kampf unterschiedlicher Männlichkeiten<sup>2</sup> darstellt. Dieser Kampf wird vor allem durch intellektuelles und körperliches Ringen unter Männern entschieden, wobei Herrschafts- und Eroberungsphantasien an eine sich bewährende Männlichkeit geknüpft werden.<sup>3</sup> Dabei lassen sich drei konkurrierende Ordnungen ausmachen: eine westlich-christliche, eine vampirische (die östlich-jüdische Züge trägt) und eine «zigeunerische» (die dem Naturhaft-Tierischen nahe steht). Die Konfrontation der Ordnungen erfolgt in drei Etappen: Während die erste von Graf Dracula auf seinem Schloss am Borgo-Pass gewonnen wird, findet in London ein Ausgleich statt: Dracula verliert und muss, wie Jonathan Harker aus Transsilvanien, geschwächt und bedroht aus London flüchten. Doch es bleibt bekanntlich nicht bei diesem Estand: In einer dritten Runde wird Dracula nach Transsilvanien verfolgt; den eigentlichen Kampf trägt diesmal eine Gruppe «Zigeuner» stellvertretend für ihn aus und verliert ihn.

Im Roman wird, so die zentrale These dieses Aufsatzes, diese zunächst vorhandene Pluralität der Ordnungsprinzipien grundsätzlich in Frage gestellt, ja sogar verabschiedet. Am Schluss bleibt lediglich die männlich gedachte westlich-christliche Subjektposition bestehen; sie wird als «moralisch gut» gesetzt, und allein schon die bloße Auseinandersetzung mit anderen Ordnungen wird verabscheut, da sie mit tabuisierter männlicher Homoerotik gleichgesetzt wird. Das Kräftemessen zwischen Graf Dracula und Jonathan Harker wird bereits am ersten Abend auf dem transsilvanischen Schloss zur sexuellen Begegnung, die eigentlich «nicht sein darf»: «As the Count leaned ower me and his hands touched me, I could not repass a shudder»<sup>4</sup> – so Jonathan, als der Graf sich ihm bereits am er-

sten Abend über Gebühr nähert; es bleibt offen, zu welchen Anteilen Lust und Grauen (und Letzteres: vor Dracula? oder vor den eigenen Gefühlen?) im Schauer Harkers zusammenkommen; ebenso ambivalent bleiben seine Gefühle vor dem Lächeln Draculas, «which showed more than he had yet done his protuberant teeth»<sup>5</sup>.

Im weiteren Textverlauf wird die Konkurrenz zwischen den Welt- und Lebens-Ordnungen bekanntlich zunehmend anhand der männlich codierten Sexualsymbolik der Penetration ausgetragen. Auf Draculas Zähne antworten seine Widersacher mit scharfen Messerklingen, die ebenfalls auf körperliche Penetration zielen.<sup>6</sup> Auf den verlockenden, aber verbotenen und moralisch inakzeptablen Vampirbiss reagieren die westlich-christlichen Protagonisten mit einer Form der Penetration, die ihre symbolische Ordnung bestätigt: der Pfählung Draculas; dabei wird die grausame Gewalttat, die im historischen Stoff um Vlad Dracul dem Fürsten zugeschrieben wird, in Stokers Roman von den christlichen Verfolgern Draculas als Wohltat verübt.<sup>7</sup> Die männliche Lust am anderen Mann wird also als Sieges- und Mord-Lust legitim.<sup>8</sup>

Durch das Aufeinandertreffen von Engländern, einem Holländer, männlichen und weiblichen Vampiren, den «Zigeunern», Rumänen, Slowaken, Ungarn und weiterer Völker sowie durch die wiederholte Problematisierung von Sprache und Verständigung liegt die Frage nach Reinheit und Mischung von Kultur(en) besonders nah. Die stereotyp-jüdischen Züge des Grafen, auf die weiter unten ausführlich eingegangen wird, und die wichtige Rolle der «Zigeuner» verstärken diesen Eindruck.<sup>9</sup> Als «anderer» kultureller Raum fungiert hier Osteuropa<sup>10</sup>: «We are in Transylvania; and Transylvania is not England. Our ways are not your ways and there shall be to you many strange things.»<sup>11</sup> Männlichkeitsentwürfe stehen die ganze Zeit über in engem Zusammenhang mit den kulturellen Ordnungen, als deren Vertreter sie jeweils auftreten.<sup>12</sup>

Stokers *Dracula* – das sei gleich zu Beginn gesagt – ist kein Text, der diesen hegemonialen Männlichkeitsentwurf bestätigt. Der Roman legt vielmehr westlich-männliche Identitätskonstruktion als mühsamen Prozess kontinuierlicher Selbstregierung offen, der mit Selbsttäuschung und Selbstbeschneidung einhergeht. Bereits kurz nach der ersten Begegnung mit Dracula versucht Jonathan Harker offensichtlich erfolglos, sich selbst zu überzeugen, dass er seiner eigenen Wahrnehmung vertrauen kann: «[...] and imagination must not run riot with me. If it does I am lost. Let me say at once how I stay – or seem to.»<sup>13</sup> Am Ende des Romans, als Jonathan Harker die nahe liegenden Einwände gegen die Zuverlässigkeit seines eigenen Berichtens selber noch einmal formuliert, wird deutlich, dass die Gesamtaussage des Textes nicht mit der Perspektive der westlichen Protagonisten übereinstimmen kann: «It was almost impossible to believe that the things which we had seen with our own eyes and heard with our own ears were living truths.»<sup>14</sup> Selbst der Wissenschaftler Van Helsing hat kein weiteres Argument gegen Dracula als den Glauben: «My thesis is: I want you to believe» – und zwar an «things we know to be untrue»<sup>15</sup>. Das Leidenschaftlich-Irrationale am Hass gegen Dracula wird dagegen deutlich als Van Helsing, in einem Wutanfall die Notwendigkeit der Tötung Draculas betont: «Yes it is necessary – necessary – necessary!»<sup>16</sup>. Der gesamte Roman kann daher gelesen werden als ein Vorführen der Entstehung von Narrativen des Hasses, in denen die Bedrohung durch die Vampire hauptsächlich der Innenwelt der fünf englischen Protagonisten entspringt.

Der Sieg über das Vampirisch-Jüdisch-«Zigeunerische» zum Schluss des Textes korrespondiert dabei mit der vollständigen Fügung Mina Harkers, davor eine emanzipierte und mit neuen Kulturtechniken<sup>17</sup> umgehende Frau, in eine traditionelle Geschlechterrolle.<sup>18</sup>

Dass Van Helsing durch die Bekämpfung des «fremden Mannes» die Geschlechterrollen zu Hause normieren möchte, wird deutlich, als er Mina sagt, der Kreuzzug gegen Dracula sei notwendig «For your sake in the first»<sup>19</sup>. Es geht jedoch nicht um die Person Minas, sondern darum, dass ihr Übertritt zur anderen Ordnung und ihre dauerhafte sexuelle Verfügbarkeit für Dracula einer nicht hinnehmbaren Niederlage der westlich-christlichen Männlichkeit gleichen würden. Nach altem patriarchalischen Muster wird ihr sexueller Austausch mit einem Partner, dessen Männlichkeit und Herkunft man als «fremde Bedrohung» der eigenen Sippe betrachtet, als eine Verunreinigung, ja als schädlicher Befall wahrgenommen («He have infect you»<sup>20</sup>). Die Konstruktion des vampirisch-jüdisch-fremden Mannes Graf Dracula entspringt also dem Bedürfnis nach einer Bewährungsprobe: Die Protagonisten wollen sich der Hoheitsrechte über «ihre» Frauen vergewissern, ebenso der Alleingültigkeit ihrer epistemischen Ordnung, in welcher Moral und Sittlichkeit allein aus der christlichen Religion abgeleitet werden. Dracula dagegen, geradezu ein Prototyp der Konstruktion fremder Männlichkeit, kann nur an der Spitze einer Ordnung des Bösen stehen. Sprösslinge der Draculas hätten, so Van Helsing, «dealings with the Evil One»<sup>21</sup> gehabt und auf der Scholomance gelernt, jener Schule am transsilvanischen Lake Hermannstadt, an welcher der Teufel seine geheimen Lehren unterrichtete.

Dracula – der «böse Fremde» – begehrt nun dieselben Frauen wie seine englischen Widersacher, und seine Perhorreszierung zielt auf die Delegitimierung dieses Begehrens: Während Mina bereits mit Jonathan verheiratet war, wurde Lucy nicht nur von Lord Godalming, sondern auch von Quincey Morris und Dr. Seward um ihre Hand gebeten. Der Vampir muss also sterben, damit die Ehre dieser fünf Männer wiederhergestellt werden kann. Allein dem geistigen Anführer, Professor van Helsing, werden keine heterosexuellen Beziehungen von Dracula abgespenstig gemacht. Umso stärker symbolisch aufgeladen sind das Kräfteressen und die Konkurrenz zwischen den beiden. Minas Körper, ihre Gedanken- und Gefühlswelt werden im zweiten Teil des Romans zum Schauplatz des Kampfes zwischen östlich-vampirisch-jüdischer und westlich-christlicher Männlichkeit. Auch für Dracula ist Mina eine Trophäe im Kampf konkurrierender Männlichkeiten, etwa wenn er sagt: «And you, their best beloved one, are now to me, flesh of my flesh; blood of my blood; kin of my kin [...]»<sup>22</sup>. Dracula überblendet hier offenbar die Phantasie der Gottesgleichheit mit dem Pygmalion-Mythos, indem er sich eine Wunsch-Gefährtin erschafft. Zudem erinnert die Formulierung stark an Angstphantasien vor so genannter «Blut- und Rassenschande». Umso wichtiger ist es für die westlichen Protagonisten, durch die Rückeroberung Minas ihre Überlegenheit zu beweisen.

Die endgültig «beschmutzte» Lucy ist dagegen keine Person mehr, sie verkörpert für die fünf Männer, die Lucy vorher als Statussymbol, als Garantin viktorianischer Ordnung und Sozialmoral schätzten, nur noch den Verlust der britischen Ehre sowie Unterlegenheit. Die Mord-Lust und der Hass ihr gegenüber kommen in der Pfählungs-Szene sehr deutlich zum Ausdruck. Ihre Tötung wird zu einem Ritual der Zelebrierung von doppelt überlegener Männlichkeit, in dem das Vampirisch-Jüdisch-Fremde des Grafen ebenso wie abtrünnig gewordene Weiblich-

keit bekämpft werden. Lord Arthur Godalming, der einen Tag zuvor Lucy hätte heiraten sollen, vollzieht, scheinbar nur um seiner eigenen Lust willen, die schier endlos wiederholte Pfählung mit einem riesigen Pflock, den er mit einem Hammer in Lucys Körper hineinschlägt, und diese Szene findet ausgerechnet unter dem von aller Schuld befreienden Kreuzifix, unter dem Zeichen des Guten statt.

Es darf auf der anderen Seite nicht unerwähnt bleiben, dass sich der Graf zwar einerseits mit Trägern großer mentaler und körperlicher Kraft wie Thor, Wodin und Attila identifiziert, auf der anderen aber auch mit all jenen Gestalten, die von der westlichen Episteme zum notorisch ‹Anderen› erklärt (?) wurden. Dracula spricht von seiner Verwandtschaft mit den Werwölfen, den Berserken, ja sogar mit den verbannten und gejagten Hexen sowie dem Teufel. Über seine Vorfahren sagt er, «that in their veins ran the blood of those old witches, who, expelled from Scythia had mated with the devils in the desert»<sup>23</sup>. Hier wird deutlich, dass Dracula sich der Machtasymmetrie zwischen ihm und den Vertretern der westlichen Ordnung bewusst ist und weiß, dass ihm die Position des ‹Anderen› zugeschrieben wird. Man könnte also interpretieren, dass Dracula über die Bewahrung seiner Männlichkeit gegenüber westlich-christlichen Frauen seine Setzung als vampirisch-östlich-jüdisch ‹Anderes› zu kompensieren versucht – oder gar seine Ordnung als die herrschende etablieren möchte. Andererseits ist bereits deutlich geworden, dass aus den hegemonialen Phantasien der Verfolger ein Bedrohungsszenario entspringt. Dieses erinnert an eine umgekehrte Kolonialphantasie:<sup>24</sup> In der Entstehungszeit des Romans wuchsen in Großbritannien die Ängste vor Überfremdung durch Einwanderungen aus den Kolonien.

### **Dracula – Zentrales Symbol einer stereotyp-jüdischen, nicht lebbar Ordnung**

Neben den Parallelen zu einer umgekehrten Kolonial-Erzählung ist eine weitere Setzung Draculas als Vertreter einer Ordnung des ‹Anderen› besonders nahe liegend: Seine Verfolger schreiben ihm deutliche Züge jener innergesellschaftlichen Fremden zu, gegen welche die Aggressionen im viktorianischen England um 1900 wuchsen: gemeint ist die Gruppe der Juden.<sup>25</sup> Vieles im Roman spricht dafür, dass die konkurrierende Welt-Ordnung, die in Gestalt Draculas bekämpft wird, eine östlich-jüdische ist. Die zentralen Argumente, die größtenteils in der Forschung bereits genannt und in späteren Verfilmungen aufgegriffen wurden, seien hier zusammengefasst:

(a) Die Physiognomie Draculas («His face was a strong – a very strong – aquiline, with high bridge of the thin nose and peculiarly arched nostrils»<sup>26</sup>

(b) Draculas Dasein erinnert stark an die Figur des ewigen Juden,<sup>27</sup> der, mit einem Fluch belegt, außerhalb der christlichen Ordnung existiert und nicht stirbt, aber auch keine echten Wurzeln besitzt. Zu diesem letztgenannten Motivkomplex gehört die Thematik der Nachahmung, die im Roman sehr facettenreich ausgeführt wird: Dracula will den Habitus der Engländer, ja sogar die feinsten Akzente und Betonungen der englischen Sprache so gut nachahmen, dass ihn niemand als Fremden wahrnimmt und, so der Graf, versucht wäre, «Ha, ha! a stranger!»<sup>28</sup> zu rufen. Ferner ist er bemüht, sich das gesamte kulturelle Erbe Englands anzueignen: «The books were of the most varied kind – history, political economy, botany, geology, law – all relating to England and English life and customs and manners.»<sup>29</sup>

(c) Der Konflikt mit der christlichen Religion: Dracula schreckt bekanntlich vor dem Kreuzifix<sup>30</sup> zurück. Seine, und die von ihm ‹vampirten› Seelen, sind

von der christlichen Auferstehung ausgeschlossen; dennoch haben seine Handlungen sakral-rituelle Wirkungen – man denke nur an das Vampir-Zeichen, das auf der Stirn der Gebissenen als Folge des Blut-Tausches und als Zeichen der Vampir-Taufe erscheint; schließlich erlaubt es die Nicht-Christlichkeit Draculas, dass seine Verfolger explizit an die Tradition der Kreuzzüge anknüpfen: «He have allowed us to redeem one soul already, and we go out as the old knights of the Cross to redeem more. Like them we shall travel towards the sunrise; and like them, if we fall, we fall in good cause.»<sup>31</sup>

(d) Der Reichtum Draculas:<sup>32</sup> Goldhaufen und weiteren Kostbarkeiten, die Dracula in seinem Schloss hortet und deren Herkunft unklar bleibt («The table service is of gold, and so beautifully wrought that it must be of immense value»<sup>33</sup>). Es handelt sich jedoch um keinen gesitteten und geordneten Reichtum, denn es fehlt an vielem Notwendigen (etwa an Bediensteten).<sup>34</sup>

(e) Draculas Vorgehen erinnert stark an das antisemitische Stereotyp der jüdischen Weltverschwörung. Dazu gehört, dass er sein Vorhaben systematisch lange Zeit im Voraus minutiös geplant hat und ein breites und nur schwerlich zu entwirrendes Netz an Händlern und Vertretern zu seinen Gunsten mobilisiert. Einer seiner Agenten, Hildesheim, ist als Jude bewusst überzeichnet. Während dieser den Typus des leicht erkennbaren, manipulierbaren und käuflichen Juden verkörpert, würde der Graf dem Stereotyp des hochintelligenten Juden entsprechen, der seine Nicht-Zugehörigkeit zur Mehrheitsgesellschaft, zu ihrer Kultur und Religion perfekt verbergen kann.

(f) Die diffamierende Rede über Dracula knüpft an die fast immer antisemitisch argumentierenden Degenerations-Diskurse an. Max Nordau und Cesare Lombroso werden explizit erwähnt mit dem Hinweis, dass beide Dracula als «Kriminellen» einstufen würden.<sup>35</sup> Zu diesem Gedankenkomplex gehört auch die Zugehörigkeit Draculas zum Adel, also zu einer überholten, dekadent-degenerierten, parasitären und eigentlich nicht mehr existenzfähigen sozialen Klasse. Eine große Nähe zum Adel wurde den Juden (etwa in der Rolle als Geldgeber) in antisemitischen Diskursen immer wieder unterstellt.

(g) Schließlich sprechen weitere Verweise auf altbekannte antisemitische Motive für eine Deutung Draculas als «jüdisch»: Der Text bietet unübersehbare Parallelen zum Narrativ vom jüdischen Ritualmord,<sup>36</sup> zumal Dracula das Blut der englischen Christen für sein Überleben benötigt und die Vampirtaufe ein Blut-Ritual ist. Gerade der Mord der Vampirinnen an Kindern erinnert stark an die Legenden von den durch Juden verführten, geraubten und ermordeten Christenkindern: Dracula bringt den weiblichen Vampiren auf seinem Schloss ein Kind und Lucy Westenra sucht ihre Opfer ebenfalls ausschließlich unter Kindern.<sup>37</sup>

(h) Als letztes – und ohne damit die antisemitischen Anspielungen auch nur annähernd alle erwähnt zu haben – sei die ebenfalls altbekannte Vorstellung von den Juden als «Parasiten» genannt – Dracula kann nur auf Kosten der «wirklich Lebenden» existieren. Die vampirische Existenz wird, ebenso wie die jüdische, in den Bereich des Unechten, Unauthentischen und letztlich Illegitimen gedrängt. Um 1900, in der Zeit der Entstehung von Bram Stokers Roman, spitzte sich das Verbot sexuellen Austausches mit Juden zunehmend in dem Konzept der «Blutschande» zu.<sup>38</sup> Auch hier liegen die Parallelen fast schon auf der Hand: Die gesamte Sexualität Draculas ist in den Augen seiner Verfolger nichts anderes als eine Schändung oder Verunreinigung des Bluts.

### «Zigeuner» – Hilflöse Helfer in einem verlorenen Kampf

Während Dracula ganz offensichtlich eine reflektierte, kulturell andere Ordnung und konkurrierende Männlichkeitsform verkörpert, gibt es eine weitere Gruppe der Widersacher, die eine ausführlichere Analyse verdienten, in diesem Aufsatz aber nur kurz erwähnt werden können. Gemeint sind die «Zigeuner», die Vertrauten Draculas, die tagsüber seinen erstarrten Körper bewachen, ihn auf der Reise nach England und auf dem Rückweg durch Transsilvanien transportieren, und die schließlich auch den Kampf gegen die mit Schusswaffen ausgestatteten überlegenen Verfolger antreten. Mit den «Zigeunern» wird eine Form der Bedrohung westlich-hegemonialer Männlichkeit inszeniert, die komplementär zur jüdisch-vampirischen verläuft: Während letztere eine intellektuelle, religiöse und aufgrund der angeblichen Dekadenz oder Über-Zivilisiertheit gemäß des rassistischen Diskurses auch vitale Herausforderung darstellt, stehen die «Zigeuner» offenbar für eine wilde Ordnung der Natur und blinde, unreflektierte Hierarchie.

Anders als in den Diskursen der «Zigeuner-Romantik»<sup>39</sup> wird diese «Zigeuner-Ordnung» eher kriminalisiert als idyllisiert. Die Zigeuner sind unzuverlässige Handelspartner – sie verraten Harker, der mit ihrer Hilfe Briefe nach England aus dem Schloss schmuggeln wollte, an Dracula<sup>40</sup> und sie verunmöglichen seine Hilfesuche bei den Slowaken.<sup>41</sup> Die «Zigeuner» stehen Dracula wesentlich näher als die Slowaken, die von Ersteren bezahlt werden und hauptsächlich gewöhnliche Transportdienste übernehmen. Von zentraler Bedeutung ist, dass den «Zigeunern» offenbar jedes Gefühl der Religiosität fehlt<sup>42</sup>, denn sie verspüren ebenso wenig Angst vor den Vampiren wie sie das Heiligtum der jahrhundertealten Gräber in der Schlosskapelle achten können, deren Erde sie in Kisten verladen.

Brisant an der Begegnung mit den «Zigeunern» ist vor allem, dass es ihnen als einzigen gelingt, einen der fünf Verfolger Draculas zu töten: Quincey Morris wird von einem «Zigeuner»-Messer tödlich getroffen. Dabei hatte selbst der Vampir keinen seiner männlichen Widersacher umgebracht. Mehr noch, die Tötung erfolgt wieder einmal in einem Akt der Penetration, der im Text durch die ausführliche Beschreibung notorisch-phallischer Symbole wie Messer und weiterer Waffen deutlich als ein solcher markiert ist. Die ausführlichen Beschreibungen der Größe und Schärfe der Bowie- und Kukri-Messerklingen unterstützen dies. In die Richtung entfesselter Sexualinstinkte weist auch das Heulen der Wölfe, das die «Zigeuner» gerade im letzten Teil des Romans begleitet.

So interpretiert, erringt hier naturhaft-wilde, «zigeunerische» Männlichkeit einen Sieg über einen Vertreter der überlegenen Zivilisation. Es dürfte jedoch kein Zufall sein, dass ausgerechnet der zumindest teilweise stereotyp dargestellte Amerikaner Quincey, der zwar körperlich der stärkste, jedoch am wenigsten zur Selbstreflexion fähig ist, zum Opfer wird. Offenbar bietet seine eigene «Natürlichkeit» den «Zigeunern» eine Angriffsfläche, die sie bei Jonathan, vor dessen Willensstärke und Entschlossenheit sie ehrfurchtsvoll weichen, nicht finden.

Während also die Konfrontation mit Graf Dracula als Konkurrenz zweier kulturell und religiös unterschiedlich codierter hegemonialer Männlichkeitsdiskurse erlebt wird, erinnert der Kampf mit den «Zigeunern» nicht etwa – wie man in Anbetracht gängiger «Zigeuner»-Diskurse hätte erwarten können – an deren größere Nähe zur Natur. Ganz im Gegenteil fordert der Tod Quinceys zum Festhalten an der normativ aufgefassten, reflektierten und moralisch sanktionierten hege-

monialen Männlichkeit auf, welche die englisch-holländischen Protagonisten am Ende des Textes nach wie vor für die einzig gute und lebbare halten – wenn auch die Gesamtaussage des Romans mit ihrer Sichtweise nicht ganz übereinstimmt.

### Fazit

Insgesamt konnte gezeigt werden, dass der Roman als eine Inszenierung konkurrierender Männlichkeiten, die sich als Repräsentanten kulturell-religiöser Ordnungen verstehen, interpretiert werden kann. Die Vertreter westlich-christlicher Männlichkeit entwerfen in der Figur Draculas (in einem unzuverlässigen Narrativ, in dem die Erzählinstanzen Zweifel an ihrer eigenen Wahrnehmung haben) eine östlich-jüdisch-vampirische Männlichkeit – die Bedrohung durch den ‹fremden Mann›, dessen illegitimen Zugriff auf westlich-christliche Frauen es zu verhindern gilt. Der Text legt Mechanismen der Legitimierung von Hass auf die Ordnungen des ‹Anderen› offen, und zeigt dabei (in der Figur Minas), wie in Ritualen hegemonialer Männlichkeit der weibliche Körper und Geist zum Schlachtfeld wird. Der Vampir, zu dessen Charakterisierung bewusst jüdische Stereotype eingesetzt wurden, besitzt genügend Intelligenz und kann sich die nötigen Kulturtechniken aneignen, um ‹zivilisierte› Gesellschaften zu gefährden und wird umso mehr zum Hassobjekt. Anders hingegen die ‹Zigeuner›, die an die ‹natürliche› Welt der transsilvanischen Wälder gebunden bleiben und die lediglich die Kraft einer unreflektiert-triebhaften Männlichkeit besitzen; sobald der Vampir, der ihre Energien gegen ‹das Gute› lenken konnte, tot ist, werden die ‹Zigeuner› nicht weiter bekämpft. Beide Ordnungen sind als lebbare Alternativen delegitimiert: die eine ist unmenschlich (die vampirische), die andere nicht menschengemäß (die ‹zigeunerische›).

Insgesamt gelingt es dem Text, zentrale Gewaltmomente zusammen zu führen, die der ‹westlichen› hegemonialen Männlichkeit inhärent sind, vor allem das Bedürfnis, sich gegenüber ‹fremden Männlichkeiten› zu bewähren. Der Scheinfrieden nach dem ‹Totalsieg› am Ende des Romans ist weit unheimlicher als der Nervenkitzel der gegenseitigen Überfälle. ‹Every trace of that what had been was blotted out›<sup>43</sup> – so beschreiben die englischen Protagonisten nicht nur ihren siegreichen Kreuzzug, sondern auch die verschütteten Spuren ihrer eigenen Erinnerung an das Geschehen.

### Anmerkungen

1 Bram Stoker, *The Annotated Dracula*, Introduction, Notes and Bibliography by Leonhard Wolf, New York 1975.

2 Einen Überblick zum Zusammenhang von Männlichkeit und Gewalt liefert: Willi Walter, ‹Gender, Geschlecht und Männerforschung›, in: *Gender Studien. Eine Einführung*, hg. v. Christina von Braun u. Inge Stephan, Stuttgart/Weimar 2000, S. 97–115. Vgl. auch die kulturwissenschaftlichen Analysen in Russell West u. Frank Lay, *Subverting Masculinity. Hegemonic and Alternative Versions of Masculinity in Contemporary Culture*, Amsterdam/Atlanta 2000.

3 Bronfen hat darauf aufmerksam gemacht, dass Dracula im Verständnis Lacans als das ra-

dikal Andere außerhalb der symbolischen Ordnung angesehen werden kann und die männlichen Vampirjäger mittels der Sprache diese radikale Andersheit wieder kontrollierbar und beherrschbar machen wollen. Vgl. Elisabeth Bronfen, *Over Her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic*, Manchester 1992, S. 313–322.

4 Stoker 1975 (wie Anm. 1), S. 22.

5 Ebd.

6 Elisabeth Bronfen sieht die symbolische Funktion der Penetration in der Erhaltung der jeweiligen Ordnung, die somit untrennbar an ein Ritual der Männlichkeit geknüpft wird. Vgl. Bronfen 1992 (wie Anm 3), S. 313.

7 Zur Pfählung im historischen Stoff um Vlad

Dracul vgl. Ralf Peter Märtin, *Dracula. Das Leben des Fürsten Vlad Tepes*, Berlin 2001.

**8** McClintock hat die Funktionalisierung des Anderen für die westliche Identität mit der verstärkten Herausbildung von Rassismus in Verbindung gebracht. Vgl. Anne McClintock, *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*, New York 1995, S. 5.

**9** Vgl. zur Rolle von «race» im Genre des Gothic etwa die Arbeit von Howard L. Malchow, *Gothic Image of Race in Nineteenth-Century Britain*, Stanford 1996.

**10** Vgl. Larry Wolff, *Inventing Eastern Europe. The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*, Stanford, California 1994 und Maria Todorova, *Imagining the Balkans*, New York 1997.

**11** Stoker 1975 (wie Anm. 1), S. 24.

**12** In dieser Hinsicht kann an Sara Martin angeschlossen werden. Vgl. Sara Martin, «Meeting the Civilised Barbarian: Bram Stoker's Dracula and Joseph Conrad's Heart of Darkness», in: *Miscelánea. A Journal of English and American Studies*, 2000, Bd. 22, S. 101–121, hier S. 104.

**13** Stoker 1975 (wie Anm. 1), S. 27.

**14** Ebd., S. 332.

**15** Ebd., S. 175.

**16** Stoker 1975 (wie Anm. 1), S. 281.

**17** Vgl. zur Deutung Draculas im Kontext medienhistorischer Bürokratisierungsprozesse: Friedrich Kittler, *Draculas Vermächtnis: Technische Schriften*, Leipzig 1993.

**18** Zur Figur Minas als Verkörperung und zugleich Verabschiedung der «Neuen Frau» vgl. Phyllis A. Roth, «Suddenly Sexual Women in Bram Stoker's Dracula», in: *Dracula. Bram Stoker*, hg. v. Glennis Byron, New York 1999, S. 30–42.

**19** Ebd., S. 281.

**20** Ebd., S. 282.

**21** Ebd., S. 214.

**22** Ebd., S. 255.

**23** Ebd., S. 30.

**24** Vgl. zu den viktorianischen Ängsten vor Degeneration und umgekehrter Kolonisierung: Stephen D. Arata, «The Occidental Tourist: Dracula and the Anxiety of Reverse Colonization», in: *Victorian Studies*, 1990, Bd. 33, Heft 4, S. 621–645; David Glover, «Bram Stoker and the Crisis of the Liberal Subject», in: *New Literary History*, 1992, Bd. 23, Heft 4, S. 983–1002.

**25** Vgl. zum Zusammenhang von Vampirismus und Antisemitismus u. a. Oliver Lubrich, «Dracula – James Bond. Zur Kontinuität und Variation mythischer Phantasie in der Moderne», in: *Kulturpoetik*, 2003, Bd. 3, Heft 1, S. 81–95; Linda Schulte-Sasse, «Courtier, Vampire, or Vermin? Jew Suss's Contradictory Effort to Render the «Jew» Other», in: *Perspectives on German cinema*, hg. v. Terri Ginsberg u. Kirsten Moana Thompson, New York 1996, S. 184–220).

**26** Stoker 1975 (wie Anm. 1), S. 21. Vgl. auch

Judith Halberstam, «Technologies of Monstrosity. Bram Stoker's Dracula», in: *Dracula. Bram Stoker*, hg. v. Glennis Byron, New York 1999, S. 173–196, hier S. 178

**27** Vgl. Marie Mulvey-Roberts, «Dracula and the Doctors: Bad Blood, Menstrual Taboo and the New Woman», in: *Bram Stoker. History, Psychoanalysis and the Gothic*, hg. v. William Hughes u. Andrew Smith, New York 1998, S. 78–95, hier S. 89.

**28** Stoker 1975 (wie Anm. 1), S. 23.

**29** Stoker 1975 (wie Anm. 1), S. 23.

**30** Zu Kruzifix, Rosenkranz und Hostie vgl. Jules A. Zanger, «Sympathetic Vibration. Dracula and the Jews», in: *English Literature in Transition*, 1991, Bd. 34, Heft 1, S. 33–44, hier S. 40.

**31** Stoker 1975 (wie Anm. 1), S. 282.

**32** Vgl. hierzu Zanger 1991 (wie Anm. 30), S. 39–41.

**33** Stoker 1975 (wie Anm. 1), S. 22.

**34** Halberstam hat auf die intertextuellen Bezüge zum *Kaufmann von Venedig* hingewiesen. Vgl. Halberstam 1999 (wie Anm. 26), S. 191.

**35** Stoker 1975 (wie Anm. 1), S. 300.

**36** Vgl. Rainer Erb, «Die Ritualmordlegende: Von den Anfängen bis ins 20. Jahrhundert», in: *Ritualmord. Legenden in der europäischen Geschichte*, hg. v. Susanna Buttaroni u. Stanislaw Musial, Köln/Weimar 2003, S. 11–20 sowie Stefan Rohrbacher u. Michael Schmidt, *Judenbilder. Kulturgeschichte antijüdischer Mythen und antisemitischer Vorurteile*, Reinbek 1991.

**37** Vgl. hierzu auch Lori B Harrison, «Blood-sucking Bloom. Vampirism as a Representation of Jewishness in Ulyssses», in: *James Joyce Quarterly* 1999, Bd. 36, Heft 2, S. 781–797, hier S. 783.

**38** Zum Zusammenhang von Vampirismus und Menstruationsblut vgl. Mulvey-Roberts 1998 (wie Anm. 27), S. 83 sowie Hans Meurer, «1732 – Die Wiedergeburt des Vampirs in der Neuzeit», in: *Draculas Wiederkehr. Tagungsband 1997*, hg. v. Thomas Le Blanc, Clemens Ruthner u. Bettina Twrsnick, Wetzlar 2003, S. 180–212, hier S. 183.

**39** Vgl. Stefani Kugler, *Kunst-Zigeuner. Konstruktionen des «Zigeuners» in der deutschen Literatur der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Trier 2004 und Nicholas Saul, *Gypsies and Orientalism in German Literature and Anthropology of the Long Nineteenth Century*, Oxford 2007.

**40** Stoker 1975 (wie Anm. 1), S. 45.

**41** Ebd., S. 46.

**42** Siehe Iulia-Karin Patrut, ««Zigeuner», Juden und die Kunst. Zu einem Ausgrenzungsdiskurs bei Richard Wagner, Franz List und Houston Stewart Chamberlain», in: *Fremde Arme – arme Fremde. «Zigeuner» in Literaturen Mittel- und Osteuropas*, hg. v. Iulia-Karin Patrut, George Gutu u. Herbert Uerlings, Frankfurt am Main 2007, S. 221–259.

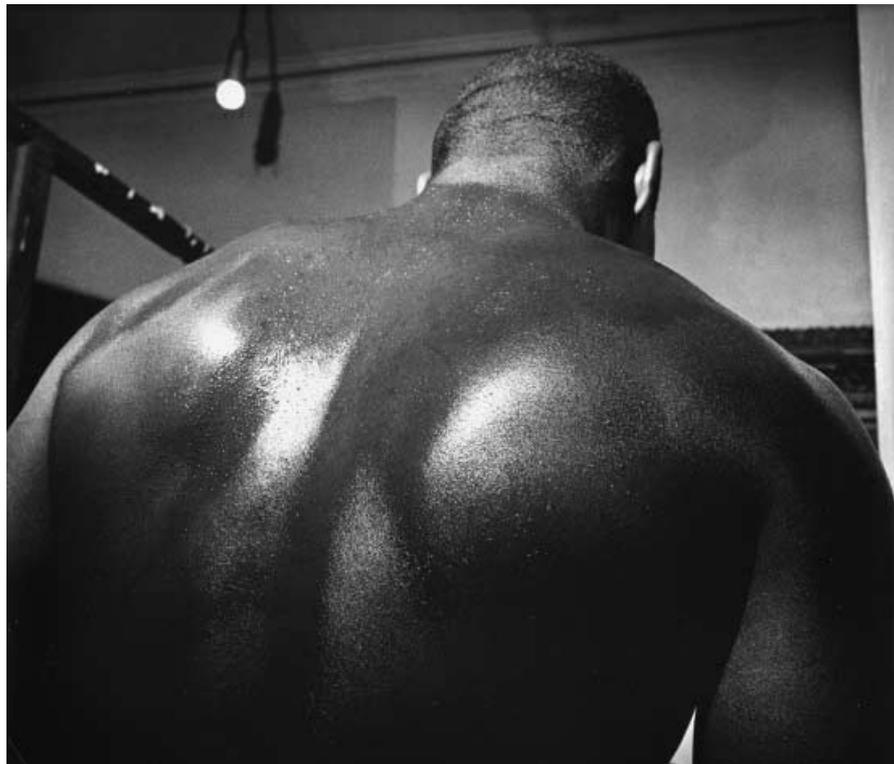
**43** Stoker 1975 (wie Anm. 1), S. 332.

Christoph Ribbat

«Hey, breathe, man, breathe»: On Boxing's Promise of Intimacy

Study this picture of a black boxer's back, by the American photographer Larry Fink. The sweat on the fighter's skin reflects Fink's flash. Because the camera is so close the viewer does not see much else, except for a handrail and a naked light bulb dangling from the ceiling. The boxer's back is enormous. And something in the way the athlete bends his head suggests a deeper wisdom, something about this massive body implies infinite calm. The viewer might even think that some of this calm and wisdom were his.

Fink's photograph appears in his 1997 book *Boxing*, a wild, intentionally uneven series capturing both the grotesque and the beautiful aspects of the sport. *Boxing* places fighters, coaches, and spectators in a world of stark contrasts – and portrays them from the most unusual angles. The chronicle seems driven by the desire to see as much of the boxer as possible, to get as close as the



1 Larry Fink, *Untitled*, 1997, Photograph.

camera allows. In this regard Fink's account resembles Joyce Carol Oates watching Mike Tyson in *On Boxing*, Martin Scorsese's camera observing Robert De Niro as Jake LaMotta in *Raging Bull*, painter George Bellows looking on as Luis Angel Firpo knocked Jack Dempsey through the ropes in 1924 (Bellows' painting *Dempsey and Firpo* followed). Aesthetic intensity is central in all of these works. Scorsese conceived of *Raging Bull* as a cinematographic «punch in the face».<sup>1</sup> Bellows' contemporaries regarded his boxing paintings as masculine, violent anti-art.<sup>2</sup> Photography critic Andy Grundberg imagines Larry Fink along similar lines: «dancing around the boxers seen on these pages in a high state of alertness, stalking, feinting, measuring them, cutting off the ring and then capturing them with a flash».<sup>3</sup>

This trope – of the artist as athlete – has served a crucial function in the intellectual history of prize-fighting. The concepts of masculinity that boxing narratives construct pertain both to the physical fitness of the boxer and to the (male) artist's ability to watch, his «being able to <take it>», as Kath Woodward notes.<sup>4</sup> In the world of pugilism, shaped as it is by narratives of heroic masculinity, white artists and black fighters can easily bond and thus transcend the lines of race and class. That, at least, is boxing's promise.

And yet white observers shouldn't feel too comfortable staring at the black boxer's back. To critical readers, the ideas informing this gaze are masculine daydreams – and not even innocent ones. Gerald Early, for instance, challenges the «infantile imaginative impulses of bourgeois writers» infatuated with the fighting game. To the essayist Early the metaphorical connections between authors and boxers are flimsy at best. «[P]rizefighting of course has nothing to do with writing,» he states. Writers, he notes, are looking for the courage of boxing, its association with technical skills and discipline. And they are attracted to the sport because it is «democratic» and at the same time «elitist», due to the «vigorous and special training» involved. Thus, the performance of prize-fighting, to Early a «preposterous theatre [...] engineered for the benefits of the ruling class», turns into the stuff of heroic intellectual fantasies. Early describes a relationship marked by «depravity», between white writers and the cliché of the «dark brute».<sup>5</sup>

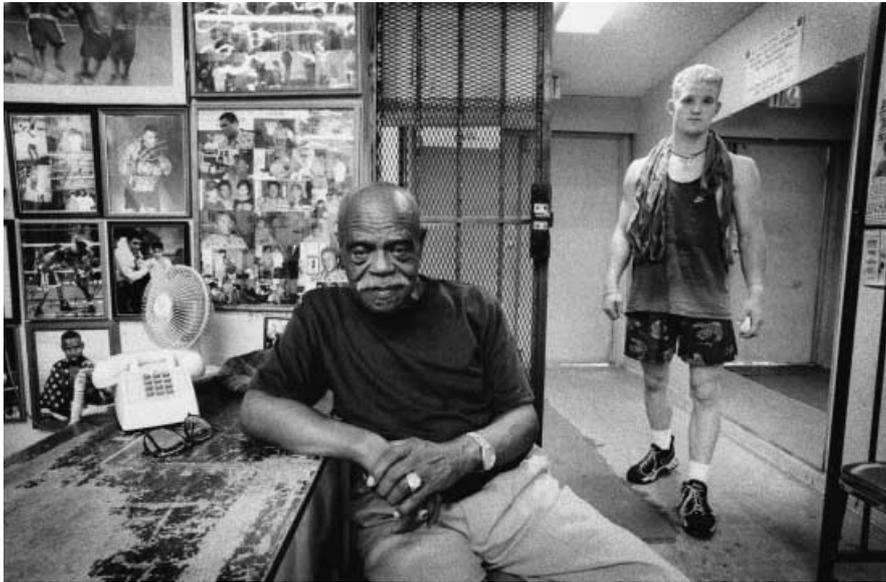
Clearly, prize-fighting's promise of intimacy loses its luster once racial difference enters the ring. For white artists there is no innocent way of picturing black boxers because there is no innocent way of representing the black body. The history of American photography offers a host of depressing examples – among the starkest ones are J.T. Zealy's «scientific» portraits of undressed South Carolina slaves, taken in the 1850s for Harvard anthropologist Louis Agassiz. Images such as Zealy's, Alan Trachtenberg notes, deny their subjects any kind of «public mask» or «social persona».<sup>6</sup> The very act of putting the black body on display, other critics argue, cements racist clichés.<sup>7</sup> As Richard Dyer observes, the idea that black people in «white culture» are reduced «to their bodies and thus to race», is central to an ideology based on the deep-seated assumption that white people are not «reducible to the corporeal or racial».<sup>8</sup> Cultural critic bell hooks emphasizes how white fantasies cast black men as embodiments of the «outsider» or the «rebel», figures always too easily romanticized or vilified.<sup>9</sup> Gerald Early points at boxing as a «ritual of degradation», offering a «framework» for bourgeois society to «admire» poor black men «while feeling superior to and removed from them».<sup>10</sup>

In other readings, the black boxer is more than the passive object of the fetishizing gaze. The prize-fighter, historians argue, possesses immense potential as a cultural force and a political agent – like Jack Johnson in the early 20th century, the first African American heavyweight champion of the world, or his 1960s successor and Black Muslim activist Muhammad Ali.<sup>11</sup> In Ali's case, a story of its own, the pugilist turned into the equivalent of an American saint.<sup>12</sup> Recent studies, however, emphasize the problematic aspects of black boxers observed by white audiences. Susan Clark has shown how late 19th century American newspapers and theatre productions turned heavyweight Peter Jackson into an «Uncle Tom» figure. Critics have investigated the alleged ideological bent of Leon Gast's 1996 boxing documentary *When We Were Kings* as a white male appropriation of Ali's radical cultural presence and the «discursive constraints» of media representations of Mike Tyson in the 1990s.<sup>13</sup> In the post-Cultural Studies world, then, the concept of fully dressed white authors watching half-unclad black boxers seems colonial rather than intimate.

Critical readings notwithstanding, the sport's attraction for white intellectuals remains as powerful as ever. And the inherent ideological problems of such travel narratives of the ring may have been solved by a simple, though effective move. If observation has become such a problematic affair, participation appears as the adequate solution. Instead of watching from the other side of the ropes, more and more white writers now simply put on the gloves, enter the ring – and fight.

The intellectual as boxer, once a mere anecdotal figure in Shaw, Brecht or Hemingway lore, has thus become a quite visible presence in American culture. The concept serves as the premise of one of the most widely read sociological studies in recent years: Frenchman Loïc Wacquant's *Body & Soul* (2004), a blend of scholarly study and autobiography documenting its author's experiences training and fighting in a Chicago inner-city gym. American writer Robert Anasi's memoir *The Gloves: A Boxing Chronicle* (2002) tells the story of his amateur career in a boxing gym of San Francisco's Tenderloin. The volume *Shadow Boxers*, a 2006 collection of essays and photographs, concentrates on the everyday culture of American gyms and presents the writers' experiences as novice boxers. All of these accounts choose what could be called the postcolonial approach to pugilism. Instead of gathering the impressions of strangely un-corporeal white observers staring at thoroughly corporeal black fighters, the authors blend into the world of the gym and chronicle the punishment their own bodies take.

But the idea, however nifty, is not as new as it seems. George Plimpton conducted the same experiment in 1959, describing in detail his challenge of then light heavyweight champion Archie Moore in a journalistic stint for *Sports Illustrated*.<sup>14</sup> Obviously, Plimpton was not interested in a postcolonial change of identities. Much of his preparation for the scheduled fight took place in the library of the elite New York Racquet Club, Park Avenue, in «one of the library's large leather chairs,» a «wooden footrest» under his feet.<sup>15</sup> Instead of chronicling his complete immersion in the world of boxing, Plimpton's essay reinforces his identity as an upper-class urban intellectual. The text, though heavily ironic, looks for what Gerald Early has called «popular culture's heart of darkness».<sup>16</sup> It accentuates race and class differences: lunch on fight day, for instance, is again taken at the Racquet Club, ordered, as Plimpton puts it, «out of stiff large menus



2 Jim Lommasson, *Trainer Charles «Doc» Broadus, Golden Gloves Gym, Las Vegas, Nevada, 2005, Photograph.*

that cracked sharply when they opened.»<sup>17</sup> In contrast, the reporter describes the gym where the match takes place as bathed in «fetid jungle twilight».<sup>18</sup> The dressing rooms remind him of a «Tangier slum», Archie Moore he compares to a «Haitian mammy». Behind the scenes, the journalist stares «in awe» at the «large harnesslike foul-protector» Moore uses to shield his private parts.<sup>19</sup> When the light heavyweight champion of the world starts connecting, the writer's tears start flowing, but the champion himself – again, a «Haitian mammy» – is there to help and to remind him of the basics of survival. «He moved forward», Plimpton notes, «and enfolded me in another clinch. He whispered in my ear, «Hey, breathe, man, breathe»».<sup>20</sup> Clearly, the reporter's text makes use of a host of racist clichés (the jungle, the slum, the size of the foul-protector). But his account hinges on the fiction of black acceptance and comfort. These seem available no matter how aloof the outsider intellectual's attitude, no matter how cursory his interest.<sup>21</sup> The African American fighter, though revered (Plimpton calls Moore «a flamboyant and gregarious champion»), is described as living in an altogether different world whose boundaries the text's frequent hints at race and class carefully emphasize.<sup>22</sup> And strangely enough, though not strange at all in nostalgic narratives of the noble black American, the fighter's acceptance and his almost motherly gestures of comfort lie at the heart of Plimpton's account.

*Body & Soul*, Loïc Wacquant's boxing project conducted three decades later, is more ambitious in bridging the gap between authors and fighters. It is more serious, more painstakingly prepared and more deeply researched than Plimpton's impressions. (The journalist, after all, also tried his luck as a participant observer as a baseball pitcher, a replacement pro football quarterback, tennis, golf, and bridge player.)<sup>23</sup> Wacquant, a French sociologist at the University of Chicago, joined one of the city's boxing gyms as its only white member. His whiteness – in his account – «could have constituted a serious obstacle» to his integration if not



3 Jim Lommasson, *Heavy Bag Work*, Windy City Boxing Gym, Chicago, 2005, Photograph.

for three important factors. First, Wacquant identifies the «egalitarian ethos and pronounced color-blindness of pugilistic culture». Second, he argues that the «historical capital of sympathy» enjoyed by his home country «in the African American population» helped his assimilation along. Third, Wacquant stresses his «total «surrender» to the exigencies of the field.» His own deep immersion in the sport made it possible for him to become a legitimate and accepted member of the gym subculture, «sealing» his «legitimacy as an apprentice boxer», becoming, as Wacquant cites another fighter, «one of DeeDee’s [the trainer’s] boys».<sup>24</sup>

Conscious of the pitfalls of exoticism, Wacquant designs his study as an exploration of boxing’s «least known and least spectacular side.» The observer must not, he decides, emulate journalists like Plimpton and «step into the ring by proxy with the extra-ordinary figure of the «champ»». He must «hit the bags» alongside anonymous boxers in their habitual setting of the gym».<sup>25</sup> Wacquant sidesteps the fetishizing treatment of black men by focusing entirely on the day-to-day routines of practice. Instead of losing itself in the perceived wildness of black physicality, his study emphasizes the monastic discipline of this African American subculture. The text discards the boxer-writer analogy, comparing the world of boxing to the «artisan’s workshop», to a «skilled, if repetitive manual craft.» The «devotion» to this craft, the author points out, not only permeates work in the gym, but «every realm» of the fighter’s private life.<sup>26</sup> *Body & Soul* reflects the slowness and intricacy of learning how to box, describing the process as a «labor of mutual involvement [...] of the body and mind», a work consisting of «discontinuous series of infinitesimal motions, difficult to discern individually».<sup>27</sup> The gym is a «sanctuary», a «school of morality», and a «vector of a *debanalization of everyday life*» [emphasis W.’s].<sup>28</sup>

There is not nearly enough space here to discuss *Body & Soul* in its disciplinary context, as a work of urban sociology. It is not far-fetched, however, to cate-

gorize Wacquant's account both as an academic monograph and as a literary text. The author himself calls his study a «sociological-pugilistic *Bildungsroman*»<sup>29</sup> and one of its chapters a «sociological novella».<sup>30</sup> The narrative arc in *Body & Soul* has a French academic join an underprivileged African American community, overcome the barriers posed by race and class, and, in the end, turn into a boxer himself, fighting an athlete named Larry Cooper at the Chicago Golden Gloves (Wacquant loses by decision). It is a tale of initiation and of melancholic success, illustrated by images whose artlessness is carefully emphasized.

The key protagonist of Wacquant's tale, however, may not be the sociologist himself – nor any other boxer or coach – but Woodlawn Gym, the setting of *Body & Soul*. (The gym was closed and the building razed soon after the sociologist boxer had completed his project there.)<sup>31</sup> *Body & Soul* also turns into an elegy for this space and the world it represented. And this guiding idea – of the American gym as a noble, yet embattled institution – Wacquant's work shares with quite a few contemporary narratives of boxing. The gym may be on the same downward slide as inner-city neighborhoods across the United States, but it symbolically serves as an island of values in a territory otherwise lost.

Photographer Jim Lommasson's 2005 *Shadow Boxers*, for instance, treats gyms as «safe havens in war zones».<sup>32</sup> Lommasson's photographs do identify the crisis of the inner city, sketching some aspects of a precarious urban world outside of the gym's wall. In close resemblance to Wacquant's account, however, the photographer is most interested in the pugilistic microcosm, its regulated moral environment, its rules, its rituals of education. The essays compiled in *Shadow Boxers* pursue quite similar aims. Lucius Shepard observes that «the rituals of the gym, its architecture, sounds, and objects turn into articles of faith» enabling street kids to position themselves: «You understand where you are now», Shepard writes, «and the consolation of that understanding sustains you against the disorder you return to each day».<sup>33</sup> Sketching his own experiences as an amateur fighter, Robert Anasi recalls the lessons received from a boxing veteran («[s]omething of a ringside philosopher») and concludes that boxers «must learn to continue reasoning when adrenaline and instinct are washing away his mind.»<sup>34</sup> Education, not violence is the key issue – not only in Anasi's essay, but in Lommasson's book as a whole. While earlier essays, paintings, and films had aesthetic reasons to search for intimacy, these sketches of the sport are looking for moral lessons. The gym protects these noble codes, a sanctuary in the roughest urban context.

Both Wacquant and Lommasson portray the gym as a color-blind environment – echoing in their ethnographic work Clint Eastwood's intimate *Million Dollar Baby* and its black and white pair of weathered pugilists (Morgan Freeman/Eastwood) calmly steering the course of yet another inner-city gym. In comparison to the earlier boxing texts and their unequivocal racial imagery, these tales of ring and gym make for much subtler readings. And some deeply engrained myths of manhood also melt into air – not only in Eastwood's portrait of a woman contender. In Kate Sekules' account of her years spent in training, the «fight gym made [her] more of a woman». It is a space, the writer states, «where old-fashioned masculinity meets modern femininity, a gender-free place where aggression belongs».<sup>35</sup>

Close readings may still be able to find the residue of problematic concepts in these texts. How legitimate is Wacquant's facile assumption that he had been

thoroughly accepted by his African-American peers – and how similar is his desire to Plimpton's need to be hugged by the «Haitian mammy»? (And why, critics of *Million Dollar Baby* could ask, does it seem so natural that the Eastwood character is running the gym, whereas Freeman's works as a janitor?) These issues touch on details, however, in relation to a much larger question. In how far do these narratives of the gym's allegedly utopian potential manage to explore the gym's urban and social contexts? Boxing stories used to foreground poverty. They showed how dire need first produced fighters and then forced them to stay in the ring, no matter how terrible the sport (Jack London's Darwinist tale «A Piece of Steak» is a prime example). Today's pugilistic texts not only present the fighting game as impressively attractive. Though they are set in some of America's poorest neighborhoods, they also make the sport appear to be independent of its environment. Wacquant claims that the boxing gym «stands opposed to the street as order is to disorder». The «constructive [...] and controlled violence» of the sport the sociologist pits against the «unpredictable and unbounded confrontations symbolized by the rampant crime and drug trafficking» in the neighborhood.<sup>36</sup> Pessimists could read these boxing ethnologists as specialists studying quaint subcultures, odd observers of even odder communities glorifying the values of work in a world from which work has disappeared.<sup>37</sup>

It remains to be seen, then, whether the wave of participant observer narratives of inner-city boxing will raise issues of true relevance for the urban terrain surrounding these gyms. Clearly, however, the fetishized/vilified bodies of African American fighters – staples of the boxing discourse from the late 19th century onwards – have moved away from the center of these narratives. So have some archaic concepts of masculinity. (Now a boxing writer like Katherine Dunn points out that the gym «is a place where men are allowed to be kind to one another».<sup>38</sup>) Instead, we see what could be the sport itself, a craft rooted in ethnic urban culture and dominated, among others, by African American coaches and athletes. And we see white authors learning lessons: dancing, feinting, and, indeed, *breathing*, instead of staring at another man's skin. That, in itself, may rank as a significant change in boxing's rich intellectual history.

## Notes

- 1 Lawrence S. Friedman, *The Cinema of Martin Scorsese*, New York 1997, p. 115.
- 2 Steven L. Brezzo, *The Artist at Ringside*, Youngstown 1992, p. 18.
- 3 Andy Grundberg, «Introduction», in: *Boxing* by Larry Fink, Zürich 1997, pp. 14–15, p. 14.
- 4 Kath Woodward, *Boxing, Masculinity, and Identity*, London 2007, p. 157.
- 5 Gerald Early, *The Culture of Bruising: Essays on Prizefighting, Literature, and Modern American Culture*, Hopewell 1994, pp. 21–22.
- 6 Alan Trachtenberg, *Reading American Photographs: Images as History*, Mathew Brady to Walker Evans, New York 1989, p. 56.
- 7 Susan Bordo, *The Male Body: A New Look at Men in Public and in Private*, New York 1999, pp. 209–210.
- 8 Richard Dyer, *White*, New York 1997, pp. 14–15.
- 9 bell hooks, *Race and Representation*, Boston 1992, p. 96.
- 10 Gerald Early, «The Hero of the Blues»; in: *Signifyin(g), Sanctifyin' & Slam Dunking: A Reader in African American Expressive Culture*, ed. Gena Dagal Caponi, Amherst 1999, pp. 379–387, p. 384.
- 11 For a discussion of Jack Johnson, the first African American heavyweight champion of the world, see: Gail Bederman, *Manliness & Civilization: A Cultural History of Gender and Race in the United States, 1880–1917*, Chicago 1995; on Ali see: Mike Marqusee, *Redemption Song: Muhammad Ali and the Spirit of the Sixties*, London 1999.
- 12 Gerald Early, «Introduction: Tales of the Wonderboy», *The Muhammad Ali Reader*, ed. Gerald Early, New York 1998, pp. vii–xx, p. vii–viii.
- 13 Susan F. Clark, «Up against the Ropes: Peter Jackson as 'Uncle Tom' in America», *The Drama Review* 44:1 (Spring 2000), pp. 157–182; on Leon Gast's film see Julio Rodriguez, «Documenting Myth: Racial Representation in Leon Gast's *When We Were Kings*», in: *Sports Matters: Race, Recreation, and Culture*, ed. John Bloom and Nevin Willard, New York 2002, pp. 209–222; on Tyson see: John M. Sloop, «Mike Tyson and the Perils of Discursive Constraints: Boxing, Race, and the Assumption of Guilt», in: *Out of Bounds: Sports, Media, and the Politics of Identity*, ed. Aaron Baker and Todd Boyd, Bloomington 1997, pp. 102–22.
- 14 George Plimpton, *Shadow Box: An Amateur in the Ring*, New York 1977, p. 19. See my earlier discussion of Plimpton's account in: Christoph Ribbat, «Between the Ropes: The Spaces of Boxing and the American Writer», in: *Taking Up Space: New Approaches to American History*, ed. Anke Ortlepp and Christoph Ribbat, Trier 2004, pp. 155–168, p. 161–162.
- 15 Plimpton 1977 (cf. footnote 14), p. 21.
- 16 Early 1994 (cf. Footnote 5), p. 21.
- 17 Plimpton 1977 (cf. footnote 14), p. 36.
- 18 Ibid, p. 31.
- 19 Ibid, pp. 38–41.
- 20 Plimpton 1977 (cf. footnote 14), p. 42.
- 21 See bell hooks' comments on a 1963 essay by Norman Podhoretz and its celebration of «the superior grace and beauty» of African Americans in athletics and dance that hooks reads as a categorization of black masculinity as idolized and also punishable. (hooks 1992 (cf. footnote 9), p. 96).
- 22 Plimpton 1977 (cf. footnote 14), p. 16.
- 23 Richard Severo, «George Plimpton, Urbane and Witty Writer, Dies at 76». Web page *The New York Times*. 26. September 2003. <http://www.nytimes.com>. Accessed 1 August 2007.
- 24 Loïc Wacquant, *Body and Soul: Notebooks of an Apprentice Boxer*, New York 2004, pp. 10–11.
- 25 Ibid, p. 6.
- 26 Ibid, pp. 66–67.
- 27 Ibid, p. 70.
- 28 Ibid, pp. 14–15.
- 29 Ibid, p. vii.
- 30 Ibid, p. 8.
- 31 Ibid, p. 5.
- 32 Jim Lommasson, «Out of the Shadows», in: *Shadow Boxers: Sweat, Sacrifice, and the Will to Survive in American Boxing Gyms*, Milford 2005, p. 11.
- 33 Lucius Shepard, «Street Fighter», in: Lommasson 2005 (cf. footnote 32), pp. 87–89, p. 89.
- 34 Robert Anasi, «Man Enough», in: Lommasson 2005 (cf. footnote 32), pp. 97–100, p. 99.
- 35 Kate Sekules, «The Grammar of Aggression», in: Lommasson 2005 (cf. footnote 32), pp. 107–109, p. 109.
- 36 Wacquant 2004 (cf. footnote 24), p. 57.
- 37 See William Julius Wilson, *When Work Disappears: The World of the New Urban Poor*, New York 1997.
- 38 Katherine Dunn, «School of Hard Knocks», in: Lommasson 2005 (cf. footnote 32), pp. 33–37, p. 37.

Doris Berger  
**Jean-Michel Basquiat – The Making of a *Black Painter***

In American society today, race is both a volatile political agenda and a multimillion-dollar-culture industry.<sup>1</sup>  
*Coco Fusco, Racial Time, Racial Marks, Racial Metaphors*

Jean-Michel Basquiat wird als der erste «schwarze» Künstlerstar bezeichnet. Bereits zu Lebzeiten ist Basquiat in Zeitschriften und Zeitungen als hip und cool beschrieben und zu einem zeitgemäßen Künstler, einer «figure with glittering success»<sup>2</sup>, erklärt worden. Trotz oder vielleicht genau wegen seines kurzen Lebens (1960–1988) sind schon 1996 ein biografischer Spielfilm und 1998 eine Biografie in Buchform erschienen.<sup>3</sup> Die Bezeichnung *Black Painter* trägt jedoch, wenn sie von außen kommt, ähnlich wie die Zuschreibung *Woman Painter*, nicht nur zur Differenzierung, sondern auch zur Diskreditierung bei. Denn ein Künstler ist damals noch immer – bzw. nach den Veränderungen der 1960er Jahre schon wieder – unausgesprochen ein *White Male Painter*. Die ambivalente Bedeutung und der mit dem Begriff *Black Painter* verbundene Exotismus werden nun anhand einzelner Erzählungen und Bilder von und über Basquiat diskutiert. Dabei werden die ethnische Codierung und das Verhältnis von Eigenaussagen und Fremdzuschreibungen im Sinne eines *Making of* des «afroamerikanischen»<sup>4</sup> Künstlerstars Jean-Michel Basquiat nachvollzogen und kritisch beleuchtet.

**Kontext – Zeitraum und biografische Daten**

Der Referenzrahmen der visuellen und textuellen Narration des *Black (Male) Painter* ist New York City von den späten 1970er Jahren bis 1988, dem Todesjahr Basquiats. Es ist die Zeit des Börsenbooms, die einen Kunstmarktboom nach sich zieht, in dem die Werte einiger weniger Kunstwerke in ungeahnte Höhen steigen. In diesem Kontext wird jedoch nicht nur mit Werken gehandelt, sondern auch mit Künstlern.<sup>5</sup> Die Images der damals bekannt gewordenen Künstlerstars Julian Schnabel, David Salle, Francesco Clemente, Keith Haring oder Jean-Michel Basquiat – tatsächlich nur männliche Künstler – scheinen dafür ebenso wichtig zu sein wie ihre Werke. Obwohl die Arbeiten von Künstlerinnen wie Jenny Holzer, Cindy Sherman oder Barbara Kruger ebenfalls Anfang der 1980er Jahre ausgestellt werden, erzielen diese erst in den 1990er Jahren hohe Kunstmarktpreise und auch der Bekanntheitsgrad dieser Künstlerinnen steigt erst zu diesem Zeitpunkt. Im Gegensatz zum «anderen» Geschlecht der Künstlerinnen wirkt sich das Andere der ethnischen Differenz Jean-Michel Basquiats auf den ersten Blick nicht negativ, sondern positiv auf dessen Ruhm und die Preise seiner Werke aus: Er hat es geschafft, der erste «schwarze» Künstlerstar zu sein. Auf den zweiten Blick sind in dieser Wertung jedoch auch Rassismen zu erkennen. Wie Anthony Hayden-Guest bemerkt, war dies aber kein «racism of the cruder sort, but the subtler prejudice that women artists encounter: He wouldn't build a career, just drop out of history, or, worse, out of the market place. Burn out.»<sup>6</sup> In der Rezeption Basquiats lässt sich die Ambivalenz eines «Exotenbonus» deutlich erkennen, der ei-

nerseits zum Erfolg verhelfen und andererseits ebenso schnell in Diskriminierung umschlagen kann.

Jean-Michel Basquiat stammt aus einem bürgerlichen Elternhaus in Brooklyn. Er wurde 1960 als Sohn eines Buchhalters, der aus Haiti in die USA emigrierte, geboren. Seine Mutter stammt aus Puerto Rico. Sie wird als kunstsinnige Frau beschrieben, die die Talente ihres Sohnes von früh an gefördert hat. Aufgrund schwerer Depressionen wird die Mutter jedoch in eine Klinik eingewiesen und Basquiat wächst mit seinen beiden jüngeren Schwestern bei seinem Vater auf. Er wird auf Privatschulen geschickt, ein Privileg, in dessen Genuss viele US-amerikanische Kinder, gleich welcher ethnischen Zugehörigkeit, bis heute nicht kommen. Durch sein rebellisches Verhalten wird er jedoch von mehreren Schulen verwiesen. Seit seinem 17. Lebensjahr lebt er bei Freunden und angeblich auch auf der Straße, wo er sich mit dem Verkauf selbst gemalter Postkarten durchschlägt.<sup>7</sup> Zu dieser Zeit fertigt er gemeinsam mit seinem Schulfreund Al Diaz Schriftgraffitis in Manhattan an, die sie mit dem Pseudonym SAMO und einem Copyright-Zeichen (©) signieren, wofür sie bald öffentliche Aufmerksamkeit erhalten.<sup>8</sup>

Die beiden Sprayer trennen sich jedoch kurz darauf und Basquiat schreibt «SAMO is dead» auf die Häusermauern. Die SAMO-Aktionen bringen Basquiat Vorherrschaft in der Kunstwelt ein, denn dort sind Graffiti-Ausstellungen en Vogue. Im Februar 1981 zeigt der Künstler zum ersten Mal seine Malerei unter seinem bürgerlichen Namen in der Ausstellung *New York/New Wave* im P.S. 1, Institute for Art and Urban Resources. Diese Ausstellung zieht das Interesse vieler GaleristInnen auf sich. Schon im Mai desselben Jahres hat Basquiat seine erste Einzelausstellung in der Galleria d'Arte Emilio Mazzoli in Modena, im September nimmt er an der Gruppenausstellung *Public Address* in Annina Noseis Galerie in New York teil. Bereits 1982 sind Basquiats Arbeiten auf der *Documenta 7* zu sehen. Von da an folgt eine Vielzahl internationaler Ausstellungen.

Zu einem wichtigen Faktor der Erfolgssicherung – zumindest in der «weißen» Kunstwelt – entwickelt sich Basquiats Bekanntschaft mit Andy Warhol. Die beiden Künstler lernen sich 1982 kennen und pflegen von Beginn an einen künstlerischen Austausch.<sup>9</sup> Die Beziehung zwischen Warhol und Basquiat ist gekennzeichnet von gegenseitiger Wertschätzung, aber unterschiedlichen Motivationen.<sup>10</sup> Obwohl Warhol Anfang der 1980er Jahre bereits etabliert ist, gehört er nicht mehr zum Tagesgespräch der Kunstwelt. Im Vergleich dazu ist Basquiat *the new kid on the block*. Seit 1984 arbeiten sie an gemeinsamen Bildern.<sup>11</sup> Basquiat ist auf dem Höhepunkt seiner Karriere und Warhol gewinnt dadurch wieder eine neue Reputation als Maler, obwohl die Bilder von der Kunstkritik zunächst nicht gerade wohlwollend rezipiert werden. Basquiat wird sogar als Warhols «Acces-soire» bezeichnet.<sup>12</sup> Dennoch sind Basquiats Werke zwischen 1984 und 1988 in vielen Einzelausstellungen in Galerien unter anderem in New York, Los Angeles, Zürich und Tokyo zu sehen. Die erste monografische Ausstellung in einer deutschen Kunstinstitution richtet 1986 die Kestner Gesellschaft aus.<sup>13</sup> Es sind aber nicht nur seine Bilder, sondern auch seine Künstlerpersönlichkeit und sein Lebensstil, die ausgiebig in den Massenmedien kommentiert werden. Basquiat versteht es, seinen finanziellen Erfolg zu genießen: Es wird von exquisiten Partys in teuren Restaurants berichtet, davon, dass er in Designeranzügen malt und seinen Freunden Flüge spendiert. Gleichzeitig hat er ein massives Drogenproblem, das schließlich zu seinem Tod im Alter von 27 Jahren führt.

### Text – Von der Gosse in die Galerie, vom Sprayer zum Künstler

Die Konstituierung des Images Basquiats basiert zum Teil auf biografischen Erzählungen. In den Berichten über seine Laufbahn taucht immer wieder der Topos traumatischer, familiärer Erlebnisse auf, die Basquiat als Teenager von zu Hause in die Straßen New Yorks getrieben hätten. Dazu äußert sich vor allem der Künstler selbst. Laut Biografie habe er seinen FreundInnen und GaleristInnen erzählt, dass ihn sein Vater geschlagen und misshandelt habe und begründet damit sein frühes Verlassen des Elternhauses.<sup>14</sup> Der Vater entgegnet diesen Vorwürfen in der Basquiat-Biografie: «[...] about Jean-Michel being an abused child, I know he wasn't. I'm sure he told people this. Jean-Michel also liked to say that he grew up in the ghetto, but he didn't.»<sup>15</sup> Welche Version der Wahrheit entspricht, kann hier nicht erörtert werden. Sie zeigt jedoch, dass Jean-Michel Basquiat durch die Darstellung einer schweren Kindheit das Klischeebild eines «schwarzen» Künstlers evoziert, der es geschafft hat, vom Ghetto in den Olymp der Kunstwelt aufzusteigen. Damit lässt er sich auf ein ambivalentes Spiel mit Klischees über ethnische Zugehörigkeiten ein, denn das Stereotyp «von der Gosse in die Galerie» fließt besonders zu seinen Lebzeiten immer wieder in die Erzählung über Basquiats Herkunft ein.<sup>16</sup> Greg Dimitriadis und Cameron McCarthy bemerken hierzu: «The art world's fetishizing of the work of nonwhite artists, assumed to be «the voice from the street», marked Basquiat's career for better and worse and is reflected upon ironically in his work.»<sup>17</sup>

Im Unterschied zu den Fremdzuschreibungen lässt sich in Basquiats Selbstäußerungen im Sinne eines «fashioning of one's self-image»<sup>18</sup> eine ironische Komponente erkennen, die die gesellschaftliche Situation und den alltäglich erlebten Rassismus in einer Spiegelung vorführt. Beispielsweise kontert er gewitzt die rassistischen Anspielungen des Kunsthistorikers Marc H. Miller, die dieser 1983 in einem Videointerview vorbringt:<sup>19</sup> Auf die Frage, ob er seine Kunst als eine Art «Primal Expressionism» verstehe, spielt Basquiat den Ball mit einer provozierenden Gegenfrage grinsend zurück: «You mean an Ape? A Primate?» Oder als Miller, nach Basquiats kulturellen Einflüssen fragend, sich erkundigt, ob bei ihm zu Hause «Haitian primitives» an der Wand hängen, antwortet Basquiat ebenso schnell mit: «You mean people?» In diesen Interviewszenen, die den Diskurs über das «Primitive» heraufbeschwören, kommen sowohl problematische Stereotype und Missverständnisse in Bezug auf Basquiats kreolische Identität als Künstler zum Ausdruck als auch Basquiats offensiv-ironischer Umgang damit. Auch seine Bildthemen und -titel spielen mit solchen Klischees, betrachtet man etwa *Natives Carrying Some Guns, Bibles, Amorites on Safari*, (1982) *Untitled (Black Tar and Feathers)* (1982) oder *Undiscovered Genius of the Mississippi* (1983).<sup>20</sup>

### Bild – Der adrette und melancholische Dandy

Im Unterschied zu den biografischen Anekdoten stilisiert sich Basquiat in den fotografischen Porträts eher über klassische Topoi aus der westlichen Kunstgeschichte zum «großen Künstler».

Exemplarisch steht dafür das Porträt des damals berühmten afroamerikanischen Fotografen James Van Der Zee (Abb. 1), eine Schwarz-Weiß-Studiofotografie, in der Dekorelemente und Pose die bildliche Aussage prägen. Der Künstler trägt eine Dreadlock-Zöpfchenfrisur<sup>21</sup>, weißes Hemd, Krawatte, Sakko und Hosen. Er sitzt auf einem kunstvoll geschwungenen Stuhl, der wie ein Thron wirkt. Sein Kopf ist seitlich geneigt und ruht auf seiner Hand, der Blick führt von der Ka-



1 James Van Der Zee, *Basquiat*, 1982, Fotografie, Silber Gelatine Druck.

mera weg. Auf seinem Schoß sitzt eine siamesische Katze, die im Sinne eines «edlen Tieres» auch symbolisch als Attribut eines zu verehrenden Künstlers gedeutet werden kann. Als Hinweis auf Basquiats Profession sind zwar keine Malerutensilien wie Pinsel oder Palette zu sehen, doch seine Hose ist mit Farbklecksen übersät. Es ist jedoch vor allem die Melancholikerpose, die den Künstler im kunsthistorischen Diskurs verortet. Wie Eckhard Neumann feststellt, fügt sich die Melancholie als Künstler-Topos in die Gesamtstruktur der Topoi schöpferischer Marginalität ein.<sup>22</sup> Sie steht mit der Auffassung von «Genie und Wahnsinn» eines Künstlers in enger Verbindung sowie mit Wesenszügen, die Rudolf und Margot Wittkower mit «Feinfühligkeit, Trübsinn, Einsamkeit, Exzentrizität» bezeichnen.<sup>23</sup> Sie entdecken den Topos der Melancholie sehr häufig in Vasaris Lebensbeschreibungen und stellen fest, dass bei den großen Meistern Melancholie geradezu vorausgesetzt wird.<sup>24</sup> Mit dieser Porträtfotografie Basquiats findet daher ein Anerkennungsprozess im Sinne der westlichen Kunstgeschichte statt. Zugleich aber wird er in dieser Visualisierung als «afroamerikanischer» Künstler etabliert und durch einen afroamerikanischen Starfotografen nobilitiert.

Im Unterschied dazu sind Lizzie Himmels Fotografien (Abb. 2 u. 3) im Kontext journalistischer und Modefotografie zu lesen. Himmel wurde beauftragt, eine Bildstrecke für einen Artikel im *New York Times Magazine* zu fotografieren. Himmels Farbfotografien sind in Bildaufbau und -wirkung äußerst Stil- und Image prägend und zeigen den Künstler nicht im Fotostudio wie bei Van Der Zee, sondern in seinem Atelier in immer neuen Outfits und Rollen.

Auf jener Fotografie, die 1985 auf dem Cover des *New York Times Magazine* erscheint (Abb. 2), ist Jean-Michel Basquiat im Atelier vor einem seiner Bilder abgebildet – barfuß, im dunklen Designer-Nadelstreifenanzug, weißem Hemd, farblich abgestimmter Krawatte und mit kurzer Dreadlock-Frisur. Basquiats Blick ist in die Kamera gerichtet. Er sieht die BetrachterInnen nachdenklich und provozierend an. Der Künstler sitzt lässig auf einem roten Stuhl und ist mit den Attributen seines Metiers, einem Pinsel und einer Farbtube, abgebildet, die er mit der



2 Lizzie Himmel, Basquiat, Great Jones Street studio, 1985, Fotografie.



3 Cover *The New York Times Magazine*, 10. Februar 1985.

rechten Hand hält. Die linke Hand stützt den Kopf, eine Pose der Nachdenklichkeit. Ein weiterer Aspekt dieser Inszenierung ergibt sich aus der raumgreifenden Stellung der Beine. Basquiat hat seinen linken Fuß auf einen umgeworfenen roten Stuhl vor sich aufgestellt. Der Stuhl wirkt jedoch weniger im Affekt umgeworfen als bewusst «drapiert». Obwohl Basquiat sitzt, wird damit ein Bewegungsmoment inszeniert, das, im Gegensatz zur Denkerpose von Kopf und Händen, das Bild dynamisiert. Die Fotografie suggeriert die Vorstellung eines Malers, der im Affekt handelt und impulsiv arbeitet, denn auch auf seinem edlen Anzug sind Farbspuren zu erkennen.

Durch seine sitzende Position befindet sich der Künstler auf einer Höhe mit den abgebildeten Figuren seiner Malerei im Hintergrund.<sup>25</sup> Das Foto suggeriert dadurch eine Einheit zwischen Künstler und Kunstwerk. Weitere verbindende Elemente sind der Fußboden mit grünen und weißen Farbspritzern und die weiß bekleckste Hose, die den Eindruck erwecken, dass dieses Bild gerade erst gemalt worden sei. Nur der Pinsel in Basquiats Hand ist ein wenig zu klein für die großen Bildflächen und wirkt eher wie ein Accessoire als ein Werkzeug. Dadurch, dass Basquiat barfuß abgebildet ist<sup>26</sup> wird der bildliche Eindruck der «Wildheit» und «Rohheit» des Künstlers verstärkt. Das Setting und die von der Fotografin in Szene gesetzte Pose Basquiats evozieren gleichermaßen Spontaneität und Intellektualität eines provokanten Malerdandys.

### Image – Die Vermarktung eines «afroamerikanischen» Künstlers

Dieses Cover-Bild des *New York Times Magazine* wird von einem Artikel mit dem Titel «New Art, New Money. The Marketing of an American Artist» begleitet.<sup>27</sup> Der Text steht paradigmatisch für Basquiats Starimage als Künstler im Alter von 24 Jahren. Die Autorin Cathleen McGuigan konzentriert sich vor allem auf das Kunstfeld der 1980er Jahre und stellt Basquiat als Nutznießer des Kunstmarktes dar. Auffällig ist, dass auf dem Cover nicht der Name des Künstlers im Vordergrund steht, sondern der thematische Fokus. Basquiats Name erscheint nur als

Bildtitel am rechten unteren Bildrand. Franklin Sirmans bemerkt jedoch, dass das Cover-Bild im Vergleich zum Porträt von James Van Der Zee Fragen anregt, «about media hype, marketing, and quality in the increasingly image-conscious art world of the 1980s, in which Basquiat proved to be a more than competent provocateur.»<sup>28</sup> So bringen das Cover-Bild und der Artikel viele Anekdoten und Vorstellungen zusammen, die über Basquiat zu diesem Zeitpunkt kursieren, wie *der edle Wilde*, *der dekadente Dandy* oder *das unbändige Genie*. Dabei blendet die Autorin den Faktor Ethnizität fast komplett aus. Basquiats ethnische Herkunft ist bloß ein biografisches Detail und das Phänomen, als «schwarzer» Künstler in der «weißen» New Yorker Kunstwelt erfolgreich zu sein, wird nur kurz thematisiert aber nicht reflektiert. Vielmehr dient ihr seine herausragende Karriere als Anschauungsmaterial für eine generelle Kritik am Kunstmarkt.

Basquiats Bekanntheitsgrad als «afroamerikanischer» Künstler ist – verhältnismäßig betrachtet – durchaus mit den afroamerikanischen Stars aus Musik, Sport oder Politik zu vergleichen. Denn wie Greg Tate in einem Aufsatz nach Basquiats Tod in der *Village Voice* betont, sei keine andere Ebene des modernen intellektuellen Lebens so restriktiv gegenüber afroamerikanischen KünstlerInnen wie das Kunstfeld. Das Kunstfeld bleibe eine Bastion unter «weißer» Vorherrschaft. Tate sieht in Basquiat «den richtigen «schwarzen» Mann am richtigen Ort zum richtigen Zeitpunkt», wenn er schreibt:

Nobody loves a genius child? Basquiat, lonesome flyboy in the buttermilk of the '80s Downtown art boom, was hands down this century's most gifted Black purveyor of art-world politics. He not only knew how the game of securing patronage was played, but played it with ambition, nerve, and delight. Like Jimi Hendrix he had enormously prodigious gifts and sexual charisma on his side. He was also, to boot, another beneficiary of being the right Black man in the right place at the right time.<sup>29</sup>

Als günstig für Basquiats Erfolg erweist sich auch seine Bildsprache, die Elemente aus dem Graffiti-Kontext in die Malerei überträgt in einer Zeit als Graffiti zur modischen Kunstform avanciert und in Folge dessen an den weißen Wänden der Galerien von SoHo hängt. Genau zu dieser Zeit explodiert auch die Nachfrage nach bildender Kunst, vor allem nach Malerei, und somit die Aktivität von GaleristInnen, die neue Künstlerstars zu entdecken, aufzubauen und zu vermarkten suchen. Mit dem New Yorker Kunstmarktboom geht auch das Bedürfnis der SammlerInnen einher, in Kontakt mit exzentrisch wirkenden «hippen» Persönlichkeiten zu kommen. Dazu passt es, dass über Basquiat und seine Kunst nicht nur Artikel in Kunstzeitschriften und Tageszeitungen, sondern auch in Lifestyle-Magazinen publiziert werden.<sup>30</sup> Wichtig an diesen Artikeln ist, dass sie nicht nur klatschhungrige LeserInnen befriedigen, sondern Basquiats Image prägen: als angesehener Künstler und zugleich als *Celebrity*. Sie haben zum einen eine kanonisierende, zum anderen aber auch eine wertsteigernde Funktion für die künstlerische Position, den Star und die «Marke» Basquiat. Unter diesem Gesichtspunkt wirken Basquiats ethnische Herkunft und Bildersprache wie ein «exotischer Bonus». Doch AutorInnen wie bell hooks kritisieren den ausschließlich westlichen Blick in der Basquiat-Rezeption:

That gaze which can only recognize Basquiat if he is in the company of Warhol or some other highly visible white figure. That gaze which can value him only if he can be seen as part of a continuum of contemporary American art with a genealogy traced through white males: Pollock, de Kooning, Rauschenberg, Twombly and on to Andy. Rarely does anyone connect Basquiat's work to traditions in African-American art history. While it is

obvious that he was influenced and inspired by the work of established white male artists, the content of his work does not neatly converge with theirs.<sup>31</sup>

hooks fügt in ihrem fünf Jahre nach Basquiats Tod erschienenen Artikel neue Bildinterpretationen zur Basquiat-Rezeption hinzu, die den afroamerikanischen Kontext mit einbeziehen. Texte wie dieser schärfen den Basquiat-Diskurs aus einer postkolonialen Perspektive – ein Blickwinkel, der in den meisten Artikeln zu Basquiats Lebzeiten nicht berücksichtigt wird. So auch in McGuigans Text, in dem trotz Ausführlichkeit weder Basquiats Bildersprache, noch seine Rolle als «exotischer Ausnahmekünstler» thematisiert wird.

Der Künstlerstar Basquiat eignet sich auch post mortem zur Verwertung für kulturelle Produkte. Dies hat sein Künstlerkollege Julian Schnabel erkannt, der nur acht Jahre nach Basquiats Tod einen biografischen Spielfilm in die Kinos bringt. Der Film konzentriert sich auf die *Celebrity Culture* und die Machenschaften des Kunstmarkts, die anhand des «Falles Basquiat» abgehandelt werden. Da diese Themen ebenso für Schnabels Karriere eine wichtige Rolle gespielt haben, ist in diesem Film auch eine autobiografische Motivation des Regisseurs zu erkennen.<sup>32</sup> Der «schwarze» Künstler wird in diesem Zusammenhang sogar zur Projektionsfigur des «weißen» Künstlers.

Trotz der breiten Anerkennung und der Bezeichnung *erster schwarzer Künstlerstar* führte Basquiats Erfolg nicht wirklich zu einer Öffnung des Kunstmarktes für KünstlerInnen unterschiedlicher ethnischer Herkunft. So haben beispielsweise afroamerikanische KünstlerInnen auch «post-Basquiat» noch immer eine «außergewöhnliche» Stellung innerhalb der zeitgenössischen Kunstlandschaft inne.<sup>33</sup> Basquiats Status als «Ausnahmekünstler»<sup>34</sup> in der amerikanischen Kunstgeschichte ist mit jenem berühmter Künstlerinnen vergleichbar.<sup>35</sup> Im Sinne von *Ausnahmen bestätigen die Regel* bekräftigt seine Stellung vielmehr die existierende Vormachtstellung des *White Male Painter* als sie zu erweitern.

## Anmerkungen

1 Coco Fusco, «Racial Time, Racial Marks, Racial Metaphors», in: *Only Skin Deep. Changing Visions of the American Self*, hg. v. ders. u. Brian Wallis, Ausst.-Kat. International Center of Photography, New York 2003, S. 12–49, hier S. 22.

2 Anthony Haden-Guest, «Burning Out», in: *Vanity Fair*, November 1988, S. 180–198, hier S. 188.

3 *Basquiat*, R: Julian Schnabel, USA 1996; Phoebe Hoban, *Basquiat. A Quick Killing in Art*, New York 1998. Zu seinen Lebzeiten sind Artikel erschienen in: *The New York Times*, *Art in America*, *Artforum*, *Interview*. Wichtige Video-Interviews sind überdies: *Jean-Michel Basquiat: An Interview*, R: Paul Tschinkel, 1989, New York, Inner-Tube Video, Nr. 30 [aufgenommen 1983]; *Basquiat*, R: Tamra Davis, 1986. Eine fiktive Dokumentation ist: *Downtown 81*, R: Edo Bertoglio, USA 2000 [aufgenommen 1981].

4 Genau genommen müsste Basquiat nicht als afroamerikanischer, sondern als kreolischer Künstler bezeichnet werden. Da dies im amerikanischen Sprachgebrauch jedoch nicht üblich

war und ist, wird im Folgenden der Begriff «afroamerikanisch», wenn er sich auf Basquiat bezieht, mit einer Hervorhebung gekennzeichnet.

5 Wenn wie in diesem Fall die männliche Form verwendet wird, dann ist damit ausdrücklich nur das männliche Geschlecht gemeint.

6 Haden-Guest 1988 (wie Anm. 2), S. 190.

7 Bzgl. Basquiats biografischem Hintergrund vgl. die Biografie Hoban 1998 (wie Anm. 3), S. 16–22.

8 Vgl. Philip Faflick, «SAMO© Graffiti: BOSH-WAH or CIA?», in: *The Village Voice*, 11. Dezember 1978, S. 41.

9 Vgl. Tagebucheintrag Andy Warhols am 4. Oktober 1982 über das erste Treffen mit Basquiat: Andy Warhol, *The Andy Warhol Diaries*, hg. v. Pat Hackett, New York 1989, S. 462.

10 Weiterführend zur Beziehung zwischen Basquiat und Warhol und der homosexuellen Begehrensstruktur vgl. Jonathan Weinberg, «The Bombing of Basquiat», in: ders., *Ambition &*

Love in Modern American Art, S. 211–241 sowie José Esteban Muñoz, «Famous and Dandy Like B. 'n' Andy: Race, Pop, and Basquiat», in: *Pop Out. Queer Warhol*, hg. v. dems./Jennifer Doyle/Jonathan Flatley, Durham/London 1996, S. 144–179. Zur künstlerischen Kollaboration vgl. Keith Haring, «Warhol & Basquiat», in: *Kunstforum International*, Bd. 107, April/Mai 1990, S. 179–183.

11 Die Kollaboration wurde vom Zürcher Galeristen Bruno Bischofberger angeregt und fand zunächst zwischen Warhol, Clemente und Basquiat statt. Danach entschlossen sich Warhol und Basquiat, an weiteren Bildern gemeinsam zu arbeiten. Vgl. *Collaborations. Warhol. Basquiat. Clemente*, hg. v. Tilman Osterwold, Ausst.-Kat. Museum Fridericianum Kassel/Museum Villa Stuck München, Ostfildern-Ruit 1996.

12 Vivian Raynor, «Art: Basquiat, Warhol», in: *The New York Times*, 20. September 1985, S. C 22.

13 *Jean-Michel Basquiat*, hg. v. Carl Haenlein, Ausst.-Kat. Kestner Gesellschaft, Hannover 1986. Sowie nach Basquiats Tod: *Jean-Michel Basquiat: Das Zeichnerische Werk*, hg. v. Carl Haenlein, Ausst.-Kat. Kestner Gesellschaft, Hannover 1989. Die erste monografische Ausstellung in den USA fand erst vier Jahre nach Basquiats Tod statt. Vgl. *Jean-Michel Basquiat*, hg. v. Richard Marshall, Ausst.-Kat. Whitney Museum of American Art, New York 1992.

14 Hoban 1998 (wie Anm. 3), S. 17–22; z.B. S. 22: «I was smoking pot in my room and my father came in and he stabbed me in the ass with a knife. I thought I better go before he killed me, you know.»

15 Ebd., S. 21.

16 So z.B. in: Cathleen McGuigan, «New Art, New Money. The Marketing of an American Artist», in: *The New York Times Magazine*, 10. Februar 1985, S. 20–35; 74.

17 Greg Dimitriadis/Cameron McCarthy, *Reading and teaching the postcolonial: from Baldwin to Basquiat and beyond*, New York 2001, S. 93.

18 Fusco 2003 (wie Anm. 1), S. 13.

19 *Jean-Michel Basquiat: An Interview*, R: Paul Tschinkel, 1989, 34 Min. Mein Dank gilt Paul Tschinkel für die Sichtung des Materials.

20 Vgl. Susanne Reichling, *Jean-Michel Basquiat. Der afro-amerikanische Kontext seines Werkes*, PDF/Dissertation, Universität Hamburg 1998, <http://www.sub.uni-hamburg.de/opus/volltexte/1998/65/>, Zugriff am 12. Juli 2007.

21 Diese Frisur wird zu seinem Markenzeichen, zumal Andy Warhol im selben Jahr ein *Celebrity Portrait* von Basquiat mit ähnlicher Haartracht anfertigt.

22 Eckhard Neumann, *Künstlermythen. Eine psychohistorische Studie über Kreativität*, Frankfurt am Main/New York 1986, S. 282.

23 Vgl. Rudolf und Margot Wittkower, *Künstler. Außenseiter der Gesellschaft*, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1965, S. 99–126, hier S. 101.

24 Ebd.

25 Im Hintergrund ist die noch unfertige Arbeit Basquiats *Untitled*, 1985, Acryl und Ölstift auf Holz, Triptychon 217 × 275,5 cm zu sehen.

26 Dies führt angeblich auf eine Entscheidung der Fotografin zurück. E-mail-Interview mit Lizzie Himmel, 7. Januar 2006.

27 McGuigan 1985 (wie Anm. 16), S. 20–35; 74 (und Cover).

28 Vgl. Franklin Sirmans, «Chronology», in: *Jean-Michel Basquiat*, Ausst.-Kat. Tony Shafrazi Gallery, New York 1999, S. 331.

29 Greg Tate, «Nobody Loves a Genius Child: Jean-Michel Basquiat, Flyboy in the Buttermilk», in: *The Village Voice*, 14. November 1989, S. 31–35, zitiert aus Wiederabdruck in: *Jean-Michel Basquiat. The Notebooks*, hg. v. Larry Warsh, Ausst.-Kat. Art + Knowledge, New York 1993, S. 43.

30 Vgl. Emile de Antonio/Jean-Michel Basquiat, «Art: Radical Views on «Painters Painting»», in: *Interview*, Juli 1984, S. 49–50; Nicolas Bourriaud, «Black Picasso», in: *Décoration Internationale*, Februar 1988, S. 22. Vor allem nach seinem Tod vgl. David Hershkovitz, «Samo Is Dead», in: *Paper*, Oktober 1988, S. 14. Keith Haring, «Remembering Basquiat», in: *Vogue*, November 1988, S. 230–34.

31 bell hooks, «Altars of Sacrifice: Remembering Basquiat», in: *Art in America*, Juni 1993, S. 70.

32 Vgl. Doris Berger, *Kunstgeschichte projiziert. KünstlerInnenbilder und Starlegenden in den Biopics über Jackson Pollock und Jean-Michel Basquiat*, unpubl. phil. Dissertation, HBK Braunschweig 2007, S. 192–277 (Manuskript).

33 Im Überblicksband *American Art in the 20th Century. Painting and Sculpture 1913–1993*, hg. v. Christos M. Joachimides/Norman Rosenthal, München 1993 finden sich bezeichnenderweise unter 66 KünstlerInnen mit David Hammons und Jean-Michel Basquiat nur zwei afroamerikanische Künstler. Afroamerikanische Künstlerinnen fehlen komplett, obwohl Künstlerinnen wie Betye Saar, Faith Ringgold oder Adrian Piper die amerikanische Kunst des 20. Jahrhunderts bis 1993 bedeutend mitgeprägt haben. Auch seit den 1990er Jahren ist die Zahl «afroamerikanischer» Künstler im zeitgenössischen Kunstfeld mit VertreterInnen wie Stan Douglas, Renée Green, Kara Walker, Carry Mae Weems, Lorna Simpson, Fred Wilson oder Glenn Ligon noch immer relativ übersichtlich.

34 Vgl. den Diskurs über Künstlerinnen als die Ausnahme von der Regel: Isabelle Graw, «Es kann nur eine geben. Überlegungen zur «Ausnahmefrau»», in: *Texte zur Kunst*, Heft 42, Juni 2001, S. 79–88.

35 Laut Graw setzt jedoch ab den 1990er Jahren, u. a. am Beispiel der *Young British Artists* das Ende der «Ausnahmefrau» ein. Vgl. Isabelle Graw, *Die bessere Hälfte. Künstlerinnen des 20. und 21. Jahrhunderts*, Köln 2003, S. 235–255.

Mira Fliescher

### Kritik/Körper

Zur Ver/Handlung fremder Körperteile nach Yasumasa Morimuras Fotografie-Serie *Self-portrait (Actress)/After*

Auf den ersten Blick meint man, Schlüsselbilder der westlichen Kultur zu sehen: Das ist ganz klar Marilyn Monroe in «Das verflixte 7. Jahr!» Auf den zweiten Blick zeigen sich die Fehler. Sie hat gar nicht so schöne Beine. Das Kleid sitzt auf den Brüsten wie Pampers. Die goldene Frisur stammt wohl aus einem Siebdruck von Warhol. [...] Die Ikone wurde akribisch übersetzt in die Situation eines weißen Ateliers. Die Magie ist *perdu*.<sup>1</sup>

Als durchsichtige Enttäuschung führt Ulf Erdmann Ziegler Yasumasa Morimuras *Self-portrait (Actress)/White Marilyn* (1996) ein (Abb. 1).<sup>2</sup> Der Erkenntnisgewinn der Enttäuschung läuft über die Identifizierung von «ganz klar Marilyn Monroe» zum Nachweis von Fehlern, die sich am Körper im Bild festmachen. Im Folgenden interessiert mich ein Oszillieren dieser und anderer Beschreibungen: Eine Bewegung innerhalb der Unschärfen von fotografischen Akten, Bildern, Inszenierungen und Körperteilen, in deren Faltungen und Wendungen sich Ethnizität und Männlichkeit konstituieren. Diese Bewegungen verstehe ich als Effekte der Serie *Self-portrait (Actress)/After* (1996) und somit als Teil ihrer Performativität. Es geht demnach nicht um richtige oder falsche Lektüren der Arbeiten, sondern um die Wirkungen der *Actresses* im Widerstreit diskursiver, medialer und ästhetischer Strategien. Diese Effekte lassen sich anhand der Konstitution der Differenz zwischen einer bildlichen Inszenierung und einem vorfotografischen, *auktorialen Körper* Morimuras in der Kritik nachzeichnen. Über Verethnisierungen und Vergeschlechtlichungen soll dieser Differenz Evidenz zugeschrieben werden, wobei die Kritik fotografische Fiktion von vorfotografischer Realität und normal von abweichend abgrenzt. In Folge wird erst der Produktion des vorfotografischen Körpers in der Kritik nachgegangen. Während die Kritik hier eine Körperperformanz vollzieht, die sie den *Actresses* und ihrem Autor zuschreibt, *handelt* der *auktoriale Körper* als widerspenstiges *sujet*, indem er die performative Produktion eines verethnisierten und vergeschlechtlichten Körpers in der Kritik als Evidenz verfehlende Ver/Handlung lesbar macht. Diese reflexive Ver/Handlung des *Kritik/Körpers* lässt die Medialität und Materialität der Serie hervortreten. Auch sie stören die Konstitution einer Evidenz von Ethnizität und Geschlecht, da sie die diskursiven fotografischen Akte der Kritik (wie die Konstitution der Fotografie als transparentes Medium) als Fehlakte von Fotografie und Stereotyp erscheinen lassen.

### Signifikante Körperteile

Erdmann Ziegler kondensiert über *Self-Portrait (Actress)/White Marilyn* die Serie der *Actresses* auf das Problem der Identifizierung und Unterscheidung von Vorbild und Nachstellung, indem er sie als Versteckspiel präsentiert, in welchem «ganz klar Marilyn Monroe» als «Schlüsselbild [...] westlicher Kultur» von Fehlern wie «gar nicht so schöne(n) Beinen» zu differenzieren ist.<sup>3</sup> Indem die weitere Argumentation zu einem anderem Bild – dem nicht zu den *Actresses* gehörenden



1 Yasumasa Morimura, *Self-Portrait (Actress)/ White Marilyn*, 1996, Ilfochrome auf Acryl, 120 x 95 cm.



2 Yasumasa Morimura, *Self-Portrait (Actress)/ Black Marilyn*, 1996, Ilfochrome auf Acryl, 120 x 95 cm.

*Portrait (Futago)* (1988) – springt, treten die fehlerhaften Beine als Yasumasa Morimuras und demnach als Indiz von Männlichkeit auf: In *Portrait (Futago)* zeige Morimura inmitten der Verwischung der «Übergänge von Bühne und Bühnenbild, von Mustern und Konturen, Retuschen und Accessoires» seiner Nachstellung der *Olympia* von Édouard Manet «seine Brust so, wie sie ist.»<sup>4</sup> Die *White Marilyn* wird hier als Kopie ersichtlich, indem Erdmann Ziegler an Körperteilen des Bildes «Fehler» ausmacht, die dann einem vorfotografischen Körper zugeordnet werden, der so gezeigt werde, wie er sei. Der Körper tritt damit nicht als Effekt der fotografischen Inszenierung auf, sondern als ihr Fehler oder Fakt.

Dagegen verdeutlicht für Peter Stohler die *White Marilyn*, dass Morimura sich «ausgesprochen erfolgreich in eine Frauenfigur zu verwandeln» vermag, insofern hier «der Körper als vollständig weiblich überzeugt.»<sup>5</sup> Für Stohler bringen Morimuras inszenierte *Actresses* als «transkulturelle Inszenierungen» die Binarismen «Orient»/«Okzident» und «Mann»/«Frau» ins Wanken, indem sie auf die Regeln und Machtverhältnisse ihrer Bildprägungen verweisen.<sup>6</sup> Er reiht sich damit in das Gros der Rezeption Morimuras ein, die das Subversionspotential der inszenierten Fotografien jedoch heterogen bewertet.<sup>7</sup> So kritisiert Jan Avgikos die Serie *Self-portrait (Actress)/After* als misogynen Versteckspiel von Mangel und Kastrationsangst zwischen Transvestismus, Voyeurismus und Fetischismus zur intendierten Absicherung von Morimuras Männlichkeit. Diese erscheint hier nicht, wie bei Erdmann Ziegler erst auf den «zweiten Blick»,<sup>8</sup> sondern «in plain sight»:<sup>9</sup>

Just in case we've missed it, Morimura's quick to spell things out in a video installation in which he «performs» the famous image of Marilyn standing over a subway grate [...]. The video's sustained climax is initiated when «Marilyn's» skirt billows all the way up [...] to reveal an enormous penis, towering larger than life at the vaginal site.<sup>10</sup>

Was Avgikos hier als Videoarbeit beschreibt, zeigt die Fotografie *Self-Portrait (Actress)/Black Marilyn* (Abb. 2) als Still. Genau diese dient den anderen Autoren als Ort des Denouements der Serie. Für Erdmann Ziegler «hebt sich der Vorhang: un-

3 Yasumasa Morimura,  
*Self-Portrait (Actress)/Red  
 Marilyn*, 1996, Ilfochrome  
 auf Acryl, 120 x 95 cm.



ter ihrem wehenden Kleid, diesmal in Schwarz, wird [...] ein halberigierter Plastikpenis sichtbar.»<sup>11</sup> Auch Peter Stohler hält zur Klärung des Impetus' der *Actresses* die *Black Marilyn* für «äusserst (sic!) aufschlussreich»:<sup>12</sup>

[...] der Luftzug scheint nun so stark zu sein, dass seine schwarze Jupe bis über die Hüfte hochgewirbelt wird. Dadurch enthüllt sich jedoch nicht etwa ein reales – weibliches oder männliches – Geschlecht, sondern eine [...] Penis-Attrappe.<sup>13</sup>

Indem Stohler die Überzeugungskraft des Crossdressing von *Self-Portrait (Actress)/White Marilyn* von «weniger illusionistischen» *Actresses* und vom mangelnden Realitätsstatus der «Penis-Attrappe» der *Black Marilyn* unterscheidet, stellt er die *Actresses* als eine «Geschlechter-Fiktion» dar, die ein alternatives Schauvergnügen initiiert. Auch in dieser Fiktion werden Körper, Ethnizität und «Geschlechtsmerkmale» zu Orten von differenzierenden Feststellungen. Neben der «Maskerade der Männlichkeit» durch die «Penis-Attrappe» in *Self-Portrait (Actress)/Black Marilyn*, die ironisiert und wiedergibt, was sie für den Blick verdeckt, werde bei *Self-Portrait (Actress)/Red Marilyn* (Abb. 3) «offensichtlich, dass er hier Marilyn Monroe körperlich nicht entspricht: er hat sich deshalb falsche Brüste umgeschnallt.» Bei der *Red Marilyn* findet Stohler zudem «Morimuras asiatische Augen- und Nasenform [...] deutlich erkennbar.» Morimura erscheint so trotz der allgemeinen «Stiftung» einer «Verwirrung» von «ethnischer» und geschlechtlicher Identität als «Japaner in westlichen Frauenrollen».

Auch bei Doris Kolesch und Annette Jael Lehmann «unterminiert» die «Ausstellung der ethnischen Differenz» den «Illusionscharakter der Drag-Performan-

ces»,<sup>14</sup> da «Morimura [...] seine asiatischen Gesichtszüge nicht verbirgt – wie dies durch Schminke oder technische Nachbearbeitung der Fotografien ohne weiteres möglich wäre».<sup>15</sup> Als Performanz einer «intendierten und ausgestellten Verfehlung» der Vor-Bilder in «Maskierungen (seiner selbst), [...] hinter denen kein authentisches oder wahres Gesicht verborgen ist», führen für Kolesch und Lehmann «seine asiatischen Gesichtszüge» zwar «zur Einsicht in die Konstruiertheit und Nicht-Ursprünglichkeit des Originals».<sup>16</sup> Doch zuvor im Text kann sich die Konstruiertheit der euro-amerikanischen Weiblichkeit nur gegen «seine asiatischen Gesichtszüge» konstituieren.<sup>17</sup> Auch wenn also «die Re-Inszenierung geronnener Stereotypen und Darstellungsklischees zur Auflösung scheinbar fixierter Identitätsmodelle»<sup>18</sup> führen soll, so vermag sich das eine Klischee nur auf Kosten der Fixierung des anderen aufzulösen. Inmitten der Behauptung der Inszeniertheit der Bilder erscheint so ein Körper, der mit der Inszenierung nicht identisch ist, der ihr vorauszugehen scheint und so die Grenze der bildlichen Inszenierbarkeit darstellt. In dieser Differenz tritt in der Kritik die *Figur des Autors* über «Gesichtszüge und Körperbau»,<sup>19</sup> «perfect breasts», «enormous penis»,<sup>20</sup> «Plastikpenis»,<sup>21</sup> «Beine»,<sup>22</sup> als intelligibles, verethnisierendes und vergeschlechtlichtes *objet* (Stoff, Motiv, Unterworfenes und Subjekt) der *Actresses* hervor.

#### **Auktorialer Kritik/Körper**

Woher kommt diese Männlichkeit? Als nicht zu tilgende Differenz zu den Vor-Bildern europäischer Weiblichkeitsikonen bzw. Stars kann «er» anscheinend gar nicht vermeiden in der Rezeption evident zu werden. Doch ist «er» einfach evident? Ist «er» nicht eher ein *gemachter Mann*, d. h. eine soziale Konstruktion im Sinne Connells?<sup>23</sup> Tritt der vorfotografische Körper Morimuras vielleicht als Materie im Sinne Judith Butlers in einem «Prozess der Materialisierung, der im Laufe der Zeit stabil wird, so dass sich die Wirkung von Begrenzung, Festigkeit und Oberfläche herstellt»<sup>24</sup> hervor, der sich als Differenzierung von «Rassen- und Geschlechtsmerkmalen» einerseits und als Unterscheidungen zwischen Autorschaft, Bild und Realität andererseits vollzieht? Wenn das Selbstportrait zwischen Selbst-Befragung und Inszenierung von Autorschaft traditionell die Frage nach Identität stellt,<sup>25</sup> wird diese Frage als Reflexion von Autorschaft in die Kritik zurück getragen. Denn während die Kritik der «Gattung»<sup>26</sup> des Autors über den vorfotografischen Körper der *Actresses* habhaft zu werden versucht, konstituiert sie ihn überhaupt erst als *auktorialen Körper*.

Konventionell gilt der Autor als männlich, als «Quelle des Sinns», als mit schöpferischer, bildprägender und sinnstiftender Macht ausgestattet sowie als eine euro-amerikanische Hegemonie bestätigende Norm.<sup>27</sup> Foucault zufolge ist die «Funktion Autor»<sup>28</sup> zuständig dafür, Wissen und Diskurs zu regulieren, indem sie die Möglichkeiten der Deutung zentriert und limitiert. Hier tritt die «Gattung» des Autors nicht nur als «Zentrum» auf. Indem die Rezeption einen *auktorialen Körper* als Differenz zum euro-amerikanischen Weiblichkeitseffekt der Serie und ihren Vor-Bildern herauspräpariert, ist dieser Körper paradoxerweise erst ein Effekt eines Wissens um diese «Gattung» bevor er als Funktion Autor zirkulär wieder ihre Effekte zeitigt. Als Grenze der Inszenierbarkeit sichert der *auktoriale Körper* so die Einheit von Intention und Werk, die Grenzziehungen zwischen falsch/echt, Original/Kopie, männlich/weiblich, euro-amerikanisch/asiatisch und normal/abweichend, die mit ihm und der Autorschaft Morimuras errichtet werden.

Erscheint dieser Kreislauf von *auktorialem Körper* und Funktion im Dienst der Verknappung des Sinns im Sinne Foucaults,<sup>29</sup> wird «er» als diskursiver Effekt zugleich lesbar, reflexiv und damit verwirrend, da seine Evidenz paradox wird. Das Wissen um die «Gattung des Autors» ist nämlich weder in den einzelnen Texten, noch in der Zusammenschau der Rezeption eindeutig. Auch wenn Avgikos schreibt: «Morimura seems to have only one thing in mind – showing and confirming «his» masculinity», so dass die vorgebliche Verunsicherung von Geschlecht und Schaulust endet, «once we remember there's a real penis»,<sup>30</sup> erscheint diese Männlichkeit schlecht abgesichert: Selbst Avgikos kann sie nur als Erinnerung an den «real penis lurking between *her* legs» heraufbeschwören,<sup>31</sup> während an anderen Orten dieses Männlichkeitsattribut als «Attrappe»<sup>32</sup> auftritt. Indem die Kritik die Serie auf die *Actresses* nach Marilyn Monroe konzentriert, konstruiert sie einen Fokus auf «nackte Tatsachen», die als Attrappen oder signifikante, auktoriale Körperteile enthüllt werden. Dabei werden sie als Gegenstand der Unterscheidung von Fiktion und vorfotografischem Fakt sowie als Gegenstand von Normalisierungen hier zuallererst hervorgebracht und so reflexiv. Während Morimura mit dem «Plastikpenis»<sup>33</sup> der *Black Marilyn* zeige, was er «unter der Oberfläche»<sup>34</sup> tatsächlich haben soll, verdecken für die Kritik die Brüste der *Red Marilyn* nichts derartiges (sie zeigen «that the artist is *not* a member of womankind.»<sup>35</sup>) Doch ist die «Penis-Attrappe»<sup>36</sup> in der Kritik nicht real. Sie erscheint durch Größe («towering larger than life»), Artifizialität der Oberfläche und Grad der Erektion oder Potenz als «rötliche, halbwegs aufgerichtete Penis-Attrappe»<sup>37</sup> in einem «absurd buschigen Schampelz»,<sup>38</sup> als abweichende Übertreibung. Sie wird im unausgesprochenen Abgleich mit einer Normalität konstituiert, bei deren Konstruktion die Stereotypisierung des Japaners als «feminisiert», mit einem kleinen Penis und geringer Körperbehaarung mitspielen könnte.<sup>39</sup> Hier, wie bei Stohler, stützt sich die Evidenz des *auktorialen Körpers* auf die Erkennbarkeit «asiatischer Augenformen», «Gesichtszüge und Körperbau»<sup>40</sup> und auf die Normalisierung männlicher Physiognomien, die sich aus vagen Stereotypisierungen speisen, sowie auf das Wissen, dass Morimura als asiatischer Mann diese «Merkmale» aufweisen muss. Diese Argumentation entdeckt zirkulär, was sie voraussetzt. Dabei werden die euro-amerikanischen Vor/Bilder als Originale, Inszenierungseffekte und Inhaberrinnen «schönerer Beine» und «europäischer Augenformen» sowohl als Hegemonie gesetzt als auch als Hegemonie-Effekte dieser Entgegensetzung erst konstituiert.

Der Kritik nach stellt Morimura «bewusst»<sup>41</sup> «ethnische [...] Differenz»<sup>42</sup> aus, da «seine Inszenierung [...] den Blick geradezu auf diese Merkmale»<sup>43</sup> lenke. Was hiermit als der auktorialen Verfügungsmacht unterstehend geschildert wird, ist als Grenze der Inszenierbarkeit «seiner» Verfügungsmacht auch entzogen. Denn der *auktoriale Körper* wird als Effekt der Prozesse und Entscheidungen einer Art «Rassen- und Geschlechtskriminalistik» der Kritik konstituiert. Diese sieht sich im «offengehaltene[n] Prozeß des Abgleichens von Ähnlichkeit und Differenz»,<sup>44</sup> zu dem die Serie einladen soll, durch «merkwürdige Einzelheiten» dazu aufgefordert, einen «zweiten, prüfenden Blick auf das Bild zu werfen»,<sup>45</sup> um über die Entschlüsselung des *auktorialen Körpers* den Status der Selbstportraits zu enthüllen. In diesem Prozess erscheint Morimuras serielle Präsentation von Maskeraden sowohl als stabilisierende wie auch als destabilisierende Wiederholung eines *auktorialen Körpers*, welche sich in der Kritik wiederholt. Die *Figur(ierung) des Autors* als *auktorialer Körper* wird dabei zur Klärung eines offenen Sinns eingesetzt,

scheitert jedoch an der Feststellung «seiner» Evidenz, da sie keineswegs schlicht vorliegt. Sie entsteht erst in der Auslieferung an die Identifizierungspraktiken der Kritik. So konstituieren sich die Verhandlungen des *auktorialen Körpers* als Evidenz verfehlende Ver/Handlungen. Sie geben den *auktorialen Körper* als Signatur zu lesen, wobei im Sinne Derridas sich in den Bahnen des Unterzeichnens und Gegenzeichnens zwischen Morimura und der Kritik eine stete Verfehlung der Schließung in der *différance* des Sinns eröffnet.<sup>46</sup> «Er» tritt als Materie und *objet* der Serie reflexiv hervor: als *Kritik/Körper*.

### **Fotografische Fehl/Akte**

Neben dem *Kritik/Körper* wandert durch die Kritik ein Sichtbarkeitsparadigma von «Rasse» und «Geschlecht», das die Fotografie paradox zwischen fiktionaler Inszenierung und transparenter Spur situiert. Die Identifizierungspraxis der Rezeption konstituiert die Fotografie als kriminalistisch zu entschlüsselnde repräsentierende Spur. Sie soll den *auktorialen Körper* als vorfotografischen Körper transparent wiedergeben oder (durch gleichfalls «durchschaubare» Schminke oder Attrappen) maskieren, selbst wenn die Argumentation über die Inszeniertheit der Fotografien und über den fotografischen Körper als Simulakrum die Zeichenhaftigkeit von Geschlecht und Ethnizität herausstellen möchte.

Diese Kritik des *auktorialen Körpers* basiert auf einer Praxis der Zeichentypen Index, Symbol und Ikon, die das Dispositiv der Fotografie nach Philippe Dubois tragen. Denn die Rezeption versucht, an den *Actresses* symbolische (konventionelle) Beziehungen und ikonische (Ähnlichkeits-) Beziehungen dingfest zu machen. Der konventionelle Sinn von Geschlecht und Ethnizität sowie die Ähnlichkeit einzelner Bildelemente (wie Penis oder Attrappe respektive «japanische» oder «europäische» «Augen- und Nasenform»<sup>47</sup>) werden festgestellt wobei im *auktorialen Körper* als quasi natürliche, indexikalische Einschreibung sich die Realität von Sinn und Ersichtlichkeit verbinden und stützen soll. Dies ist weniger durch einzelne Fotografien begründet, sondern entspricht einer Pragmatik der Fotografie, deren «Gesten und Prozesse» nach Dubois «zutiefst kulturell und vollständig von persönlichen und sozialen menschlichen Entscheidungen und Optionen abhängig» sind.<sup>48</sup> Sie treten «vor und nach diesem Moment der natürlichen Einschreibung der Welt auf die empfindliche Fläche (dem Moment der automatischen Übertragung von Äußerlichkeiten)» ein, ohne diesen Moment einholen zu können.<sup>49</sup>

Man könnte nun annehmen, dass sich die Kritik zu Recht auf den *auktorialen Körper* als vorfotografische Inszenierung und vorfotografischen Fakt richtet, da dieser von Morimura vor der Einschreibung durch die Herstellung eines ikonischen und symbolischen Bezugs konstituiert sei. Man ginge dann davon aus, dass die Fotografie die Bild- und Symbolherstellung Morimuras transparent wiedergäbe und so die Intention des Autors mitliefere. Die Frage nach der Rolle von Bildern oder Fotografien für die Konstruktion von «Ethnizität» und «Geschlecht» fände damit die Antwort, dass sie nichts tun, da sie passive Medien der Transparenz seien und alle Prozesse der Sinnkonstruktion sozusagen neben ihnen stattfänden. Doch wenn Medien – wie auch Dubois impliziert – von der Duplizität von Funktionalität und Materialität gekennzeichnet sind,<sup>50</sup> würde man sie so auf die Ebene des Sagens und der diskursiven Funktionalisierung reduzieren. Wenn nun nach einer Kritik am Begriff der Materie die Frage nach der Materialität gestellt wird, so, weil diese Begriffe nicht dasselbe bezeichnen. Materie bezieht sich auf eine soziale Per-

formanz, deren Sinneffekten man folgen und die man benennen kann; Materialität bezieht sich auf den Rest dieser Prozesse. Sie vermag *nur negativ* zu erscheinen: im Entzug, in Unfällen und Störungen. Sie ist demnach beweglich, singulär und spezifisch. Materialität erscheint oder *zeigt* sich und ist in diesem Sinne jenseits einer sprachlichen Bestimmung performativ, nämlich als Ereignis, das somit auch in diesem Text nur in seinem Entzug zu haben ist. Die medienreflexive Produktion solcher Ereignisse ist – so Dieter Mersch – das Metier der Kunst,<sup>51</sup> ohne dass das Ereignis jedoch auktorial verfügt werden kann. Es kann nur riskiert werden. Welche Unverfügbarkeiten ein fotografisches Bild bietet, könnten so die Risiken oder Chancen der *Actresses* andeuten. Morimura, dessen Vorgehen und Äußerungen hiermit in die Reihe der sozialen Praktiken der Fotografie vor und nach der Einschreibung eingereiht werden, sieht in seinen Fotografien vor allem das Verhältnis von Sehen und Gesehen-Werden verkehrt und thematisiert,<sup>52</sup> da er sich zwischen dem Bildkonstrukteur, der durch den Sucher blickt, und dem angeblickten Objekt vor der Kamera als «seen-position»<sup>53</sup> situiert.

Schließt diese Konzeption des fotografischen Selbstportraits an die Produktion des ausgelieferten *Kritik/Körpers* an, kann Morimura seine Rezeption nicht steuern, obwohl die Kritik genau da, wo sie zu identifizieren versucht, um die Frage der «grey areas»<sup>54</sup> kreist, die Morimura interessieren. Da Morimura bei der Aufnahme seiner Selbstportraits nicht zugleich vor und hinter der Kamera sein kann, so dass ein Helfer den Auslöser betätigen muss, und schließlich seine Evidenz an die Kritik abgegeben ist, entsteht seine «wonderfully pliable physiognomy»,<sup>55</sup> die einige Kommentare rühmen, in einem seiner Kontrolle entzogenen artistischen Akt zwischen Inszenierung, Indexikalität und Kritik. Diesen Akt geben die *Actresses* nicht wieder, sie bilden ihn nicht ab oder repräsentieren ihn, sondern sie überführen ihn paradoxerweise in eine allgemeine Unsichtbarkeit, die auch den Helfer am Auslöser betrifft. Nach Dubois' Relektüre des Indexes, ist die Fotografie (oder genauer der fotografische Akt) im innersten Kern als Bild blind und als Index dumm, insofern die Fotografierenden das Bild im Moment der Aufnahme nicht sehen können, da sich die Blende schließt, und das Foto als Index keinen weiteren Aufschluss über den Referenten zulässt, als dass es seine Singularität und Existenz im Moment der Aufnahme bezeugt, ohne sie mit ersichtlichem Sinn auszustatten.<sup>56</sup> Als fotografische Bilder, deren Bildlichkeit kein Vorher und Nachher, keine Kausalität, keine Verneinung und keine Unterscheidung kennt,<sup>57</sup> erzeugen die *Actresses* eine Spannung zwischen der blind-dummen Fotografie, ihrer Bildlichkeit und ihrer Indienstnahme für Stereotypisierungen. Die Kritik verirrt sich in der sprachlichen Konstruktion der Differenzen von Ethnizitäten und Geschlechtern, da die *Actresses* mit ihnen semantisch aufgeladen sind, ohne dass diese Differenzen hier entschieden wären. So persistiert die Spannung zwischen unverfügbarer Indexikalität, Blindheit und ihrer diskursiven Instrumentalisierung. Wenn die Fotografie also trotz aller vorbereiteten artistischen und ästhetischen Konstruktionen von der Unverfügbarkeit über die Einschreibung in die Platte gekennzeichnet ist und sich diese Einschreibung weder mit Sinn aufladen, noch mit dem Foto kommunizieren, noch an ihm kriminalistisch aufspüren lässt, so zeichnet die *Actresses* die Duplizität eines fotografischen Fehl/Akts aus. Aus dieser Verfehlung von diskursiven, medialen und ästhetischen Strategien<sup>58</sup> tritt das Ereignis entgegen:

Folglich kann man sagen, daß das Foto nicht erklärt, nicht interpretiert und nicht kommentiert. Es ist stumm, nackt, platt und dumpf. [...] Es führt uns schlicht einfach und bru-

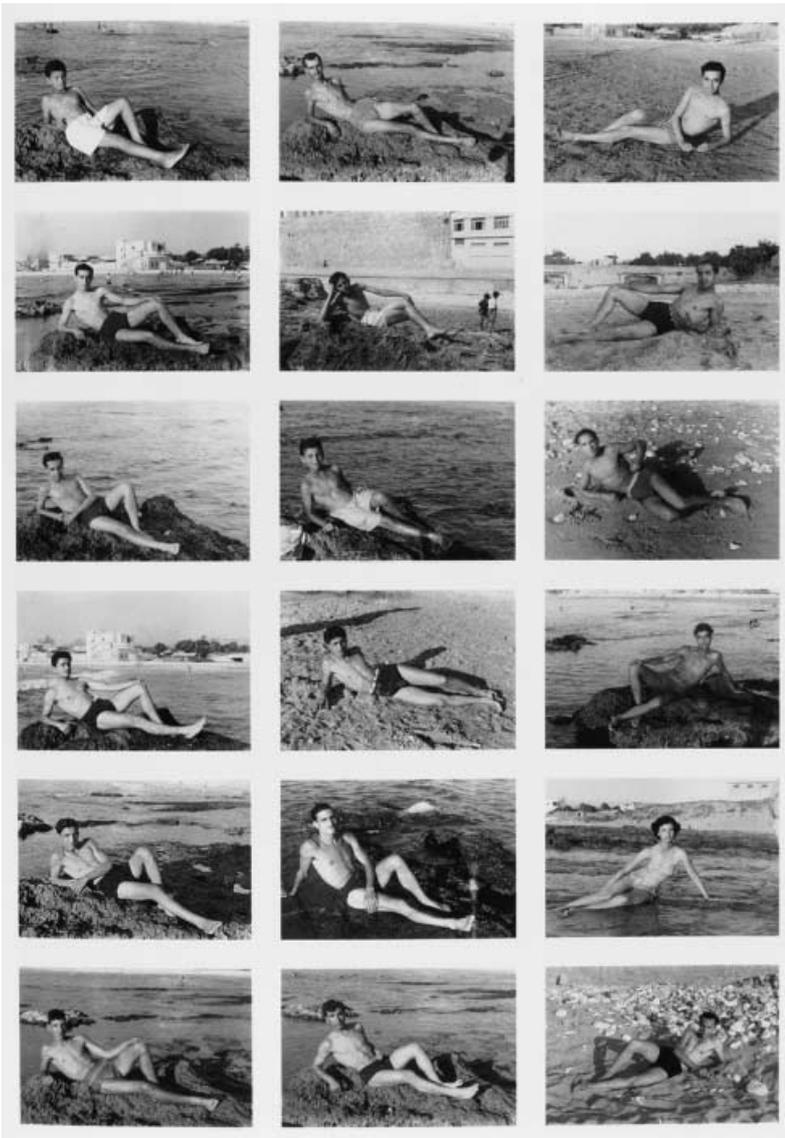
tal Zeichen vor Augen, die semantisch leer oder blank sind. Es bleibt im wesentlichen rätselhaft.<sup>59</sup>

Ist es das Bild als semantisch leeres Zeichen, das zu stereotypen Bestimmungen nicht nur herausfordert, sondern auch die Indienstnahme und stete Neubestimmung von Bildern für Stereotypisierungen überhaupt erst ermöglicht,<sup>60</sup> so liegt der Fehlschluss vielleicht in der fortgesetzten, ausschließlichen Bestimmung des Fotos als Zeichen. Statt als kritisch-stereotype Evidenz von Geschlecht und Ethnizität persistieren die *Actresses* als ein rätselhaftes Zeigen.<sup>61</sup>

### Anmerkungen

- 1 Ulf Erdmann Ziegler, «Braut im Spiegel», in: ders.: *Fotografische Werke*, Köln 1999, S. 97–101, hier S. 96.
- 2 Die Serie aus dem Jahr 1996 stellt in über 40 Ilfochromen im Format 120 × 95 cm berühmte Filmszenen und -stills, Pressefotos und *Modellingacts* von Filmstars aus Europa, Japan und den USA nach. Morimura mimt jeweils die Hauptperson.
- 3 Erdmann Ziegler 1999 (wie Anm. 1), S. 96.
- 4 Ebd., S. 98. *Portrait (Futago)* zeigt Morimura in der Nachstellung von Manets *Olympia* (1863). Die Brust der nachgestellten Olympia bzw. laut Erdmann Ziegler Morimuras «Brust, wie sie ist» sieht flach, haarlos und wie weiß «angestrichen» aus.
- 5 Peter Stohler, «Ein Japaner in westlichen Frauenrollen. Transkulturelle Inszenierungen bei Yasumasa Morimura», in: ders., *Geschlechter-Fiktionen: Transvestitische Strategien in Photographien von Cindy Sherman, Lyle Ashton Harris und Yasumasa Morimura*, Lizentiatsarbeit eingereicht 1998 an der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich, Kunsthistorisches Institut, [www.roentgenradar.ch/trans\\_japaner.html](http://www.roentgenradar.ch/trans_japaner.html), o.P. Der Gesamttext findet sich unter: [www.roentgenradar.ch/index\\_follow.html](http://www.roentgenradar.ch/index_follow.html), Zugriff am 12. August 2007.
- 6 Ebd., o.P.
- 7 Sie berufen sich dabei auf Judith Butlers Konzept der Geschlechterparodie und auf Joan Rivières Konzept v. Weiblichkeit als Maskerade, die nichts verberge. Vgl. Judith Butler, «Leibliche Einschreibungen, performative Subversionen», in: dies., *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main 1991, S. 189–208. Joan Rivière, *Weiblichkeit als Maskerade*, hg. v. Liliane Weissberg, Frankfurt am Main 1994. Das Maskeradekonzept ist zur Analyse von Männlichkeit interessant, seitdem diese «ihre einstmalige Selbstverständlichkeit verloren» hatte und als komplexe soziale Konstruktion analysiert wird, Marianne Koos u. Mechthild Fend, «Einleitung», in: *Männlichkeit im Blick. Visuelle Inszenierungen in der Kunst seit der frühen Neuzeit*, hg. v. dens., Köln/Weimar/Wien 2004, S. 1–13, hier S. 1. Vgl. a. Claudia Benthien, «Das Maskerade-Konzept in der psychoanalytischen und kulturwissenschaftlichen Theoriebildung», in: *Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, hg. v. ders. u. Inge Stephan, Köln u. a. 2003, S. 36–58.
- 8 Erdmann Ziegler 1999 (wie Anm. 1), S. 96.
- 9 Jan Avgikos, «Yasumasa Morimura. Luhning Augustine», in: *artforum*, 1997, Jg. 35, Nr. 4, S. 91.
- 10 Ebd.
- 11 Erdmann Ziegler 1999 (wie Anm. 1), S. 100–101.
- 12 Stohler 1998 (wie Anm. 5), o.P.
- 13 Ebd., o.P. Ebenso wie die Zitate im folgenden Absatz.
- 14 Doris Kolesch u. Annette Jael Lehmann, «Zwischen Szene und Schauraum – Bildinszenierungen als Orte performativer Wirklichkeitskonstitutionen», in: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaft*, hg. v. Uwe Wirth, Frankfurt am Main 2002, S. 347–365, hier S. 355.
- 15 Ebd., S. 355.
- 16 Ebd., S. 357.
- 17 Ebd., S. 355.
- 18 Ebd., S. 358.
- 19 Stohler 1998 (wie Anm. 5), o.P.
- 20 Avgikos 1997 (wie Anm. 9), S. 91.
- 21 Erdmann Ziegler 1999 (wie Anm. 1), S. 96.
- 22 Ebd., S. 101.
- 23 Vgl. Robert Connell, *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeit*, Opladen 2000.
- 24 Judith Butler, *Körper von Gewicht*, Frankfurt am Main 1997, S. 32. Hervorhebung im Orig.
- 25 Vgl. dazu: Katharina Sykora, «Das Kleid des Geschlechts. Transvestismen im künstlerischen Selbstportrait», in: *Das textile Medium als Phänomen der Grenze Begrenzung Entgrenzung*, hg. v. Heide Nixdorf u. a., Berlin 1999, S. 123–152.
- 26 «Gattung» verwende ich in der Mehrdeutigkeit von Gender, Herkunft, Abstammung, Art.
- 27 Vgl. *Mythen von Autorschaft und Weiblich-*

- keit im 20. Jahrhundert, Beiträge der 6. Kunsthistorikerinnen-Tagung, Tübingen 1996, hg. v. Kathrin Hoffmann-Curtius u. Silke Wenk, Marburg 1997; u. z. systematischen Einführung des Konzepts Autorschaft i. d. Kunstgeschichte aus systemtheoretischer Perspektive Sabine Kampmann, *Künstler sein. Systemtheoretische Beobachtungen von Autorschaft*, München 2006.
- 28 Er ist «charakteristisch für Existenz-, Verbreitungs- und Funktionsweisen bestimmter Diskurse in einer Gesellschaft», Michel Foucault, «Was ist ein Autor?», in: ders., *Schriften zur Literatur*, Frankfurt am Main u. a. 1979, S. 7–31, hier S. 18.
- 29 Ebd.
- 30 Avgikos 1997 (wie Anm. 9), S. 91, meine Hervorhebung.
- 31 Ebd.
- 32 Stohler 1998 (wie Anm. 5), o.P.
- 33 Erdmann Ziegler 1999 (wie Anm. 1), S. 101.
- 34 Stohler 1998 (wie Anm. 5), o.P.
- 35 Kaori Chino, «A Man Pretending to Be a Woman: On Yasumasa Morimura's *Actresses*», in: *Yasumasa Morimura: The Sickness unto Beauty – Selfportrait as Actress*, Ausst.-Kat. Yokohama Museum of Art 1996, Yokohama 1996, S. 157–162, hier S. 157.
- 36 Stohler 1998, (wie Anm. 5), o.P.
- 37 Ebd., o.P.
- 38 Erdmann Ziegler 1999 (wie Anm. 1), S. 100–101.
- 39 Paul B. Franklin sieht u. a. eine solche Feminisierung «des Japaners» bei Morimura thematisiert, vgl. Paul B. Franklin, «Orienting the Asian Male Body in the Photography of Yasumasa Morimura», in: *The Passionate Camera, Photography and Bodies of Desire*, hg. v. Deborah Bright, London u. a. 1998, S. 233–247.
- 40 Stohler 1998 (wie Anm. 5), o.P.
- 41 Ebd., o.P.
- 42 Kolesch/Lehmann (wie Anm. 14), S. 355.
- 43 Stohler 1998 (wie Anm. 5), o.P.
- 44 Kolesch/Lehmann (wie Anm. 14), S. 357.
- 45 Stohler 1998 (wie Anm. 5), o.P.
- 46 Vgl. zu Signatur und Autorschaft Jacques Derrida, «Signatur Ereignis Kontext», in: ders., *Limited Inc.*, Wien 2001, S. 15–45; u. ders., «Limited Inc a b c», ebd., S. 53–168, bes. S. 53–67.
- 47 Ebd., o.P.
- 48 Philippe Dubois, *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*, Amsterdam/Dresden 1998, S. 88.
- 49 Ebd.
- 50 «Medien erweisen sich in ihrer Funktionalität als ebenso produktiv und formierend wie sie gleichzeitig durch ihre Materialität begrenzt werden.» Dieter Mersch, «Einleitung: Wort, Bild, Ton, Zahl – Modalitäten medialen Darstellens», in: *Die Medien der Künste. Beiträge zu einer Theorie des Darstellens*, hg. v. dems., München 2003, S. 9–49, hier S. 12.
- 51 Ebd., S. 48–49.
- 52 Yasumasa Morimura, «About My Work», in: ders., *Daughter of Art History. Photographs by Yasumasa Morimura*, New York 2003, S. 111–123, hier S. 118.
- 53 Ebd. S. 118.
- 54 Ebd., S. 120.
- 55 Peter Plagens u. Kay Itoi, «The Great Impersonator», in: *Newsweek*, 6. April 1992, 62–63.
- 56 Dubois 1998 (wie Anm. 48), S. 75–88.
- 57 Mersch 2003 (wie Anm. 50), S. 34.
- 58 Strategien implizieren hier keinen Strategen, der sie einzusetzen und zu lenken vermag. Sie verweisen vielmehr auf mediale und ästhetische Eigenlogiken, in die Akteure verwickelt sein können.
- 59 Dubois 1998 (wie Anm. 48), S. 87.
- 60 Vgl. die Definition des Stereotyps bei Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, London/New York 1994, S. 70.
- 61 Vgl. zum Zeigen Mersch 2003 (wie Anm. 50).



1 Walid Raad und Akram Zaatari, *Beach Series: Reclining*, arrangiert aus Fotografien von Hashem el Madani, Libanon, 1949–55 (*Mapping Sitting* 2002).

Alexandra Karentzos  
**Männliche Reproduktion**  
Serialität und Lachen in postkolonialer Kunst

Das einzig wahre Glück liegt in der Wiederholung.  
In der monotonen Wiederkehr des Immergleichen.<sup>1</sup>  
*Michel Houellebecq*

Die Begriffe *Reproduktion* und *Identität* stehen, dem Alltagsverständnis zufolge, in einem Spannungsverhältnis zueinander. Einflussreich ist zum Teil noch heute die romantische Doktrin, die das Ich als inkommensurabel setzt: Das Individuum versteht sich als einzigartig und weist Reproduktionen seines Selbst zurück – nicht von ungefähr wird der Doppelgänger zur unheimlichen Figur. Bedrohlich erscheint bereits um 1800 die maschinelle Reproduktion: Bei Jean Paul etwa, der Identität problematisiert, sind Kopiermaschinen mit dem Teufel assoziiert.<sup>2</sup> Reproduktionen stellen aus dieser Sicht die Identität in Frage, wobei mit Identität das menschliche Selbst gemeint ist.

Das Verhältnis von Identität und Reproduktion wäre allerdings nicht so facettenreich, wenn es sich auf eine Variante reduzieren ließe. Beide Begriffe bilden keineswegs nur ein Gegensatzpaar. Vielmehr können Reproduktionen auch als Voraussetzung für die Konstitution von Identität gelten. Betrachtet man Identitäten als soziale Konstrukte, so ist zu überlegen, ob nicht Wiederholbarkeit Bedingung für Wiedererkennbarkeit ist (wenn auch die Wiederholung nie eine identische Wiederholung sein kann). Die Reproduktion bestehender Muster wäre dann die Voraussetzung dafür, dass sich Identität konstituiert. Solche Ansätze sind grundlegend für postkoloniale und Gender-Theorien.

Man denke etwa an Homi Bhabhas Konzeption der Mimikry, die von dem Prinzip der Wiederholung ausgeht und zugleich zeigt, dass die Nachahmung immer auch eine Verfehlung des Vorbilds in sich einschließt.<sup>3</sup> Oder, um die bekannteste Theorie aus den Gender Studies zu erwähnen, Judith Butlers Modell der Performativität: Sie führt vor Augen, dass etwa geschlechtliche Identität sich erst durch die andauernde Wiederholung normativer Setzungen bildet, wobei sich ebenfalls ständig Verschiebungen ergeben.<sup>4</sup> Geschlecht und Rasse erscheinen nicht als Naturgegebenheiten, sondern als Ergebnis von Signifikationsprozessen, das immer auch anders ausfallen kann.

Diese Ausgangsüberlegungen zeigen exemplarisch konträre Formen, das Verhältnis von Identität und Reproduktion zu denken: Auf der einen Seite erscheint die Reproduktion als Infragestellung der Identität, auf der anderen Seite geradezu als Bedingung für die Konstitution von Identität. Zwischen beiden Polen bewegen sich die künstlerischen Arbeiten, die im Folgenden betrachtet werden. Durch die Medien Fotografie und Film, die in diesen Arbeiten eingesetzt werden, wird das Thema Identität und Reproduktion in unterschiedlicher Weise aufgegriffen. Entscheidend ist nicht nur, dass es sich um Reproduktionsmedien handelt. Auch die Posen zum Beispiel, die vor der Kamera eingenommen werden, lassen den Zusammenhang von Identität und Reproduktion erkennen: Dienen sie doch dazu, die Identität der abgebildeten Person zu markieren, sie zur Schau zu stellen, und folgen sie zugleich Mus-

tern, die reproduziert werden. Die als Beispiele herangezogenen Arbeiten führen vor, wie die Selbstvergewisserung männlicher Identität sich stereotyper normativer Muster bedient, und stellen sie damit in Frage.<sup>5</sup> Durch die Serialität der Werke wird die Imitationsstruktur der Herstellung von Geschlecht offen gelegt.<sup>6</sup>

Es wäre jedoch zu kurz gegriffen, in dieser künstlerischen Verfahrensweise nur einen ernsten Umgang mit Körperpolitik zu sehen, vielmehr ist sie auch auf das Lachen angelegt und zieht dadurch Aufmerksamkeit auf sich. Geschlechtliche und ethnische Zugehörigkeiten erscheinen somit nicht als natürliche Wesens-Veranlagungen, sondern werden gerade dadurch entsubstanzialisiert, dass die Darstellungen von Männlichkeit ironisch und nicht im vollen Ernst wiederholt werden.

### **Muskelmänner**

Solche Strategien<sup>7</sup> finden sich in den Arbeiten der *Fondation Arabe pour l'image* (FAI) in Beirut/Libanon, die im Zuge postkolonialer Trends Aufmerksamkeit in der westlichen Gesellschaft gefunden haben. Das unter anderem von den Künstlern Walid Raad und Akram Zaatari mitbegründete Archiv sammelt Fotografien aus dem Nahen Osten und Nordafrika und stellt das Material auch aus, um es einem breiten Publikum bekannt zu machen und zur Verfügung zu stellen. Das Spektrum der Sammlung reicht bis zu Fotografien aus dem 19. Jahrhundert zurück. Das Archiv umfasst private Fotografien, Studiofotografien ebenso wie Bilder offizieller Repräsentation. Inzwischen ist es auf über 70.000 Bilder angewachsen.

In dem Ausstellungs- und Buchprojekt *Mapping Sitting*<sup>8</sup> konzentrieren sich die Künstler-Kuratoren auf kommerzielle Fotografie der 1950er Jahre und stellen die Frage, «welche Rolle das fotografische Porträt in der arabischen Welt als Ware, Luxusartikel, Ziergegenstand, Beschreibung von Individuen und Gruppen sowie Einschreibung sozialer Identitäten gespielt hat».<sup>9</sup> Das fotografische Bild galt für alle, die es sich leisten konnten, als Zeichen der Modernität und Urbanität. Dem westlichen Bild des Arabischen, das häufig eine zeitlos exotisierte Gesellschaft zeigt, stellt die FAI Bilder einer sich verändernden Gesellschaft entgegen. Raad und Zaatari gehen davon aus, dass Fotografien Auffassungen von «Arbeit, Freizeit, Spiel, Bürgerschaft, Gemeinschaft und Individualität» nicht nur widerspiegeln, sondern diese auch hervorbringen.<sup>10</sup>

Auch in anderer Hinsicht bildet die FAI eine Art Gegenarchiv zum westlichen Wissen über den «Orient». Wie Regina Göckede herausstellt, konfrontieren die Projekte der FAI «das selektive Bildgedächtnis der offiziellen Historiografie mit einer *Histoire Intimes*.»<sup>11</sup> Dabei wird kein Anspruch auf Allgemeingültigkeit erhoben; vielmehr werden heterogene individuelle Erinnerungen öffentlich gemacht, die keinen Weg in die etablierte Geschichtsschreibung fanden. Signifikant ist, dass «dieses Sammeln, Interpretieren und Präsentieren historischen Bildmaterials» nicht von geschichtswissenschaftlicher, soziologischer oder anthropologischer Seite erfolgt, sondern durch ein Künstler-Kollektiv.<sup>12</sup> Greift man diese Überlegung auf, so wird das Projekt *Mapping Sitting* als eine «Auseinandersetzung mit den (Ausschluss-)Mechanismen kultureller Bedeutungsherstellung und Identitätskonzeptionen»<sup>13</sup> zu untersuchen sein.

Bereits der Titel *Mapping Sitting* verweist auf Wissensstrukturen, die mit dem Medium Fotografie verbunden sind: wird doch das Posieren, Vermessen und Kartographieren zum Thema gemacht. Dabei schwingt immer auch die ethnische Verortung, Klassifizierung und Identifizierung mit.



2 Walid Raad und Akram Zaatari, *Beach Series: Flexing*, arrangiert aus Fotografien von Hashem el Madani, Libanon, 1949–55 (*Mapping Sitting* 2002).



3 Walid Raad und Akram Zaatari, *Beach Series: Flexing*, arrangiert aus Fotografien von Hashem el Madani, Libanon, 1949–55 (*Mapping Sitting* 2002).

Ein Beispiel dafür sind die von Raad und Zaatari ausgewählten und angeordneten Strandfotos, die einen Teil des Projektes *Mapping Sitting* bilden (Abb. 1). Es handelt sich um Aufnahmen des Wanderfotografen Hashem el Madani aus den 1940er und 50er Jahren. Dadurch dass die von Raad und Zaatari vorgenommene Zusammenstellung der Fotos Gelächter hervorruft, erhält die archivarische Dokumentation einen parodistischen Zug. Auf diese Weise vollzieht die FAI einen «Akt der Mimikry des Archivs»<sup>14</sup>.

Die Art der Zusammenstellung verleiht den Bildern einen spezifischen Akzent: Indem Raad und Zaatari die einzelnen Fotografien seriell anordnen, nehmen sie den abgebildeten Personen ihre Einzigartigkeit. Die eingenommenen Haltungen stellen sich als standardisiert heraus. Es wird eine Art Grammatik der Geschlechterrepräsentation dekliniert. Dabei erweisen sich die Zuordnungen als mehrdeutig: Unter die Männer haben sich auch einige Frauen gemischt. Wirken jene wie traditionell liegende Quellnymphen, posieren die anderen wie Michelangelos Adam, dem «Urbild» menschlicher Abstammung. Indessen wird dieses normative Schönheitsideal nicht erfüllt und zudem beginnen die Zeichen auch dadurch zu flottieren, dass einige Männer ebenfalls wie Quellnymphen daliegen. Insofern führt die Serie vor, wie die Personen in ihrer Selbstpräsentation und -repräsentation scheitern. Reproduktion und Identität stehen hier somit einerseits in einem Spannungsverhältnis zueinander, andererseits wäre zu fragen, ob nicht die Reproduktion von Schemata wiederum die Bedingung für die Identitätsbildung ist. Überdies dient auch die fotografische Reproduktion dazu, die Identität zu bestätigen. In der Serie changieren die Bilder zwischen den Polen von Individualität und Vervielfältigung: Zum einen wird man provoziert, Unterschiede zu suchen, zum anderen geht der Einzelne in der Menge der Bilder unter. Das Ne-

beneinanderstellen der Fotografien erinnert an wissenschaftliche und systematische Versuchsanordnungen, wie sie etwa in der forensischen und anthropologischen Fotografie im 19. Jahrhundert entwickelt wurden, als ein Mittel, das ›Kriminelle‹ oder ›ethnisch Andere‹ zu definieren. Elizabeth Edwards hebt hervor, dass das Ziel darin bestand, andere zu ordnen; die Fotografie diene dazu, systematische anthropologische Daten für taxonomische Analysen bereitzustellen.<sup>15</sup>

In *Mapping Sitting* werden solche scheinbar objektiven Anordnungen ironisiert. Um die Wirkung einer Arbeit wie der *Beach Series* zunächst näher zu bestimmen, ließe sich Henri Bergsons Studie über *Das Lachen* heranziehen. Bergson bringt starre Muster von Posen mit Gelächter in Zusammenhang: Demnach werden «Gebärden, über die zu lachen uns nicht eingefallen wäre, lächerlich, sobald eine andere Person sie nachahmt».<sup>16</sup> Zum Lachen reizt demzufolge, «was an unserer Gestik monoton, mechanisch und folglich unserer lebendigen Persönlichkeit fremd ist.»<sup>17</sup> Bergson beruft sich auf Pascals Feststellung: «Zwei gleiche Gesichter, von denen jedes allein keinerlei Gelächter erregt, reizen, nebeneinander gesehen, wegen ihrer Ähnlichkeit zum Lachen.»<sup>18</sup> Solche Wiederholungen oder Ähnlichkeiten lassen nach Bergson vermuten, dass dem Lebendigen etwas Mechanisches zugrunde liegt. In diesem Zusammenhang geht Bergson ausdrücklich auf Reproduktionstechniken ein:

Analysieren Sie Ihre Empfindung vor zwei ganz ähnlichen Gesichtern. Sie werden an zwei Abgüsse der gleichen Form denken, oder an zwei Abdrücke des gleichen Siegels, oder an zwei Abzüge des gleichen Klischees, kurz, an ein industrielles Herstellungsverfahren. Hier ist Leben in die Richtung des Mechanischen umgebogen worden, und das ist der wahre Grund Ihres Gelächters.<sup>19</sup>

Auf diese Problematik beziehen sich auch andere Tableaux von Strandfotografien: Hier lassen Männer ihre Muskeln spielen (Abb. 2, 3). Die Demonstration vermeintlich urwüchsiger Männlichkeit schlägt jedoch auf verschiedenen Ebenen fehl. Zum einen misslingt es, die Pose einzunehmen, da etwa die Hände schlaff herabhängen, und zum anderen ist es erneut so, dass die serielle Reihung immergleicher Posen die einzelnen Demonstrationen zu Kopien eines nicht ersichtlichen Originals, einer normativen Männlichkeit werden lassen. Die Strandfotos zeigen den Wiederholungscharakter der Pose, sie rücken ihn in den Blick und dekonstruieren ihn dadurch.

Mit Katharina Sykora kann eine besondere Affinität von Pose und Fotografie konstatiert werden: Posierende Figuren «ziehen gleichsam alle kulturellen Codes auf sich zusammen und scheinen sie [...] in einer überdeterminierten Haltung einzufrieren. Die Pose doppelt daher die Stilllegung der Photographie.»<sup>20</sup> Damit ist zugleich ein Prozess der Bedeutungsstiftung in Gang gesetzt – Performativität in jedem Sinne des Wortes: Maskulinität wird vorgeführt und auf diese Weise hergestellt.

Gerade durch die Häufung gleicher Posen legen die Tableaux offen, wie Geschlechtsidentität auf der Wiederholung vorgegebener Muster beruht. Indem diese Männlichkeitsposen eingenommen werden, scheinen sich die Geschlechterzuschreibungen zunächst zu stabilisieren, in der Multiplikation jedoch wird das angeblich ›typisch Männliche‹ als Stereotyp sichtbar und damit destabilisiert.

### **Schnurrbärtige Männer**

Auf andere Weise wird mit Serialität als Mittel, geschlechtliche und ethnische Identitätsbildungen darzustellen, im Medium Film experimentiert. Ein Beispiel dafür ist der Dokumentarfilm der Künstlerin Belmin Söylemez mit dem Titel *BIYIK – The Moustache. Manly – Familiar – Typical*. Der Paratext des Film-Plakats signali-



4–7 Belmin Söylemez, *Biyik. The Moustache*, Istanbul 2000, Stills.

siert bereits, wie der Film gesehen werden will. Über den Inhalt des Films wird Folgendes gesagt: Türkische Männer sprechen über ihre Schnurrbärte. Sie diskutieren über die Relevanz des Schnurrbarts unter sozialen, historischen, politischen und ästhetischen Gesichtspunkten: «Is the moustache a symbol of masculinity? Does it have a heroic meaning? Does it represent one's political view?»<sup>21</sup> Der Film hinterfragt Männlichkeit aus der Sicht der Männer in humorvoller Weise, so die Selbstbeschreibung des Films.

Wie dieses Programm eingelöst wird, zeigt sich exemplarisch in den ersten Minuten des Films. Montiert werden kurze Statements türkischer Männer im Wechsel mit Alltagsszenen. Der serielle Eindruck entsteht dadurch, dass die Bilder verschiedener Schnurrbartträger im Film hintereinander abfolgen. Potenziert wird dieser Effekt nach der Titelsequenz, indem in schneller Folge und in Nahaufnahme die Schnurrbartträger beim Barbier gezeigt werden, wodurch auch das Habitualisierte des sich wiederholenden Vorgangs vorgeführt wird. Wiederholungen sind auch auf einer anderen Ebene Thema, sie werden als Prinzip der Tradition vorgestellt. Die Wertschätzung und Kultivierung des Schnurrbarts scheint von Generation zu Generation weitergegeben zu werden (Abb. 4). Insofern schreibt sich männliche Identität ausdrücklich von der Reproduktion her. Die Imitationsstruktur des *Doing Gender* wird im Film explizit thematisiert, indem die Männer von dem Wunsch der Knaben sprechen, möglichst früh einen Schnurrbart zu tragen und damit dem Vater gleich zu werden. Diese Kette der Tradition ist im Film symbolisiert durch den Tespîh, eine mit dem Rosenkranz vergleichbare Kette, mit der türkische Männer zu spielen pflegen.

Die beschworene Kontinuität der Tradition soll dafür einstehen, dass der Schnurrbart als etwas gleichsam urwüchsig Männliches und Türkisches gelten kann (Abb. 5). Nationale und geschlechtliche Identität gehen in eins. Der Schnurrbart wird geradezu ontologisch vom türkischen Wesen hergeleitet.<sup>22</sup> Zu Beginn des Films versichert ein Mann: «It's in the genes of the Turks.» Auch historisch wird der Schnurrbart minutiös auf Osmanische Herrscher zurückgeführt: «Moustache is our history.» (Abb. 6)

Der Schnurrbart dient nicht etwa nur als *Zeichen* für Männlichkeit, sondern *ist* die Männlichkeit selbst: «It's like a symbol. A symbol that defines me.» Einer der Befragten weiß zudem: «It makes a woman feel the power of a man, let's not say more, understand?» Entsprechend kommt das Abrasieren des Schnurrbartes einer Entmannung gleich. Von den Vorfahren wird erzählt, dass sie Männer ohne Schnurrbart wie Frauen behandelten. So heißt es auch in einem im Film zitierten Sprichwort: «Don't grow hair like your mother / Grow a moustache like your father / otherwise you look like your mother». Indessen dient der Schnurrbart nicht nur im türkischen Kontext als Unterscheidungskriterium zwischen Männern und Frauen. Duchamp etwa spielt in *L.H.O.O.Q* (1919) mit diesem Symbolwert, wenn er der Mona Lisa einen Bart zeichnet. Duchamp sah darin, nach eigener Aussage, den Beweis für ihre Männlichkeit: «Es ist nicht eine als Mann verkleidete Frau; es ist ein wirklicher Mann, und das war meine Entdeckung [...]».<sup>23</sup> So nennt er die Mona Lisa ohne Schnurrbart nicht von ungefähr: *Mona Lisa rasée*.

Die Form von Schnurrbärten gilt im Film zudem als Indikator für den Charakter eines Mannes. So sei ein dichter, üppiger Bart furchteinflößend und verweise vor allem in Spielfilmen auf den «bad guy». Man könnte nun überlegen, inwiefern solche Konstruktionen mit westlichen Zuschreibungen korrespondieren, die das terroristische Andere beschwören. Im Film wird eine Hypermarkierung des Schnurrbartes ironisiert, indem ein Mann mit außergewöhnlich langem Schnurrbart inmitten von zahlreichen Kindern gezeigt wird (Abb. 7). Die Kinder imitieren die Geste des Mannes, über seinen Schnurrbart zu streichen, an ihren imaginären Bärten.

Damit führt der Film Setzungen von Männlichkeit gleichsam mit einem Augenzwinkern vor. Auf diese Weise wird eine Entontologisierung erreicht. Fundamentale Selbstversicherungen, Beteuerungen der Männlichkeit werden spielerisch wiederholt und dadurch ihr absoluter Geltungsanspruch in Frage gestellt.

Zusammenfassend kann der Film als Beobachtung zweiter Ordnung beschrieben werden. Niklas Luhmann etwa verwendet den Begriff der Beobachtung zweiter Ordnung, um eine Sichtweise zu benennen, die wiederum eine Sichtweise zum Gegenstand hat.<sup>24</sup> Anders formuliert, Unterscheidungen werden ihrerseits unterschieden. Entsprechend ist *The Moustache* kein Film über Männlichkeit, sondern über die Konstruktion von Männlichkeit, kein Film über Schnurrbärte, sondern über die Geltung von Schnurrbärten.

### **Männer in Serie**

Es hat sich gezeigt, dass die ausgewählten Beispiele in vielerlei Hinsicht Berührungspunkte aufweisen. Gemeinsam ist ihnen die Privilegierung der Dokumentarform. Bilddokumente werden nach spielerischen Maßgaben aneinandermontiert. Damit greifen diese Arbeiten die wirkungsmächtige Fiktion einer objektiven Darstellung auf, entwickeln daraus aber andere Narrationen, die die performative Konstruktion nationaler wie geschlechtlicher Identität aufzeigen.<sup>25</sup>

Diese Strategie beruht nicht darauf, Identitätssetzungen zu destruieren. Vielmehr werden sie reproduziert, allerdings so, dass normative Strukturen dabei freigelegt werden, in die sie eingelassen sind. Vielleicht folgen diese Arbeiten schlicht dem Marxschen Satz, nach dem man ein System dadurch zum Tanzen bringen kann, dass man ihm die eigene Melodie vorspielt.<sup>26</sup>

## Anmerkungen

- 1 Michel Houellebecq, «Ich habe einen Traum.» Aufgezeichnet von Wolfgang Farkas, in: *Die Zeit*, 45/2000, [http://www.zeit.de/2000/45/200045\\_traum\\_houellebecqu.xml?page=2](http://www.zeit.de/2000/45/200045_traum_houellebecqu.xml?page=2), Zugriff am 19. September 2007.
- 2 Vgl. Käte Meyer-Drawe, *Menschen im Spiegel ihrer Maschinen*. München 1996, S. 112.
- 3 Vgl. Homi K. Bhabha, *Verortung der Kultur*, Tübingen 2000, S. 93.
- 4 Vgl. Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main 1991 und dies., *Körper von Gewicht*, Frankfurt am Main 1997.
- 5 Solche Infragestellungen sind zentral für die postkoloniale Kritik in der zeitgenössischen Kunst. In der Ausstellung *Mistaken Identities* etwa thematisiert Abigail Solomon-Godeau die Verschränkung von rassistischer und sexueller Identität im Kontext der Multikulturalismus-Debatte afroamerikanischer Kunst seit den 1980er Jahren und zeigt, inwiefern rassistische und geschlechtliche Stereotype durch ihre Wiederholung, durch die Mimikry unterlaufen werden. Vgl. *Mistaken Identities*, Ausst.-Kat. University Art Museum, Santa Barbara u. a., Seattle/London 1992, S. 19–60, v. a. S. 26.
- 6 Vgl. zum Genderbending im Kontext fotografischer Serien Birgit Käufer, *Die Obsession der Puppe in der Fotografie*. Hans Bellmer, Pierre Molinier, Cindy Sherman, Bielefeld 2006, S. 30.
- 7 Mit Strategien sind nicht Intentionen gemeint, sondern Mechanismen, die in den Arbeiten zum Tragen kommen.
- 8 Vgl. *Mapping Sitting. On Portraiture and Photography. A Project by Akram Zaatari and Walid Raad*, hg. v. Karl Bassil, Zeina Massri, Akram Zaatari u. Walid Raad, Ausst.-Kat. Palais des Beaux-Arts Brussels, Beirut 2002.
- 9 *DisORIENTATION. Zeitgenössische arabische Künstler aus dem Nahen Osten*, Ausst.-Kat. Haus der Kulturen der Welt, Berlin 2003, S. 116.
- 10 Ebd.
- 11 Regina Göckede, «Zweifelhafte Dokumente – Zeitgenössische arabische Kunst, Walid Raad und die Frage der Re-Präsentation», in: *Der Orient, die Fremde. Positionen zeitgenössischer Kunst und Literatur*, hg. v. ders. u. Alexandra Karentzos, Bielefeld 2006, S. 185–203, hier S. 190, mit Verweis auf: *Histoires intimes: Liban 1900-1960*, hg. v. der FAI, Arles: Actes sud 1998.
- 12 Vgl. Regina Göckede, ebd.
- 13 Ebd.
- 14 Diese Formulierung bezieht Regina Göckede auf die künstlerische Praxis der Atlas Group von Walid Raad, vgl. ebd., S. 196.
- 15 Elizabeth Edwards, «Andere ordnen. Fotografie, Anthropologien und Taxonomien», in: *Diskurse der Fotografie, Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Bd. 2, hg. v. Herta Wolf, Frankfurt am Main 2003, S. 269–334, hier S. 339.
- 16 Henri Bergson, *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*. Zürich 1972, S. 29.
- 17 Ebd.
- 18 Zit. n. Bergson, ebd., S. 30.
- 19 Ebd.
- 20 Sykora erläutert dies anhand der Kunst Cindy Shermans. Katharina Sykora, «Animation zum Bildermord. Cindy Shermans Film *OfficeKiller*», in: *Bilder in Bewegung: Traditionen digitaler Ästhetik*, hg. v. Kai-Uwe Hemken, Köln 2000, S. 111–124, hier S. 112.
- 21 Vgl. Belmin Söylemez, *Biyik. The Moustache*, Betacam SP, 25:40, Istanbul 2000. Filmplakat.
- 22 Vgl. auch zum Bart als Diskursfeld der kulturellen Differenz zwischen Orient und Okzident im 18. Jahrhundert Viktoria Schmidt-Linsenhoff, «Liotards Bart. Transkulturelle Maskeraden der Männlichkeit», in: *Männlichkeit im Blick. Visuelle Inszenierungen in der Kunst seit der Frühen Neuzeit* (Literatur – Kultur – Geschlecht. Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte, Große Reihe, Bd. 30), hg. v. Mechthild Fend u. Marianne Koos, Köln/Weimar/Wien 2004, S. 161–180, insbes. S. 172. Allgemein zum Bart als Zeichen des Anderen, Unzivilisierten vgl. *Bart ab: Zur Geschichte der Selbstrasur*, Ausst.-Kat. Landschaftsverband Westfalen-Lippe, Westfälisches Museumsamt Münster, Köln 1995, S. 31–32.
- 23 *Marcel Duchamp*, Ausst.-Kat. Museum Jean Tinguely Basel, Ostfildern-Ruit 2002, S. 100.
- 24 Luhmann verwendet diesen Begriff im Anschluss an Heinz von Foerster. Vgl. Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1995, S. 92ff.
- 25 Vgl. zur Privilegierung des Dokumentarischen in der FAI Göckede 2006 (wie Anm. 11).
- 26 Vgl. Karl Marx, «Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie», in: ders. u. Friedrich Engels, *Werke*, Bd. 1, Berlin 1970, S. 378–391, hier S. 381.



Shahram Entekhabi, *Mladen*, 2005, video HD 16:9, color, sound, 9.05 min, Stills.





Shahram Entekhabi, *Miguel*, 2005, photograph/digital color print, 200 × 145 cm photography by Oli Keinath.

«Wenn Blicke töten könnten...»  
**Künstlerische Inszenierungen migrantischer Männlichkeit**  
Shahram Entekhabi im Gespräch mit Kea Wienand

**Kea Wienand:** In deinem Video *Mladen* ist ein Mann mit einem großen Schnurrbart zu sehen, der an drei unterschiedlichen öffentlichen Orten steht und mit einem Messer spielt. Diese Geste erzeugt in Kombination mit der Kleidung – weißes T-Shirt und schwarze Lederjacke – und mit den nach hinten gekämmten schwarzen Haaren sowie dem auffallenden Schnurrbart, der an den Lippen vorbei bis zum Kinn reicht, das Stereotyp vom «kriminellen Migrant». Wenn ich nun versuche, dieses Stereotyp genauer zu verorten, kommen mir – zusammen mit dem Namen «Mladen» – Assoziationen an Albaner, Rumänen oder Männer aus der ehemaligen jugoslawischen Republik und damit aus dem «Balkan» in den Sinn.

Wie wichtig ist dir die Zusatzinformation, dass du selber die Figur performst sowie die Angabe deiner eigenen Herkunft? Einerseits würde ich denken, das Video funktioniert auch ohne dieses Wissen. Die Thematisierung eines Stereotyps wird deutlich. Andererseits wird der Aspekt, dass Ethnizität eine Konstruktion ist, die durch Kleidung, Gestik und Kontext hergestellt wird, so noch betont. Und gleichzeitig denke ich, dass meine Beschreibung deiner Arbeit nun gleich am Anfang Gefahr läuft, eine zu geschlossene zu sein. Daher lautet meine zweite Frage, inwiefern du mit dieser Arbeit Fragen aufwirfst – an dich selbst, das Publikum, den Kunstbetrieb?

**Shahram Entekhabi:** Es ist nicht unbedingt wichtig, zu wissen, dass ich derjenige bin, der *Mladen* performt. Aber es ist kein singulärer Akt in meiner Arbeit, dass ich bestimmte Stereotype migrantischer Männlichkeit übernehme bzw. inszeniere. Das habe ich auch in anderen Arbeiten wie *i?*, *Miguel*, *Mehmet* und *Islamic Star* getan.

Ganz sicher hat mein Vorgehen mit meinem persönlichen Hintergrund zu tun: Ich bin – bis zu meinen späten Teenager-Jahren – im Iran aufgewachsen und begegnete dort dem Bild starker, patriarchalischer Männlichkeit, wie sie mein Vater oder meine Onkel verkörperten. Echte Kerle eben, stolz, kräftig, selbstbewusst. Und natürlich begegnete ich in Westeuropa dann anderen Konzepten von Männlichkeit, feminisierteren, gebrocheneren Varianten. Der Dandy, der Intellektuelle, der alternativ-spirituelle Mann. Auch in *Mladen* kollidieren gewissermaßen zwei Formen: die wilde, ungebrochene, betont maskuline Männlichkeit, die sozusagen in seinem Schnäuzer ihren Höhepunkt findet, und die Variante einer verletzten, domestizierten, existentiell bedrohten Männlichkeit, wie Robbie Williams sie verkörpert – bis hin zur Metrosexualität. Natürlich gibt es auch «unter Weißen» die Supermänner mit Muskelkraft und durchtrainierten Körpern. In

den Hollywood-Action-Produktionen, die ja bekanntermaßen eine Art intelligente Werbung für die internationale Waffenhändler-Lobby sind, haben diese knallharten Burschen eine Funktion: «uns» zu schützen gegen die «anderen», die es immer gibt, egal ob in Form der «Gelben Gefahr» oder des «bösen Iwans» aus der Zeit des Kalten Krieges oder jetzt in Form des islamistischen Terroristen. Ganz klar: Mladen ist keiner von «uns». Und Mladen gibt es natürlich als solchen nicht oder nicht mehr, er ist ein Klischee. Wenn ich diese Stereotype, wie *Mladen* inszeniere, durchlaufe ich immer eine Art Metamorphoseprozess. Ich lasse mir einen Bart wachsen und stutze ihn zu recht, verändere meine Frisuren und laufe auch im Alltag damit rum. Ich erwecke das Klischee zum Leben, das eine Bedrohung ist, ein «Krimineller», wie du sagst, der mit dem Messer rumsuchtelt. Aber: In meinem Video tut er nichts. Er sagt nichts, er geht gegen niemanden aggressiv vor, er ist ein Beobachter.

**Kea Wienand:** Die Position des Beobachters ist ja auch eine machtvolle – Mladen ist in deinem Video auch der Akteur. Und dann wieder kippt diese Wahrnehmung und er erscheint eher verloren. Insbesondere in der Szene, in der er vor den Plakaten von weißen männlichen Stars wie Robbie Williams und Till Brönner steht, wird die Frage aufgeworfen, welche Männlichkeiten hier eigentlich als «in der Krise» zu beschreiben sind. Mal sehe ich in Mladen eine Maskulinität verkörpert, die nicht mehr zeitgemäß ist, dann wiederum wirken die Bilder von Till Brönner und Robbie Williams im Vergleich schwach und Mladen wird auch zur Projektionsfläche von Virilität und Beschützertum. Diese Ambivalenz wird – meiner Ansicht nach – dadurch gestärkt, dass das Video eine Erzählung verweigert und mit dem Schnitt auf die Kamera als Medium und die Herstellungsweise aufmerksam macht. Obwohl die BetrachterInnen zeitweise meinen, vielleicht hoffen, daraus eine Narration ablesen zu können, erfüllt sich dieser Wunsch nicht. Was sind deine Überlegungen zu der Verweigerung von Erzählungen? Inwiefern verknüpfen sich diese mit den Darstellungen von migrantischer Männlichkeit? Interessieren würde mich, welche Erfahrungen du mit dieser Strategie bei deinem Publikum gemacht hast. Würdest du sagen, dass sich deine Arbeit eigentlich eher an ein weißes, deutsches Publikum wendet?

**Shahram Entekhabi:** Vor allem geht es darum, eine Situation zu schaffen, in der man zur Betrachterin bzw. zum Betrachter wird. Um die Bewusstwerdung des Sehens. Der ganze Komplex von Sehen-und-Gesehen-Werden hat verschiedene Stufen: Einerseits ist es wichtig, dass die PassantInnen auf der Straße, die an Mladen vorbeigehen, nicht bemerken, dass sie von der Kamera beobachtet werden. Und andererseits ist meine Erfahrung, dass das, was als «das Andere», die Abweichung empfunden wird, häufig von den Menschen in der Wahrnehmung vermieden wird. Sie gucken eben nicht genau hin und sehen keine Details, so dass damit das Stereotyp aufrecht erhalten bleibt. Mein Video schafft die Möglichkeit, Mladen minutenlang anzustarren. Es findet so etwas wie ein Identifikationsprozess statt zwischen dem Kameraauge und dem Auge der BetrachterInnen. Aber: Mladen ist nicht allein zu sehen, auch die PassantInnen sind da und eben auch Brönner und Williams.

Was die Narration angeht, so geht es genau darum, eine Geschichte zu erzählen, ohne eine Geschichte zu erzählen. Mladen erregt durch sein So-

Sein Aufmerksamkeit. Das funktioniert wie eine Art Einleitung in die Geschichte. Du beschreibst die verschiedenen Assoziationen und Fragen, die du hast, in Bezug auf die diversen Konzepte von Männlichkeit, die verschiedenen Stereotype – genau darum geht es bei der Verweigerung der Narration. Für mich ist das Narrative eine Art didaktische Vorgehensweise, die ich in meinen Arbeiten meide. Es geht nicht um eindeutige Wahrheiten, nicht um den edlen Wilden und die bösen Weißen. Ich habe deshalb auch kein konkretes, z.B. weißes Publikum vor Augen, ich stelle mir nur unterschiedliche Augen vor.

Ich wünsche mir natürlich, dass mein Publikum sich an den Arbeiten entzündet. Ich halte eine gewisse Mehrschichtigkeit in der Aussage gerade für eine große Qualität. Ein Klischee muss zunächst bedient werden, bevor es unterlaufen werden kann. Und davon abgesehen: Es macht mir natürlich viel Spaß, mich ganz offiziell in Macho-Posen werfen zu können. Leider ist es jedoch schon vorgekommen, dass ich mit meiner Rolle identifiziert wurde. Aber auch das trifft ja den Kern meines Anliegens.

**Kea Wienand:** Ich möchte noch einmal auf einige Details zu sprechen kommen: Wie viele deiner Videos spielt auch *Mladen* im öffentlichen Raum. Gleich in der ersten Einstellung ist der Ort konkret erkennbar: die Oranienburger Straße, die eine bekannte Straße in Berlin-Mitte ist. Mit der Platzierung des Geschehens in Berlin-Mitte werden auch das Einnehmen von Raum, sowie Fragen nach Sichtbarkeit und die Segregation von öffentlichem Raum angesprochen. Welche weiteren Überlegungen knüpfen sich an die Wahl dieses Ortes? Wie verhält sich dieser zu den Orten an bzw. mit denen du in anderen Videos gearbeitet hast?

**Shahram Entekhabi:** Es geht um das Besetzen von Teilen des öffentlichen Raums. Ich habe die Oranienburger Straße aus verschiedenen Gründen gewählt: Sie ist für mich ein Tatort in mehrerer Hinsicht: Einerseits ist sie der Ort touristischer Dauerokkupation, wobei ich den Komplex des Tourismus in ökonomischer aber auch kultureller Hinsicht in Verbindung bringen möchte mit dem der Migration. Andererseits ist sie eine der Straßen der Prostitution, was sich klischeemäßig gut mit der Halbseidenheit von *Mladen* verbindet. Und Drittens ist das Scheunenviertel eben auch das Zentrum der zeitgenössischen Kunst, von der ich sagen kann, dass bestimmte kulturpolitisch verinnerlichte Exotismen eine gern gesehene Ware innerhalb des Kunstbetriebs sind: Man möchte den edlen Wilden, ignoriert jedoch die Problematik des räudigen Balkan-Prolos.

**Kea Wienand:** Ein weiteres Detail ist der Schnurrbart. Er wirkt bei *Mladen* übermäßig groß. Diese bzw. ähnliche Formen des Bartes haben ja eine lange Tradition in der Markierung männlicher ethnischer Alterität. War der Bart in letzter Zeit eher verpönt, erlebt er in der Mode aktuell jedoch wieder eine Renaissance, allerdings in wesentlich schmalerer Form. Kann *Mladen* auch als eine Reaktion darauf verstanden werden?

**Shahram Entekhabi:** «Reaktion» ist mir als Wort zu stark, aber als Mann meiner Zeit entgeht mir natürlich nicht, dass bestimmte «unmöglich unmoderne» Stylings gerade hip sind...

**Kea Wienand:** Zum Schluss möchte ich noch wissen, wie wichtig dir die Musik in deinen Videos ist? Die Musik zu *Mladen* klingt mal, als wäre eine Gruppe

Straßenmusikanten in der Nähe, dann wiederum hört sie sich an wie Filmmusik, die die Szenen untermalt. Was für eine Musik ist in dem Video zu hören und welche weitere Aussage ist mit dieser Information möglich?

**Shahram Entekhabi:** Die Musik spielt in sehr vielen meiner Videos eine Rolle, es ist immer ein Soundmix, den ich in der Regel selber zusammenstelle: Bei *Mladen* sind es so genannte Gypsy-Musiken, bei *Islamic Star* eine Verschränkung von arabischer und iranischer Musik. Ich bemühe mich darum, das Typische der Musik herauszuarbeiten, um auch auf der Tonebene das Klischee zu stützen und gleichzeitig zu stretchen. Im Grunde hilft auch das der Narration ohne Narration in den Videos.

**Kea Wienand:** Zusammenfassen ließe sich demnach, dass anhand der verschiedenen Details, der Strategie der «Narration ohne Narration» und der Thematisierung von Blickverhältnissen bzw. -gewohnheiten in dem Video *Mladen* ein Stereotyp migrantischer Männlichkeit aufgebaut und gleichzeitig dekonstruiert wird. In der Übererfüllung und gleichzeitigen Irritation des kulturellen Bildrepertoires, aus dem sich *Mladen* zusammensetzt, geht das Video über eine Analyse des Stereotyps hinaus und stellt Sichtbarkeitsverhältnisse, die Zuordnung von Raum und soziale Hierarchien in Frage. Mir scheint, dass sich *Mladen* insbesondere durch das Spiel mit den verschiedenen Blicken dominanten Vereinnahmungsdiskursen, die Stereotype fixieren und festschreiben, widersetzt.

Da die Präsentationen von künstlerischen Arbeiten und ihre Kontextualisierungen einen starken Einfluss auf die jeweiligen Bedeutungsproduktionen nehmen, interessiert mich abschließend, wie du dein Video in Ausstellungen präsentierst bzw. präsentiert haben möchtest. Außerdem würde ich gerne wissen, wie du zu der Veröffentlichung von «festgestellten» einzelnen Standbildern aus dem Video stehst – beispielsweise in der Art und Weise, in der sie auch in der vorliegenden Publikation reproduziert werden.

**Shahram Entekhabi:** Selbstverständlich und nahe liegend ist, dass die Arbeit projiziert gehört, möglichst so, dass *Mladen* etwas überlebensgroß erscheint. Bedingt durch meine Vergangenheit als Architekt setze ich meine Videos aber auch gern in Korrelation zum Raum. So habe ich meine verschiedenen Figuren (*Mladen*, *Miguel*, *Islamic Star* und *Mehmet*) während meiner Einzelausstellung im Krakauer Bunkier Sztuki mit zeitversetzten Loops in einem komplett abgedunkelten Raum so projiziert, dass sie nach und nach an verschiedenen Wänden auftauchten, was eine sehr beklemmende Atmosphäre schuf. Dabei funktionierte die hell erleuchtete Installation *Hayat* im Vorraum – ein wandgroßer Spiegel umrahmt von vielen Glühbirnen – wie ein Tor in diese Welt der «schwarzen Männer». So sah die Betrachterin bzw. der Betrachter sich eben auch mit sich selbst (und seinen/ihren dunklen Seiten?) konfrontiert. All das lässt sich natürlich in Stills nicht adäquat einfangen. Videokunst schafft Erlebensräume. Aber dennoch sind sie für mich – auch abgedruckt in Zeitschriften wie dieser – akzeptable Erinnerungsmarken für die bewegten Bilder. Ich hoffe, niemand verwechselt sie mit der Arbeit selbst.

Bernd Elzer und Melanie Ulz  
**Queering Cowboys**  
Hollywoods neue Männlichkeiten?

Cowboys sind weiß, hypermaskulin und heterosexuell. So könnte man den Kern eines Mythos zusammenfassen, der ausgehend von den Groschenromanen des 19. Jahrhunderts über Filmklassiker und populäre TV-Serien bis in die Gegenwart tradiert wurde und nicht zuletzt auch in der Marlboro-Werbung fortlebt. Während die unmarkierte gesellschaftliche Norm weißer, heterosexueller Männlichkeit in akademischen wie künstlerischen Diskursen zunehmend problematisiert, verhandelt und dekonstruiert wird, blieb der Cowboy-Mythos bislang nahezu unberührt von diesen Debatten. Dies gilt auch für die zeitgenössische Kunst. Hier zählt der amerikanische Gegenwartskünstler John Bankston zu den wenigen, die die Abwesenheit von *race*, *gender* und *sexuality* im Western-Genre thematisieren.<sup>1</sup> Mit den queeren Männlichkeitsentwürfen seiner *Cowboys series* beispielsweise macht er den mehrfachen Ausschluss dieser Kategorien sichtbar (Abb. 1). Durch Wiederholung, Übertreibung und Verschiebung von Stereotypen irritiert Bankston die Sehgewohnheiten der Betrachtenden und bricht bekannte Bilder auf. Indem er die naive Malweise von Kindermalbüchern (*coloring books*) in seinen Bildern imitiert, gelingt es ihm, heterosexuelle, weiße Männlichkeitskonzepte wie die des amerikanischen Cowboys nachhaltig zu hinterfragen. Das Aussparen von Farbflächen in seinen Arbeiten weist zudem auf den lückenhaften Charakter der Western-Narration hin: Obwohl die Cowboy-Kultur von den mexikanischen *vaqueros* geprägt ist und Viehhüter häufig einer «nichtweißen» Unterschicht angehörten, wird das Bild des Cowboys mit dem Beginn seiner Mystifizierung Ende des 19. Jahrhunderts – in Abgrenzung von den Ureinwohnern Amerikas – als genuin «weiß» entworfen.<sup>2</sup> Darüber hinaus boten die für längere Zeit von der Zivilisation abgeschnittenen Männergemeinschaften früh Raum für alternative Lebens- und Familienkonzepte, die mit der Herausbildung der Figur des heroischen Einzelgängers als amerikanische Freiheitsikone ebenfalls verdrängt wurden.<sup>3</sup> Zwar erklärte Andy Warhol den einsamen Cowboy bereits Ende der 1960er Jahre zum *camp hero*, und auch Isaac Julien setzte sich in der Videoinstallation *The Long Road to Mazatlán* (1999) kritisch mit dem Stereotyp auseinander.<sup>4</sup> Doch erst Ang Lee überführte mit *Brokeback Mountain* die Figur des *gay cowboy* in den Hollywood-Mainstream.<sup>5</sup>

Vor diesem Hintergrund möchten wir der Frage nachgehen, inwiefern sich Lees Blockbuster des Cowboy-Mythos' annimmt, dessen Faszination bis heute in der Marlboro-Werbung überdauert. Reproduziert er lediglich bestehende Diskurse und Bildtraditionen, oder dekonstruiert Lee, auf vergleichbare Weise wie Bankston, in seinem Film tatsächlich den Mythos von Freiheit, Abenteuer und Wildnis? Und inwiefern füllt er die Lücken der traditionellen Western-Narration, indem er verdrängte Elemente, wie Fragen von sexueller und ethnischer Differenz, wieder aufgreift?<sup>6</sup>



1 John Bankston, *Pink Sunset*, 2003, Öl auf Leinwand, 152,4 × 152,4 cm, San Francisco, Courtesy of the Artist and Rena Bransten Gallery.

### Ein Film, vier Lesarten: Die Rezeption von *Brokeback Mountain*

*Brokeback Mountain* basiert auf der gleichnamigen Kurzgeschichte der US-amerikanischen Schriftstellerin Annie Proulx, die im Oktober 1997 erstmals in dem Magazin *The New Yorker* erschien und 1999 in einer überarbeiteten Fassung in Proulx' Sammelband *Close Range. Wyoming Stories* veröffentlicht wurde.<sup>7</sup> Bereits 1997 adaptierten Larry McMurtry und Diana Ossana die preisgekrönte Erzählung für die Kinoleinwand. Es sollte jedoch einige Jahre dauern, bis sich eine Produktionsfirma fand, die bereit war, die vermeintlich kontroverse Story zu verfilmen. So konnte erst 2004 unter der Regie von Ang Lee mit den Dreharbeiten zu dem Film begonnen werden, der seine Premiere im September 2005 bei den Filmfestspielen in Venedig feierte.

Die Geschichte handelt von zwei jungen Gelegenheitsarbeitern, Ennis Del Mar (Heath Ledger) und Jack Twist (Jake Gyllenhaal), die sich im Sommer 1963 beim Schafehüten am Brokeback Mountain, in der Wildnis Wyomings, kennen lernen. Die zunächst wortkarge Zweckgemeinschaft entwickelt sich allmählich zu einer Freundschaft und schließlich zu einer emotionalen wie sexuellen Beziehung – obwohl beide Männer einander beteuern, nicht schwul zu sein. Am Ende des Sommers gehen sie getrennter Wege, heiraten und gründen Familien. Lediglich in unregelmäßigen Abständen treffen sie sich zu so genannten «Angeltouren» in den Bergen, die die von zunehmender Monotonie und Desillusion geprägten Leben der Protagonisten punktieren. Doch selbst nach Ennis' Scheidung von Alma (Michelle Williams), kann er sich kein gemeinsames Leben mit Jack vorstellen, woraufhin dieser sich mit «Strichern» in Mexiko tröstet. Wenige Monate später erhält Ennis die Nachricht von Jacks vermeintlichem Unfalltod. Alles, was ihm bleibt, sind zwei sorgfältig übereinander gehängte Hemden, die er und Jack in ihrem ersten Sommer trugen – und eine Postkarte des Brokeback Mountain.

Die tragische Liebesgeschichte erhielt acht Oscar-Nominierungen und gewann drei *Academy Awards*, u. a. für die beste Regie und das beste Drehbuch. Auch kommerziell wurde der Film mit einem weltweiten Einspielergebnis von über 178 Millionen US-Dollar zu einem Erfolg – was sicherlich nicht zuletzt auf dessen breit gestreute Vermarktung als «schwule Story» einerseits und allgemei-

nes Liebesdrama andererseits zurückzuführen ist – und entwickelte sich binnen kürzester Zeit zu einem massenmedialen, kulturellen Phänomen. Dies spiegelt sich auch in einer unüberschaubaren Zahl an Rezensionen, Glossen und Artikeln in Print- und Online-Medien, die sich aus filmkritischer und/oder kulturwissenschaftlicher Perspektive mit *Brokeback Mountain* auseinandersetzen.

Aus dieser Flut an Rezensionen kristallisieren sich vier Hauptlesarten heraus: So «vergewaltigt» der Film David Kupelian zufolge den «Marlboro Man». <sup>8</sup> Insbesondere Anhänger der konservativen Rechten in den USA prangern die Unterwanderung des *American way of life* an und sehen darin die Verunglimpfung einer ihrer zentralen Ikonen. Sie propagieren ein überholtes Bild von Ehe und Familie, indem das Bild des «straighten» Cowboys, dessen Männlichkeit sich über die Performanz seiner Heterosexualität herstellt, fortgeschrieben wird. Dem entgegen steht das Medieninteresse an der Figur des *gay cowboy* als Galionsfigur und Sexsymbol der Schwulenszene. Das komplexe Drama um Geschlechterrollen und soziale Hierarchien wird bei dieser Lesart auf die sexuelle Affektion hin reduziert und stilisiert *Brokeback Mountain* zum Identifikationsfilm eines *gay lifestyle*. Eine dritte Herangehensweise interpretiert den Film als Liebesgeschichte, in der die Geliebten nur zufällig Männer sind, wie David Mendelsohn ausführt. <sup>9</sup> Diese Lesart übersieht das spezifisch homosexuelle Dilemma der Protagonisten zwischen *closet* und *coming out* zugunsten eines universellen, heteronormativen Anspruchs à la Romeo und Julia. <sup>10</sup>

Schließlich weist Slavoj Žižek darauf hin, dass der Film lediglich offen lege, was als homoerotischer Subtext schon immer das homosoziale Gefüge von Männergemeinschaften supplementiert hat, dem Publikum aber als letzte Konsequenz in Form einer Sexszene vorenthalten wurde. <sup>11</sup> Dieses *queer reading* der Cowboy-Kultur folgt der Grundannahme einer konstitutiven Gleichzeitigkeit von Homosozialität und Homophobie innerhalb männerbündischer Gemeinschaften, die um das Paradigma der Heteronormativität organisiert sind. <sup>12</sup> Erst der radikale Ausschluss von Homosexualität durch eine latente oder offene Homophobie ermöglicht der Männergemeinschaft einen libidinösen Zusammenhalt, ohne dem «Verdacht» des homosexuellen Begehrens ausgesetzt zu sein. Die abgespaltene Homosexualität ist als konstitutives Außen stets Teil dieser kollektiven Identität und als homoerotischer Subtext vorhanden.

In Anlehnung an diese Lesart wollen wir im Folgenden untersuchen, wie (weiße) Männlichkeit und Queerness im Film repräsentiert, konstruiert und verhandelt werden. Dabei ist uns bewusst, dass queere Männlichkeit und *whiteness* nur zwei, jedoch zentrale Analysekatoren des Films darstellen, neben anderen, wie etwa Weiblichkeit oder Klasse. Es soll nachvollzogen werden, wie das *queer reading* des Westerns in *Brokeback Mountain* auf visueller, diskursiver und genre-theoretischer Ebene angelegt ist. Hierzu werden Blickregime, narrative Elemente und Dialogstrukturen exemplarisch beleuchtet und einzelne Sequenzen motivgeschichtlich hinterfragt. Geleitet werden wir dabei insbesondere von der Frage, auf welche visuellen Traditionen sowie medialen und historischen Diskurse *Brokeback Mountain* zurückgreift. Der Film wurde – von Befürwortern wie Kritikern – häufig auf die verkürzende Formel «schwule Cowboys» reduziert. Abgesehen von der Frage, ob das Label «schwul» auf die Protagonisten des Films zutrifft, soll daher zunächst der Frage nachgegangen werden, inwiefern überhaupt von Cowboys bzw. von einem Western gesprochen werden kann.

### Western oder Melodram? Literarische und generische Einflüsse

Auf den ersten Blick scheint alles klar zu sein: Pferde, Cowboyhüte, wortkarge Helden – dies kann nur ein Western sein. Bei genauerem Hinsehen aber lässt sich feststellen, dass der Film mehr mit dem Melodram als dem klassischen Western-Genre gemein hat. Filmwissenschaftler Thomas Schatz zufolge gehören Western und Melodram unterschiedlichen Genretypen an. Er unterscheidet zwei Arten von Genres: «genres of order» und «genres of integration».<sup>13</sup> Zu den «genres of order» zählt er neben dem Western Gangsterfilme und Detektivstorys, in denen gewöhnlich eine einzelne (meist männliche) Hauptfigur im Mittelpunkt steht, die versucht, einen externen Konflikt in einem umkämpften, «unzivilisierten» Raum zu lösen. Dieser Konflikt wird in der Regel in Gewalt umgesetzt und durch die Eliminierung der die gesellschaftliche Ordnung bedrohenden Gefahr gelöst. Der Held allerdings bleibt außerhalb der Gesellschaft. Die «genres of integration» (Musical, Screwball-Komödie und das Melodram) hingegen spielen in «zivilisierten» Räumen, in denen gesellschaftliche Konventionen bestimmend sind. Sie verfolgen die Integration der Hauptfigur(en) in die Gemeinschaft, wobei es sich meist um Individuen oder ein Liebespaar handelt. Die in der Regel emotionalen Konflikte entstehen intern und werden auch intern gelöst, gewöhnlich durch Heirat, also durch Integration in die Gemeinschaft.

Doch es gibt auch Stimmen, die die Genre-Grenzen nicht so strikt ziehen. So interpretiert etwa Robert Leighninger John Fords Western *Rio Grande* (1950) als ein (maskulines) Action-Melodram, während David Lusted das Western-Genre an sich als «male melodrama» beschreibt.<sup>14</sup> Auch Rick Altmans syntaktisch-semantischem Ansatz zufolge sind die beiden Genres keinesfalls als exklusiv zu betrachten. Altman unterscheidet zwischen der «Semantik» eines Genres, die meist auf einer Bestandsliste gemeinsamer Elemente (Charaktere, Schauplätze und der Ikonografie) beruht, und der «Syntax» eines Genres.<sup>15</sup> Letztere ist eher durch die grundlegenden Beziehungen zwischen variablen Platzhaltern, man könnte auch sagen die Narration, bestimmt. Durch Hybridisierung kann die Syntax eines Genres nun mit der Semantik eines anderen kombiniert werden. Im Fall von *Brokeback Mountain* wären dies die Syntax des Melodrams (die Erzählung einer tragischen Liebesgeschichte) und die offensichtliche Semantik des Westerns. Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass es sich bei *Brokeback Mountain* um ein «Western-Drama» bzw. einen «melodramatischen Western» handelt. Diese Hybridisierung von Genres besitzt auch Implikationen für die Verteilung und Gestaltung der Gender-Rollen im Film. Denn wie Claudia Liebrand und Ines Steiner ausführen, werden Gender-Konfigurationen nicht nur von Genres modelliert, sondern sie konstituieren diese auch.<sup>16</sup>

Dies gilt auch für den Western: Dieser wird oft als «ur-männliche», heterosexuelle Gattung verstanden, aber ein homoerotischer Subtext ist nichtsdestotrotz (oder gerade deswegen) häufig vorhanden, wie oben bereits ausgeführt wurde. Nicht erst seit Hollywood-Helden *on-screen* die Größe ihrer «Revolver» vergleichen – wie etwa Montgomery Clift und John Ireland in Howard Hawks' *Red River* (1948) – lässt sich das Western-Genre auf homoerotische Codierungen hin untersuchen. Bereits in der Literatur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts finden sich Vorläufer für die Beziehung von Jack und Ennis. So etwa in Badger Clarks Gedicht *The Lost Partner* (1915), in dem das lyrische Ich den Verlust seines Partners Al beklagt:

We loved each other in the way men do  
 And never spoke about it, Al and me,  
 But we both *knowed*, and knowin' it so true  
 Was more than any woman's kiss could be.  
 We knowed – and if the way was smooth or rough,  
 The weather shine or pour,  
 While I had him the rest seemed good enough –  
 But he ain't here no more!<sup>17</sup>

Diese über neunzig Jahre alten Zeilen könnten als Vorlage für *Brokeback Mountain* gedient haben. Das Neue an dem Film ist jedoch, dass er diese homoerotischen Subtexte des Westerns erstmals auf der Leinwand sichtbar macht. Was zuvor nur angedeutet wurde, wird nun gezeigt – wenn auch weniger explizit, als es die konservative Rechte in den USA beklagt. So «queert» Ang Lee die Figur des Cowboys und entlarvt den *Marlboro Man* als das, was er ist: ein Werbekonstrukt.

Zwar evozieren die langen, ruhigen Einstellungen der Wildnis Wyomings zu Beginn des Films den Traum von Freiheit und Abenteuer; zugleich jedoch dekonstruiert der Film den Mythos des Wilden Westens als romantisiertes und romanisierendes Klischee. Dies geschieht zum einen auf der textuellen Ebene, indem Begriffe wie «Cowboy» oder «Marlboro» ausschließlich ironisch verwendet werden, zum anderen über die Charakterisierung der beiden Protagonisten: Cowboys im klassischen Sinne sind beide Männer nicht. Als sie sich kennen lernen, sind sie Schafhirten; später schlägt Ennis sich als Gelegenheitsarbeiter durch, Jack als eher erfolgloser Rodeoreiter.<sup>18</sup> *Brokeback Mountain* symbolisiert für sie sicherlich auch den Traum von Freiheit, das Losgelöstsein von gesellschaftlichen Restriktionen; doch darüber hinaus und in erster Linie steht der Berg für ihre Liebe, die sie nur dort in der «unzivilisierten» Wildnis ausleben können. Gewiss ist dieser Gegensatz von Zivilisation und Wildnis ein klassisches Thema des Westerns, doch auch das Melodram kennt den Topos der Natur als Zufluchtsort vor einengenden gesellschaftlichen Konventionen.<sup>19</sup> Und Jacks Wunsch nach Integration in die Gesellschaft und einem Eigenheim ist typischer für die Welt des Melodrams als die des Westerns.

So scheint Ennis auf den ersten Blick eher den klassischen Western-Helden zu repräsentieren. Wortkarg, einzelgängerisch und unfähig, seine Gefühle auszudrücken, kommt er dem stereotypen Cowboy-Image zumindest nahe. Doch auch er verkörpert nicht das «klassische» Männerbild eines John Wayne.<sup>20</sup> Während die alten Revolverhelden meist vor Selbstsicherheit und zur Schau getragener Virilität nur so strotzten, wirkt Ennis oft unsicher und verlegen. Denn sein Leben ist geprägt von Traumata. Der frühe Verlust der Eltern, der Anblick eines vom eigenen Vater gelynchten vermeintlich Homosexuellen – all dies verbirgt er hinter einer Sprachlosigkeit, die nur sein aufkeimendes Vertrauen Jack gegenüber zu überwinden vermag. Doch es fällt ihm schwer, sich zu öffnen. Seine anfänglichen Annäherungsversuche grenzen an Gewaltmomente, und so ist die erste sexuelle Erfahrung mit Jack inszeniert als ein Ausbruch aufgestauter Lust, ein mechanischer, emotionslos anmutender Akt. Erst in späteren Szenen sieht man ihn zur Zärtlichkeit fähig, wenn er Jacks Nähe und Geborgenheit sucht und ihn liebevoll als «son of a bitch» bezeichnet.

Dieses Alternieren von Aggression und Zärtlichkeit spiegelt Ennis' innere Zerrissenheit zwischen seinen starken Gefühlen für Jack und dem Kampf gegen

das, was er nicht sein will: «queer». Wie sehr ihm die unausgesprochenen Gefühle zusetzen, wird deutlich, nachdem sich die Freunde am Ende des ersten Sommers voneinander verabschiedet haben. Nach außen wirkt Ennis gelassen und emotionslos, doch sobald Jack außer Sichtweite ist, bricht er schluchzend zusammen.<sup>21</sup> Die Szene verdeutlicht einmal mehr, dass Ennis lediglich nach außen den «toughen» Cowboy performt, innerlich aber geradezu körperlich unter seinen Gefühlen für Jack und der in seinen Augen nicht lebbar Liebe leidet. Nichtsdestotrotz setzt er seinen einmal eingeschlagenen heteronormativen Lebensweg fort, getreu dem vermeintlich männlichen Motto: «if you can't fix it, you gotta stand it».

Jack hingegen wäre eher bereit, etwas zu wagen und zu verändern. Er ist ein Idealist – ein Träumer in den Augen seiner Frau und seines Vaters –, der jedoch seinen Traum von trauter Zweisamkeit mit Ennis im eigenen Heim aufgrund der gesellschaftlichen Restriktionen nicht verwirklichen kann. Mit seiner Sehnsucht nach Anerkennung und Integration erinnert er an die Rollen James Deans in den klassischen Melodramen *East of Eden* (1955) und *Rebel without a Cause* (1955). Im Western-Setting von *Brokeback Mountain* jedoch ist er nicht der jugendliche Held, sondern der im Vergleich zu Ennis weniger «traditionell-maskuline», um nicht zu sagen «femininere», Partner. So gleicht Jack am Morgen nach dem «ersten Mal» einer treusorgenden Ehefrau, die einem Hollywood-Melodram der 1950er entspringen sein könnte. Am Lagerfeuer zurückbleibend ruft er dem zur täglichen Arbeit reitenden Ennis hinterher, «see you for supper», und versinnbildlicht auf ironisch gebrochene Weise das, was Tania Modleski als «the central condition of a woman's life» bezeichnet: das Warten.<sup>22</sup>

Insgesamt lässt sich zusammenfassen, dass Jack zwar eher als «feminisierter» und melodramatischer Charakter dargestellt wird, während Ennis auf den ersten Blick als «maskuliner» tragischer Westernheld erscheint. Letztlich aber lassen sich beide nicht in eine Dichotomie wie aktiv/passiv oder feminin/maskulin einzwängen, sondern bleiben, was die Narration betrifft, in Bezug auf ihre Gender-Rollen ambivalent. Neu sind diese Maskulinitäten nicht, gab es doch spätestens seit den 1950er Stars wie Marlon Brando, die als «maskulin» galten und dennoch in ihren Rollen Verwundbarkeit zum Ausdruck brachten und Gefühle zeigten. Und auch Hollywoods lange Geschichte der Homophobie und Negierung bzw. Nicht-Repräsentation von Homosexualität ist in den vergangenen Jahrzehnten zunehmend einer positiven (wenn auch nicht notwendigerweise weniger stereotypen) Darstellung queerer Charaktere gewichen.<sup>23</sup> Insofern ist *Brokeback Mountain* auch in dieser Hinsicht nicht unbedingt revolutionär. Innovativ ist aus generischer und narrativer Sicht lediglich das explizite «Queeren» des Cowboy-Mythos, da Queerness bisher nur unterschwellig Bestandteil des Western-Genres war. Wie dieses Queering visuell in der *Mise en Scène* und Montage des Films umgesetzt wird, soll im folgenden Abschnitt untersucht werden.

### **Sehen und gesehen werden: Das Queering des Blickregimes**

In *Brokeback Mountain* wird die Beziehung der männlichen Protagonisten zueinander vor allem über das Blickregime (*gaze*) thematisiert. Das intime Begehren der Männer wird zwar vereinzelt über einen scheuen Blickwechsel (*look*) angedeutet, entscheidend ist jedoch der Fokus der Kamera, der den (männlichen) begehrenden Blick statt auf den weiblichen auf den männlichen Körper lenkt.

2 Jack (Jake Gyllenhaal) betrachtet Ennis (Heath Ledger) im Rückspiegel, *Brokeback Mountain*, 2005, DVD-Stills.



Um die identitätsstiftende Bedeutung der Begegnung zwischen Jack und Ennis zu markieren, wird die Liebesgeschichte zu Beginn und gegen Ende des ersten Sommers von einer Sequenz eingerahmt, in der Jack Ennis im Rückspiegel betrachtet. Am Ende des Sommers verschwindet Ennis in demselben Rückspiegel des fahrenden Autos aus dem Bild, in dem er ihn bei ihrer ersten Begegnung erblickte (Abb. 2). In beiden Einstellungen wird der begehrende Blick Jacks auf Ennis durch die Kamera aufgegriffen und über das Medium des Spiegels reflektiert. Auf diese Weise kann nicht nur der ikonische Status des Cowboys an sich thematisiert werden, sondern dem Zuschauer wird gezeigt, was bzw. wie Jack sieht. D.h. der *male gaze* wird genutzt, um einen homoerotischen Blick auf Ennis zu provozieren.

In mehreren Sequenzen werden die Männer bei der Verrichtung des Zeltlagerhaushaltes gezeigt. Dabei handelt es sich um Tätigkeiten, die losgelöst vom Innenraum der häuslichen Sphäre – im Kontext der rauen Wildnis nicht eindeutig



3 Erwin E. Smith, *The JA Wagon Cook Taking a Shave, JA Ranche, Texas. Robert Faure (Frenchy) Does the Shaving, 1908, Nitrat-Negativ, Ft. Worth, Texas, Amon Carter Museum.*

«weiblich» konnotiert sind, sondern vielmehr der Logik einer Doppelsemantisierung von «weiblicher» Tätigkeit und «zivilisatorischer» Notwendigkeit folgen. So sehen wir etwa in einer Wasch- und Rasierszene im Zeltlager Ennis, der im Hintergrund vor Rasierspiegel und Waschschüssel hockt, während Jack im Vordergrund mit Kochen beschäftigt ist. Motivgeschichtlich steht die Waschszenen in der Tradition der *Toilette der Venus*.<sup>24</sup> Das Rasieren steht im Kontext des Westerns zudem für einen zivilisatorischen Akt, der den Protagonisten aus der Einsamkeit der Wildnis zurück in die Gemeinschaft führt. Die unterschwellige Erotik einer professionellen Rasur ist dabei nicht nur in der Orientalmalerei des 19. Jahrhunderts anzutreffen, sondern schwingt auch in (künstlerischen) Repräsentationen der Cowboy-Kultur mit, wie etwa in den Fotografien Erwin E. Smiths (Abb. 3).<sup>25</sup> Im Film wird über die Struktur des Blickregimes die zunehmende Intimität und emotionale Annäherung der beiden Figuren, die sich nicht anblicken, von Außen vorgeführt. Die Kamera hat den begehrenden Blick Jacks auf Ennis (analog der kurzen Eingangsszene mit Rückspiegel) übernommen und zeigt auf Augenhöhe von Jack, der im Vordergrund Kartoffeln schält, wie sich Ennis im Hintergrund seiner Kleidung entledigt (Abb. 4). Die Überlagerung von *look* und *gaze* gibt in dieser Einstellung zu sehen, wie Jack Ennis sieht, während dieser nichts sieht, aber zu sehen begehrt. Die Einstellung verdeutlicht die erotische Annäherung der beiden Männer; gleichzeitig provoziert das Blickregime einen homoerotischen Blick auf Ennis' nackten Körper.

Während Ennis auf der narrativen Ebene mit «männlich» konnotierten Eigenschaften und Fähigkeiten (Schießen, Schweigen, Prügeln) charakterisiert wird und Jack «weibliche» Aufgaben wie Kochen und Waschen verrichtet, ist Ennis in dieser Szene eindeutig als Objekt eines männlichen Begehrens scopisch subordiniert und damit «feminisiert». Die von den kritischen Filmwissenschaften seit langem analysierte Hierarchie von *male gaze* und *female look* wird hier unterlaufen, da ein gleichgeschlechtliches Begehren als Blickregime installiert ist. Gleichzeitig wird deutlich, dass es sich um eine Positionierung handelt, die – unabhängig von der geschlechtlichen Identität der Figur – eine Objektivierung vor der Kamera bedeutet.<sup>26</sup>

Im Verlauf des Films wird das visuelle Feld, in dem sich die Protagonisten bewegen, mehrfach durch die mediale Vermittlung des Blicks innerhalb der Diegese reflektiert. Ähnlich wie Jack, der Ennis zuerst im Rückspiegel betrachtet, bevor er ihm in die Augen blicken kann, sehen die übrigen Personen auf die Liebesbeziehung zwischen Jack und Ennis nur indirekt, durch die Distanz eines Mediums.



4 Die Kamera auf Augenhöhe Jacks (im Vordergrund) provoziert einen homoerotischen Blick auf Ennis' nackten Körper, *Brokeback Mountain*, 2005, DVD-Still.



5 Alma Del Mar (Michelle Williams) beobachtet durch das Fenster einen leidenschaftlichen Kuss zwischen Ennis und Jack, *Brokeback Mountain*, 2005, DVD-Stills.



6 Alles, was Ennis nach Jacks Tod bleibt, sind zwei Hemden und eine Karte des Brokeback Mountain, *Brokeback Mountain*, 2005, DVD-Still.

Der Besitzer der Schafherde Joe Aguirre beobachtet das ›kindische‹ Herumtollen seiner Saisonarbeiter durch ein Fernglas, das er in dem Moment absetzt, als die Rauferei in einem Kuss endet. Das Gesehene reicht ihm aus, um sich ein ›Bild‹ von der Situation zu machen. Auch Ennis' Ehefrau, Alma, sieht durch das Fenster der Haustür nur kurz auf das sich küssende Paar herunter, bevor sie den Blick abwendet (Abb. 5). Ungeachtet dessen ist Ennis von der steten Angst besessen, *gesehen* zu werden: «You ever get the feelin' [...] someone looks at you, suspicious ... like he knows. And then you get out [...], and everyone, lookin' at you, and maybe they all know, too?» Die Handlung ist demnach auf visueller wie diskursiver Ebene um Fragen von Unsichtbarkeit und Sichtbarkeit bzw. Privatsphäre und Öffentlichkeit angesiedelt. Dies wird besonders deutlich, wenn Ennis in der letzten Szene des Films die zwei sorgfältig übereinander gehängten Hemden, die er und Jack in ihrem ersten Sommer trugen, aus dem Schrank (dem *closet*) hervorholt (Abb. 6). Sie sind die einzigen un/sichtbaren Zeichen – neben einer Postkarte des Brokeback Mountain –, die ihm nach Jacks Tod bleiben und die nun metonymisch für die Liebesbeziehung der beiden stehen. Dass Ennis die Hemden in Jacks Wandschrank – also im Versteck – gefunden hat, symbolisiert das spezifisch homosexuelle Dilemma von *closet* und *coming out*, um das die Liebesgeschichte kreist.

Der vermittelte Blick, das Zeigen und Verstecken korrespondieren mit der indirekten Sprechweise in den Dialogen: Das Western-Genre mit seinen wortkargen Helden erscheint als idealer Ort, um den historischen Diskurs über Homosexualität nachzuzeichnen, der maßgeblich durch das gleichzeitige Benennen und Verleugnen gekennzeichnet ist. So erweisen sich die wenigen Worte Ennis' als charakteristischer Bestandteil des beredten Nicht-Sprechens über das eigene Begehren: «I'm not queer – me neither» kann insofern als Schlüsseldialog des Films gelten, da Queerness in der direkten Kommunikation zurückgewiesen wird, aber gleichzeitig auf diskursiver Ebene präsent ist. In diesem Kontext lassen sich auch die so genannten ›Angeltouren‹ verorten. Jack und Ennis bezeichnen ihre gemeinsam verbrachte Zeit stets als «fishing trips», eine Bezeichnung, die im Film als schwuler Code kursiert, der über die sexuelle Orientierung der männlichen Protagonisten informiert, etwa wenn Randall, Jacks Nachbar, diesem ein ›Angelwochenende‹ vorschlägt. ›Fishing‹ ist eine Metapher, die auch Ennis' mittlerweile geschiedene Ehefrau, Alma, als Ausgangspunkt nimmt, um über das Scheitern ihrer Ehe zu sprechen. Sie verschweigt, was sie durch die Glasscheibe der Wohnungstür gesehen hat, und thematisiert stattdessen den ausgebliebenen Fischfang.

### **Mexiko: Die Auslagerung von Sexualität und Ethnizität**

Gegen Ende der Beziehung von Jack und Ennis steht ›Mexico‹ als Metapher für das sexuelle Ausleben des Begehrens: Nach Mexiko fährt Jack, um sich mit männlichen Prostituierten über die Zurückweisung von Ennis ›hinwegzutrusten‹. Das Ausleben der Homosexualität wird hier durch das Überschreiten der (Landes-)Grenze ermöglicht, wobei die physische Demarkation gleichzeitig die sexuelle Transgression bezeichnet. ›Mexico‹ markiert demnach nicht nur einen geographischen Ort, an dem Jack vermeintlich keine gesellschaftlichen Zwänge auferlegt werden, sondern gleichzeitig wird durch das Überque(e)ren der Grenze die transgressive Sexualität aus der US-amerikanischen Gesellschaft ausgelagert. Vergleichbar mit der Formierung der Figur des ›weißen‹, männlichen Cowboys,

welche die Kategorien Ethnizität, Klasse und Geschlecht ausblendet (obwohl historische Viehhirten häufig einer «nichtweißen» Unterschicht angehörten), wird hier die Frage nach der eigenen Sexualität «abgeschoben», und zwar ausgerechnet dorthin, wo die Cowboy-Kultur ihren Anfang nahm: nach Mexiko. Der Grenzübertritt kann demnach als Metapher für den mit der Mystifizierung der Figur des Cowboys einhergehenden Ausschluss von *race* und *sexuality* gelesen werden. Die filmische Repräsentation des texanisch-mexikanischen Sextourismus mag als kritischer Hinweis auf eben diese Ausschlüsse verstanden werden – aber auch als deren Reproduktion.

### Resümee

Der Film nutzt das homosoziale *setting* des Westerns, um den Diskurs über Männlichkeit mit der Frage nach der Visualität von und dem Sprechen über Homosexualität zu konfrontieren. Sowohl die Struktur des Blickregimes als auch die Dialoge reflektieren die Repräsentation von Männlichkeit, indem sie den homoerotischen Subtext der traditionell homophoben Männergemeinschaft der Cowboy-Kultur offen legen.<sup>27</sup> Die Präsenz von gleichgeschlechtlichem Begehren wird dabei stets als sanktioniert thematisiert.

Durch ihre Weigerung, den Film anzuschauen, demonstrieren die US-amerikanischen Konservativen die nach wie vor bestehende Brisanz dieser Thematik, insofern sie den Diskurs ebenfalls über Fragen von Sichtbarkeit und Verleugnung führen.<sup>28</sup> Trotz der Aktualität des Films in dieser Hinsicht muss jedoch gefragt werden, ob es sich bei der aufgezeigten Problematik um eine zeitgemäße Darstellung von gleichgeschlechtlichem Begehren handelt: Der Film entwirft keine positiven Lebensentwürfe homosexueller Paare; vielmehr lässt er die Beziehung zwischen Jack und Ennis an gesellschaftlichen Zwängen, Selbsthass und Verleugnung scheitern.<sup>29</sup> Die Protagonisten werden im Film zudem als «fremde Spezies» exotisiert, die in einer rückständigen Gesellschaft der 1960er Jahre mit heute scheinbar gelösten Problemen wie dem *coming out* konfrontiert sind. Die Betrachtung des Films kann dem Publikum also die Genugtuung verschaffen, diese Probleme heute als überwunden anzusehen, und verdeckt dadurch gleichzeitig nach wie vor bestehende Diskriminierungen.<sup>30</sup>

Andererseits sind diese Sichtweise der Thematik sowie das unglückliche Ende der Filmhandlung auch den Genre-Konventionen des Melodrams geschuldet. Hier gilt: Je anrührender die Story, desto erfolgreicher der Film, der so samt seiner «kontroversen» Thematik eine weitere Verbreitung erfährt. So fällt das Gesamtresümee in Bezug auf die eingangs gestellten Fragen eher gemischt aus: Einerseits visualisiert *Brokeback Mountain* die homoerotischen Subtexte des Cowboy-Mythos und füllt so in gewisser Weise die «queere Lücke» der traditionellen Western-Narration aus; andererseits aber lagert der Film die eingangs aufgeworfene und von uns ebenfalls als Leerstelle konstatierte Frage nach der Repräsentation von ethnischer Differenz nach wie vor aus.

## Anmerkungen

- 1 Dem Mythos des Westerns in der Gegenwartskunst widmet sich u. a. auch die Ausstellung *Brave Lonesome Cowboy*, Kunstmuseum St. Gallen, 25. August 2007 bis 27. Januar 2008. Die ausgestellten Werke setzen sich allerdings kaum mit den ›blinden Flecken‹ des Cowboy-Mythos auseinander.
- 2 Vgl. J. Gray Sweeney, «Racism, Nationalism, and Nostalgia in Cowboy Art», in: *Oxford Art Journal*, 1992, Bd. 15, Heft 1, S. 67–80.
- 3 Vgl. Chris Packard, *Queer Cowboys and Other Erotic Male Friendships in Nineteenth-Century American Literature*, New York 2005; *Mythos Cowboy*, hg. v. Deutsches Ledermuseum/Deutsches Schuhmuseum Offenbach am Main 1989.
- 4 Andy Warhol, *Lonesome Cowboys*, Film, 109 min., 1968; vgl. Christopher Le Coney und Zoe Trodd, «John Wayne and the Queer Frontier. Deconstructions of the Classic Cowboy Narrative during the Vietnam War», in: *Americana*, 2006, Bd. 5, Heft 1, [http://www.americanpopularculture.com/journal/articles/spring\\_2006/le\\_coney\\_trodd.htm](http://www.americanpopularculture.com/journal/articles/spring_2006/le_coney_trodd.htm), Zugriff am 13. September 2007. Isaac Julien, *The Long Road to Mazatlán*, 1999, Videoinstallation, 18 min., London, Courtesy of Victoria Miro Gallery; vgl. «The Long Road. Isaac Julien in Conversation with B. Ruby Rich», in: *Art Journal* (New York), 2002, Bd. 61, Heft 2, S. 50–67.
- 5 Ang Lee, *Brokeback Mountain*, Film/DVD, 129 min., 2005. Gewiss muss man auch John Schlesingers *Midnight Cowboy* (1969) als Meilenstein in Bezug auf die Dekonstruktion des Cowboy-Mythos bezeichnen. Doch auch wenn dem dystopischen Film ein queerer Subtext nicht abzuspüren ist, verharrt er in visuellen und narrativen Allusionen, die nicht wesentlich über das hinausgehen, was in früheren Western angedeutet wurde. Vgl. Le Coney und Trodd 2006 (wie Anm. 4). Im deutschen Film wurde das ›Queering‹ des Western-Genres spätestens mit Michael ›Bully‹ Herbig's *Der Schuh des Manitu* (2001), einer Parodie auf die Karl-May-Verfilmungen der 1960er Jahre, vollzogen.
- 6 Gerade die Frage der (Nicht-)Repräsentation von ethnischer Differenz in *Brokeback Mountain* ist bisher nur vereinzelt in wissenschaftlichen oder populären Publikationen thematisiert worden. So verweist etwa Alisa Valdes-Rodriguez in ihrem Kommentar zu *Brokeback Mountain* auf die *vaquero*-Tradition der Cowboy-Kultur und kritisiert, dass man die Rolle des Ennis Del Mar, einem vermeintlichen Latino, mit dem Australier Heath Ledger besetzt hat. «That's Entertainment? Giving the Lie to Five Oscar Pics: ›Brokeback Mountain‹», in: *Los Angeles Times*, 26. Februar 2006, M3.
- 7 Annie Proulx, «Brokeback Mountain», in: *The New Yorker*, 13. Oktober 1997, S. 74–85; dies., *Close Range. Wyoming Stories*, New York 1999.
- 8 David Kupelian, «‹Brokeback Mountain›. Rape of the Marlboro Man», in: *WorldNetDaily*, 27. Dezember 2005, [http://www.worldnetdaily.com/news/article.asp?article\\_id=48076](http://www.worldnetdaily.com/news/article.asp?article_id=48076), Zugriff am 12. August 2007.
- 9 Für eine Zusammenfassung der Kritiken siehe Daniel Mendelsohn, «An Affair to Remember», in: *The New York Review of Books*, Bd. 53, Heft 3 (23. Februar 2006), o. S.
- 10 Zur Spezifität von *closet* und *coming out* siehe Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet*, Berkeley/Los Angeles 1990, S. 67–90.
- 11 Slavoj Žižek, «Homophobes Rodeo. ›Brokeback Mountain‹ oder: Nur schwule Cowboys werden siegen», in: *Frankfurter Rundschau*, 11. März 2006, Feuilleton, S. 17.
- 12 Zur konstitutiven Gleichzeitigkeit von Homosozialität und Homophobie siehe Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*, New York 1985. Zu *queer theory* und *queer reading* siehe Andreas Kraß, «Queer Studies. Eine Einführung», in: *Queer Studies*, Frankfurt am Main 2003, S. 7–28.
- 13 Thomas Schatz, *Hollywood Genres. Formulas, Filmmaking, and the Studio System*, New York 1981, S. 34.
- 14 Robert D. Leighninger, Jr., «The Western as Male Soap Opera. John Ford's Rio Grande», in: *Journal of Men's Studies*, 1998, Bd. 6, Heft 2, S. 135–148, hier S. 146; David Lusted, «Social Class and the Western as Male Melodrama», in: *The Book of Westerns*, hg. v. Ian Cameron und Douglas Pye, New York 1996, S. 63–74.
- 15 Rick Altman, *The American Film Musical*, Bloomington 1987, S. 95.
- 16 *Hollywood hybrid. Genre und Gender im zeitgenössischen Mainstream-Film*, hg. v. Claudia Liebrand und Ines Steiner, Marburg 2004, S. 7.
- 17 Badger Clark, «The Lost Pardner», in: *Sun and Saddle Leather*, Boston 1915, o. S. (Hervorhebung im Original).
- 18 Schafhirten fielen der Amnesie des Western-Mythos ebenso zum Opfer wie nicht-weiße Cowboys und finden in der traditionellen Narration allenfalls Erwähnung als zwielichtige Gestalten und ›natürliche‹ Feinde des Viehtreibers, welcher nur mit Verachtung auf sie herabblickt. Zwar ist dieser Antagonismus, der nach dem Bürgerkrieg in den so genannten ›Schafkriegen‹ um Weideland und Wasserrechte gipfelte, historischer Fakt, doch spätestens seit 1900 war die friedliche Koexistenz von Schaf- und Rinderzüchtern die Regel, und mancher Rancher betätigte sich sogar auf beiden Gebieten. Der Historie zum Trotz liegt den meisten (Genre-)Repräsentationen jedoch folgende Dichotomie zugrunde: «Cattle are masculinized

beasts, tended by masculine men, men who are, by definition, white. Sheep are feminized beasts, tended by emasculated, often racialized men (and, as cattlemen would have it, sometimes bestialized by their keepers).» Susan Lee Johnson, [Filmrezension zu *Brokeback Mountain*], in: *Journal of American History*, 2006, Bd. 93, Heft 3, S. 988–990, hier S. 989.

**19** In Bezug auf den Western ist Jim Kites' «antinomische» Gegenüberstellung von Zivilisation und Wildnis das wohl einflussreichste, wenn auch oft kritisierte und revidierte, Modell: Jim Kites, *Horizons West*, London 1969, S. 9. Klassische Beispiele für die Zuflucht vor gesellschaftlichen Restriktionen gewährende Rolle der Natur sind William Wylers *Wuthering Heights* (1939), Douglas Sirks *All That Heaven Allows* (1955) oder Vincente Minnellis *Tea and Sympathy* (1956); aber auch in Peter Weirs *Dead Poets Society* (1989) können die Schüler der Welton Academy nur durch nächtliche Ausflüge in den nahe gelegenen Wald dem strengen Regiment des Internats entkommen.

**20** Wenn an dieser Stelle der Gegensatz zwischen dem «toughen» Cowboy à la John Wayne und den Protagonisten von *Brokeback Mountain* betont wird, geschieht dies in dem Wissen, dass auch in der Vergangenheit nicht alle Hollywood-Darstellungen der Männer des Westens diesem Typus entsprachen. Nichtsdestotrotz hat das John Wayne-Image die generischen Erwartungen des Kinopublikums nachhaltig geprägt, welche folglich bei der Sichtung jedes Westerns (bewusst oder unbewusst) mitschwingen. Einen Überblick über die neuere filmwissenschaftliche Forschung auf diesem Gebiet sowie eine daran anschließende Neubewertung der Repräsentationen von Männlichkeit im Western-Genre findet sich bei Wendy Chapman Peek, «The Romance of Competence. Rethinking Masculinity in the Western», in: *Journal of Popular Film and Television*, 2003, Bd. 30, Heft 4, S. 206–19.

**21** Vgl. die entsprechende Passage der Kurzgeschichte: «Ennis felt like someone was pulling his guts out hand over hand a yard at a time. He stopped at the side of the road and [...] tried to puke but nothing came up.» Annie Proulx, «Brokeback Mountain», in: *Brokeback Mountain. Story to Screenplay*, New York 2005, S. 1–28, hier S. 9.

**22** Tania Modleski, *Loving with a Vengeance. Mass-Produced Fantasies for Women*, Hamden 1982, S. 88.

**23** Selbst «progressivere» Hollywood-Produktionen tendieren dazu, Homosexualität ausschließlich als Problem bzw. Schwule und Lesben als Opfer darzustellen. So handelt es sich auch bei *Philadelphia* (Jonathan Demme, 1994), dem einem breiten Publikum wahrscheinlich bekanntesten «queeren» Blockbuster, um ein tragisch endendes Melodram.

**24** Z.B. Peter Paul Rubens, *Toilette der Venus*, 1614; Ö/L, 124 × 98 cm, Vaduz, Sammlung Fürst von Liechtenstein.

**25** Zur Homoerotik in der Malerei des Orientalismus siehe z.B. Léon Bonnat, *Le Barbier de Suez*, 1876, Ö/L, 80 × 58,5 cm, The Forbes Magazine Collection, New York.

**26** Für einen Überblick zum Forschungsstand der feministischen Filmwissenschaften, siehe Janet McCabe, *Feminist Film Studies. Writing the Women into Cinema*, London/New York 2004.

**27** Zwar gibt es in den USA bereits seit über zwanzig Jahren *gay rodeos*, diese wurden aber in der Öffentlichkeit bislang kaum wahrgenommen. Außerhalb solcher Veranstaltungen macht, v. a. im sog. *heartland* Amerikas, die Angst vor sozialer Ächtung und Diskriminierung ein *coming out* nach wie vor unmöglich. Vgl. Reymer Klüver, «Harte Jungs weinen doch. «Brokeback Mountain» hat schwule Cowboys populär gemacht – beim Rodeo in Texas merkt man, dass es ihnen gefällt», in: *Süddeutsche Zeitung*, 6. März 2006, S. 3.

**28** So ließ etwa George W. Bush verlauten: «Ich kann mit Ihnen über die Viehzucht plaudern, aber ich habe den Film nicht gesehen.» Zitiert nach: Ingo Arend, «Das Drama der Freiheit», in: *Freitag* 10, 10. März 2006, <http://www.freitag.de/2006/10/06101301.php>, Zugriff am 12. August 2007.

**29** Vgl. Elisabeth Bronfen, «Einer wartet immer. Die tragische Liebe zweier Cowboys in Ang Lees «Brokeback Mountain»», in: *epd Film*, 2006, Heft 3, S. 26–29 ([http://www.epd-film.de/33178\\_39853.php](http://www.epd-film.de/33178_39853.php)).

**30** Vgl. Žižek 2006 (wie Anm. 11). Auch Gewalt gegenüber (vermeintlich) Homosexuellen gehört noch immer nicht der Vergangenheit an, wie der Überfall auf den 21-jährigen Studenten Matthew Shepard zeigte, der im Oktober 1998 in der Nähe von Laramie, Wyoming brutal zusammengeschlagen wurde und wenig später seinen Verletzungen erlag. Der Fall erregte weltweites Medieninteresse und zündete in den USA die Debatte um homophob motivierte «Hassverbrechen» (*hate crimes*) und deren strafrechtliche Verfolgung an. Mehrere Versuche, die diesbezügliche Bundesgesetzgebung um das Merkmal der sexuellen Orientierung zu erweitern, sind bereits fehlgeschlagen; die bislang jüngste Gesetzesvorlage (der *Matthew Shepard Hate Crimes Act* von 2007) wird voraussichtlich am Veto George W. Bushs scheitern. Vgl. Jonathan Weisman, «House Backs Expanded Hate-Crime Law. Bush Has Threatened Veto of Measure to Extend Federal Protection to Gays», *Washington Post*, 4. Mai 2007, A04.



1 *My Son the Fanatic*: Happy Days: Father and Son Happily United

Elahe Haschemi Yekani

«Who's the Fanatic now?» – Father-and-Son Conflicts in *My Son the Fanatic* and *East is East*

British cinema of the 1990s was shaped by box-office hits such as the romantic comedies *Four Weddings and a Funeral* (1994) or *Notting Hill* (1999). In addition, there were also a number of movies focussing on the changing roles of men in light of what is often referred to as the «crisis of masculinity» such as *Fever Pitch* (1997) or *The Full Monty* (1997). British men – from different class backgrounds – have had to adapt to changes in the labour market and changes in gender relations. *The Full Monty* was especially applauded for its portrayal of men and how they coped with these changing models of masculinity. However, when looking at successful British films that focus on Asian British families, these developments seem to have bypassed migrant men. Many of these movies give the impression that the figure of the patriarchal Muslim father is always doomed to fail. He is either too well assimilated into British culture or too immersed in his own culture of origin. By examining father-and-son relationships in *East is East* and *My Son the Fanatic*, I want to discuss different failing Asian British masculinities which are vaguely attributed to «Muslim patriarchy». Whereas in the 1970s, it was predominantly the father who was held responsible for familial chaos and «misadaptation», there is clearly a change of focus onto the generation of sons who now pose the greatest threat to society in films set in Britain in the 1990s and afterwards.

**My Son the Fanatic (1997)**

The film *My Son the Fanatic* – directed by Udayan Prasad – was written by Hanif Kureishi and is based on a short story of the same name originally published in 1994.<sup>1</sup> The opening sequence shows a typical British country house in which Parvez (Om Puri) and his wife Minoo (Gopi Desai) prepare to celebrate their son Farid's (Akbar Kurtha) engagement to Madeleine (Sarah-Jane Potts), chief inspector Fingerhut's (Geoffrey Bateman) daughter. Parvez plays the role of the stereotypical submissive «happy native» who is marked by his accent and constant chattering while trying to brush over the Fingerhut family's visible discomfort at the prospect of their daughter's marriage into a Pakistani family. During the celebrations, Parvez insists on champagne and pictures.

The snapshot taken of himself and his son (cf. illustration 1) works as the cross-fade to Parvez's daily work as a taxi driver where the same slightly aged picture is now shown as a talisman on his dashboard. The depicted familial harmony between father and son proves to be short-lived. For reasons unknown to his father, Farid starts selling his «modern» clothes, records and sports equipment and breaks up with Madeleine. At first, Parvez suspects drugs as the reason for this sudden change in manners, but when he discovers his son is learning how to

pray, he secretly follows him to a mosque where he realises that Farid is gradually turning into a strict Muslim. In this setup, Kureishi explores the «irony of the reversal of the traditional parent – versus – rebellious – second-generation paradigm». <sup>2</sup> In contrast to his newly religious son, Parvez listens to Western jazz music, likes to drink alcohol and gradually falls in love with the white sex worker Bettina (Rachel Griffiths) who is a frequent client of his. Like many migrant men of his generation, he expresses disbelief at the fact that his son voluntarily forsakes Western freedom. In his mind, migration meant the prospect of a better and more liberal life for his children: «I thought anything he wants, he can do.» <sup>3</sup> When his father confronts him, Farid expresses his rage which echoes the growing resentment of immigrants in Britain at that time: «In the end, our cultures they cannot be mixed.» <sup>4</sup> Moreover, he explains what he seeks: «Belief. Purity. Belonging to the past. I won't bring up my children in this country.» <sup>5</sup>

Farid belongs to a generation which has not been brought up religiously and is supposed to be fully integrated into the Western lifestyle. However, he longs for structure and limits, and he says that there is paradoxically too much choice. In contrast, his father Parvez, who wears Western dress outside the house and traditional clothing at home, has no attachment to Islam – his religious education in Pakistan involved constantly falling asleep and as a result earned him punishment by the Moulvi.

What is unusual in the visual representation of a middle-aged migrant man in this movie is the explicit portrayal of his sexual longing. We see close-ups of Parvez's face when he has sex with Bettina while another shot shows them cuddled up naked on the bed. Kureishi often depicts sexuality and sensuality as being in opposition to (Muslim) faith, which ultimately, for him, are two inconsolable spheres. <sup>6</sup> Throughout the film, the viewer clearly shares Parvez's point of view. In contrast, Farid's decisions remain quite enigmatic to the viewers. His frustration and his feelings of never being accepted as a proper Englishman are only expressed as angry outbursts directed at his father. Nonetheless, racism is present in the film: Parvez, too, is humiliated by his German client Schitz (Stellan Skarsgård) and is also suffering public humiliation by a comedian and the crowd in a local pub.

Ruvani Ranasinha criticises Kureishi's liberal viewpoint that cannot conceive of any internal Muslim critique of fundamentalism or sexist behaviour, noting, however, that the film is more nuanced than *The Black Album* or Kureishi's essay *Bradford* <sup>7</sup> since the audience does sense that Parvez's liberal ideas cannot solve all the problems. As his violent outbursts towards his wife and son demonstrate, Parvez is not depicted as an unambiguously positive character. This might also be attributed to the fact that Martin Scorsese's *Taxi Driver* (1976) figures prominently as a subtext, especially with the parallels to the nightly taxi rides driven by Travis Bickle (Robert De Niro) in *Taxi Driver* and Parvez's through a deserted Bradford. <sup>8</sup> Ultimately, Parvez, too, is lost in this city and has to face the question of how he wants to spend the rest of his life. His son's rebellion coincides with his own midlife crisis, and both are portrayed as failing masculinities in some sense. His decision to stay with Bettina costs him his family and also the support of the migrant community. His friend Fizzy (Harish Patel), a well-off restaurant owner, and his co-workers shun him for what to them seems an untenable decision.



2 *My Son the Fanatic*: Desperately Trying to Get Farid Away from the Angry «Mob of Fanatics»

The climax of the movie occurs when the young Muslim men host a violent attack on the sex workers. A Molotov cocktail is thrown into a window, and Farid physically attacks Bettina pulling off her wig and spitting her in the face. Parvez is disgusted and literally grabs his son by the scruff of the neck to take him home in his taxi (cf. illustration 2).

This final confrontation of father and son results in Parvez beating Farid and throwing him out of his house. In the course of Parvez's assault, Farid screams and sobs and asks about Parvez's affair with Bettina and his father's double moral standards: «You call me a fanatic dirty man? Who is the fanatic now?»<sup>9</sup> As a consequence of Parvez's violence and his affair, Minoo declares that she will return to Pakistan as there is no reason for her to stay in this country. Bart Moore-Gilbert sees the film as a nuanced description of the conflict of the liberal father and fundamentalist son when he asserts that: «Ironically, Parvez's liberal ideals leave him one of the most bereft and isolated figures in Kureishi's recent work, abandoned by both son and wife and alienated from former friends like Fizzy.»<sup>10</sup> However, the end of the movie shows Parvez alone in his house, turning on the lights and having a drink listening to jazz once more. He has started his life anew while his son is erased from the picture and has been taken into the arms of the «Muslim brotherhood». The Muslim family has fully disintegrated.

For the most part, Muslim women are portrayed as outsiders to these male conflicts.<sup>11</sup> While in *My Son the Fanatic* Farid remains the alien and the viewer actually empathises with Parvez for most of the time, it is reversed in *East is East* – another highly successful movie focussing on a British Pakistani family and in which the sons appear in a more positive light and the father is the troublemaker.

### **East is East (1999)**

*East is East* was one of the most successful British films of 1999 and is based on the theatre play of the same name from 1996 by Ayub Khan-Din, who also wrote the screenplay. A significant difference to *My Son the Fanatic* is that the film fo-



3 *East is East*: The Family: Still Intact Grouped around the Parents

cuses on the 1970s and hence is a retrospect portrait of a Muslim family of six sons and one daughter in working-class Salford. In terms of genre, the movie can be described as a tragicomedy with grotesque elements.<sup>12</sup> However, the film was advertised as a funny multi-cultural family movie and viewers might not have expected the scenes of brutal domestic violence. Judging from the colourful movie posters and trailers that highlighted the comic aspects of the movie, scenes such as when the dog attacks Mrs Shaw (Leena Dhingra) and her grotesquely ugly daughters, viewers might have been misled. In many respects, it seems as if the Muslim father simply cannot be depicted without irrational aggressive outbursts at his family. Once more, the father figure is featured prominently, and interestingly, this character is played again by the actor Om Puri, who now stars as the patriarch George. Nonetheless, the two characters represent quite different models of patriarchy. Even if George and Parvez are both immigrants to Britain with a Pakistani background,<sup>13</sup> they are not of the same generation: George came to the UK in the 1930s and has adult sons in 1970. The war between India and Pakistan over the independence of East Pakistan features prominently in the film (although there are even more references to it in the play). Even if there are less explicit allusions to historical events in *My Son the Fanatic*, Parvez must have come to the country after WWII and has an adult son in the late eighties/early nineties.<sup>14</sup> Both of them have low paying but labour-intensive jobs: Parvez works all night as a taxi driver and George owns an all-English fish and chip shop. His whole family – most significantly his English wife Ella (Linda Bassett) – have to work in the family business. Especially in their religious background and moral ideals, the characters could not be more drastically opposed: while Parvez dreams of the marriage between his son and the daughter of the English chief inspector Fingerhut, George insists unsuccessfully that his sons enter an arranged marriage with a suitable Pakistani bride. The familial conflict is revealed when the eldest son, Nazir (Ian Aspinall), runs away from his arranged marriage at the very last minute to the embarrassment of his whole family because it signifies his failure to fulfil his filial duty. Consequently, his portrait disappears and is shown to fade away from the family gallery (cf. illustration 3) leaving only the empty spot on the wall.

George is devastated and feels his reputation will be ruined in his community. After the eldest son breaks with the family, the focus shifts to the youngest son, Sajid (Jordan Routledge), who although is about 12 years of age has not been circumcised in contrast to his brothers. When this fact is revealed, George is furious and demands that he undergo the procedure as soon as possible. Even if George likes to think of himself as the undisputed head of the family, Ella, too has her say in things and answers back most of the time. On the one hand, she allows her kids to have some freedom, but she is also attentive to her husband's wishes at the beginning of the film: all her children have Pakistani names<sup>15</sup>, go to mosque and will have arranged marriages. Yet, George's insistence on maintaining strict rules in his house do not work, and the funniest scenes in *East is East* are those that depict the chaotic household «between two cultures» with the children secretly eating pork or making out with the English working-class girls. Loretta Collins Klobah notes:

On one side, the film is seemingly responsive to contemporary theoretical discourses that chart plural signs of identity. On the other side, representations of the Islamic patriarch and the Muslim community fit harmoniously with public discourses that celebrate multi-culture even as they simultaneously continue to define British society in terms of «Englishness», belonging and exclusion.<sup>16</sup>

George's concept of the male head-of-house seems antiquated, and often it is only violence that is left for him. Nonetheless, the white racist neighbour who supports Enoch Powell<sup>17</sup> is ridiculed too, and when the priest, asking Ella about her getting along with Islam, ends his visit to the chip shop with «God bless», George wittily replies: «Allah go with you.»<sup>18</sup> So, the film does try to put into perspective both white racism and Muslim patriarchal violence.

Ultimately, the conflicts revolve around George who fails to understand his sons' urge to live a «normal» British life, which includes choosing their spouses. He is not English and in many respects neither is his family. The title-giving poem by Rudyard Kipling *The Ballad of East and West* opens with its most famous line: «Oh, East is East, and West is West, and never the twain shall meet.»<sup>19</sup> Obviously, family Khan is the «disastrous» outcome of such an illegitimate mixing of cultures. Ella Kahn hence is constantly portrayed as protecting her children saying that they are immediately looked down upon for being «a bit foreign».<sup>20</sup> But the children are not fully accepted in the Pakistani community either. Throughout the film, Ella won't put up with abuse either from the racist British or from the Pakistani community. Although she is the victim of his abuse, in the end, she stays with George, and we also get the feeling that she would do anything to protect her family including suffer this abuse. So, even though this is a film about father-and-son conflicts, there are strong female characters – albeit from an English and non-Muslim background. Ella and her friend Annie (Lesley Nicol) are much wittier than any of the Muslim women, such as Mrs Shah or her daughters, who remain almost silent throughout the duration of the movie and function as comic caricatures rather than as fleshed out characters. The only daughter of the Khans, Meenah (Archie Panjabi), is rebellious and talks back constantly, but when Ella meets another English woman who has married a Pakistani, we hear of her daughter's story who married a Pakistani and had to leave England for good. This foreshadows what might happen to Meenah if George gets his way.



4 *East is East: George Seeking Religious Advice*

After the disappointment of his son's refused marriage, George has rebuilt his reputation and agrees that his next two sons Abdul (Raji James) and Tariq (Jimi Mistry) will marry the daughters of the wealthy Pakistani family, the Shahs.

When the sons learn of their father's plan, they decide to run away and seek refuge with their oldest brother who – as we now learn – lives as a gay man with his white lover and works as a hat maker in a town nearby. Here for the first time, we encounter a differently 'Othered' Muslim masculinity.<sup>21</sup> Visually Nazir's flamboyant 1970s dress and hair function as one of the episodes of comic relief. His queer masculinity is a cliché rather than an exploration of an alternative queer Pakistani masculinity. Tellingly, Nazir can only realise his queerness in an egalitarian English surrounding. Homosexuality, once more, becomes the ultimate Other in contrast to the model of patriarchal Muslim masculinity and works as the signifier of Western 'tolerance' in contrast to Islamic 'backwardness'.<sup>22</sup> The intermezzo is soon over, and the runaways have to return to the family. The sons cannot understand how their father can be so obsessed with his insistence that they marry a Pakistani woman. George tries to persuade his son Tariq that the English will never approve of him and that only the Muslim community can offer him acceptance, which is why he is supposed to marry a Pakistani girl. In this row between father and son, Tariq finally confronts the patriarch: «Well, if English women are so bad then why did you marry me mam?»<sup>23</sup> Having married an English woman in some sense distorts George's self-definition as a Muslim patriarch. In the showdown of the movie, even the only practicing Muslim son, Ma-neer – whom his siblings call Gandhi due to his piety – breaks with his father and sides with the mother.



5 *East is East: Finally Opposing the Patriarch*

In the light of George's attack on them, the children no longer obey the law of the father and his power over the family is finally and definitively broken.

However, despite the fights between the two parents, the viewer also witnesses some tender moments between Ella and George. For instance, they enjoy watching a Bollywood movie as a family, or whenever Ella asks him whether he wants tea, he routinely asks for half a cup of tea. In the end, Ella stays with him and once more asks him by way of reconciliation if he wants tea. Even if George is not represented as a one-dimensional character, he «never really transcends this cinematic representation of threatening subalternity».<sup>24</sup> The future of the family is dependant on his realisation that his model of masculinity is ultimately outdated.

### Conclusion

Within masculinity studies, there is a consensus that masculinity is not a pre-given or static concept.<sup>25</sup> However, there is still too little understanding of these differing masculinities and how they are shaped by the interdependencies of race, ethnicity, sexuality, age or religion. As the analysis of the two movies highlights, popular representations of Muslim masculinity often have to cite clichéd figures such as the «old patriarch» or «young fanatic». This is not to say that the movies offer one-dimensional images that can only be read in a certain way. While I do not advocate a policy of «positive images»,<sup>26</sup> it is interesting to look at what images predominantly circulate about Muslim men in the UK at the moment. What kind of Muslim masculinities become intelligible at what point in time? What does the relative absence of Muslim women on the big screen other



6 *East is East: Consoling the Mother*

than as victims of so-called honour killings or arranged marriages say about the visual repertoire of the Western images of migrants, let alone the almost complete absence of the representation of queers with a migrant background?

In both movies, *My Son the Fanatic* and *East is East*, the problems of immigrant societies are attributed to maladjusted male immigrants. These conflicts are reduced to a familial level. The fact that fathers are harassed and not accepted in the 'host society' sparks different kinds of behaviours: on the one hand, the sons claim a British identity for themselves and feel the need to reject their fathers' traditions, or they believe the fathers have become too estranged from their culture of origin, which, in turn leads to the embracing of a rigid and fundamentalist Muslim identity.

These films focus extensively on the dysfunction of the immigrant family rather than on societal contexts. Hence, the problem of Muslim fundamentalism is presented as a breakdown of the nuclear family and not as a political issue. Muslim fundamentalism is portrayed as an angry reaction of defiant sons rather than as political radicalism.

While in the 1990s hegemonic white masculinity was characterised by the discourse of 'new men' – as in the films based on Nick Hornby's novels or *The Full Monty* – the representation of Muslim masculinities still cannot emancipate itself from images of rigidity and repressiveness. It almost seems as if somebody *always* has to be the fanatic.<sup>27</sup>

## Notes

- 1 Collected in: Hanif Kureishi, *Love in a Blue Time*, London 1997, pp. 119–131.
- 2 Ruvani Ranasinha, *Hanif Kureishi. Writers and Their Work*, Tavistock 2002, p. 92
- 3 Udayan Prasad, *My Son the Fanatic*, Film/DVD-ROM, 87:00, 1997, 21:51.
- 4 Ibid, 24:38.
- 5 Ibid, 24:46.
- 6 The same theme is explored in his 1995 novel *The Black Album* where the young hero Shahid Hasan gives up his flirt with Muslim fundamentalism for the sake of his affair with his white middle-aged college teacher Deede Osgood. Cf. Hanif Kureishi, *The Black Album*, London 1995.
- 7 Collected in: Hanif Kureishi, *Dreaming and Scheming. Reflections on Writing and Politics*, London 2002, pp. 57–79.
- 8 Cf. Bart J. Moore-Gilbert, *Hanif Kureishi. Contemporary World Writers*, Manchester 2001, p. 169.
- 9 Prasad 1997 (cf. footnote 4), 77:30.
- 10 Moore-Gilbert 2001 (cf. Footnote 9), p. 168.
- 11 As an exception, the 2004 film *Yasmin* features a female protagonist suffering from anti-Muslim racism after 9/11. It also tells the story of Yasmin's (Archie Panjabi) brother Nasir's (Syed Ahmed) turn to (Muslim) fundamentalism and their father's (Renu Setna) – a devout Muslim – helplessness about his son's radicalisation. Even if the film is rather schematic in the depiction of Nasir's change from Westernized drug dealer to fanatic Muslim, it tries to present a view that includes the societal climate of anti-Muslim sentiment in Britain after 9/11 rather than focus exclusively on the nuclear family and a generational conflict. It is not so much his father's misunderstanding, but police hostility after 9/11 as well as the systematic targeting of Muslim fundamentalist organisations that effect the changes in the young man. Cf.: Kenneth Glanaan, *Yasmin*, Film/DVD-ROM, 87:00, 2004.
- 12 Cf. Loretta Collins Klobah, «Pakistani Englishness and the Containment of the Muslim Subaltern in Ayub Khan-Din's Tragi-comedy Film *East is East*», in: *South Asian Popular Culture*, 2003, vol. 1, no. 2, pp. 91–108.
- 13 The label Pakistani is not quite right with reference to George, as, of course, Pakistan was not founded at the time of his emigration. However, he strongly identifies as Pakistani in the light of the war between India and Pakistan.
- 14 One implicit reference point for Kureishi's writing of this period is the Salman-Rushdie affair and the hostile reaction of many British Muslims to the publication of *The Satanic Verses* (1988) and their approval of the fatwa (1989).
- 15 E.K. Tan notes the contrast between the naming of the children and how George – like many migrants from his generation – adopted a traditional English name and abandoned his real name, Nazeer. Cf. E.K. Tan, «Overriding Identity Politics with Affect in Ayub Khan-Din's *East is East*», in: *Interactions: Aegean Journal of English and American Studies*, 2006, vol.15, no. 2, pp. 125–136.
- 16 Collins Klobah 2003 (cf. footnote 13), p. 93.
- 17 Enoch Powell was a rightwing Conservative Party Member of Parliament and rose to fame with his infamous «rivers of blood» speech (April 20, 1968), in which he sparked racist fears of an «overflow» of migrants «infiltrating» the British nation.
- 18 Damien O'Donnell, *East is East*, Film/DVD-ROM, 96:00, 1999, 10:58.
- 19 Rudyard Kipling, *The Complete Verse*, London 2006, p. 187.
- 20 O'Donnell 1999 (cf. footnote 19), 19:43.
- 21 In the play Nazir is not gay. He is an absent character about whom we only learn through remarks in the family that he ran away to marry an English girl.
- 22 Cf. Jasbir K. Puar, «Queer Times, Queer Assemblages», in: *Social Text* 2005, vol. 23, no. 3–4, pp. 121–139 for an illuminating discussion of how (queer) Muslim sexualities are conceptualised in the service of discourses of U.S. exceptionalism during the war on terror.
- 23 O'Donnell 1999 (cf. footnote 19), 72:42.
- 24 Collins Klobah (cf. footnote 13), 2003, p. 98.
- 25 In their recent re-evaluation of the concept «hegemonic masculinity» Connell and Messerschmidt, for example, clarify: «Masculinity is not a fixed entity embedded in the body or personality traits of individuals. Masculinities are configurations of practice that are accomplished in social action and, therefore, can differ according to the gender relations in a particular social setting.» Raewyn Connell and James W. Messerschmidt, «Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept», in: *Gender & Society* 2005, vol. 19, no. 6, pp. 829–859, p. 836.
- 26 In this context Kobena Mercer has coined the phrase «burden of representation». He explains: «When artists are positioned on the margins of the institutional spaces of cultural production, they are burdened with the impossible task of speaking as «representatives», in that they are widely expected to «speak for» the marginalized communities from which they come.» Kobena Mercer, *Welcome to the Jungle. New Positions in Black Cultural Studies*, New York/London 1994, p. 235. Of course, it is important to show images of (Muslim) domestic violence; my point of critique is that it turns out to be almost the only visual representation of male migrants so much so that it gradually becomes the only legible code.
- 27 I would like to thank Katy Allen, Anne Koch-Rein and Beatrice Michaelis for their helpful comments.



Shahram Entekhabi, «M» – drawings, 2006, 21 drawings, black ink on paper, each 30 × 40 cm

## AutorInnen dieses Heftes

**Doris Berger** (1972) ist Kunsthistorikerin, Kuratorin und Kritikerin in Berlin. 2001–2004 Direktorin Kunstverein Wolfsburg. Ausstellungspublikationen: *Touristische Blicke* (Frankfurt am Main: Revolver 2002), *In, mit und zwischen den Räumen* (Frankfurt am Main: Revolver 2004), *Sexy Mythos. Selbst- und Fremdbilder von KünstlerInnen* (Mithg., Berlin: NGBK 2006). 2007 Promotion an der HBK Braunschweig: *Kunstgeschichte projiziert: KünstlerInnenbilder und Starimages in den Biografiefilmen über Jackson Pollock und Jean-Michel Basquiat*. (dorisberger@t-online.de)

**Stefan Dudink** (1967) teaches at the Institute for Gender Studies and at the history department of Radboud University, Nijmegen, the Netherlands. His main field of research is the history of gender and sexuality in modern Western political culture with a focus on the Netherlands. He is co-editor with Karen Hagemann and John Tosh of *Masculinities in Politics and War: Gendering Modern History* (Manchester: Manchester University Press 2004) and with Karen Hagemann and Anna Clark of *Representing Masculinity: Male Citizenship in Modern Western Culture* (New York: Palgrave 2007).

**Bernd Elzer** ist Amerikanist und Medienwissenschaftler. Er studierte an der Universität Trier und der Clark University in Worcester, Massachusetts und war von 2003 bis 2006 Stipendiat des Trierer Graduiertenkollegs «Identität und Differenz. Geschlechterkonstruktion und Interkulturalität». Er promoviert zur Konstruktion von Maskulinität und Alterität in amerikanischen Populärgenres des 19. bis 21. Jahrhunderts und ist Mitherausgeber des Sammelbandes *Ethnizität und Geschlecht: (Post-) Koloniale Verhandlungen in Geschichte, Kunst und Medien* (Köln 2005). (Bernd.Elzer@gmx.de)

**Shahram Entekhabi** (1963) ist ein deutsch-iranischer Künstler mit den Schwerpunkten Videokunst, Fotografie, Malerei, Installationen, Aktionskunst, Live Art und Performances. Seine künstlerische Arbeit bezieht sich immer auf das Regelwerk des urbanen Raums und ist vom Konzept des «Flaneurs» (Baudelaire) inspiriert. Den öffentlichen Raum betrachtet er als hierarchisiert und vom weißen, heterosexuellen Mittelklasse-Mann dominiert. In seinen Performances, architektonischen Interventionen und Videoarbeiten versucht er, Alternativen zu dieser Praxis zu entwickeln. (www.entekhabi.org)

**Mira Fliescher** ist wissenschaftliche Hilfskraft der Kunstgeschichte des Instituts für Künste und Medien (Universität Potsdam). Sie promouiert an der HBK Braunschweig zu *Fremd/Signaturen Mariko Moris, Yasumasa Morimuras und Takashi Murakamis*. Zuvor Studium an der Ruhr-Universität Bochum und Stipendium am Graduiertenkolleg *Identität und Differenz* (Universität Trier). Publikationen zu Film, Fernsehen und zeitgenössischer Kunst zwischen Medialität, Geschlecht und Ethnizität. Forschungsinteressen: Gendertheorien, Postkolonialität, Stimme, Aisthesis, Erinnerungskultur.

**Elahe Haschemi Yekani** ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Anglistik/Amerikanistik an der Humboldt-Universität zu Berlin. Sie promoviert zu Krisennarrativen kolonialer und postkolonialer Männlichkeiten in Großbritannien. Forschungsschwerpunkte: Queer Theory, Postcolonial Studies und Masculinity Studies. Publikationen u. a.: *Quer durch die Geisteswissenschaften. Perspektiven der Queer Theory* (2005, Hg. mit B. Michaelis); *Erlöser – Figurationen männlicher Hegemonie* (2007, Hg. mit S. Glawion und J. Husmann-Kastein).

**Sabine Kampmann (1972)** ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kunstwissenschaft an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig. Sie promovierte über *Künstler sein. Systemtheoretische Beobachtungen von Autorschaft* (München: Fink 2006). Publikationen zu *Gender Studies und Systemtheorie. Studien zu einem Theorietransfer* (Mithg. Bielefeld: Transcript 2004); *Was ist ein Künstler? Das Subjekt der modernen Kunst*. (Mithg. München: Fink 2003). Aktuell forscht sie zum Thema «Alter(n) in Kunst und visueller Kultur». (sabikam@web.de)

**Alexandra Karentzos** (1972) ist Juniorprofessorin für Kunstgeschichte und Mitbegründerin des Centrums für Postcolonial und Gender Studies an der Universität Trier. Ihre Forschungsschwerpunkte sind: Kunst seit dem 19. Jh., Gender Studies, Systemtheorie, Ironie im Kontext des Postkolonialismus, Kunst und Tourismus, Antikenrezeptionen. Publikationen u. a.: *Der Orient, die Fremde. Positionen zeitgenössischer Kunst und Literatur*. (Mithg. Bielefeld: Transcript 2006); *Gender Studies und Systemtheorie. Studien zu einem Theorietransfer* (Mithg. Bielefeld: Transcript 2004).

**Iulia-Karin Patrut** (1975) ist wissenschaftliche Mitarbeiterin im SFB 600 *Fremdheit und Armut* an der Universität Trier, wo sie über Inklusion/Exklusion in Repräsentationen von «Zigeunern» und Juden forscht. Publikationen: *Schwarze Schwester – Teufelsjunge. Ethnizität und Geschlecht bei Paul Celan und Herta Müller*

(2006); mit H. Uerlings und G. Gutu: *Fremde Arme – Arme Fremde. <Zigeuner> in Literaturen Mittel- und Osteuropas* (2007).

**Christoph Ribbat** (1968) ist Professor für amerikanische Literatur und Kultur an der Universität Paderborn. Zu seinen Forschungsschwerpunkten zählen die amerikanische Kulturgeschichte, der Roman der Gegenwart und die Geschichte der Fotografie. Bücher: *Twenty-First Century Fiction* (als Hg., Heidelberg: Winter 2005); *Blickkontakt: Zur Beziehungsgeschichte amerikanischer Literatur und Fotografie* (München: Fink 2003); *Religiöse Erregung: Protestantische Schwärmer im Kaiserreich* (Frankfurt: Campus 1996).

**Melanie Ulz** ist Kunsthistorikerin. Sie hat im Rahmen des Trierer Graduiertenkollegs «Identität und Differenz. Geschlechterkonstruktion und Interkulturalität» promoviert. Titel der Arbeit: *Auf dem Schlachtfeld des Empire. Männlichkeitskonzepte in der Bildproduktion zum Ägyptenfeldzug* (erscheint Frühjahr 2008). Anschließend war sie Postdotorandin im Graduiertenkolleg «Sklaverei – Knechtschaft und Frondienst – Zwangsarbeit». In ihrem Habilitationsvorhaben beschäftigt sie sich mit Visualisierungen von Sklaverei in der Gegenwartskunst. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der Postcolonial und Gender Studies. (melanie.ulz@gmx.net)

**Kea Wienand** (1976) studierte Kunstwissenschaften und Kulturwissenschaftliche Geschlechterstudien an der Universität Oldenburg und war von 2004 bis 2006 Stipendiatin im Graduiertenkolleg «Identität und Differenz. Geschlechterkonstruktion und Interkulturalität» an der Universität Trier. Sie promoviert zu dem Thema *Künstlerische Auseinandersetzungen mit Alterität in der Bundesrepublik Deutschland* und ist Mitherausgeberin des Sammelbandes *Ethnizität und Geschlecht. (Post-)Koloniale Verhandlungen in Geschichte, Kunst und Medien* (Köln 2005).

## Bildnachweise

### Shahram Entekhabi

**Seiten 3, 16, 60** Shahram Entekhabi, *Mehmet*, 2005, photograph/digital color print, 250 × 145 cm, photography by Oli Keinath.

Shahram Entekhabi, *Migrant*, 2005, photograph/digital color print, 200 × 145 cm, photography by Oli Keinath.

Shahram Entekhabi, *Miguel*, 2005, photograph/digital color print, 200 × 145 cm photography by Oli Keinath.

**Seiten 58, 59** Shahram Entekhabi, *Mladen*, 2005, video HD 16:9, color, sound, 9.05 min, Stills.

**Seiten 88, 92, 93, 94** Shahram Entekhabi, «M» – drawings, 2006, 21 drawings, black ink on paper, each 30 × 40 cm

### Dudink

**1** Sandra de Vries, De lucht ingevlogen, de hemel ingeprezen. Eerbewijzen voor Van Speyk, Haarlem 1988, p. 24, Fig. 8.

**2** Ibid, p. 53, Fig. 25.

**3** Ibid, p. 73, Fig. 42.

**4** *De stijl van Beatrix. De vrouw en het ambt*, ed. C. A. Tamse, s. l. 2005, n. p., Fig. 9.

**5** De Vries 1988, p. 26, Fig. 9.

**6** Ibid., p. 62, Fig. 31.

### Ribbat

**1** Larry Fink, *Boxing*, Zürich 1997, S. 47.

**2** Jim Lommasson, «Out of the Shadows», in: *Shadow Boxers: Sweat, Sacrifice, and the Will to Survive in American Boxing Gyms*, Milford 2005, S. 67.

**3** Ebd. S. 114.

### Berger

**1** Jean Michel Basquiat. Gemälde und Arbeiten auf Papier. The Mugrabi Collection, hg. v. Jacob Baal-Teshuva, Ausst.-Kat. KunstHausWien 1999, S. 5.

**2** Lizzie Himmel, *Basquiat, Great Jones Street studio*, New York 1985, in: Baal-Teshuva 1999, S. 8.

**3** Coverabbildung: Cathleen McGuigan, «New Art, New Money. The Marketing of An American Artist», in: *The New York Times Magazine*, 10. Februar 1985, Foto: Lizzie Himmel

### Fliescher

**1** *Lust und Leere. Japanische Fotografie des 20. Jahrhunderts*, hg. v. Peter Weiermair u. Gerald Matt, Ausst.-Kat. Kunsthalle Wien, Wien/Kilchberg/Zürich 1997, S. 93.

**2** Ebd., S. 92.

**3** Ebd., S. 91.

### Karentzos

**1** *Mapping Sitting. On Portraiture and Photography. A Project by Akram Zaatari and Walid Raad*, hg. v. Karl Bassil, Zeina Massri, Akram Zaatari u. Walid Raad, Ausst.-Kat. Palais des Beaux-Arts Brussels, Beirut 2002, Abb. 3.573–590.

**2** Ebd., Abb. 3.437–444.

**3** Ebd., Abb. 3.488–496.

**4–7** Belmin Söylemez, *Biyik. The Moustache*, Betacam SP, 25:40, Istanbul 2000.

### Elzer/UIz

**1** *Black Alphabet. Contexts of Contemporary African American Art*, hg. v. Zacheta Gallery, Warschau 2006, S. 43.

**2** DVD-Still aus: Ang Lee, *Brokeback Mountain*, 2005, Film/DVD, 129:00.

**3** Chris Packard, *Queer Cowboys and Other Erotic Male Friendships in Nineteenth-Century American Literature*, New York 2005, S. 11, Abb. 3.

**4** DVD-Still aus: Ang Lee, *Brokeback Mountain*, 2005, Film/DVD, 129:00.

**5** Ebd.

**6** Ebd.

### Haschemi Yekani

**1** Film still from: Udayan Prasad, *My Son the Fanatic*, 1997, Film/DVD-ROM, 87:00, 2:50.

**2** Ebd., 75:48.

**3** Film still from: Damien O'Donnell, *East is East*, 1999, Film/DVD-ROM, 96:00, 03:00.

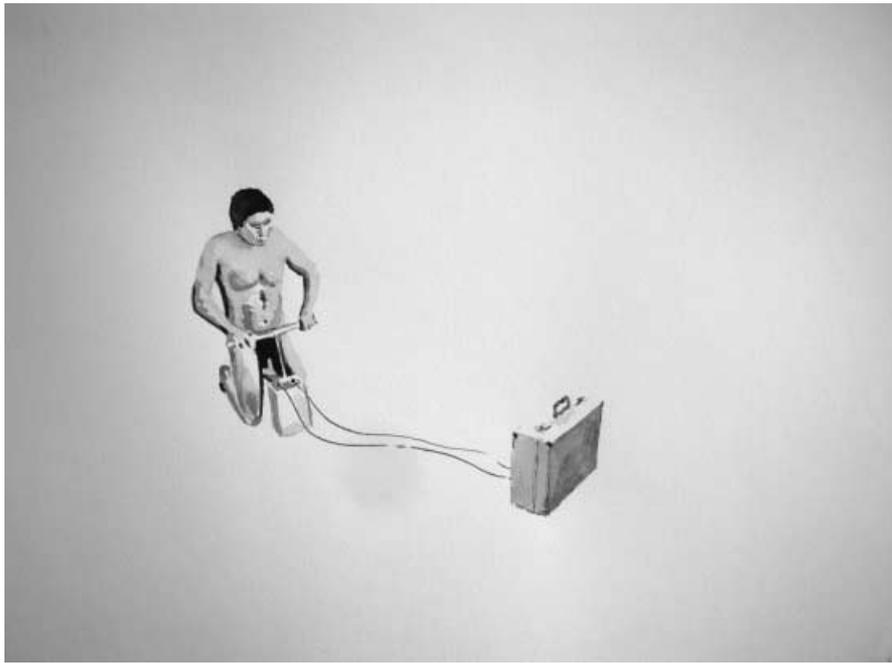
**4** Ebd., 24:30.

**5** Ebd., 84:43.

**6** Ebd., 84:50.



Shahram Entekhabi, «M» – *drawings*, 2006, 21 drawings, black ink on paper, each 30 × 40 cm



Shahram Entekhabi, «M» – drawings, 2006, 21 drawings, black ink on paper, each 30 × 40 cm



Shahram Entekhabi, «M» – *drawings*, 2006, 21 drawings, black ink on paper, each 30 × 40 cm

## Index 2007

### Aufsätze

- Mieke Bal: From Cultural Studies to Cultural Analysis, *H. 2*, S. 33
- Oskar Bättschmann: Antizipation, *H. 3*, S. 80
- Christof Baier: «Überlieferung und bewusste Kunst». Traditionsbezug und Sachlichkeit im Werk von Otto Bartning, *H. 1*, S. 62
- Doris Berger: Jean-Michel Basquiat – The Making of a *Black Painter*, *H. 4*, S. 33
- Katja Bernhardt und Christian Welzbacher: Historismen? Modernismen! Editorial, *H. 1*, S. 3
- Daniela Bohde: Gestalt, *H. 3*, S. 67
- Katja Bernhardt: Modern oder historisch? Architekturtheorie und «Stadtbild» in Danzig (Gdansk) um 1930, *H. 1*, S. 47
- Christian Bracht: Neue Medien, *H. 3*, S. 37
- Jan van Brevern: Verweigerung, *H. 3*, S. 11
- Wolfgang Brückle und Rachel Mader: Zeitgenossenschaft, *H. 3*, S. 7
- Peter Cornelius Claussen: Goldgrund, *H. 3*, S. 64
- Stefan Dudink: Masculinity's Many Works: «Hegemonic Masculinity» and Dutch Nationalist Visual Culture around 1830, *H. 4*, S. 6
- Bernd Elzer und Melanie Ulz: Queering Cowboys. Hollywoods neue Männlichkeiten?, *H. 4*, S. 65
- Claire Farago: Influence, *H. 3*, S. 58
- Reindert L. Falkenburg: Landscape, *H. 3*, S. 45
- Mira Fliescher: Kritik/Körper. Zur Ver/Handlung fremder Körperteile nach Yasumasa Morimuras Fotografie-Serie *Self-portrait (Actress)/After*, *H. 4*, S. 41
- Martin Gaier: Terribilità, *H. 3*, S. 18
- Ulrike Gehring: Das verspielte Erbe. Editorial, *H. 2*, S. 3
- Julia Gelshorn: Interikonizität, *H. 3*, S. 53
- Elahe Haschemi Yekani: «Who's the Fanatic now?» – Father-and-Son Conflicts in *My Son the Fanatic* and *East is East*, *H. 4*, S. 78
- Vendula Hnídková: Pavel Janák und der tschechische «Nationalstil». Aspekte einer architektonischen und nationalen Emanzipation, *H. 1*, S. 75
- Charles Hope: Status, *H. 3*, S. 26
- Heinz Ickstadt: Die neue Universität der Exzellenz. Globalisierung, Interdisziplinarität und American Studies, *H. 2*, S. 45
- Joseph Imorde: Betrachter, *H. 3*, S. 76
- Philippe Junod: Gesamtkunstwerk, *H. 3*, S. 72
- Sabine Kampmann und Alexandra Karentzos: Fremde Männer – Other Men. Editorial, *H. 4*, S. 3
- Alexandra Karentzos: Männliche Reproduktion. Serialität und Lachen in postkolonialer Kunst, *H. 4*, S. 50
- Wolfgang Kemp: Die Selbstfesselung der deutschen Universität. Eine Evaluation, *H. 2*, S. 11
- Wolfgang Klooff: Survival of the Fittest? Die Kultur- und Geisteswissenschaften im Zeichen von Bologna, *H. 2*, S. 19
- Alexandre Kostka: Transfer, *H. 3*, S. 15
- Irma Kozina: Das Nachahmen der Historie oder rein postmodernes Palimpsest. Die Historismusdebatte als Diskurs, *H. 1*, S. 86
- Verena Krieger: Ambiguität, *H. 3*, S. 85
- Evonne Levy: Propaganda, *H. 3*, S. 35
- Hubert Locher: Renaissance, *H. 3*, S. 31
- Bernd Nicolai: Moderne, *H. 3*, S. 41
- Iulia-Karin Patrut: Lebbare und nicht lebbare Ordnungen. Kulturelle Codierungen von Männlichkeit in Bram Stokers *Dracula*, *H. 4*, S. 17
- Christoph Ribbat: «Hey, breathe, man, breathe»: On Boxing's Promise of Intimacy, *H. 4*, S. 25
- Sarah Schmidt: Künstlerische Forschung, *H. 3*, S. 50
- Heike Schmoll: Umwälzender als Humboldts Universitätsreform, *H. 2*, S. 9
- Franziska Schößler: Szenen einer Ehe. Kulturwissenschaften im Umfeld der neuen Studiengänge, *H. 2*, S. 63
- Wolfgang Sonne: «History builds the town». Geschichtsbilder im Städtebau des frühen 20. Jahrhunderts, *H. 1*, S. 18
- John Storey: The Future of Cultural Studies, *H. 2*, S. 55
- Jörg Trempler: Struktur, *H. 3*, S. 22
- Tristan Weddigen: Ein Antilexikon, *H. 3*, S. 3
- Christian Welzbacher: Kirchenbau und Moderne (1920–1940). Anmerkungen zu einer traditionsverbundenen Baugattung, *H. 1*, S. 33
- Michael F. Zimmermann: Historische Kunst- und Bilddiskurse. Ein Masterstudiengang im Elitenetzwerk Bayern, *H. 2*, S. 73
- Nina Zschocke: Illusion, *H. 3*, S. 60

### Interviews

- Shahram Entekhabi im Gespräch mit Kea Wienand: «Wenn Blicke töten könnten...» Künstlerische Inszenierungen migrantischer Männlichkeit, *H. 4*, S. 61
- Paul Kahlfeldt: «Wir sind die Speerspitzen der Avantgarde». Ein Interview mit dem Berliner Architekten Paul Kahlfeldt, *H. 1*, S. 11
- Katharina Krause: Der Marburger Weg. Ein Interview, *H. 2*, S. 79

### Nachruf

- Klaus Herding: Stille Souveränität – analytische Tiefe. Zum Lebenswerk von Jutta Held, *H. 2*, S. 85

Tauschanzeige  
Schnell & Steiner