



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Velvet Goldmine – Androgynie und Bisexualität im
Image des Protagonisten Brian Slade“

Verfasser

Bernhard Bilek

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, Jänner 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Mag. Dr. Andrea B. Braidt, MLitt

Inhaltsverzeichnis

1. Abstract.....	3
2. Einleitung: „Stairway to Heaven”	5
3. „More Stars Than There Are In Heaven”- Star Studies-Theorien.	7
3.1. Imageforschung: Hegemoniale Parameter und Kristallisationspunkt	7
3.2. Performativität von Sex und Gender in den Star Studies	10
3.3. Mediale und ästhetische Performativität.....	14
3.4. Inszenierung: Filmstar und Popstar	17
4. „All That Heaven Allows“: Androgynie und Bisexualität.....	24
4.1. Definition: Androgynie	24
4.2. Definition: Bisexualität	28
5. „Far From Heaven“: Das Zeichenagglomerat Brian Slade	39
5.1. Prinzip der Imagekonstruktion in „Velvet Goldmine“	39
5.2. Künstlerische Repräsentation.....	44
5.3. Repräsentation der inszenierten öffentlichen Person	69
5.4. Repräsentation der nicht-inszenierten Privatperson	73
6. Conclusio: „Feels like Heaven“	77
7. Abbildungen	79
8. Quellenangaben.....	88
8.1. Bibliographie.....	88
8.2. Filmographie und Abbildungen	91
9. Lebenslauf	92

1. Abstract

This piece of scholar work, entitled 'Velvet Goldmine - Androgyny and Bisexuality in the image of the Protagonist Brian Slade', dedicates itself to Todd Haynes' movie 'Velvet Goldmine' (1998) and its male protagonist Brian Slade, played by Jonathan Rhys-Meyers. The representation of androgyny and bisexuality in his image as presented in the film is the main concern of this effort to receive a master's degree from the University of Vienna.

In the following chapters I present my theoretical tools, consisting first of all of the star studies approach of semiotics-induced image analysis as developed by Richard Dyer and adapted by Susanne Weingarten. Continuing with Judith Butler's theory of performativity of sex and gender and Andrea Seier's theory of medial performativity, I am combining these three approaches for further analysis in the chapters concerning the Brian Slade character.

In order to do so it is of great importance to introduce theories of androgyny and bisexuality and their possible roles as subversive shiftshapers to the heterosexual matrix of hetero-patriarchial sex and gender oppression in which human bodies and identities are reduced to and categorized as dialectical binarities.

In the Brian Slade chapters the classical approach of star studies which combines the intra- and extradiegetic components of a star's image is varied. Extradiegetic components like fan reception, published articles and interviews are to that extend intradiegetic representations as 'Velvet Goldmine' portrays a fictitious star character (based on real-life performers as David Bowie and Marc Bolan) where you can see the same dynamics intradiegetically at work as with real-life stars.

This piece of scholar applies a non-classical approach:

Examining the representation and construction of a fictitious star image within an intradiegetic framework that logically also represents extradiegetic components as parts of the intradiegetic construction.

In other words: I am dealing with a movie, which per se has to and does represent both components intradiegetically.

The main questions, which are concerning me and which are answered throughout the chapters examining the Brian Slade character and in the conclusion are:

- How are androgyny and bisexuality represented in Brian Slade's image?
- How are these components perceived within the movie?
- How subversive is this image in regard to the heterosexual matrix?

2. Einleitung: „Stairway to Heaven“

Die Diplomarbeit „Velvet Goldmine – Androgynie und Bisexualität im Image des Protagonisten Brian Slade“ widmet sich der Analyse des Starimages des Protagonisten Brian Slade (Jonathan Rhys-Meyers) sowie der intradiegetischen Fan-Rezeption dieses Images in Todd Haynes Spielfilm „Velvet Goldmine“.

Zunächst werde ich im folgenden Kapitel „More Stars Than There Are In Heaven-Star Studies-Theorien“ meine theoretischen Grundlagen darlegen. Diese Arbeit steht im Zeichen des Forschungsansatzes der Imageforschung innerhalb der Star Studies, einer Disziplin im Feld der Filmwissenschaft. Von der Erläuterung der Imageforschung, werde ich auf die Nutzbarmachung von Judith Butlers Theorie der Performativität von Sex und Gender für die Star Studies zu sprechen kommen. Anschließend wird Butlers Theorie um die Theorie der medialen Performativität von Andrea Seier erweitert. Abschließend stelle ich einen Vergleich zwischen Pop- und Filmstars an.

Das darauf folgende Kapitel dieser Arbeit „All That Heaven Allows: Androgynie und Bisexualität“, konzentriert sich auf die Definition und Problemstellungen der Begriffe „Androgynie“ und „Bisexualität“.

Diese Arbeit - obwohl sie sich der Forschungsdisziplin der Star Studies verschrieben fühlt - verfolgt insofern einen variierten Ansatz, als dass nicht das Wechselverhältnis zwischen der extradiegetischen Rezeption der Filmrolle im populären Diskurs (inklusive Auswirkung auf das Image des Stars Jonathan Rhys-Meyers) und der Dreifaltigkeit des biographischen Körpers, des Starkörpers und des Rollenkörpers untersucht wird, sondern das Hauptaugenmerk rein auf der intradiegetischen Repräsentation und Konstruktion des Startums von Brian Slade liegt.

Dies bedeutet, dass ich im Kapitel „Far From Heaven: Das Zeichenagglomerat Brian Slade“ die Szenen des Films analysiere, in denen Brian Slade als Star (re-)produziert und konstruiert wird. Brian Slade wird also nicht in off-camera und backstage-

Situationen - soll heißen in seiner Funktion als dramatis persona innerhalb der Narrationsebene - untersucht, sondern rein in den ausgestellten (Film-)Momenten seiner Image-Konstruktion: Videoclips, Bühnenauftritte, aber auch Interviewszenen, sowie Presseschlagzeilen geben das Image und dessen Rezeption innerhalb des Films wieder.

In der Conclusio dieser Arbeit, „Feels Like Heaven“ werde ich dann meine Untersuchungsergebnisse noch einmal gesammelt wiedergeben und meine inhaltlichen Hauptfragen zusammenfassend beantworten:

- Wie wird Androgynie und Bisexualität im Star-Image von Brian Slade repräsentiert?
- Wie wird dieses Image im Film gelesen?
- Wie subversiv ist dieses Image in Bezug auf die heterosexuelle Matrix?

3. „More Stars Than There Are In Heaven“- Star Studies-Theorien

3.1. Imageforschung: Hegemoniale Parameter und Kristallisationspunkt

Wann, wo, wie, wieso und weshalb wird jemand zum Star?

Diesen und noch weiteren Fragen zum Phänomen Star gingen und gehen die unterschiedlichsten wissenschaftlichen Untersuchungsansätze nach. Das Spektrum reicht von soziologischen, psychologischen, ökonomischen bis hin zu semiotischen Erklärungs- und Definitionsmodellen. Aber erst mit dem Erscheinen von Richard Dyers Studie „Stars“¹ im Jahr 1979 wurde der Weg für eine eigene wissenschaftliche Disziplin innerhalb des Feldes der Filmwissenschaft zum Themenkomplex Star bereitet: Die Geburt der „Star Studies“.

Wie eingangs schon erwähnt, fühle ich mich in dieser Arbeit dem Star-Studies-Forschungsansatz der Imageforschung verbunden. Susanne Weingarten liefert in ihrer beeindruckenden Studie „Bodies of Evidence. Geschlechtsrepräsentationen von Hollywoodstars“ eine Kurzdefinition:

„[D]ie Imageforschung analysiert den Filmstar als Zeichenagglomerat, das im gesellschaftlichen Diskurs spezifische Bedeutungen entfaltet - etwa in Bezug auf Gender-, Rassen- und Klassevorstellungen, auf Geschichtsschreibung und Politik.“²

Susanne Weingartens Studie fokussiert sich auf den Gender-Aspekt des Zeichenagglomerats „Star“ und ortet in der Repräsentation von relevanter Geschlechtlichkeit innerhalb des Geschlechterdiskurses, die Hauptvoraussetzung zur Erlangung des (Film-)Star Status. Doch welche Geschlechtlichkeit beziehungsweise welche Art von Geschlechtlichkeit muss innerhalb des Geschlechtsdiskurses repräsentiert werden, um als relevant anerkannt zu werden? Die Antworten zu

¹ Dyer, Richard. *Stars*. London. BFI. Palgrave Macmillan. 2009

² Weingarten, Susanne. *Bodies of Evidence. Geschlechtsrepräsentationen von Hollywoodstars*. Marburg. Schüren Verlag. 2004. S.26

diesen Fragen kreisen um die Maßstäbe der hegemonialen Parameter und den Begriff „Kristallisationspunkt“. Zu den hegemonialen Parametern stellt Susanne Weingarten Folgendes fest: „Um als relevant wahrgenommen werden zu können, müssen die von Stars verkörperten Geschlechtskonzepte innerhalb der hegemonialen Parameter der Geschlechterordnung angesiedelt sein. [...] [D]och lassen sich erhebliche Variationen innerhalb dieser Parameter feststellen [...], [so]dass Filmstars innerhalb der zeitgenössischen westlichen Gesellschaften [...] die symbolische Funktion übernehmen das Spektrum dieser hegemonialen, gesellschaftlich sanktionierten Geschlechtskonzepte zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt abzustecken, gleichsam die synchrone Bandbreite zu bestimmen.“³

Die im Zitat angesprochene „synchrone Bandbreite“ verweist laut Weingarten darauf, „dass die Parameter gesellschaftlicher Geschlechtskonzepte über gewisse Toleranzgrenzen verfügen müssen [...] [damit sich] [...] die hegemoniale Pluralität [...] den Anschein der Wahlfreiheit verleihen [kann].“⁴

Zum Kristallisationspunkt wird der Star wiederum, „wenn er ein umstrittenes, im Wandel befindliches oder sonst wie auffälliges Geschlechtskonzept verkörpert - also gleichsam an einem Grenzpunkt des Spektrums angesiedelt ist.“⁵ Auch und gerade dadurch gewinnt der Star an Relevanz.

Nachdem sich diese Arbeit mit der Geschlechtsrepräsentation eines filmisch aufbereiteten bisexuellen und androgynen Pop-Star-Images auseinander setzt,

³ Weingarten, Susanne. *Bodies of Evidence. Geschlechtsrepräsentationen von Hollywoodstars*. Marburg. Schüren Verlag. 2004. S.8

⁴ Weingarten, Susanne. *Bodies of Evidence. Geschlechtsrepräsentationen von Hollywoodstars*. Marburg. Schüren Verlag. 2004. S.9

⁵ Weingarten, Susanne. *Bodies of Evidence. Geschlechtsrepräsentationen von Hollywoodstars*. Marburg. Schüren Verlag. 2004. S.12

erscheint mir Letztgenanntes im oben angeführten Zitat von wesentlicher Bedeutung. Folgende Fragen lassen sich daraus ableiten:

- Gelten für Popstar-Images andere Maßstabskategorien als für Filmstars?
- Welche Bedeutung kommt der historischen Verortung des im Spielfilm „Velvet Goldmine“ konstruierten Star-Images zu?
- Oder erscheint es nur so, als ob das Star-Image von Brian Slade in seiner Auffälligkeit weit über die Grenzpunkte des möglichen bipolaren heteronormativen Spektrums hinaus positioniert ist?

3.2. Performativität von Sex und Gender in den Star Studies

Nachdem ich im vorigen Kapitel dargelegt habe, dass die Geschlechtsrepräsentationen von Stars relevant sind, wenn diese zum einen innerhalb des Spektrums der hegemonialen Parameter und zum anderen gleichzeitig an den Grenzpunkten dieses Spektrums angesiedelt sind, muss nun vertiefend der Frage nach der Verortung der Geschlechtsrepräsentation nachgegangen werden; dem Begriff der „heavenly bodies“⁶.

Das Geschlecht des Filmstars wird über seinen Körper repräsentiert. Ein Paradox per se, da wir es beim Filmstar beziehungsweise bei jedem Star zumeist mit immateriellen Reproduktionen seiner Körperlichkeit in Form von Film- und Fernsehbildern oder in Form von in Printmedien abgedruckten Fotografien zu tun haben. Doch unabhängig von diesem Punkt, der im nächsten Unterkapitel ausführlicher diskutiert werden wird, gilt für den Star-Körper das gleiche wie für unsere Alltagskörper: „Geschlechtlichkeit ist die grundlegende kulturelle Kodierung des Körpers; jeder menschliche Körper wird als Geschlechtskörper wahrgenommen und als solcher in das am weitesten verbreitete soziale Ordnungssystem menschlicher Gesellschaften - die Zweigeschlechtlichkeit - eingeordnet.“⁷

Diese Zweigeschlechtlichkeit funktioniert, nach Judith Butler, innerhalb des Systems der heterosexuellen Matrix: „Der Begriff heterosexuelle Matrix steht [...] für das Raster der kulturellen Intelligibilität, durch das die Körper, Geschlechtsidentitäten und Begehren naturalisiert werden. [...] Damit die Körper eine Einheit bilden und sinnvoll sind, muss es ein festes Geschlecht geben, das durch eine feste Geschlechtsidentität zum Ausdruck gebracht wird, die durch die zwanghafte Praxis der Heterosexualität gegensätzlich und hierarchisch definiert ist.“⁸

⁶ Dieser Begriff geht auf Richard Dyers 1986 erschienene Studie zurück: Dyer, Richard. *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*. London. Routledge. 2010

⁷ Weingarten, Susanne. *Bodies of Evidence. Geschlechtsrepräsentationen von Hollywoodstars*. Marburg. Schüren Verlag. 2004. S.7

⁸ Butler, Judith. *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 1991. S.219-220

Die gegensätzliche und hierarchische Geschlechterrollenverteilung, die in Kategorien wie Aktivität und Passivität gedacht wird, bildet somit die Grundlage allen geschlechtlichen Zusammenlebens und gesellschaftlichen Agierens. Heterosexuelle, als auch homosexuelle und lesbische Identitäten, sowie die an diese Identitäten gekoppelten Begehrensstrukturen sind demzufolge nach dem Prinzip der heterosexuellen Matrix strukturiert.

Um diese ideologisch generierten Naturalisierungsbestrebungen der Zweigeschlechtlichkeit aufzuzeigen, entwickelte Judith Butler die Theorie von der „Performativität von Geschlecht“, in der „Männlichkeit und Weiblichkeit per se als (resignifizierende) Aufführungspraktiken erscheinen, die in Form von Selbstrepräsentationen ununterbrochen aufgeführt werden müssen.“⁹

Genauer gesagt, „produziert sich Geschlecht [...] erst im Vollzug normativer Körperpraxen, einem kontinuierlichen Prozess des geschlechts- und identitätskonstituierenden Handelns, bei dem sich sowohl die Unterscheidungskategorie Geschlecht selbst im Körper materialisiert (gleichsam veräußert) wie auch die spezifischen Attribute, die den Geschlechtern im Rahmen der herrschenden Machtstrukturen einer Gesellschaft jeweils zugewiesen werden. Geschlecht ist insofern eine Repräsentation bzw. eine Art Performance.“¹⁰

Jedoch muss zwischen „der Performance, die ein (intentionales) Subjekt voraussetzt, und der Performativität, die diesen Begriff des Subjekts in Frage

⁹ Seier, Andrea. „„Across 110TH Street.“: Zur Überlagerung performativer Prozesse in Tarantinos JACKIE BROWN (USA 1997)“. *Tagung Screenwise. Standorte und Szenarien Zeitgenössischer Feministischer Film- und TV-Wissenschaften*. Bernold, Monika, Braidt, Andrea und Claudia Preschl (Hrsg.). Marburg. Schüren Verlag. 2004. S.45

¹⁰ Weingarten, Susanne. *Bodies of Evidence. Geschlechtsrepräsentationen von Hollywoodstars*. Marburg. Schüren Verlag. 2004. S.7

stelle“¹¹, unterschieden werden. Denn „nicht das Subjekt kriert [...] sein Geschlecht, sondern das Geschlecht kriert das Subjekt.“¹²

Was heißt dies nun für die Star Studies und für die Imageforschung?

Nach Susanne Weingarten besteht die Bedeutung der Butler'schen Performativitätstheorie „zum Ersten [in der] Fokussierung auf den *Körper* als Ort der Geschlechtsproduktion[.] [...] Stars [erscheinen] mit ihren „heavenly bodies“ [...] als gesellschaftlich-relevante Repräsentanten historisch-kulturell determinierter Geschlechtskonzepte. [...] Zum Zweiten eröffnet die Theorie der Performativität von Geschlecht konkrete Möglichkeiten, die Geschlechtsrepräsentation des Zeichenagglomerats „Star“ als komplexes, prozessuales semiotisches System (bestehend aus seinen „Akten der Geschlechtsidentität“) zu konzipieren und entsprechend zu untersuchen, wie dieses System strukturiert ist.“¹³

Was kann nun davon für meine Untersuchung des androgynen und bisexuellen Star-Images von Brian Slade in „Velvet Goldmine“ abgeleitet werden?

Die Stars in „Velvet Goldmine“ sind performative, sprich zitationale Stars per se. Sie sind diskursiv angegliedert an konkrete, historisch verortbare Bezüge und Vorbilder wie David Bowie, Iggy Pop, Lou Reed oder Marc Bolan. Sie repräsentieren somit auch „historisch-kulturell determinierte Geschlechtskonzepte“¹⁴ von nicht-hegemonialer Männlichkeit.

¹¹ Weingarten, Susanne. *Bodies of Evidence. Geschlechtsrepräsentationen von Hollywoodstars*. Marburg. Schüren Verlag. 2004. S.43

¹² Weingarten, Susanne. *Bodies of Evidence. Geschlechtsrepräsentationen von Hollywoodstars*. Marburg. Schüren Verlag. 2004. S.43

¹³ Weingarten, Susanne. *Bodies of Evidence. Geschlechtsrepräsentationen von Hollywoodstars*. Marburg. Schüren Verlag. 2004. S.44 Hervorhebung im Original

¹⁴ Weingarten, Susanne. *Bodies of Evidence. Geschlechtsrepräsentationen von Hollywoodstars*. Marburg. Schüren Verlag. 2004. S.44

Parallel sind sie wie nicht-fiktionale Stars als „Subjekt[e] immer bereits [...] Effekt[e]. [Sie haben] keinen Subjektstatus jenseits des Prozesses [ihrer] Imagekonstruktion“¹⁵

Die auffällige Effekthaftigkeit ihrer Geschlechtsrepräsentation legt allerdings spiegelverkehrt die Konstruktion und Künstlichkeit der weißen hetero-normativen Geschlechtlichkeit offen. Gleichzeitig versuchen sie ein neues Sex- und Gender-Ideal in Form ihrer Star-Images als „komplexes, prozessuales semiotisches System“¹⁶ zu kreieren.

Welche Auswirkungen haben nun androgyne und bisexuelle Identitätsentwürfe bzw. Repräsentationen für das System der heterosexuellen Matrix?

¹⁵ Weingarten, Susanne. *Bodies of Evidence. Geschlechtsrepräsentationen von Hollywoodstars*. Marburg. Schüren Verlag. 2004. S.43

¹⁶ Weingarten, Susanne. *Bodies of Evidence. Geschlechtsrepräsentationen von Hollywoodstars*. Marburg. Schüren Verlag. 2004. S.44

3.3. Mediale und ästhetische Performativität

Wie oben schon erwähnt, handelt es sich bei den Geschlechtsrepräsentationen von Stars um immaterielle Repräsentationen. Um - im Unterschied zum ethnografischen Blick - nicht die Medialität der Repräsentationen außer Acht zu lassen, nehme ich mithilfe von Andrea Seier eine Erweiterung des Performativitätsbegriffs vor.

Seier erweitert die Gender-Performativität um die „ästhetische“ und die „mediale Performativität“:

Analog zur Gender-Performativität „ist auch jeder einzelne Film in ein diskursives Netz von Signifikationspraktiken eingelassen, die immer schon über ihn hinausweisen. [...] Die Verschränkung von Präsenz und Repräsentation, die Butler für die Geschlechterperformativität beschreibt, weist immerhin eine strukturelle Ähnlichkeit zur medienspezifischen Performativität des Films auf.“¹⁷

Seier führt sogleich zwei Ebenen an, um diese strukturelle Ähnlichkeit aufzuzeigen:

„Die mediale Performativität der filmischen Präsenz liegt in der Repräsentation des Abwesenden. Diese liegt nicht nur darin, dass das, was die Leinwand im Kino zeigt, zur Zeit der Projektion abwesend ist, sondern auch darin, dass die filmische Illusion der Bewegung darauf beruht, das einzelne Bild zum Verschwinden zu bringen.“¹⁸

¹⁷ Seier, Andrea. „„Across 110TH Street.“: Zur Überlagerung performativer Prozesse in Tarantinos JACKIE BROWN (USA 1997)“. *Tagung Screenwise. Standorte und Szenarien Zeitgenössischer Feministischer Film- und TV-Wissenschaften*. Bernold, Monika; Braidt, Andrea und Claudia Preschl (Hrsg.). Marburg. Schüren Verlag. 2004. S.49

¹⁸ Seier, Andrea. „„Across 110TH Street.“: Zur Überlagerung performativer Prozesse in Tarantinos JACKIE BROWN (USA 1997)“. *Tagung Screenwise. Standorte und Szenarien Zeitgenössischer Feministischer Film- und TV-Wissenschaften*. Bernold, Monika, Braidt, Andrea und Claudia Preschl (Hrsg.). Marburg. Schüren Verlag. 2004. S.49

Worin besteht nun die mediale Performativität des Star-Körpers?¹⁹

Wie bereits erörtert, handelt es sich bei den Starkörpern nicht um materielle Körper, sondern um immaterielle Körperrepräsentationen. Die Präsenz dieser Körperrepräsentationen ist an jedem Ort und zu jeder Zeit wiederholbar. Der Starkörper ist in seiner Abwesenheit gegenwärtig.

Der Starkörper ist zugleich einer und viele; nämlich derjenige, den der Rezipient sieht und viele, nämlich genauso viele wie Filmkopien im Umlauf sind bzw. wie hoch die Magazinauflage mit einer Fotostrecke des entsprechenden Starkörpers ist oder wie viele Haushalte den Fernseher zum Zeitpunkt der Ausstrahlung eines Fernsehinterviews mit ihm eingeschaltet haben.

Der Starkörper ist zudem zweidimensional, nämlich als Bildrepräsentation auf der Leinwand, auf Fotografien oder auf dem Fernsehbildschirm, als auch dreidimensional. Die Dreidimensionalität wird zum einen durch plastische Inszenierungsmodi erreicht, und stellt sich andererseits durch die Aufteilung des Stars in den biographischen Körper, den Rollenkörper und den Starkörper dar.

Eine Differenzierung dieses Modells in Hinblick auf den Popstar wird im nächsten Unterkapitel erfolgen.

Jedoch zurück zu Andrea Seiner und der Definition der „ästhetischen Performativität“. Unter ästhetischer Performativität versteht Seier „die für den Film typischen Inszenierungs- und Darstellungsformen als auch standardisierte Distributions- und Rezeptionsformen, in denen der einzelne Film auf sein Publikum trifft, wie z.B. Genre- oder Autorenfilm.“²⁰

¹⁹ Vgl. zu Folgendem Weingarten, Susanne. *Bodies of Evidence. Geschlechtsrepräsentationen von Hollywoodstars*. Marburg. Schüren Verlag. 2004. S.48-57

²⁰ Seier, Andrea. „„Across 110TH Street.“: Zur Überlagerung performativer Prozesse in Tarantinos JACKIE BROWN (USA 1997)“. *Tagung Screenwise. Standorte und Szenarien Zeitgenössischer Feministischer Film- und TV-Wissenschaften*. Bernold, Monika, Braidt, Andrea und Claudia Preschl (Hrsg.). Marburg. Schüren Verlag. 2004. S.50

Im Falle von „Velvet Goldmine“ haben wir es mit einem Spielfilm zu tun, der sich Formen des Biopics, des Konzertfilms, der Mockumentary²¹, des Videoclips, des Coming-of-Age-Dramas und des journalistisch-investigativen Aufdeckungsplots²² bedient.

Der Film steht somit in performativen Verhältnissen zu oben genannten filmästhetischen und filminhaltlichen Konventionen.

Für den (Film-)Starkörper heißt das außerdem, dass er nicht nur im Repräsentationssystem Kino konstituiert wird, sprich intradiegetisch, sondern auch in außerfilmischen Repräsentationen, sprich extradiegetisch, wie zum Beispiel in Fotostrecken, in journalistischen Artikeln oder in Fernsehinterviews.

Die Verortung des Films „Velvet Goldmine“ und seines Star-Images von Brian Slade innerhalb dieser erweiterten Performativitätskonzeptionen erscheint unerlässlich für die weitere Analyse. Bei Brian Slade handelt es sich um einen performativen Star per se, der in seiner medialen Aufbereitung und in seinem Subjektstatus von zitierten Inszenierungskonventionen bzw. anzitierten, präexistentem Popstarimage generiert wird.

Im nächsten Unterkapitel gilt es noch eine Ausdifferenzierung in Hinblick auf die Repräsentationssysteme des Popstars und der Inszenierungsmodi von Startum vorzunehmen.

²¹ Eine fiktionale Dokumentation, die sich den Anschein der nicht-fiktionalen Authentizität gibt, quasi eine gefälschte Dokumentation. Die Authentizität wird durch das Übernehmen von ästhetischen Inszenierungsmodi des Dokumentarfilms und der genrekonformen inhaltlichen Aufbereitung der präsentierten Informationen erreicht.

²² Der Film bedient sich in bewusst zitatinaler Weise des Plots von Orson Welles' *Citizen Kane* (USA 1941)

3.4. Inszenierung: Filmstar und Popstar

Ich untersuche in der Folge paraphrasierend die „künstlerisch-mediale[n] Zeichen der Starinszenierung“ nach Jens Thieles gleichnamigen Aufsatz.²³

Thiele untersucht verschiedene Aspekte des medial-inszenierten Starbildes:

- Der Ort des Stars- Die Heraushebung aus einem Umfeld: „[D]er Star benötigt zur Fokussierung seiner Erscheinung im Blickfeld des Zuschauers die visuell-ästhetische Akzentuierung, ein ästhetisches Umfeld, ein inszeniertes Ambiente, in dem er in besonderer Weise sichtbar wird.“²⁴
- Das Verhältnis zum Publikum - Distanz und Nähe: „Der Star benötigt eine Differenz zwischen sich und dem Publikum, eine Distanz, die wohl präziser als unerreichbare Nähe zu bezeichnen ist.“²⁵
- Das Filmmedium trennt und verbindet: „[Der Film] stellt Nähe und Sinnlichkeit her, etwa über den plötzlichen Schnitt zwischen fern und nah, über die heranfahrende, zoomende Kamera, über die lange, intensive Nahaufnahme. Die technischen Eigenschaften der Filmkamera gehen über in sinnliche Qualitäten des Stars. [...] Die Filmkamera stellt, unumgänglich durch die Technik des Mediums, neben der Nähe Distanz her, unerreichbare Entfernungen, Enttäuschungen aus psychologischem Blickwinkel.“²⁶

²³ Vgl. hierzu Thiele, Jens. „Künstlerisch-Mediale Zeichen der Starinszenierung“. *Der Star : Geschichte - Rezeption – Bedeutung*. Faulstich, Werner und Korte, Helmut (Hrsg.). München. Fink. 1997. S.136-145

²⁴ Thiele, Jens. „Künstlerisch-Mediale Zeichen der Starinszenierung“. *Der Star : Geschichte - Rezeption – Bedeutung*. Faulstich, Werner und Korte, Helmut (Hrsg.). München. Fink. 1997. S.136

²⁵ Thiele, Jens. „Künstlerisch-Mediale Zeichen der Starinszenierung“. *Der Star : Geschichte - Rezeption – Bedeutung*. Faulstich, Werner und Korte, Helmut (Hrsg.). München. Fink. 1997. S.137

²⁶ Thiele, Jens. „Künstlerisch-Mediale Zeichen der Starinszenierung“. *Der Star : Geschichte - Rezeption – Bedeutung*. Faulstich, Werner und Korte, Helmut (Hrsg.). München. Fink. 1997. S.138

- Ästhetische Inszenierungen des Mediums
 - Blickachsen: „Die Filmkamera scheint Stars bevorzugt aus einer leichten Untersicht zu erfassen, um das hierarchische Verhältnis des Stars zur Menge, um Erhöhung und Erhabenheit zu definieren.“²⁷
 - Einstellungsgröße: „Die Nahaufnahme rahmt und begrenzt das Gesicht, sie isoliert es, lässt es im Dunkel des Raumes aufscheinen, sie macht es zum Bild.“²⁸
 - Filmschnitt: „Der Filmschnitt und der Kameraschwenk stellen Beziehungsachsen zwischen Star und Publikum dar. [...] Das Starbild entsteht über direkte und indirekte Verbindungen [...] Unser Bild vom Star formt sich im direkten und indirekten Blick, über unsere Wahrnehmung und die der Betrachter im Film.“²⁹
 - Licht: „Film ist ein Lichtmedium, formt sich aus einem Lichtstrahl in die Dunkelheit. Licht ist ein modellierendes, konturierendes bildnerisches Mittel der Filmeinstellung. Es vermag eine Figur zur Lichtgestalt zu transformieren, sie als Silhouette zu zeichnen, sie sichtbar und unsichtbar zugleich zu machen.“³⁰

²⁷ Thiele, Jens. „Künstlerisch-Mediale Zeichen der Starinszenierung“. *Der Star: Geschichte - Rezeption – Bedeutung*. Faulstich, Werner und Korte, Helmut (Hrsg.). München. Fink. 1997. S.139

²⁸ Thiele, Jens. „Künstlerisch-Mediale Zeichen der Starinszenierung“. *Der Star: Geschichte - Rezeption – Bedeutung*. Faulstich, Werner und Korte, Helmut (Hrsg.). München. Fink. 1997. S.140

²⁹ Thiele, Jens. „Künstlerisch-Mediale Zeichen der Starinszenierung“. *Der Star: Geschichte - Rezeption – Bedeutung*. Faulstich, Werner und Korte, Helmut (Hrsg.). München. Fink. 1997. S.140

³⁰ Thiele, Jens. „Künstlerisch-Mediale Zeichen der Starinszenierung“. *Der Star: Geschichte - Rezeption – Bedeutung*. Faulstich, Werner und Korte, Helmut (Hrsg.). München. Fink. 1997. S.141

- Das abgelöste Starbild- Künstlichkeit und Farbe: „Der zum Bild geronnene Star entwickelt auf Grund der beschriebenen medialen Inszenierungen eine ästhetische Differenz zu der Person, dem Schauspieler, der hinter dem Star steht. [...] Das Starbild neigt zur Ablösung von der Person. [...] Über das Bild des Stars und das seines Ambientes werden vielfältige, komplexe Zeichen und Zeichenketten der Kulturgeschichte (und damit auch einer Stargeschichte) transportiert, die sich an das Bild eines Stars heften und es mit neuen, alten Merkmalen versehen können.“³¹

Letztgenannter Punkt bestätigt noch einmal die Konzeption des Starkörpers im Vergleich zum biographischen Körper und zum Rollenkörper. Aber gleichzeitig zeigt dieser Punkt auf, warum wir die fiktionale Repräsentation von Brian Slade in „Velvet Goldmine“, unabhängig von den Inszenierungsmodi, als Star-Image innerhalb der Diegese lesen können. Nämlich dadurch, dass dieses Star-Image in „Velvet Goldmine“ sich an konkrete historische Vorbilder und Bezugsimages angliedert, werden „vielfältige, komplexe Zeichen und Zeichenketten [...] transportiert“³², die sich somit umgekehrt auch an das Star-Image von Brian Slade anhängen.

Zwei weitere Aspektpunkte sind noch nach Jens Thiele anzuführen:

- Das Zusammenspiel der Zeichen: Star und Kamera. „Die Figur im Blickfeld der Kamera - der Star - kann ihrerseits auf die Kamera reagieren - über körpersprachliche Zeichen, sei es das Lächeln, die Mimik, eine Geste, einen Hüftschwung. Kameraeigenschaften und Körpersprache verbinden sich zu

³¹ Thiele, Jens. „Künstlerisch-Mediale Zeichen der Starinszenierung“. *Der Star: Geschichte - Rezeption – Bedeutung*. Faulstich, Werner und Korte, Helmut (Hrsg.). München. Fink. 1997. S.142-143

³² Thiele, Jens. „Künstlerisch-Mediale Zeichen der Starinszenierung“. *Der Star: Geschichte - Rezeption – Bedeutung*. Faulstich, Werner und Korte, Helmut (Hrsg.). München. Fink. 1997. S.143

einem komplexen Wirkungsgebilde. Das Filmmedium kann (gemäß seiner Fähigkeit, Nähe und Distanz herzustellen) den Star verhüllen und enthüllen, verdecken und zeigen, den Blick auf den Star zulassen und verbieten.“³³

- Entgrenzungen des Starbildes: „Das Bild des Stars neigt, historisch gesehen, zur Vereinfachung, zur Eindeutigkeit der Zeichen. Aber in den Brüchen und Irritationen des stereotypen Bildes scheint sich heute eine neue Uneindeutigkeit heraus zu formen. [...] Diese Brüche zeigen sich vor allem in den Entgrenzungen klar definierter Geschlechtsidentitäten, in dem Spiel mit Erwartungen an ein eindeutiges Bild, das dann teilweise aufgelöst oder gestört wird.“³⁴

Genau darin zeigt sich die Relevanz des Star-Image von Brian Slade in „Velvet Goldmine“: Er produziert Bilder der „Entgrenzungen klar definierter Geschlechtsidentitäten“³⁵ und spielt mit den „Erwartungen an ein eindeutiges Bild“³⁶. Er unterläuft diese Erwartungen und setzt dem hetero-normativen Bild von Männlichkeit einen geschlechtlichen Identitätsentwurf entgegen, den ich mit den Begriffen „Androgynie“ und „Bisexualität“ theoretisch zu fassen versuche. Es zeigt sich, dass gerade diese Kategoriezuschreibungen per se Entgrenzungen darstellen und es dadurch notwendig ist festzustellen, welche Bilder der Film „Velvet Goldmine“ - unter Berücksichtigung der oben aufgelisteten künstlerisch-medialen Zeichen der Starinszenierung - für diese Geschlechtsrepräsentationen entwickelt.

³³ Thiele, Jens. „Künstlerisch-Mediale Zeichen der Starinszenierung“. *Der Star : Geschichte - Rezeption – Bedeutung*. Faulstich, Werner und Korte, Helmut (Hrsg.). München. Fink. 1997. S.143

³⁴ Thiele, Jens. „Künstlerisch-Mediale Zeichen der Starinszenierung“. *Der Star : Geschichte - Rezeption – Bedeutung*. Faulstich, Werner und Korte, Helmut (Hrsg.). München. Fink. 1997. S.143

³⁵ Thiele, Jens. „Künstlerisch-Mediale Zeichen der Starinszenierung“. *Der Star : Geschichte - Rezeption – Bedeutung*. Faulstich, Werner und Korte, Helmut (Hrsg.). München. Fink. 1997. S.143

³⁶ Thiele, Jens. „Künstlerisch-Mediale Zeichen der Starinszenierung“. *Der Star : Geschichte - Rezeption – Bedeutung*. Faulstich, Werner und Korte, Helmut (Hrsg.). München. Fink. 1997. S.143

Zunächst muss jedoch noch eine Differenzierung in Hinsicht der Unterscheidung zwischen Filmstar und Popstar getroffen werden:

Das Star-Image von Brian Slade ist multicodiert: Es funktioniert als performatives Star-Image sowohl in Hinblick auf die Gender-Performativität, als auch die ästhetische und die mediale Performativität. Es ist ein prozessuales, semiotisches Zeichenagglomerat, das sich im Zusammenspiel der intradiegetischen Darstellungsebenen zwischen Repräsentation und Rezeption materialisiert. Es funktioniert als Repräsentant historisch-kulturell determinierter Vorbilder von Männlichkeit. Es funktioniert somit - aber nicht nur dadurch - als Image identitätspolitischer geschlechtlicher Entgrenzung und es funktioniert als Popstar-Image, das innerhalb des Repräsentationssystems Kino filmisch aufbereitet wird.

Es ist somit sowohl Filmstar als auch Popstar.

Das Image des Filmstars konstituiert sich in seinen intra- wie extradiegetischen Repräsentationen und in der Rezeption dieser Repräsentationen.

Das Image des Popstars konstituiert sich in der Multimedialität seiner Repräsentationen und seiner permanenten Öffentlichkeit:

Der Popstar produziert sein Image über seine Musik und seine Songtexte, über Videoclips, Bühnenauftritte, soziale Netzwerke, veröffentlichte Fotostrecken, Interviews in Printmedien und Fernsehen, öffentliche (mitgefilmte) Auftritte z.B. bei Preisverleihungen, und mitunter auch über intradiegetische Repräsentationen durch Engagements für Filmrollen (vgl. David Bowie, Madonna oder Eminem). Es entsteht vielmehr als beim Filmstar das Bild eines Gesamtkunstwerks.

Der Popstar erscheint per se exponiert zu sein und sich in seiner Zeichenhaftigkeit dem Publikum zum Lesen anzubieten, ja nahezu permanent aufzudrängen.

Im Unterschied zu Filmstars sind Popstars zusätzlich, „jeweils auch Exponenten einer bestimmten Ästhetik“³⁷. Sie stellen „Extreme einer verbreiteten Alltagspraxis der Selbstinszenierung und Selbststilisierung [dar], die beide Sphären, den Alltag des Rezipienten und die Welt des Stars vermittelt.“³⁸

Zentral ist dabei, wie wir auch in „Velvet Goldmine“ sehen werden, ihr Outfit: „Das Outfit des Stars ist ein Markenzeichen; es assoziiert seinen Namen mit einer bildhaften Vorstellung, noch bevor sein Gesicht sich dem Publikum eingepägt hat. Umgekehrt aber, und darauf kommt es hier an, fixiert der Star eine Ästhetik. Ob erfunden oder aus dem Strom subkultureller Produktionen entnommen, identifiziert er eine bestimmte Ästhetik mit seinem Namen und macht sie kommunizierbar, unabhängig davon, ob es vorher einen Begriff für sie gab oder nicht.“³⁹

Und weiter: „Das Bild eines [Pop-]Stars erschöpft sich nicht darin, Beispiel für etwas zu sein, an ihm werden Wechselbeziehungen sichtbar, Querverbindungen, aber auch Sonderbares, Fremdes, das noch nicht einzuordnen ist.“⁴⁰

Somit präsentiert sich im Unterschied zum Filmstar das Outfit des Popstars als wesentliche, das heißt relevante, Repräsentationsstrategie seines Images, an dem sich die Verhandlung gesellschaftlicher Geschlechtsdiskurse ablesen lässt.

³⁷ Klippel, Heike und Winkler, Hartmut. „Der Star- Das Muster“. *„but I like it“*. *Jugendkultur und Popmusik*. Kemper, Peter; Langhoff, Thomas und Sonnenschein, Ulrich (Hrsg.). Stuttgart. Reclam. 1998. S.334

³⁸ Klippel, Heike und Winkler, Hartmut. „Der Star- Das Muster“. *„but I like it“*. *Jugendkultur und Popmusik*. Kemper, Peter; Langhoff, Thomas und Sonnenschein, Ulrich (Hrsg.). Stuttgart. Reclam. 1998. S.342

³⁹ Klippel, Heike und Winkler, Hartmut. „Der Star- Das Muster“. *„but I like it“*. *Jugendkultur und Popmusik*. Kemper, Peter; Langhoff, Thomas und Sonnenschein, Ulrich (Hrsg.). Stuttgart. Reclam. 1998. S.334

⁴⁰ Klippel, Heike und Winkler, Hartmut. „Der Star- Das Muster“. *„but I like it“*. *Jugendkultur und Popmusik*. Kemper, Peter; Langhoff, Thomas und Sonnenschein, Ulrich (Hrsg.). Stuttgart. Reclam. 1998. S.335

Ich unterscheide - um Ordnung in den multimedialen Repräsentationsreigen der Popstar-Images zu bringen - zwischen drei Ebenen der Repräsentation:

Erstens, die Ebene der künstlerischen Repräsentation, das heißt Songtexte, Live- und mitgeschnittene Bühnenauftritte, sowie Filmrollen.

Zweitens, die Ebene der Repräsentation der inszenierten öffentlichen Person, das heißt Interviews in Printmedien, sowie für Funk und Fernsehen; Profile in sozialen Netzwerken, geladener Gast bei Preisverleihungen, Wohltätigkeitsveranstaltungen und anderer öffentlicher Veranstaltungen (sobald er dort einen Bühnenauftritt absolviert, ist dieser Auftritt - und nur dieser Auftritt - zur ersten Ebene hinzuzurechnen), Beispielsweise der Popstar bei den Academy Awards: Am roten Teppich, im Auditorium, bei der Überreichung oder Entgegennahme des Oscars tritt der Star als inszenierte öffentliche Person auf, falls der Star auch noch dazu im Rahmen der Show einen Bühnenauftritt absolviert, zählt dieser Auftritt allerdings - und nur dieser Auftritt im Rahmen der Veranstaltung - zu Punkt eins.

Drittens, die Ebene der Repräsentation der nicht-inszenierten Privatperson, das heißt der Popstar wird von Paparazzis bei der Erledigung alltäglicher Dinge wie Einkaufen oder Tanken, aber auch beim Besuch von Restaurants und Clubs oder im Urlaub am Strand, fotografiert.

Diese drei Ebenenunterscheidungen werde ich auch in der Analyse der Star-Images in „Velvet Goldmine“ anwenden, wobei jedoch zu beachten ist, dass all diese drei Ebenen filmisch inszeniert sind, da es sich um einen Spielfilm handelt der Star-Images konstruiert.

Gleichzeitig zitiert und eignet sich der Film die Inszenierungsmuster dieser Repräsentationsmöglichkeiten an. Vernachlässigt wird in diesem Zusammenhang die Narrationsebene, in welcher Brian Slade als dramatis persona auftritt, und seine privaten Konflikte ausagiert.

4. „All That Heaven Allows“: Androgynie und Bisexualität

4.1. Definition: Androgynie

In den beiden folgenden Unterkapiteln geht es darum die Begriffe „Androgynie“ und „Bisexualität“ zu definieren.

Ursula Baumgardt präsentiert eine Definition des Begriffs „androgyn“, in der die Bedeutungsverschiebung des Begriffs ab den 1960er Jahren aufgezeigt wird:

„Der griechische Begriff „androgyn“ bezeichnet bekanntlich die Vereinigung männlicher und weiblicher biologischer Merkmale. Die Geistes- und Kunstgeschichte in unterschiedlichen Kulturen ist reich an bildhaften Vorstellungen. Nicht zuletzt durch die Frauenbewegung, erfuhr die Androgynie-Diskussion in den 60er Jahren in den USA und in den 70er Jahren im europäischen Raum eine Renaissance, die sich an einem androgynen Ideal orientierten, insbesondere auf eine Veränderung geschlechtsspezifischer Rollen und einer damit verbundenen Veränderung psychischer Haltungen und Einstellungen. [...] Die Orientierung an androgynen Vorstellungen implizierte ein Menschenbild, das auf der Integration sogenannter weiblicher und männlicher psychischer Anteile in einer Person basierte und darauf gerichtet war, das Verhältnis der Geschlechter zueinander neu zu bestimmen und zu gestalten.“⁴¹

Also weg von einer biologistischen Definition des „Zwitter“ und des „Hermaphroditen“, hin zu einer psychologischen Definition, in der sich männliche und weibliche Persönlichkeitseigenschaften in der menschlichen Seele ausmachen lassen.

⁴¹ Baumgardt, Ursula. „Abschied von überlieferten Geschlechterrollen“. *Androgyn: „Jeder Mensch in sich ein Paar!?“*. *Androgynie als Ideal geschlechtlicher Identität*. Meesmann, Hartmut und Sill, Bernhard (Hrsg.). Weinheim. Deutscher Studien-Verlag. 1994. S.217

Jedoch stoßen wir hier auf das Hauptproblem von psychischer Androgynie, denn was sind denn genau männliche bzw. weibliche Persönlichkeitseigenschaften?

Aus sozialpsychologischer Sicht wird der Feminität Expressivität und der Maskulinität Instrumentalität zugeschrieben: „Positive maskuline Eigenschaften sind danach zum Beispiel klug, kräftig, aktiv, unabhängig, entschlossen. Sie spiegeln also den männlichen Stereotyp von Kompetenz, Leistungsbereitschaft und Durchsetzungsfähigkeit wider. Positive feminine Eigenschaften sind danach zum Beispiel Hilfsbereitschaft, Freundlichkeit, Einfühlsamkeit und Herzlichkeit, entsprechen also dem weiblichen Stereotyp von Emotionalität und sozialer Fürsorglichkeit.“⁴²

In diesen Zuschreibungen entlarvt sich allerdings wieder einmal die heterosexuelle Matrix, die sich als Dualismus zwischen einem starken und einem schwachen Geschlecht konstituiert und beweist, „wie sehr freilich auch mit einem Androgyniekonzept das Denken im heterosexuellen Normenbereich fortgeschrieben werden kann.“⁴³.

Interessant können androgyne Persönlichkeiten und Körper dadurch werden, dass sie sich nicht so ohne weiteres in das System der heterosexuellen Matrix integrieren lassen.

Oder ist das eine unrichtige Annahme? Besteht vielmehr die Gefahr darin, die Gewichtung der Androgynie in Richtung des einen oder des anderen Pols des Geschlechterdimorphismus vorzunehmen, also als prozentuelle Überwiegung in Richtung Männlichkeit oder Weiblichkeit?

⁴² Alfermann, Dorothee. „Im Einklang mit sich und dem Leben“. *Androgyn: „Jeder Mensch in sich ein Paar!?“*. *Androgynie als Ideal geschlechtlicher Identität*. Meesmann, Hartmut und Sill, Bernhard (Hrsg.). Weinheim. Deutscher Studien-Verlag. 1994. S.76

⁴³ Baumgardt, Ursula. „Abschied von überlieferten Geschlechterrollen“. *Androgyn: „Jeder Mensch in sich ein Paar!?“*. *Androgynie als Ideal geschlechtlicher Identität*. Meesmann, Hartmut und Sill, Bernhard (Hrsg.). Weinheim. Deutscher Studien-Verlag. 1994. S.221

Interessanter mutet auf den ersten Blick der mythische Ursprung der Androgynie an, wie er in Platons „Das Gastmahl“ beschrieben wird:

„[Dort] legte [...] Platon dem Komödiendichter Aristophanes [...] eine Vorstellung in den Mund, die dem Gott Eros die Kraft zuschreibt, den Menschen von seiner Unvollkommenheit- seiner Gespaltenheit- zu heilen: Zunächst, [...] habe es drei menschliche Geschlechter gegeben, ein männliches, ein weibliches und ein Geschlecht, das zu beiden Geschlechtern gehörte, ein sogenanntes Mannweib. Da diese drei Menschengeschlechter die Götter angriffen, hätten Zeus und andere Götter entschieden, diese durchzuschneiden. Jede Hälfte ging von nun an sehnsüchtig nach der jeweils anderen, abgetrennten Hälfte auf die Suche: Männliches nach Männlichem, Weibliches nach Weiblichem und Männliches nach Weiblichem. Seit dieser Zeit [...] sei den Menschen die Liebe eingepflanzt. Eros führe zum Urwesen zurück, er wolle aus zwei Hälften ein Ganzes machen und die Natur heilen. Die Sehnsucht und der Drang nach dem Ganzen, dem ursprünglichen Wesen des Menschen heiße Eros. [...] Auf Ehe und Kindererzeugung richten sie nicht von Natur aus den Sinn [...] sondern nur, weil die Gesetzesnorm sie dazu zwingt.“⁴⁴

Androgynie präsentiert sich hier als „Chiffre für die Suche nach Liebe [.] [...] Androgynie steht für die Suche nach Harmonie und Frieden, nach Vollkommenheit und Glück, womit ein Gegenbild zum ewigen Geschlechterkampf gezeichnet wird. In diesem Sinne ist Androgynie eine Utopie.“⁴⁵

Doch die Auflösung des geschlechtlichen Gegensatzpaares vollzieht sich nur für den Zeitraum des sexuellen Aktes. Weiters materialisiert sich das „Ideal [einer] Harmonie

⁴⁴ Baumgardt, Ursula. „Abschied von überlieferten Geschlechterrollen“. *Androgyn: „Jeder Mensch in sich ein Paar!?“*. *Androgynie als Ideal geschlechtlicher Identität*. Meesmann, Hartmut und Sill, Bernhard (Hrsg.). Weinheim. Deutscher Studien-Verlag. 1994. S.218

⁴⁵ Bock, Ulla. „Wenn die Geschlechter verschwinden“. *Androgyn: „Jeder Mensch in sich ein Paar!?“*. *Androgynie als Ideal geschlechtlicher Identität*. Meesmann, Hartmut und Sill, Bernhard (Hrsg.). Weinheim. Deutscher Studien-Verlag. 1994. S.21

durch Komplementarität.“⁴⁶, durch die wieder der Geschlechterdimorphismus als einzig natürliche identitätsstiftende Lebensbasis proklamiert wird.

Auch die Integration von homosexuellen und lesbischen Begehren in Platons Version des Mythos erscheint nur auf den ersten Blick gewinnbringend, da hier das Weltbild der Monosexualität entworfen und etabliert wird, das im nächsten Unterkapitel zur Bisexualität untersucht wird. Lediglich die entlarvende Feststellung, dass die Zielsetzung des Eros auf Ehe und Kindererzeugung beruhe, bietet subversives Potential.

Bevor ein Fazit unter die (eingeschränkten) Möglichkeiten des Begriffs der „Androgynie“ gesetzt wird, folgt - in Hinblick auf „Velvet Goldmine“ - noch eine Definition zur Verwendung des Begriffs „Androgynie“ in Bezug auf Stars:

„In den Medien allerdings wird der Begriff „Androgynie“ vor allem in Bezug auf das Aussehen verwendet: männliche Stars, die weibliche Accessoires verwenden (Schmuck, Schminke, Kleidung).“⁴⁷

Es zeigt sich, dass der Begriff „Androgynie“ - trotz seines Versprechens nach einer Auflösung des Geschlechterdimorphismus - äußerst anfällig für heteronormative Einschreibungen im Sinne des bipolaren und monosexuellen Weltbildes ist.

Darin offenbart sich zum einen die naturalisierende Gegenstrategie gegenüber Erscheinungen, welche die heterosexuelle Matrix aufzusprengen drohen und zum anderen die Abhängigkeit der Androgynie von eben dem System gegen welches sie sich (scheinbar) auflehnt.

⁴⁶ Bock, Ulla. „Wenn die Geschlechter verschwinden“. *Androgyn: „Jeder Mensch in sich ein Paar!?“*. *Androgynie als Ideal geschlechtlicher Identität*. Meesmann, Hartmut und Sill, Bernhard (Hrsg.). Weinheim. Deutscher Studien-Verlag. 1994. S.21

⁴⁷ Rustemeyer, Ruth. „Geschlechtsspezifische Rollen bei Medienstars.“ *Der Star: Geschichte - Rezeption – Bedeutung*. Faulstich, Werner und Korte, Helmut (Hrsg.). München. Fink. 1997. S. 110

4.2. Definition: Bisexualität

In diesem Unterkapitel werden, entsprechend dem Vorgehen im oberen Kapitel zur Androgynie, Definitionen der „Bisexualität“ vorgestellt.

Malcolm Bowie entwirft eine dreiteilige Definition der Bisexualität:

„Bisexuality: This term has at least three current meanings, and these can easily produce confusion. As used by Darwin and his contemporaries it presented an exclusively biological notion, synonymous with hermaphroditism, and referred to the presence within an organism of male and female characteristics. This meaning persists. Secondly, bisexuality denotes the co-presence in the human individual of ‘feminine’ and ‘masculine’ psychological characteristics. Thirdly, and most commonly, it is used of the propensity of certain individuals to be sexually attracted to both men and women.”⁴⁸

Punkt eins und zwei dieser Definition entsprechen den oben erörterten Definitionen von „Androgynie“.

Es lässt sich konstatieren, dass die Begriffe Bisexualität und Androgynie synonym für gleichzeitig auftretende männliche und weibliche Merkmale des (menschlichen) Organismus und Geistes verwendet werden (können). Welche Limitationen der Wahrnehmung und welche Hierarchisierungen sich durch Männlichkeits- und Weiblichkeitsvorstellungen offenbaren, wurde schon in den vorangegangenen Kapiteln erörtert⁴⁹.

⁴⁸ Bowie, Malcolm. „Bisexuality“. *Feminism and Psychoanalysis: A Critical Dictionary*. Wright, E. (Hrsg.). Oxford. Basil Blackwell. 1992. S. 26. zitiert nach Hemmings, Clare. „Bisexual Theoretical Perspectives: Emergent and Contingent Relationships“. *The Bisexual Imaginary. Representation, Identity and Desire*. Davidson, Phoebe, Eadie, Jo, Hemmings, Clare, Kaloski, Ann und Storr, Merl. BI ACADEMIC INTERVENTION (Hrsg.). London. Cassell. 1997. S.17

⁴⁹ Vgl. „3.2 Performativität von Sex und Gender in den Star Studies“ und „4.1. Definition: Androgynie“

Interessant ist Punkt drei von Bowies Definition, da hier - im Unterschied zur Androgynie - die Bisexualität als sexuelles Begehren definiert wird. Nämlich als sexuelles Begehren eines Individuums sowohl nach Männern als auch nach Frauen.

Alexander Doty entwickelt zu diesem letzten Punkt eine ausdifferenzierte, wiederum dreigeteilte Definition:

„Some people, working within conventional binaries, understand it as a movement between, or a combination of, heterosexuality and homosexuality and the straight and lesbian or gay identities that are usually attached to these desires and practices. Others find their bisexuality works itself out as a desire for both the same sex and the opposite sex in tandem with a social or political identification with either gayness, lesbianism, or straightness. Still others see it as having desires for both the same sex and the opposite sex within bisexual identities that don't reference straight or lesbian or gay ones, but may reference less binarily defined queer or non-straight identities.”⁵⁰

Dotys Definition zeigt auf wie in unserer abendländischen Kulturtradition seit dem 19. Jahrhundert - in welchem „eine Verschiebung im gesellschaftlichen Umgang mit dem Sexuellen“⁵¹ stattgefunden hat - Sexualität und Identität zusammengedacht werden.

Zu diesem Punkt meinen Michel Foucault und Richard Sennett, dass aus der „Wahrnehmung der eigenen Sexualität ein Werkzeug der Selbstdefinition“⁵² gemacht wurde und kritisieren weitergehend, dass die Sexualität „zu wichtig geworden ist,

⁵⁰ Doty, Alexander. *Flaming Classics. Queering the Film Canon*. New York. Routledge. 2000. S.131

⁵¹ Gooß, Ulrich. *Sexualwissenschaftliche Konzepte der Bisexualität von Männern*. Stuttgart. Enke. 1995. S.93

⁵² Foucault, Michel und Sennett, Richard. „Sexualität und Einsamkeit“. *Von der Freundschaft als Lebensweise. Michel Foucault im Gespräch*. Berlin. Merve. 1980. S.26. zitiert nach Gooß, Ulrich. *Sexualwissenschaftliche Konzepte der Bisexualität von Männern*. Stuttgart. Enke. 1995. S.93

[so]dass sie mit Aufgaben der Selbstdefinition und der Selbsterkenntnis beladen worden ist, die sie nicht erfüllen kann und nicht erfüllen sollte.“⁵³

Gerade in der Diskussion um die bisexuelle Identitätszuschreibung zeigt sich wie schwierig die gleichsetzende Verbindung von monosexuell gedachter Sexualität und Identität ist.

Es müssen in diesem Zusammenhang folgende Fragen gestellt werden:

- Was ist eine bisexuelle Identität?
- Was macht eine bisexuelle Identität aus?
- Wie kann sie innerhalb der heterosexuellen Matrix verortet werden?
- Vielmehr noch, welche Auswirkungen hat die Bisexualität auf die heterosexuelle Matrix und damit auch auf die gedankliche Konstruktion der Gleichsetzung von Sexualität und Identität per se?

Ulrich Gooß führt aus, dass von sexualwissenschaftlicher Seite, drei Punkte zur Bestimmung von „Bisexualität bei Männern“⁵⁴ herangezogen werden. Erstens: das sexuelle Verhalten. Zweitens: die sexuelle Orientierung. Drittens: die sexuelle Identität.

Der erste Punkt des sexuellen Verhaltens ist relativ unstrittig: „Bisexuell im Sinne eines Verhaltensbegriffs ist [jemand] dann, [wenn er] [...] dauernd oder

⁵³ Foucault, Michel und Sennett, Richard. „Sexualität und Einsamkeit“. *Von der Freundschaft als Lebensweise. Michel Foucault im Gespräch*. Berlin. Merve. 1980. S.30. zitiert nach Gooß, Ulrich. *Sexualwissenschaftliche Konzepte der Bisexualität von Männern*. Stuttgart. Enke. 1995. S.93

⁵⁴ Nachdem sich diese Arbeit mit der Geschlechtsrepräsentation des Star-Images des männlichen Protagonisten von „Velvet Goldmine“ auseinandersetzt, dessen Bisexualität eine wesentliche Komponente seines Star-Images darstellt, erscheint es mir gerechtfertigt den einschränkenden Blick von Gooß Studie in Hinblick auf den Themenkomplex Bisexualität zu übernehmen.

vorübergehend gleich- und gegengeschlechtliche sexuelle Kontakte hatte oder hat.“⁵⁵ Es muss jedoch ein „Kommunikationszusammenhang“⁵⁶ bestehen, was denn nun als sexuelle Handlungen angesehen wird und was nicht.

Der zweite Punkt der sexuellen Orientierung entzündet sich an dem sexualwissenschaftlichen Positionsstreit zwischen Essentialismus und Konstruktivismus. Ohne im Rahmen dieser Arbeit eine ausdifferenzierte Darstellung dieser Positionen vornehmen zu können, bleibt verkürzend zu sagen, dass „essentialistische Positionen die sexuelle Orientierung psychobiologisch herleiten und sie als kultur- und gesellschaftsunabhängiges Phänomen betrachten, während konstruktivistische Positionen die sexuelle Orientierung aus sozialen Prozessen herleiten und sie als kultur- und gesellschaftsabhängiges Phänomen betrachten.“⁵⁷

Zu Punkt drei, der sexuellen Identität, konstatiert Gooß, dass eine „Bisexualitätsforschung, die Auskunft geben könnte [...] ob und wie [...] „bisexuelle Identitäten“ sich herausbilden [...] allenfalls in Ansätzen [existiert.]“⁵⁸

Zusätzlich laufen viele Ansätze Gefahr sich darin zu verstricken, die dichotome „Differenzierung der sexuellen Orientierung in die beiden Monosexualitäten“⁵⁹ zu denken. Denn in dieser Sichtweise erscheinen bisexuelle Männer „nicht als bisexuell, sondern entweder als prädominant homosexuelle oder prädominant heterosexuelle

⁵⁵ Gooß, Ulrich. *Sexualwissenschaftliche Konzepte der Bisexualität von Männern*. Stuttgart. Enke. 1995. S.96

⁵⁶ Gooß, Ulrich. *Sexualwissenschaftliche Konzepte der Bisexualität von Männern*. Stuttgart. Enke. 1995. S.96

⁵⁷ vgl. Gooß, Ulrich. *Sexualwissenschaftliche Konzepte der Bisexualität von Männern*. Stuttgart. Enke. 1995. S.99

⁵⁸ Gooß, Ulrich. *Sexualwissenschaftliche Konzepte der Bisexualität von Männern*. Stuttgart. Enke. 1995. S.101

⁵⁹ Gooß, Ulrich. *Sexualwissenschaftliche Konzepte der Bisexualität von Männern*. Stuttgart. Enke. 1995. S.103

Männer, die die jeweils nicht als tief verankert gedachte Seite lernend hinzugewinnen“⁶⁰.

Dem ist jedoch entgegen zu halten, dass „[d]er Blick [...] von der bisexuellen Disposition wahrscheinlich gerade nicht im Sinne eines Entweder/Oder zugewandt [wird].“⁶¹

Gooß führt ins Feld, dass „[s]exuelle Identitäten [...] entscheidend von sozialen Prozessen beeinflusst und untrennbar von der gesellschaftlichen und sexualpolitischen Situation [sind]. Identifizierungsmöglichkeiten und die Entwicklung einer bisexuellen Identität hängen davon ab, wie Bisexualität gesellschaftlich thematisiert wird, und insbesondere davon, welche Rollen und Entfaltungsmöglichkeiten und welche gesellschaftlichen Orte denen zugewiesen sind, deren Sexualität als eine vom sogenannten Normalen abweichende entworfen wird, und nicht zuletzt davon, welchen sozialen Kontrollen, Zwängen und Einschränkungen jene ausgesetzt sind, die aus der sexuellen Normalität heraustreten oder aus ihr herausgelöst werden.“⁶²

Daraus resultierend ergibt sich, „dass bisexuelle Verhaltensmuster nur innerhalb des jeweiligen soziokulturellen Kontextes und bezogen auf ihn sinnvoll interpretiert werden können.“⁶³

⁶⁰ Gooß, Ulrich. *Sexualwissenschaftliche Konzepte der Bisexualität von Männern*. Stuttgart. Enke. 1995. S.103. Gooß bezieht sich hier auf die Studie von Bell, A.P. und Weinberg, M.S. *Der Kinsey-Institut-Report über sexuelle Orientierung und Partnerwahl*. München. Bertelsmann.1981.

⁶¹ Gooß, Ulrich. *Sexualwissenschaftliche Konzepte der Bisexualität von Männern*. Stuttgart. Enke. 1995. S.104

⁶² Gooß, Ulrich. *Sexualwissenschaftliche Konzepte der Bisexualität von Männern*. Stuttgart. Enke. 1995. S.100

⁶³ Gooß, Ulrich. *Sexualwissenschaftliche Konzepte der Bisexualität von Männern*. Stuttgart. Enke. 1995. S.109

Auf den soziokulturellen Kontext bezogen, stellt Gooß vier Sichtweisen der Bisexualität von A.P. Jr. MacDonald⁶⁴ vor:

„Bisexuelles Verhalten wird als transitorisch, also als vorübergehend, oder als transitional, also als Übergangsform betrachtet, als Abwehr-Bisexualität eingestuft oder auf eine „bisexuality as a real orientation“ [...] bezogen.“⁶⁵

Paraphrasierend lege ich die einzelnen Sichtweisen in kompakter Form dar:⁶⁶

Transitorische, also vorübergehende, Bisexualität tritt in Form von vorübergehenden sexuellen Kontakten in der Pubertät und der Adoleszenz von Männern auf. Diese gehen heterosexuellen Kontakten voraus und sind daher nicht als gleichzeitiges bisexuelles Verhalten zu bewerten.

Weiters tritt diese Form der Bisexualität in Männergefängnissen, bei Strichern, die sich als heterosexuell definieren, aber auch unter Drogen- und Alkoholeinfluss auf.

Bei all diesen Erscheinungsformen innerhalb der transitorischen Sichtweise erfolgt keine Eigendefinition als bisexuell.

Die transitionale Sichtweise, also als Übergangsform, tritt bei Männern in Erscheinung, die ihre sexuelle Orientierung von heterosexuell zu homosexuell, oder seltener, von homosexuell zu heterosexuell ändern. Bis zu dem Punkt, wo die eigentliche sexuelle Orientierung erreicht ist.

⁶⁴ Gooß paraphrasiert MacDonald, A.P.jr „Bisexuality. Some comments on research and theory“. *Journal of Homosexuality* 6(3). S.21-35. 1981

⁶⁵ Gooß, Ulrich. *Sexualwissenschaftliche Konzepte der Bisexualität von Männern*. Stuttgart. Enke. 1995. S.110

⁶⁶ Vgl. hierzu Gooß, Ulrich. *Sexualwissenschaftliche Konzepte der Bisexualität von Männern*. Stuttgart. Enke. 1995. S.110-113

In der Abwehr-Bisexualität wird die Eigendefinition als „bisexuell“ als Schutzschild vor dem Sich-Nicht-Eingestehen-Wollen der eigenen (mono-)sexuellen Orientierung - zumeist in Richtung Homosexualität - benutzt.

Die Bisexualität als wirkliche Orientierung ist mit einem dreifachen Stigma belegt:

Heterosexuelle Männer werfen bisexuellen Männern vor, dass sie sich ihre Homosexualität nicht eingestehen (wollen). Homosexuelle Männer werfen bisexuellen Männern vor, dass sie die Privilegien der heterozentristischen Gesellschaft nicht aufgeben wollen. Als dritte Gruppe treten Teile der Sexualwissenschaft auf den Plan, die Bisexualität als „pathologische Entwicklung bei strukturell homosexuellen Männern“⁶⁷ identifizieren.

Laut Gooß ist die Bisexualität dieser Männer, aber „das wirklich interessante Phänomen, gerade weil sie sich nicht auf Abwehr- oder Verdrängungsbisexualität bzw. auf ein bloß vorübergehendes Nach- oder Nebeneinander gleich- und gegengeschlechtlicher Kontakte reduzieren lässt.“⁶⁸

Clare Hemmings stellt wiederum die Strategien vor, welcher sich die bisexuelle Community bedient, um sich als eigenständige „adult sexual identity“⁶⁹ zu definieren und theoretisieren zu können:

⁶⁷ Gooß, Ulrich. *Sexualwissenschaftliche Konzepte der Bisexualität von Männern*. Stuttgart. Enke. 1995. S.112

⁶⁸ Gooß, Ulrich. *Sexualwissenschaftliche Konzepte der Bisexualität von Männern*. Stuttgart. Enke. 1995. S.112

⁶⁹ Hemmings, Clare. „Bisexual Theoretical Perspectives: Emergent and Contingent Relationships“. *The Bisexual Imaginary. Representation, Identity and Desire*. Davidson, Phoebe, Eadie, Jo, Hemmings, Clare; Kaloski, Ann und Storr, Merl. BI ACADEMIC INTERVENTION (Hrsg.). London. Cassell. 1997. S.17

„First, bisexual theory frequently adopts identity and visibility tropes and narratives to advance notions of a ‘separate bisexuality’, one that may be linked to other identities and communities, but is discrete in and on itself.”⁷⁰

Die Verwendung der Begriffe „monosexism“ und „monosexuality“ zur Etablierung eines anderen Gegenübers, von dem man/frau sich abgrenzen möchte ist von wesentlicher Bedeutung. Aus dieser Gegenüberstellung resultiert die Aufdeckung des doppelten Stigmas: „[T]he pressure to decide in favour of one sex/gender or another (monosexism) is seen as one cause of bisexual oppression (biphobia).“⁷¹

Weiters zeugt es von wesentlicher Bedeutung von „Coming-Out-Erzählungen“: „[...] that provide evidence of internal continuity to the experience of „being bisexual“.“⁷²

Die zweite Strategie der Installierung einer bisexuellen Identität stellt die (Selbst-) Behauptung dar, dass Bisexualität „more authentic than lesbian, gay or straight sexualities“⁷³ ist.

⁷⁰ Hemmings, Clare. „Bisexual Theoretical Perspectives: Emergent and Contingent Relationships“. *The Bisexual Imaginary. Representation, Identity and Desire*. Davidson, Phoebe, Eadie, Jo, Hemmings, Clare, Kaloski, Ann und Storr, Merl. BI ACADEMIC INTERVENTION (Hrsg.). London. Cassell. 1997. S.18

⁷¹ Hemmings, Clare. „Bisexual Theoretical Perspectives: Emergent and Contingent Relationships“. *The Bisexual Imaginary. Representation, Identity and Desire*. Davidson, Phoebe, Eadie, Jo, Hemmings, Clare, Kaloski, Ann und Storr, Merl. BI ACADEMIC INTERVENTION (Hrsg.). London. Cassell. 1997. S.18

⁷² Hemmings, Clare. „Bisexual Theoretical Perspectives: Emergent and Contingent Relationships“. *The Bisexual Imaginary. Representation, Identity and Desire*. Davidson, Phoebe, Eadie, Jo, Hemmings, Clare, Kaloski, Ann und Storr, Merl. BI ACADEMIC INTERVENTION (Hrsg.). London. Cassell. 1997. S.18

⁷³ Hemmings, Clare. „Bisexual Theoretical Perspectives: Emergent and Contingent Relationships“. *The Bisexual Imaginary. Representation, Identity and Desire*. Davidson, Phoebe, Eadie, Jo, Hemmings, Clare, Kaloski, Ann und Storr, Merl. BI ACADEMIC INTERVENTION (Hrsg.). London. Cassell. 1997. S.18

Was jedoch in der Synonymsetzung von Sexualität per se und Bisexualität kulminiert, die sich insofern kontraproduktiv auswirkt, da eine bisexuelle Identität per se nicht mehr behauptet werden kann: „It is precisely this understanding of bisexuality as generalized sexuality that has prevented it being seen as a valid political and sexual identity.“⁷⁴

Die dritte Strategie der Etablierung einer bisexuellen Identität stellt die Positionierung als „beyond“⁷⁵ und/oder „critical outside“⁷⁶ dar: „It is as if bisexuality were produced through a framework other than the stated ‘bipolar’ one of ‘sexuality and gender’. [...] The queer perspective, though, sees this position as *deconstructive* of identity, as a conscious positioning from which to look, rather than a pre-conscious one from which to emerge.“⁷⁷

⁷⁴ Hemmings, Clare. „Bisexual Theoretical Perspectives: Emergent and Contingent Relationships“. *The Bisexual Imaginary. Representation, Identity and Desire*. Davidson, Phoebe, Eadie, Jo, Hemmings, Clare, Kaloski, Ann und Storr, Merl. BI ACADEMIC INTERVENTION (Hrsg.). London. Cassell. 1997. S.19

⁷⁵ Hemmings, Clare. „Bisexual Theoretical Perspectives: Emergent and Contingent Relationships“. *The Bisexual Imaginary. Representation, Identity and Desire*. Davidson, Phoebe, Eadie, Jo, Hemmings, Clare, Kaloski, Ann und Storr, Merl. BI ACADEMIC INTERVENTION (Hrsg.). London. Cassell. 1997. S.19

⁷⁶ Hemmings, Clare. „Bisexual Theoretical Perspectives: Emergent and Contingent Relationships“. *The Bisexual Imaginary. Representation, Identity and Desire*. Davidson, Phoebe, Eadie, Jo, Hemmings, Clare, Kaloski, Ann und Storr, Merl. BI ACADEMIC INTERVENTION (Hrsg.). London. Cassell. 1997. S.19

⁷⁷ Hemmings, Clare. „Bisexual Theoretical Perspectives: Emergent and Contingent Relationships“. *The Bisexual Imaginary. Representation, Identity and Desire*. Davidson, Phoebe, Eadie, Jo, Hemmings, Clare, Kaloski, Ann und Storr, Merl. BI ACADEMIC INTERVENTION (Hrsg.). London. Cassell. 1997. S.19

Es muss in diesem Zusammenhang die Frage nach der Zuschreibung einer Gender-Rolle des/der Bisexuellen innerhalb der heterosexuellen Matrix gestellt werden: „If one`s own gendered subject position determines and is determined by ‘opposite’ object-choices, a bisexual`s inconsistent object-choice (structurally at least) throws her or his own gendered position into question. [...] [T]he only way of producing bisexuality through this structure is as hermaphrodite, as androgyne or as the potential that precedes adult sexual choice.“⁷⁸

Androgynie erscheint im bisexuellen Kontext als ablehnenswert, da diese dem Projekt der Etablierung einer eigenen bisexuellen Identität kontraproduktiv im Wege steht: „The operation of such bisexual ideals is therefore in opposition to the apolitical fashion for androgyny, where androgyny conceals rather than reveals sexual position.“⁷⁹

Androgynie wird als „denial of gender and sexual position [...] neither male nor female“⁸⁰ gesehen, während Bisexualität als „affirmative of both male and female sexualities“⁸¹ in Erscheinung tritt.

⁷⁸ Hemmings, Clare. „Bisexual Theoretical Perspectives: Emergent and Contingent Relationships“. *The Bisexual Imaginary. Representation, Identity and Desire*. Davidson, Phoebe, Eadie, Jo, Hemmings, Clare, Kaloski, Ann und Storr, Merl. BI ACADEMIC INTERVENTION (Hrsg.). London. Cassell. 1997. S.17-18

⁷⁹ Morris, Shannon. „The Androgynous Self: Höch and Cahun“. *The Bisexual Imaginary. Representation, Identity and Desire*. Davidson, Phoebe, Eadie, Jo, Hemmings, Clare, Kaloski, Ann und Storr, Merl. BI ACADEMIC INTERVENTION (Hrsg.). London. Cassell. 1997. S.172

⁸⁰ Morris, Shannon. „The Androgynous Self: Höch and Cahun“. *The Bisexual Imaginary. Representation, Identity and Desire*. Davidson, Phoebe, Eadie, Jo, Hemmings, Clare, Kaloski, Ann und Storr, Merl. BI ACADEMIC INTERVENTION (Hrsg.). London. Cassell. 1997. S.170

⁸¹ Morris, Shannon. „The Androgynous Self: Höch and Cahun“. *The Bisexual Imaginary. Representation, Identity and Desire*. Davidson, Phoebe, Eadie, Jo, Hemmings, Clare; Kaloski, Ann und Storr, Merl. BI ACADEMIC INTERVENTION (Hrsg.). London. Cassell. 1997. S.170

Androgynie wird auch hier wieder zu einem Begriff der Unsichtbarkeit, der Nicht-Definition, des Sich-Entziehens, der allzu anfällig für Einschreibungen heteronormativer Art ist und sich für Identitätspolitik scheinbar schlecht eignet.

Die Etablierung einer bisexuellen Identität fordert die bipolaren Gedankenstrukturen der heterosexuellen Matrix heraus, entlarvt ihre Mechanismen und entzieht sich gleichzeitig.

Dies geschieht zunächst nicht, wie im Falle der Androgynie, durch das Negieren der Verbindung von Identität und Sexualität - was die Androgynie im Sinne der Foucault'schen Kritik dann doch wieder interessant erscheinen lässt - sondern, indem sich die Bisexualität als *critical outside* außerhalb der heterosexuellen Matrix positioniert und somit erstens freien Zugang zu allen innerhalb dieses Systems verortbaren sexuellen Identitäten hat und zweitens in Form einer eigenen Identität mehr darstellt bzw. darstellen will.

Zusammenfassend bleibt zu konstatieren, dass sich in dem Versuch der Herausbildung einer eigenen bisexuellen Identität das Konzept eines hierarchisierenden einseitigen Objekt-Begehrens und daraus resultierend die Herausbildung (sexueller) Identitäten *ad absurdum* läuft. Dadurch birgt die Bisexualität sehr wohl das subversive Potential in weiterer Folge die Verbindung von Sexualität und Identität in Frage zu stellen.

Für „Velvet Goldmine“ müssen folgende Fragen gestellt werden:

- Erweist sich die Verbindung von Androgynie und Bisexualität im Star-Image als problematisch?
- Wird die Verbindung von Identität und Sexualität problematisiert?
- Wie wird die Bisexualität im Star-Image von den Fans rezipiert?

5. „Far From Heaven“: Das Zeichenagglomerat Brian Slade

5.1. Prinzip der Imagekonstruktion in „Velvet Goldmine“

Im folgenden Kapitel wird nun das Star-Image von Brian Slade analysiert.

Die Analyse stellt die Momente des Films in den Vordergrund, in denen das Star-Image von Brian Slade (re-)produziert und konstruiert wird. Der Auswahl dieser Starmomente liegt die Dreiteilung der Repräsentationsmöglichkeiten des Popstar-Images zu Grunde, wie ich sie in Kapitel 3.4. dieser Arbeit entwickelt habe:

Die Ebene der Repräsentation des künstlerischen Ausdrucks, die Ebene der Repräsentation der inszenierten öffentlichen Person und die Ebene der Repräsentation der nicht-inszenierten Privatperson.

Für die Untersuchung der ersten Repräsentationsebene werden die Bühnenauftritte von Brian Slade, das Plattencover von „The Ballad of Maxwell Demon“ und der Videoclip zu „The Ballad of Maxwell Demon“ herangezogen.⁸²

Für die zweite Ebene der Repräsentation wird die Pressekonferenz „Pick of the Pops“ analysiert und für die dritte Ebene die (print-)mediale Repräsentation der Romanze zwischen Brian Slade und Curt Wild.

Die Analyse der Rezeption des Brian-Slade-Images in Form von Zeitungsschlagzeilen, Kommentaren in Nachrichtenbeiträgen und in Form des medial-repräsentierten bisexuellen Fan-Chics wird dieses Kapitel abschließen.

Ich lege eingangs dar, welchem Prinzip der Imagekonstruktion „Velvet Goldmine“ folgt: „Anstatt reale Vorbilder als Retro-Szenario hyperreal abzubilden, trägt [der Film] dem Prinzip des Images Rechnung, demzufolge sich die Stars des Glam Rock

⁸² Es wird im Rahmen dieser Arbeit auf die Analyse der Songtexte verzichtet, da rein die bildlichen und medialen Repräsentationen des Star-Images im Vordergrund dieser Untersuchung stehen.

selbst erfunden und sich in multiple künstliche Personen aufgesplittet haben. So sind die Figuren des Films Typen, die Verweise auf verschiedene Vorbilder in sich tragen. Der Film verdichtet damit die Ikonen des Glam Rock auf eine archetypische Figurenkonstellation.⁸³

In diesem Sinne stellen die Protagonisten in „Velvet Goldmine“ die Verkörperung eines doppelten Mythos dar. Carlo Michael Sommer führt in Anlehnung an Roland Barthes aus, dass „[d]er Star [...] einen Mythos verkörpern [muss], das heißt ein spezifisches tradiertes Figurenschema mit dazugehörigem Kontext, das allen vertraut [ist], dessen Ursprung aber im dunkeln [sic!] liegt.“⁸⁴ Daraus resultiert ein „zweifaches Geheimnis“ um den Star: „Einmal liegt es im Ursprung des Mythos, und zum anderen ergibt es sich aus der Frage: „Wie kommt gerade dieser eine Sterbliche dazu, die Reinkarnation dieses Mythos zu sein?“⁸⁵

Somit repräsentieren sich in den Star-Images in „Velvet Goldmine“ sowohl der Mythos des Stars per se und der Mythos der 70er-Jahre-Glamrockstars. Weiterleitend, im Sinne der Performativität von Sex und Gender in den Star Studies, entsprechen diesen beiden Ebenen die Repräsentation von Sex und Gender in Form eines prozessualen, semiotischen Systems von Startum (Star per se) und die Repräsentation von historisch-kulturell determinierten Männlichkeitskonzeptionen, die an konkrete Vorbilder und Bezugsimages gekoppelt sind (70er-Jahre Glamrockstars)⁸⁶.

⁸³ Lindewedel, Martin. „Disco, Dekadenz und Porno-Kings. Pop-Retro-Szenarien im Kino der Gegenwart“. *Pop & Kino. Von Elvis zu Eminem*. Kiefer, Bernd und Stiglegger, Marcus (Hrsg.). Mainz. Bender Verlag. 2004. S.248

⁸⁴ Sommer, Carlo Michael. „Stars als Mittel der Identitätskonstruktion. Überlegungen zum Phänomen des Star-Kults aus sozialpsychologischer Sicht“. *Der Star : Geschichte - Rezeption – Bedeutung*. Faulstich, Werner und Korte, Helmut (Hrsg.). München. Fink. 1997. S.115

⁸⁵ Sommer, Carlo Michael. „Stars als Mittel der Identitätskonstruktion. Überlegungen zum Phänomen des Star-Kults aus sozialpsychologischer Sicht“. *Der Star : Geschichte - Rezeption – Bedeutung*. Faulstich, Werner und Korte, Helmut (Hrsg.). München. Fink. 1997. S.115

⁸⁶ Vgl Kapitel 3.2. Performativität von Sex und Gender in den Star Studies

Um aber noch kurz beim Mythos um den Star per se zu bleiben, führe ich noch Carlo Michael Sommers Herausarbeitung des spezifischen Startypus des Idols an: „[B]eim Idol [geht] die biographische Person direkt und weitgehend im Rollen-Image auf. Für das Publikum spielt das Idol nicht eine Rolle, es ist die Rolle und kann gar nicht anders. [...] Sein Geheimnis ist nicht unbedingt das Talent, das es über die Berufskollegen heraushebt, sondern die Verkörperung eines spezifischen Mythos, der das Idol gleichsam über alle Normalsterblichen hinaushebt, und damit das Geheimnis seiner Herkunft.“⁸⁷

Brian Slade (Jonathan Rhys-Meyers) verkörpert den Mythos des leidenden, gesellschaftlichen (sexuell differenten) Außenseiters, der als Protest gegen die Gesellschaft seine Andersartigkeit zum selbstbewussten Image hochstilisiert und inszeniert: „Der feminine Glam-Stil erwächst aus dem Leiden [...], aus dem Gefühl der Andersartigkeit. [...] der Leidende muss sich selbst neu erfinden, erschafft sich ein Image, wird selbst zur Fiktion wie später Brian Slade als Maxwell Demon. Zu dieser dandyhaften Selbstinszenierung gehört das Spiel mit der Geschlechteridentität, die androgyne Indifferenz.“⁸⁸

Jedoch „[bringt] [d]ie Festlegung auf das Image [...] Konflikte mit der biographischen Person, die die Rolle nicht immer durchhält oder imagewidrig altert. Insofern sind tote Idole die langlebigsten, sie können das mythische Bild nicht mehr durch ihre menschlichen Schwächen zerstören. Wenn [...] auch die Todesart „stimmt“, eine

⁸⁷ Sommer, Carlo Michael. „Stars als Mittel der Identitätskonstruktion. Überlegungen zum Phänomen des Star-Kults aus sozialpsychologischer Sicht“. *Der Star : Geschichte - Rezeption – Bedeutung*. Faulstich, Werner und Korte, Helmut (Hrsg.). München. Fink. 1997. S.115

⁸⁸ Lindewedel, Martin. „Disco, Dekadenz und Porno-Kings. Pop-Retro-Szenarien im Kino der Gegenwart“. *Pop & Kino. Von Elvis zu Eminem*. Kiefer, Bernd und Stiglegger, Marcus (Hrsg.).Mainz. Bender Verlag. 2004. S.250

weitere Episode aus dem Mythos bildet, steht der Vergöttlichung nichts mehr im Wege.“⁸⁹

Um nun die ausgestellten Momente der Starrepräsentation und Inszenierung von Brian Slade zu kontextualisieren, führe ich kurz die biografische Narration der Figur Brian Slade ein, da - wie oben angeführt - beim Idol, welches Brian Slade innerhalb der filmischen Narration repräsentiert, die biographische Person ins Rollenimage übergeht:

Während der Recherche des Journalisten Arthur (Christian Bale) erscheint in der Einstellung eines Computerbildschirms sogar ein explizites Geburtsdatum der Figur Brian Slade, nämlich der 02.01.1948.

Brians ehemaliger erster Manager Cecil (Michael Feast) gibt Arthur Auskunft über den mythischen Ursprung von Brian Slade⁹⁰. Er wurde als Thomas Brian Slade in einem Vorort von Birmingham geboren, wo sein Vater ein Fließengeschäft unterhielt.

Bei einem sommerlichen Besuch bei seiner Tante in London, die einen Cockney aus der Unterhaltungsbranche geheiratet hatte, kommt er als junger Bub mit dem Showbusiness in Berührung. Sein Onkel tritt als Travestiekünstler in einer Vaudeville-Music-Hall auf. Backstage erwischt der kleine Brian seinen Onkel und den Manager des Theaters beim Oralverkehr. Wieder zurück zu Hause gibt Brian eine Darbietung von Little Richards „Tutti Frutti“ im Outfit desselben dar.

Brian wird in seinen Teenagertagen zum Mod(ernist). Die Mods (re-)präsentierten sich als erste Dandys des Pops. Sie benutzten Mascara und Haarlack nach dem

⁸⁹ Sommer, Carlo Michael. „Stars als Mittel der Identitätskonstruktion. Überlegungen zum Phänomen des Star-Kults aus sozialpsychologischer Sicht“. *Der Star : Geschichte - Rezeption – Bedeutung*. Faulstich, Werner und Korte, Helmut (Hrsg.). München. Fink. 1997. S.115

⁹⁰ Vgl. im Folgenden die Ausführungen von Brians ehemaligem Manager in *Velvet Goldmine*. Regie: Todd Haynes. Drehbuch: James Lyons und Todd Haynes. UK/USA. 1998. Fassung: DVD. 115`

Vorbild von Little Richard. Sie führten einen glamourösen Krieg und wurden für jede Schandtat verantwortlich gemacht, bei der ein guter Anzug aufgetaucht war.

Brians Musikerkarriere beginnt im Schwulenclub „Sombbrero“ in London, wo er seine Ehefrau Mandy (Toni Collette) und seinen ersten Manager kennenlernt. Zu dieser Zeit ist sein Look hippiemäßig. Beim Versuch aus der schwulen Subkultur herauszutreten und eine sexuelle Revolution zu initiieren, scheitert Brian zunächst bei einem Festivalauftritt am homophoben Machismo des Hippiepublikums, das sich an seinem Auftritt im Kleid stört.

Seine künstlerische und amouröse Initiation erfährt Brian als er einen Auftritt von Curt Wilde (Ewan McGregor) sieht. Von nun an mit einem sexualisiert-androgyn bisexuellen Image ausgestattet, wird Brian von Bijou-Records unter Vertrag genommen und zum Star aufgebaut. Sein erster Manager hat das Nachsehen.

Brians Ex-Ehefrau Mandy führt die Narration weiter: Brian Slade ist von 1971 bis 1974 einer der führenden Popkünstler der Welt. Er präsentiert sich als androgyner Bisexueller, der als glücklich verheirateter Mann ein Liebesverhältnis mit Curt Wild unterhält. Er erfindet das alter ego Maxwell Demon, an dem er (scheinbar) zu zerbrechen droht. Ein tödlicher Anschlag auf offener Bühne stellt sich als Inszenierung heraus. Anstatt die Weihen eines vergöttlichten, unsterblichen Idols zu erfahren, lassen seine ehemaligen Jünger von ihm ab. Brian Slade verschwindet von der öffentlichen Bühne und ward nie wieder gesehen.

Vor dem Hintergrund des Leidens, des Sich-Neu-Erfindens, des kriegerischen Kampfes, der bewussten Provokation, aber auch des Scheiterns lassen sich nun die repräsentierten Star-Images von Brian Slade lesen und analysieren.

5.2. Künstlerische Repräsentation

In diesem Unterkapitel setze ich mich mit der ersten Repräsentationsebene, der künstlerischen Repräsentation und zu Beginn mit Brian Slades Bühnenauftritten auseinander.

Der erste Auftritt, der im Film gezeigt wird, ist auch zugleich Brian Slades letzter Auftritt, nämlich der Abschlussgig seiner europaweiten Maxwell-Demon-Tour in London (siehe Abb. 1-3 in Kapitel 7). Hier kommt es zu dem inszenierten Attentat, auf das uns die filmische Narration dadurch vorbereitet, dass in einer Fernsehberichterstattung zum bevorstehenden Konzert auf die verstärkten Sicherheitsmaßnahmen hingewiesen wird, die in der Befürchtung von Brian Slade, auf offener Bühne einem Attentat zum Opfer zu fallen, begründet liegen.

Brians Haare sind blau gefärbt. Das Haupthaar ist mit Haarspray aufgestellt, seitlich und hinten trägt Brian die Haare länger. Sein Gesicht ist stark geschminkt: Seine Augen sind von rotem Lidschatten gerahmt, auf den Wangen prangt dickaufgetragenes Rouge und seine Lippen sind rot bemalt, dazu trägt Brian ein stark grundierendes Make-Up. Sein schlanker Körper steckt in einem hautengen silberlarméeartigen Trikot, zu welchem er silberne Plateaustiefel trägt. Um den Hals trägt Brian eine mehrreihige Strasssteinkette mit einem großen Strassstein in der Mitte. Zusätzlich bekommt er noch auf dem Weg zur Bühne eine Art Halskrause mit riesigen Pfauenfedern um den Hals geschnallt.

Eine Windmaschine, die Federn auf die Bühne schneien lässt, geht los, als Brian die Bühne betritt. Seine Band Venus in Furs spielt die ersten Takte von „The Ballad of Maxwell Demon“.

Das Publikum stürmt in den Saal. Die Bewegungsdynamik des Publikums geht in Richtung Bühne.

Brian ist in blaues Licht eingetaucht, zusätzlich ist ein greller Scheinwerfer auf ihn gerichtet.

Die herabfallenden Federn bauen eine Art durchsichtiger Wand zwischen Brian und dem Publikum auf.

Brian scheint zu transzendieren; eine Lichtgestalt, die sich in einem funkelnden Glitzerschein aufzulösen droht. Das Outfit und das Licht unterstützen seine immaterielle Körperrepräsentation. Brians Körper entzieht sich aller geschlechtlicher Zuschreibungen.

Sein Körper und sein Aussehen scheinen frei von allem Menschlichen zu sein. Brian repräsentiert vielmehr einen ätherischen Engel, ein Exemplar einer exotischen Vogelart oder einen Außerirdischen als hegemonial verortbare Konzepte von Männlichkeit und Weiblichkeit.

Durch das Licht, durch die funkelnden Lichtreflexionen auf seinem Outfit und aufgrund der durchsichtigen Federnwand wird sein Körper zum Verschwinden gebracht. Die distanzierende Trennung zum Publikum, Brians Unnahbarkeit, entsteht durch die ätherische Transzendenz seiner körperlichen Immaterialität. Brian ist nicht greifbar, erscheint vielmehr als eine Art Halluzination, eine Fata Morgana, eine Illusion, die in dem Moment als man ihrer Gewahr wird, schon wieder verschwindet.

Brian tritt an die Rampe und begrüßt mit großer, theatralischer Geste sein Publikum. Brian breitet seine Arme aus und blickt wie hypnotisiert in den grellen Scheinwerferspot. Ein schneller Rückwärtszoom sowie zusätzlich angehende Lichtlampen verstärken seinen Begrüßungsauftritt. Er erscheint wie eine Art Messias, wie nicht mehr von dieser Welt, bereit seine Heilsversprechungen zu verkünden. Die scheinbare Nähe zum Publikum an der Rampe, nutzt Brian aus um noch mehr Distanz zu erzeugen, da er seinen Blick nicht direkt ins Publikum richtet, sondern auf einen Punkt, der noch viel höher als er selbst positioniert, ist.

Brian stolziert auf der Bühne auf und ab. Der schnelle Wechsel zwischen Einstellungen von Brians Hinteransicht, Großaufnahmen von Brians Gesicht und Einstellungen des jubelnden Publikums vermitteln Dynamik und Bewegung. Die Kamera kreist um das Zentrum der Aufmerksamkeit, nämlich Brian und verstärkt durch reaction shots des Publikums Brians Wirkung.

Brian reißt das Mikrofon aus dem Mikrofonständer und will zu singen beginnen.

Die Kamera hebt Arthur durch eine Großaufnahme im Publikum hervor, der seinen Blick nach rechts oben richtet und einen mysteriösen Mann im Trenchcoat und mit Hut auf einem Balkon sieht. Arthur scheint dem zunächst keine Bedeutung beizumessen und blickt wieder Richtung Bühne. Doch diese Einstellungsfolge nimmt das Kommende vorweg.

Eine Einstellung auf die über dem Publikum herabfallenden Federn, markiert den Beginn des Einsatzes von Slow-Motion. Der Ton korrespondiert mit der Zeitlupe. Das Konzert klingt auf einmal wie ein weit entfernter Hall.

Während das Publikum begeistert schreit und tobt, blickt Arthur von der Bühne weg nach rechts oben. Die Einstellungsfolge von vorhin wiederholt sich: Arthur sieht einen mysteriösen Mann im Trenchcoat und mit Hut auf eine Art Balkon treten. Auf den Mann fällt Schatten. Arthurs Hauptaugenmerk - und das der Inszenierung - liegt auf dem Hantieren des Mannes mit einer Pistole, die in Großaufnahme erscheint. Eine schnelle Schuss-Gegenschuss-Abfolge zwischen Arthur und der Pistole wird etabliert.

Es folgt ein schneller Zoom auf Brian, der mit dem Rücken zur Kamera und zum Publikum gedreht ist. Brian Slade richtet seine Blickaufmerksamkeit auch in Richtung des Balkons.

Bevor Schüsse fallen, wird der klassische Schuss-Gegenschuss-Suspense durch eine aus dem zeitlichen Verlauf heraustretende Einstellung von Brian Slade unterbrochen. Brian ist in Nahaufnahme zu sehen. Sein Blick ist hypnotisiert und starr ins Leere gerichtet. Das Licht strahlt so grell auf Brian, dass er scheinbar keine Pupillen mehr hat. Die Einstellung signalisiert, dass Brian bereit zum Sterben ist, bereit für seinen Bühnentod, der an diesem Punkt der Narration noch nicht als inszeniertes Spektakel entlarvt worden ist.

Die Schüsse fallen - akustisch dadurch verstärkt - dass sie auf der Tonebene über den Nachhall des Konzerttrubels gelegt sind. Brian fällt zu Boden wie ein Vogel, der im Flug abgeschossen worden ist.

Die herabgleitenden Federn und drei schnell geschnittene Einstellungs-, sprich Perspektivwechsel auf den Sturz von Brian Slade verstärken das metaphorische Bild des gefallenen Engels.

Brian Slade liegt mit geschlossenen Augen in blaues Licht getaucht, auf Federn gebetet und mit comicrotem Einschussloch am Herzen auf dem Bühnenboden. Seitlich rechts ist ein schwächerer roter Scheinwerfer auf ihn gerichtet.

Die Einstellung erinnert in ihrer kontrastreichen, grellkitschigen Farbigkeit und ihrem Sujet an eine Fotografie von Pierre-et-Gilles und könnte „Death-of-Glitter“ heißen. Der Blick auf dieses Bild wird kurz von einer Einstellung unterbrochen, die Arthur und die Fans verstört und verängstigt zeigt.

Um die Metaphorik des Bildes vom toten Brian zu verstärken, erfolgt ein Schnitt auf die Großaufnahme eines Schachzuges: Schwarzer Springer schlägt weiße Dame. (Diese Einstellung präsentiert noch einmal den Schachzug, den Brian in seiner Garderobe vor dem Auftritt durchgeführt hat).

Anschließend wird auf eine over-shoulder-Einstellung von Arthur, der eine Zeitung mit der Schlagzeile: „Singer Brian Slade Shot on Stage“⁹¹ in Händen hält, geschnitten.

Arthur steht vor dem Eingang eines typischen englischen Reihenhauses und lässt die Zeitung sinken. Es folgt die Überblendung auf eine Totale. Die Kamera entfernt sich durch eine Rückfahrt von Arthur und gibt den Blick auf die Reihenhaussiedlung frei. Es kommt die Einsamkeit und die Isolierung von Arthur beklemmend zum

⁹¹ *Velvet Goldmine*. Regie: Todd Haynes. Drehbuch: James Lyons und Todd Haynes. UK/USA. 1998. Fassung: DVD. 115'

Ausdruck. Diese Wirkung wird durch den Einsatz des melancholischen (zunächst) nichtdiegetischen Songs „Hot One“ unterstützt.

Arthur blickt gen Himmel. Es wirkt, als ob Arthur von Brian Slade verlassen und alleine auf der Erde zurückgelassen wurde.

Weitere Bühnenauftritte von Brian Slade finden sich mit „Baby`s on Fire“ (gemeinsam mit Curt Wilde), „2HB“ im Sombrero Club und „Sebastian“ auf dem Hippie-Festival, wo er vom Publikum abgelehnt wird.

Ich analysiere die beiden letztgenannten Auftritte nur in puncto Outfit und Publikumsreaktion, da hier lediglich die ersten Entwicklungsstufen des Brian-Slade-Images präsentiert werden. Diese haben noch keinen Einfluss auf die intradiegetische Star-Rezeption dieses Images. Sie stellen vielmehr den Ausgangspunkt von Brian Slades weiteren Repräsentationen im Sinne eines try-and-error dar.

Der Auftritt im Schwulenclub Sombrero Club funktioniert dank seines subkulturellen Kontextes und Publikums (siehe Abb. 4 in Kapitel 7), während der Auftritt beim Hippie-Festival ohne eben diesen spezifischen Kontext marginalisiert und verspottet wird (siehe Abb. 5 in Kapitel 7).

Interessant ist jedoch, dass es im Sombrero Club zu dem einzigen Interaktionsmoment zwischen Brian und seinem Publikum im Rahmen seiner Bühnenauftritte im ganzen Film kommt:

Brian animiert das Publikum zum Mitklatschen. Ein typisches Stilelement im Rahmen der Bühnendarbietungen von Popstars, das den Graben zwischen Publikum und Star kurzzeitig aufhebt. Dieses Element im Rahmen einer Live-Show stellt die Analogie zur filmischen Aufbereitung des Verhältnisses von Distanz und Nähe beim Filmstar dar.⁹²

⁹² Vgl. Kapitel 3.4. Inszenierung: Filmstar und Popstar

Bei Brians weiteren Bühnenauftritten im Repräsentationsrahmen des Films findet jedoch dieses Stilmittel keinen Einsatz mehr, da die Distanzierung zum Publikum integraler Bestandteil der (Selbst-)Inszenierung wird, wie wir oben gesehen haben.

Der Look und das Outfit repräsentieren Brian als androgynen Hippie-Folk-und-Protest-Sänger mit umgeschnallter Akustikgitarre: Brian trägt wallendes, langes, braunes Haar, korrespondierend zu seiner Hippiebekleidung in Form eines langärmeligen Hemdes aus violetterm Fließstoff, das bis zum Bauchnabel ausgeschnitten ist.

Beim Hippiefestival geht Brian noch einen Schritt weiter, indem er in einem violetten Kleid und, schon in Antizipation seiner folgenden Auftritte, in violetten Schnür-Plateau-Stiefeln auftritt. Dieses Outfit erscheint skandalös und provokant für die anwesende Love-and-Peace-Generation, die seinen Auftritt mit verspottenden Beschimpfungsrufen kommentiert.

Auch wenn Brian daraufhin die Saiten der Gitarre aggressiver zupft und zorniger singt, kann er die Tatsache nicht leugnen, dass er noch kein Star ist. Brian erscheint ohnmächtig gegenüber der Ablehnung des Publikums. Der Songtitel „Sebastian“ stellt sicher keine zufällige Assoziation zur Figur des heiligen Sebastian her, der als homosexuelle Märtyrerikone gilt.

Bleibt noch übrig zu sagen, dass dies der einzige Auftritt im Film ist, den Brian sitzend - also passiv - bestreitet, wodurch er jeder Bewegung, über die er sich den Bühnenraum aneignen und sich somit des Publikums bemächtigen könnte, beraubt ist.

Im Gegensatz dazu, präsentiert der „Baby's on Fire“- Auftritt Brian von seiner agilsten Seite (siehe Abb. 6-11 und Abb. 32 in Kapitel 7). Zusammen mit dem Bild des toten Engels vom Attentatsauftritt stellt der, während der „Baby's on Fire“-Nummer vorgeführte, Gitarren-Fellatio den ästhetischen Höhepunkt der Bühnenrepräsentation von Brian Slade dar.

Der Auftritt beginnt mit einer vertikalen Kamerafahrt, die bei Brian Slades rotorange ausgeleuchtetem Kopf landet. Gleichzeitig markiert das Ende der Kamerafahrt Brians Gesangseinsatz. Brian steht mit gesenktem Kopf und mit zu Boden gerichtetem Blick vor dem Mikrofonständer. Bei seinem Gesangseinsatz wird er von grünem Scheinwerferlicht angestrahlt. Brian hebt den Kopf und fokussiert mit seinem Blick die Kamera.

Ein sehr langsamer Rückwärtszoom gibt Brian die Möglichkeit, mehr das Kinopublikum als das intradiegetische Konzertpublikum hypnotisierend in seinen Bann zu ziehen.

In dieser Einstellung erscheint es, als ob sich Brian vielmehr der filmischen Inszenierung, als dem theatralen Repräsentationscharakter seiner Performance bewusst ist.

Durch den Rückwärtszoom wird auch zusehends das Outfit von Brian ersichtlich:

Seine Haare trägt er wie beim Attentatskonzert im Maxwell-Demon-Stil. Das Haupthaar ist mit Haarspray aufgestellt. Vorne und hinten sind seine Haare etwas länger. Auf dem rechten Ohr prangt ein langer Goldohrring. Brian trägt eine Jacke, deren sehr hoher Stehkragen bis über den Nacken reicht. Auf die Jacke sind verschnörkelte Musteranordnungen und Strasssteine appliziert. Die Schultern werden durch applizierte Schulterpolster verbreitert. Brian trägt die Jacke offen und präsentiert seinen schlanken, nicht-muskulösen Oberkörper. Die Vorderseite der Jacke schließt circa auf Höhe seines Bauchnabels ab, wodurch eine Art bauchfrei-Effekt entsteht, wenn er die Arme hebt.

Die Rückseite der Jacke schließt jedoch erst in Höhe seines Beckens ab. Brian trägt eine Lederhose, die beim Knöchel abschließt. Die Hose trägt er hier ausnahmsweise über den obligatorischen Plateaustiefeln. Aufgrund der Lichtwechsel zwischen rotorange, grün und blau sind die Farben des Outfits und seiner Haare nicht eindeutig zu klassifizieren.

Der Rückwärtszoom eröffnet den Blick auf eine Halbtotale des Bühnengeschehens: Brian ist mittig links auf der Vorderbühne positioniert. Rechts nach hinten versetzt steht der Gitarrist und im Hintergrund mittig schließt das Schlagzeug die Bühne ab. Die Bühne ist von rechts blau und von links rot ausgeleuchtet. Zusätzlich ist auf Brian ein grüner Scheinwerfer gerichtet.

Die erste große körperliche Bewegung von Brian markiert den ersten Schnitt: Brian dreht sich bei der Textzeile „Waiting for Photos“ nach rechts, Richtung Bühnenaufgang. Es wird auf einen Reißschwenk geschnitten und Curt Wild erscheint hüpfend auf der Bühne. Curt wird von seitlich rechts mit Handkamera gefilmt wie er zur Rampe vorstürmt und dem Publikum mit erhobenen Armen beide Mittelfinger entgegenstreckt. Es wird auf die Rückwärtszomeinstellung zurückgeschnitten, die das Bühnengeschehen frontal zeigt.

Brian dreht sich nach Curts Erscheinen wieder Richtung Publikum beziehungsweise Kamera. Curt hüpfelt zuckend im Hintergrund und verständigt sich mit dem Gitarristen.

Brian vollzieht einige sparsame Bewegungen: Er streicht sich lasziv über seinen Hintern und seine Hüften und schwingt angedeutet seinen Körper zur Musik mit.

Bei der Textzeile „Snip-Snap“ dreht sich Brian vom Publikum und der Kamera weg. Er markiert mit den Händen einen Fotoapparat, und tut so als ob er diesen betätigt. Es wird auf den Fließbanddruck von Zeitungen geschnitten.

Es folgt eine Einstellung auf Arthur wie er die Zeitung durchblättert: Er stößt auf ein Foto, auf dem sich Brian Slade und Curt Wild küssen. Von Arthurs Blick auf das Foto wird zu einer Aftershow-Orgie in Brians Hotelzimmer geschnitten. Von der Orgie wird wieder auf die Zeitung zurückgeschnitten, die Arthur in seinem Zimmer durchblättert. Beim Umblättern entdeckt Arthur das Foto von Brians Gittarenfellatio.

Es folgt ein Schnitt auf eine Großaufnahme von Curts Spiel auf seinem Gitarrenriff. Die Gitarre ist dabei in Höhe von Curts Becken positioniert.

Es wird auf eine Einstellung geschnitten, die in Untersicht vom Bühnengraben aus zeigt, wie sich Brian vom Mikrofonständer Richtung Curt heranpirscht. Die Kamera ist ab jetzt auf der Bühne positioniert.

Wir sehen in einer Nahaufnahme wie Brian in Hockstellung sich schleichend an Curt herantastet. Brian ist dabei in blaues Licht getaucht. Er blickt geifernd und bedrohlich-lasziv Richtung Curt, dabei lächelt er dämonisch. Er wirkt wie eine Raubkatze oder eine Schlange, die ihre Beute umkreist. Auch die Assoziationen zu einem lüsternen Faun beziehungsweise zu einem kecken Waldtroll erscheinen nicht weit hergeholt.

Es folgt eine Einstellung aus der Blickrichtung des Drummers. Somit beschreiben die drei Einstellungen vom Bühnengraben bis zur Drummer-Perspektive eine 180-Grad-Drehung. Wir sehen Brian im linken Seitenprofil in Großaufnahme, wie er sich mit seinem Mund Curts Gitarrenriff nähert. Brian ist rot ausgeleuchtet. Das Publikum ist im Hintergrund verschwommen und schemenhaft zu erkennen. Sein stürmisches Vordringen zu Curt wird mit Schreien aus dem Publikum kommentiert.

In der darauf folgenden Einstellung sehen wir Curt in einer Amerikanischen. Jedoch stellt Curt in der männlichsten aller Einstellungen nicht einen Cowboy dar, der gleich seine Pistole aus dem Halfter zieht, sondern das gitarrespielende Lustobjekt von Brian Slade.

Brian bearbeitet mit dem Mund Curts Gitarrenriff. Unschwer ist die Analogie dieses Bildes zu Fellatio zu erkennen. Curt lächelt amüsiert und wirft sich ekstatisch hin und her, vergisst aber dabei sein Gitarrespiel nicht.

Ein Reißschwenk durch das Publikum zeigt die Reaktion auf dieses Bühnenspektakel: Begeistert kreischende Fans und wild fotografierende Presseleute kommentieren die Sensation. Der Gitarrenfellatio wird über den point-of-view-shot des Publikums wieder etabliert. Eine dominierend blau ausgeleuchtete Halbtotale auf die Bühne zeigt Brian kniend vor Curts Gitarre. Brian umklammert das Becken von Curt und krallt seine Hände in Curts T-Shirt. Der Gitarrist der Venus in Furs, der belustigt das Geschehen beobachtet, ist mit im Bild zu sehen.

Brian gibt sich selbstvergessen der Ekstase dieses bildhaften Moments hin, was der Schnitt auf die Großaufnahme aus der Drummer-Perspektive, die wieder in rotes Licht getaucht ist, zusätzlich bestätigt.

Curt schlägt kokett zurück, indem er vorsichtig beginnt Brian durch Vormarschieren abzudrängen. Brian lässt von Curts Gitarrenriff ab. Mit ekstatisch und gleichzeitig entsetzt geöffnetem Mund robbt Brian von Curt weg.

Curts forsches Vorpreschen und Brians ekstatische Flucht werden zusätzlich durch einen point-of-view-shot des Publikums gezeigt.

Es folgt eine kurze Einstellung, die Brian in Nahaufnahme mit entblößter linker Schulter von Curt wegrobbernd zeigt. Die Kamera ist hier auf der Bühne, quasi hinter Curt positioniert.

Die letzte Einstellung ist wieder vom Bühnengraben nahe der Rampe aufgenommen: Curt hat Brian quasi zu Ende gejagt und zieht sich wieder von ihm zur rechten Bühnenseite zurück.

Brian stützt sich keuchend atmend auf seinen Armen und Knien auf. Er blickt lasziv ins Konzertpublikum und lässt seine Zunge kreisen. In dem Moment, als Brian wieder auf seinen Beinen steht, wird zu dem Foto des Gitarrenfellatios in Arthurs Zeitung geschnitten. Seitlich neben dem Bild ist ein Kommentar zu diesem choreographierten Balzmoment zu lesen: „Camp isn’t just a row of tents“⁹³.

Der „Baby’s on Fire“-Auftritt ist somit zu Ende. Es werden jedoch, während des Auslaufens des „Baby’s-on-Fire“-Tracks, in einer parallelisierenden Schnittsequenz die beiden zusätzlich etablierten Szenen, nämlich die Aftershow-Orgie und Arthur in seinem Zimmer, fertig abgeschlossen:

⁹³ *Velvet Goldmine*. Regie: Todd Haynes. Drehbuch: James Lyons und Todd Haynes. UK/USA. 1998. Fassung: DVD. 115`

Arthur wird beim Onanieren auf das Bild von Brians Gitarrenfellatio von seinen Eltern erwischt und von seiner Familie verstoßen; Brian und Curt ziehen sich bei der Aftershow-Orgie, unter den beunruhigt wachsamem Augen von Brians Ehefrau Mandy, in ein Separee zurück.

Eine weitere Ebene der künstlerischen Repräsentation von Brian Slade stellen die fürs Fernsehen gefilmten Auftritte dar. Im Film gibt es drei solcher Auftritte: Gleich zwei zum Track „Hot One“, die in einer kompliziert verschachtelten Sequenz, neben fiktionalem Nachrichtendokumentationsmaterial über die Fan-Rezeption des Glitter-Glam-Rock-Images von Brian Slade, (re-)präsentiert werden, sowie ein dritter Auftritt im Rahmen von „Top of the Pops“ mit dem Track „The Whole Shebang“.

Von der Repräsentation und Inszenierung fügen diese drei Auftritte dem bisher Untersuchten, keine wesentlichen Komponenten hinzu.

Lediglich eine horizontale Kamerafahrt bei einem der „Hot One“-Auftritte - vom Mikrofonständer, den Brian Slade umklammert hält, über seinen Arm zu seinem Gesicht, das sich beim Gesangseinsatz in die Kamera dreht - und eine doppelte Rückfahrt bei der Repräsentation des „Top-of-The-Pops“-Auftritt erscheinen aus medialer Image-Inszenierungs-Sicht interessant.

Die horizontale Kamerafahrt bei „Hot One“ fragmentarisiert zum einen den Star-Körper und spielt zum anderen mit der Erwartungshaltung des Publikums (siehe Abb. 12-13 in Kapitel 7). Wir tasten uns von der Hand über den Arm an das Gesicht von Brian Slade heran. Der Arm steckt erkennbar in einem violetten Ärmel mit applizierten Glitzersteinen. Durch das Outfit und den ausgestreckt-angespannten Arm, entsteht eine Art phallischer Fetischisierung, die das Erscheinen von Brian Slade antizipiert.

Dieser Suspense-Aufbau wird durch das sehr plötzliche In-die-Kamera-drehen von Brian Slade in einen Überraschungsmoment überführt. Ein lustvoller Schauer-Effekt entsteht, den Brian Slades eindringlich melancholische Blicke und seine gefühlvolle Song-Interpretation gleichzeitig affirmieren als auch kontern. Zusätzlich trägt Brian

Slade hier sein keckstes Outfit: Ein violettes Trikot mit applizierten Glitzersteinen, das jedoch nur einen Ärmel hat und somit seinen rechten Arm nackt lässt und dank diagonalem Ausschnitt sogar seine rechte Brustwarze freilegt.

Bei der doppelten Rückfahrt zu „The Whole Shebang“ haben wir es sowohl mit der ästhetischen als auch der medialen Performativität im Sinne von Andrea Seier zu tun.⁹⁴

Die ästhetische Performativität ergibt sich durch das Zitieren des Fernsehformats „Top-of-The-Pops“, das im Sinne einer Authentifizierungsstrategie den tatsächlichen Rahmen für den Durchbruch von Brian Slades Star-Image darstellt. Die mediale Inszenierungsstrategie der dargebotenen Studio-Live-Auftritte bei „Top-of-The-Pops“, in Form von Kamera- und Lichtführung, wird übernommen.

Auf der Ebene der Gender-Performativität reiht sich diese Repräsentation von Brian Slade zitational an den Auftritt von Marc Bolan (T.Rex) bei „Top-of-The-Pops“ ein.

Bolans Auftritt markierte den Durchbruch des Glam-Rock-Images und eröffnete der Androgyniesrepräsentation von männlichen Popstars die mediale Distribution.⁹⁵

Somit tritt Brian Slade hier als Repräsentant eines historisch-kulturell determinierten Konzeptes von Männlichkeit auf.⁹⁶

Die mediale Performativitätsebene offenbart sich durch die oben angesprochene doppelte Rückfahrt. Genauer gesagt besteht die Szene des „Top of The Pops“ - Auftritt aus einem Rückzoom und einer Kamerarückfahrt. Wir sehen Brian Slades Gesicht in Großaufnahme von einem Fernsehbildschirm abgefilmt. Parallel, und

⁹⁴ Vgl. Kapitel 3.3. Mediale und ästhetische Performativität

⁹⁵ Vgl. Lindewedel, Martin. „Disco, Dekadenz und Porno-Kings. Pop-Retro-Szenarien im Kino der Gegenwart“. *Pop & Kino. Von Elvis zu Eminem*. Kiefer, Bernd und Stiglegger, Marcus (Hrsg.). Mainz. Bender Verlag. 2004. S.249

⁹⁶ Vgl. Kapitel 3.2. Performativität von Sex und Gender in den Star Studies

dadurch zunächst fast unmerklich, korrespondiert der Rückzoom innerhalb des Fernsehbildes, von einer Großaufnahme zu einer Halbtotalen, also mit der Kamerarückfahrt von der Großaufnahme des Fernsehbildes zu einer Halbtotalen auf der Filmebene, die den Blick auf einen Pub freigibt.

Die mediale Inszenierungsstrategie des Fernsehauftritts und der Filmebene doppelnd sich. Somit wird Brian Slade als Bild-im-Bild repräsentiert: Die Repräsentation des Abwesenden-im-Abwesenden potenziert sich. Gleichzeitig wird die Inszenierungsstrategie des zum Verschwinden gebrachten Einzelbildes durch eine geschickte, aber erkenntliche Manipulation des Zuschauerblickes ersichtlich.

Durch die korrespondierende Unsichtbarkeit der Rückfahrt und des Rückzooms wird der Dimensionsunterschied zwischen Fernseh- und Filmbild aufgehoben, die Bewegung des (Einzel-)Bildes als integraler Bestandteil der Filmillusion ausgewiesen und die mediale Bildhaftigkeit der Bilder vorgeführt.

Eine weitere Ebene der künstlerischen Repräsentation stellen die inszenierten Fotografien von Brian Slade dar. Ich möchte hier exemplarisch das Plattencover von Brian Slades „The Ballad of Maxwell Demon“- LP analysieren (siehe Abb. 14 in Kapitel 7).

Brian Slade (re-)präsentiert sich als Pin-Up im Edel-Hochglanz-Format. Brian Slade liegt nackt auf seiner linken Körperseite, gebettet auf rotem Samtvorhangsstoff. Sein Körper ragt von rechts ins Bild. Durch die Bildkadrierung wird sein Körper im Gesäßbereich abgeschlossen. Seine Beine sind quasi abgeschnitten. Brian stützt sich auf seinem rechten Arm auf und gibt den Blick auf seinen Oberkörper frei. Der linke Arm liegt nach hinten abgewinkelt auf seiner linken Schulter. Brian ist chromatisch eingefärbt: Grüne Haut und rote Haare.

Im Hintergrund wird das Bild durch die Drapierung eines roten Samtvorhangsstoffes abgeschlossen. Das Coverbild erzielt eine starke Kontrastwirkung durch die Verwendung der beiden Komplementärfarben rot und grün.

Durch den Einsatz der Farbe erscheint Brian nicht menschlich. Es drängt sich die Assoziation zu einem Außerirdischen auf, als welcher er sich in Anlehnung an David Bowies Ziggy Stardust in Bild und Ton auf dem Album repräsentieren will.

Das Bild des Außerirdischen steht aber auch für den „Conträr-Sexuellen“⁹⁷. Brian repräsentiert sich hier auf den ersten Blick in einer für Männer untypischen, wenn nicht sogar verbotenen (da homosexuell konnotierten) Pose, nämlich als sexualisiertes Schauobjekt.

Jedoch wird durch die Einfärbung des Körpers, durch die Verwendung des rotfarbenen Samtvorhangsstoffes - der die Assoziation zu einem Theatervorhang erlaubt - und durch die Ambivalenz seiner Haltung diese Pose gebrochen.

Durch die Farbgebung erscheint er außerirdisch.

Der Vorhang weist diese Pose als theatrale Inszenierung aus. Dadurch wird die vermeintliche Natürlichkeit der Geschlechterrollenzuschreibungen zur Diskussion gestellt: Festgeschriebene Geschlechterstereotypen werden durch den provokativen Verweis auf ihre Bildhaftigkeit als Konstruktion vorgeführt und entlarvt.

Um dem noch eins draufzusetzen entkörperlicht Brian Slades Haltung ihn mehr, als das sie ihn materialisiert: Auf der einen Seite stellt er sich den Blicken zur Verfügung, aber andererseits entzieht er sich auch diesen Blicken, indem er phlegmatisch-unbeteiligt und weltentrückt in die Ferne blickt. Der Effekt der unerreichbaren Nähe stellt sich wieder einmal in der Star-Repräsentation von Brian Slade her.

Trotz der Nacktheit und trotz der Aufbereitung des Körpers zum Schauwert erscheint Brian Slade auf dem Coverfoto entsexualisiert und synthetisch. Eine erotische Wirkung erzielt das Foto am ehesten noch aus einer, als autoerotisch und narzisstisch zu beschreibenden Haltung des fotografierten Subjektes heraus. Es muss die Frage gestellt werden, ob man/frau durch Sich-Entziehen bzw. durch die

⁹⁷ Vgl. Gooß, Ulrich. *Sexualwissenschaftliche Konzepte der Bisexualität von Männern*. Stuttgart. Enke. 1995

Aneignung von jeweils gegengeschlechtlich konnotierten Posen, tatsächlich aus der heterosexuellen Matrix heraustreten kann, oder ob die auf dem Cover vorgeführte Pose nicht doch wieder als allzu anfällig für heteronormative Einschreibungen erscheint?

Durch die Denunziation als homosexuelle Selbstrepräsentation könnte das Coverfoto umgehend marginalisiert werden.

Die wichtigste und zentrale künstlerische Repräsentationsebene von Brian Slade stellt der Videoclip zu „The Ballad of Maxwell Demon“ dar (siehe Abb. 15-26 in Kapitel 7):

Der Clip beginnt mit einer Großaufnahme von Curt Wilds, mit Ruß beschmiertem, Gesicht. Curt zwinkert kokett in die Kamera. Es folgt eine Halbtotale, die Curt im Outfit eines Satyrs, von oben bis unten mit Ruß beschmiert, zeigt. Curt steht auf einem Schornstein hoch über den Dächern von London, das durch einen gemalten Pappmache-Hintergrund artifiziell repräsentiert wird. Der Londoner Himmel ist orange und die Skyline liegt im blauen Schatten. Curt gleitet in den Schornstein. Die Kamera fährt zurück und etabliert einen neuen Raum.

Wir sehen eine Halbtotale: Brian Slade steht im linken Bildausschnitt, ins Profil gedreht, vor einem Gemälde, das eben jene artifizielle Londoner Skyline reproduziert, vor der Curt Wild noch in der vorangegangenen Einstellung abgetaucht ist.

Brian betrachtet das Gemälde durch ein Monokel. Der Raum, in dem er sich befindet, ist völlig weiß. Das Weiß des Raumes ist lediglich durch das Quadrat des mittig positionierten Gemäldes und durch Brian unterbrochen. Die mise-en-scène etabliert eine räumliche Bild-im-Bild-Konstruktion, die dimensional ins Unendliche multipliziert werden könnte.

Brians Outfit stellt eine Farbenexplosion dar, die ihn als Gemälde vor einer weißen Leinwand etabliert. Sein Outfit referenziert die Zeit des Rokoko. Brian trägt eine rosa

gepuderte Perücke. Die Augen, der Mund und die Wangen sind geschminkt. Brian ist in einen schimmernden und reflektierenden Gehrock gekleidet.

Die dominierenden Farben des Gehrocks sind violett, grün, gelb und blau. Der Schimmereffekt und die Musteranordnung der Farben erwecken Assoziationen zur Haut eines Chamäleons. Die Innenseite des Gehrocks ist gelb. Zum Gehrock trägt Brian eine violette Satinhose, deren Hosenbeine in die knapp unter den Knien abschließenden violetten Leder-Plateaustiefeln hineingesteckt sind. Unter dem Gehrock trägt Brian eine in zwei Blauschattierungen längsgestreifte Knöpweste. Zur Unterstützung des Schimmereffekts des ganzen Outfits ist die Knöpweste ebenfalls aus Satin.

Unter der Knöpweste trägt Brian ein weißes Rüschenhemd, dessen Ärmel unter den Ärmelabschlüssen des Gehrocks hervorragen. Um den hochgeschlossenen Kragen des Hemdes hat Brian ein violettes Halstuch gebunden.

Als der Gesang einsetzt wendet sich Brian vom Gemälde ab. Er richtet seinen Blick zunächst Richtung Kamera und bewegt sich ein paar Schritte nach vor. Anschließend hebt er seinen Kopf und zeigt mit seiner rechten Hand auf einen Punkt weit ober- und außerhalb des von ihm beschrittenen Bildkaders.

Ein weißes Pappmache-Haus wird in Großaufnahme von Brian auf einen weißen Sockel gestellt. Die Kamera fährt zurück. Wir sehen Brian neben diesem Haus auf der rechten Seite des Bildausschnitts im Profil stehen. Die Größenrelation zwischen Brian und dem Haus verändert sich im Zuge dieser Rückfahrt: Das Haus scheint ein wenig zu schrumpfen.

Brian nähert sich in der nächsten Einstellung, einer Naheinstellung, dem Fenster des Hauses von rechts. Es wird auf eine Großaufnahme von Brians Auge geschnitten. Die Kamera ist perspektivisch im Haus positioniert und filmt von innen Brians Blick in das Haus.

Es folgen vier kurze Einstellungen von Brian im weißen Raum. Eine Halbtotale zeigt Brian rechts seitlich positioniert, weit von der Kamera entfernt. Seine Arme sind

hinter seinem Rücken verschränkt. Sein Blick ist zu Boden gerichtet. Er geht verschüchtert ein, zwei Schritte vor.

Es wird auf eine Halbnaheinstellung geschnitten: Brian ist jetzt im vorderen Zentrum des Bildkaders, näher bei der Kamera positioniert. Sein Blick richtet sich verschüchtert und leicht trotzig in die Kamera. Begleitet wird diese Einstellung von einem leichten Kameraschwenk nach links. Es folgt ein Schnitt auf eine Großaufnahme von Brians Profil im linken Bildausschnitt. Die Kamera bewegt sich gemeinsam mit Brian nach rechts.

Die Musik hebt an. Es wird wieder auf die Halbtotale geschnitten, die Brian am rechten Seitenrand positioniert. Jedoch ist Brian jetzt etwas näher bei der Kamera. Brian hebt mit dem Anheben der Musik seine Arme und blickt pathetisch gen Himmel.

Der Wechsel zwischen diesen vier Einstellungen belegt Jens Thieles Beobachtung in Bezug auf die Starrepräsentation, innerhalb des Musikvideoclips: „[D]ort transzendiert der Star durch die Verhinderung eines längeren Zuschauerblicks auf Grund extremer Einstellungskürze. Das Starbild formt sich zwischen den vorbeieilenden Bildeindrücken als Vision im Kopf des Zuschauers.“⁹⁸

In der nächsten Einstellung wird eine neue Brian Slade-Inkarnation vorgestellt. Eine durch einen weißen Schleier gefilmte Großaufnahme zeigt eine auf dem Boden kriechende Gestalt. Die Kamera folgt der Bewegung der Gestalt nach rechts. Hinter dem Schleier kommt Brian Slade im Schlangen-Body-Painting zum Vorschein.

Brian ist von Kopf bis Fuß bemalt. Die dominierenden Farben des Body-Paintings sind grün und blau. Die Schlangemensch-Inkarnation zeigt Brian Slade mit haarlosem Kopf, silbernem Augen-Make-Up, rotem Lippenstift und mit auf dem Kopf aufgeklebten Strasssteinen. Brian wähnt sich zunächst unbeobachtet, jedoch schreckt er plötzlich auf.

⁹⁸ Thiele, Jens. „Künstlerisch-Mediale Zeichen der Starinszenierung“. *Der Star: Geschichte - Rezeption – Bedeutung*. Faulstich, Werner und Korte, Helmut (Hrsg.). München. Fink. 1997. S.142

Die Kamera hält gemeinsam mit dem Schlangen-Brian inne. Es wird auf die Großaufnahme von Brians Auge im Fenster geschnitten. Es folgt eine Halbtotale auf Brian im weißen Raum. Korrespondierend zu den Schleichbewegungen des Schlangen-Brian bewegt er sich mit gesenktem Kopf und lasziv-bedrohlichem Blick Richtung Kamera.

Der Videoclip etabliert somit eine Narrationsstruktur, die sich aus dem Wechselverhältnis zwischen Beobachter und Beobachtetem, zwischen Innen und Außen ergibt. Der Rokoko-Brian und der Schlangen-Mensch-Brian stellen beide Inkarnationen von Brian Slade dar. Der Erste richtet von außen, also durch das Fenster, seinen Blick auf den Zweiten im Inneren des Hauses. Jedoch reagieren die beiden aufeinander und sind sich ihrer gegenseitig bewusst.

Der Rokoko-Brian kommentiert und reagiert auf die Handlungen des Schlangen-Mensch-Brians durch seine Blicke und Gesten.

Durch die Schlüssellochperspektive wohnen wir den Handlungen des Schlangen-Mensch-Brians bei.

Vom lasziv-schleichenden Rokoko-Brian wird auf eine Totale des Hausinneren geschnitten. Der Schlangenmensch-Brian verharrt mit angehobenen Beinen, auf seine Arme gestützt am Boden und zischt bedrohlich in Richtung Kamera bzw. Fenster.

Der Raum, in dem er sich befindet ist mit Marmorboden, einem Rokokostuhl in der linken Ecke des Bildkaders und einem Spiegel auf der Hinterwand ausgestattet. Ein transparenter Vorhangsstoff ragt seitlich rechts ins Bild. Auf der linken Seite ist eine Tür zu einem Nebenzimmer erkennbar. Es folgt der Schnitt auf eine Großaufnahme des Schlangen-Mensch-Brian, der sich zuckend nach links in Richtung Tür bewegt.

Es folgt eine Nahaufnahme vom Rokoko-Brian, der mit weit aufgerissenen Augen, sichtlich gespannt, das Bevorstehende antizipiert. Brian vollführt kreisende Drehbewegungen mit seinen Handflächen. Anschließend hebt er die Arme, sodass

sie aus dem Bildkader ragen und zieht eine rosafarbene Orchidee von oben hervor. Brian dreht sich einmal um seine eigene Achse und tanzt in Richtung Bildhintergrund.

Es wird auf die Bild-im-Bild-Einstellung vom Beginn des Videoclips geschnitten: Brian steht in der Mitte des Bildkaders vor dem Gemälde. Er ist seitlich ins Profil gedreht und blickt nach rechts. Während er in dieser Halbtotalen auf der Stelle tritt, zieht das Gemälde im Hintergrund vorbei.

Es entsteht eine Bewegungsillusion, ohne dass Brian sich tatsächlich bewegt. Diese Einstellung stellt auch wieder einen anschaulicher Beleg für Andrea Seiers mediale Performativitäts-Konzeption dar. Denn diesmal wird noch eindringlicher die Taktik des zum Verschwinden gebrachten Einzelbildes durch die Bewegungsillusion des Films, die auf der Trägheit des menschlichen Auges beruht, vorgeführt. Brian wird somit wieder einmal in seiner Bildhaftigkeit durch die Offenlegung der Manipulation der Zuschauer-Blickführung ausgewiesen.

Auf diese simple, aber sehr effektvolle Vorführung der stillstehenden Bewegung des Filmbildes, wird wieder auf eine Halbtotale geschnitten, in der Brian im rechten Bildausschnitt positioniert ist. Er vollzieht ausladende Armdrehungen im Takt der Musik. Er ist ganz bei sich und reagiert nicht auf die Kamera. Brian erscheint wie ein Zeremonienmeister, der das Kommende dirigiert.

Korrespondierend zu der im Film später folgenden „Baby’s-on-Fire-Sequenz“ wird auf eine frontale Großaufnahme von Brians Gesicht geschnitten. Er bewegt die Lippen nicht zu dem Song, sondern fixiert die Kamera. Eine Kamerafahrt von unten nach oben hebt über Brians Kopf ab.

Ein kurzer Schnitt in das Innere des Hauses zum Schlangen-Mensch-Brian zeigt diesen auf beiden Beinen stehend, mit vorgebeugtem Oberkörper und nach hinten gewinkelten Armen, ins Nebenzimmer schleichen.

Es entsteht ein Schuss–Gegenschuss-Suspense zwischen dem Rokoko-Brian und dem Schlangen-Mensch-Brian.

Die Bewegungsdynamik des Schlangen-Mensch-Brian geht in Richtung Nebenzimmer. Der Rokoko-Brian beobachtet, kommentiert, reagiert und dirigiert mitunter das Geschehen im Inneren des Hauses.

Es folgen drei Einstellungen auf den Rokoko-Brian. Die erste Einstellung zeigt Brian in einer Naheinstellung wieder vor komplett weißem Hintergrund. Brian tanzt mit dirigierenden Armbewegungen. Sein Blick ist zunächst zu Boden gerichtet. Jedoch richtet er seinen Blick plötzlich in die Kamera und streckt seinen Arm Richtung Kamera. Sein Blick ist aggressiv und bedrohlich. Die Kamera schwenkt dabei nach rechts.

Die zweite Einstellung zeigt Brian wieder vor dem Gemälde in der Halbtotale. Er dreht sich jedoch aus dem rechten Seitenprofil Richtung Kamera. Bei der Textzeile „Goodbye“ winkt Brian Richtung rechts. Die Winkbewegungen animieren den nächsten Schnitt auf die dritte Einstellung in dieser Abfolge.

Brian ist jetzt in Nahaufnahme, wieder vor dem weißen Hintergrund, zu sehen. Er vollführt eine weitere Winkbewegung und fixiert mit traurigen Augen die Kamera bzw. das Publikum.

Es folgt ein Schnitt in das Innere des Hauses auf den Schlangen-Mensch-Brian. Eine Naheinstellung zeigt Brian, wie er in der gleichen, schon zuvor präsentierten, körperlichen Schleichhaltung, ins Nebenzimmer tritt und seinen Blick durch den Raum gleiten lässt.

Zur Steigerung der Spannung wird wieder auf den Rokoko-Brian geschnitten. Brian steht wieder in der Halbtotale vor dem Gemälde und vollführt zackige, menuettartige Tanzbewegungen Richtung Kamera. Der nächste Schnitt zeigt eine Großaufnahme: Brians Kopf ist im rechten Bildausschnitt ins Profil gedreht. In der Mitte des Bildausschnittes ist die rosafarbene Orchidee positioniert, die Brian in einer der vorangegangenen Einstellungen, außerhalb des Bildkaders hervor geholt hat.

Brian singt die Blume an. Die Blume erblüht. Als die Blütenblätter weit geöffnet sind, dreht sich Brian Richtung Kamera und hört auf zu singen.

Es folgt ein establishing shot des Nebenzimmers innerhalb des Hauses. Der Schlangen-Mensch-Brian steht in einem Schlafzimmer. In einem ausladenden Himmelbett liegen eine männliche und eine weibliche Gummipuppe. Der darauffolgende Schnitt auf eine Großaufnahme des Schlangen-Mensch-Brians, der kokett Richtung Kamera blickt, antizipiert das Kommende.

Ein extreme-close-up auf die obere Gesichtshälfte des Rokoko-Brian verzögert das Unvermeidliche. Die Kamera schwenkt über das frontale, angeschnittene Gesicht von Brian nach rechts. Brian dreht seinen Kopf nach rechts unten in den Bildausschnitt, wodurch sein angewinkelter Kopf in Großaufnahme zu sehen ist. Sein Blick ist melancholisch zu Boden gerichtet.

Es folgt der Höhepunkt des Videoclips: Der Schlangen-Mensch-Brian penetriert in einer Totale des Schlafzimmers die beiden Gummipuppen. Das Ganze wird im Zeitraffer präsentiert. Mit der Schlangen-Mensch-Inkarnation schafft es Brian Slade sein Image zu (bi-)sexualisieren.

Während sein androgynes Image beim Hippie-Festival noch marginalisiert und boykottiert wurde, wird hier eine dionysische Komponente eingeführt, die als diskussionswerte Bildzuschreibung von Bisexualität gelten darf. Der Schlangen-Mensch-Brian lässt sich von seiner Geschlechtlichkeit und seiner Spezies her nicht eindeutig klassifizieren. Jedoch erstreckt sich sein sexueller Appetit auf beide Menschengeschlechter.

Der Schlangen-Mensch-Brian bezieht seine bisexuelle Repräsentationsform nicht daraus, dass er gegengeschlechtlich konnotierte Symbole und (Re-)Präsentationsformen adaptiert, sondern, dass er sich einer Körperlichkeit bedient, die aus dem Tierreich stammt.

Die animalische Repräsentationsstruktur von Brian Slades sexuellen (Bühnen-)Handlungen findet sich auch in dem „Baby's-on-Fire“-Auftritt und ansatzweise in

seinem Federnhalskranz-Outfit beim letzten Maxwell-Demon-Konzert wieder. Es lässt sich somit feststellen, dass „Velvet Goldmine“ das Bisexuelle des Star-Images von Brian Slade aus tierisch-triebhaften Repräsentationsstrukturen ableitet.

Gleichzeitig und noch viel weiter gehend, wird aber auch in dieser Szene der ontologische Status von Sexualität negiert. Brian treibt es mit zwei Puppen, also mit Plastikkörpern, denen männliche und weibliche Körperattribute lediglich verpasst worden sind, um sie klassifizierbar, das heißt lesbar im Sinne der heterosexuellen Matrix zu machen.

Männlichkeit und Weiblichkeit werden somit als zugeschriebene Konstruktionen sichtlich gemacht, die in Bezug auf die (Puppen-)Körper austauschbar erscheinen. Auch der Konnex zwischen Identität und Sexualität offenbart sich in der bisexuellen Identitäts-Zuschreibung aufgrund der körperlichen Vollzugshandlungen des Schlangen-Mensch-Brians.

Es zeigt sich, dass Geschlecht im Vollzug normativer Körperpraxen produziert wird.⁹⁹ Gleichzeitig wird diese Geschlechtlichkeit im Brian-Slade-Star-Image potenziert und multipliziert, sodass wir es mit einer Signifikantendichte zu tun haben, die das System der heterosexuellen Matrix nahe an den Kollaps heranzuführt.

Auf die Schlangen-Mensch-Orgie folgt ein reaction shot auf den Rokoko-Brian. Eine Großaufnahme zeigt wie Brian sich vom Fenster des Hauses Richtung Kamera dreht. Brians Blick ist finster und düster.

Es folgt die Großaufnahme einer Zigaretzenspitze in einem Zigarettenhalter. Die Zigarette wird mit einem Streichholz angezündet. Die Kamera fährt nach links an dem ellenlangen Zigarettenhalter entlang. Dabei zoomt sie gleichzeitig zurück, um am Ende der Kamerafahrt, den Rokoko-Brian in einer Nahaufnahme zu präsentieren, wie er in aristokratisch-arroganter Haltung das Streichholz nach links aus dem Bildkader wirft.

⁹⁹ Vgl. Kapitel 3.2. Performativität von Sex und Gender in den Star Studies

Bei dieser Kamerafahrt haben wir es mit einer parodistischen phallischen Fetischisierung von Brian Slades-Image zu tun.

Das Streichholz landet in dem weißen Haus, wo der Schlangen-Mensch-Brian sein Unwesen getrieben hat. Das Haus ist in einer Großaufnahme zu sehen. Das Streichholz scheint, dank einer Trickaufnahme, im Haus zu landen. Das Haus implodiert: Rauchschwaden und Feuer treten aus den Fenstern.

Es folgen zwei Großaufnahmen, die den Konnex zwischen dem Rokoko-Brian und dem Schlangen-Mensch-Brian sichtlich machen. Die erste Großaufnahme zeigt Brians Gesicht in Großaufnahme wie er mit aufgerissenen Augen in die Kamera blickt. Die Kamera schwenkt nach links.

Es folgt ein Schnitt auf das Gesicht des Schlangen-Mensch-Brians, der mit den gleichen aufgerissenen Augen und mit lüsterndem Lächeln in die Kamera blickt.

Es drängt sich die Interpretation auf, dass der Schlangen-Mensch-Brian die triebhafte Personifikation des adrett-gekleidet-auftretenden Rokoko-Brians darstellt.

Auf den Schlangen-Mensch-Brian folgt eine Halbtotale auf den Rokoko-Brian, der einen Schirm aufspannt. Auf der Tonebene sind Regengeräusche zusätzlich zum Song zu hören. Brian ist im rechten Bildausschnitt positioniert.

Über einen re-establishing-shot des brennenden, weißen Hauses in Großaufnahme, wird wieder auf den Schlangen-Mensch-Brian geschnitten. Eine Großaufnahme zeigt den Schlangen-Mensch-Brian beim Gitarre spielen. Zwischen Kamera und Brian ist eine Feuerwand. Brian blickt ekstatisch in die Kamera und vollführt zuckende Gitarrespielbewegungen. Die Kamera zoomt näher an Brian heran. Brian lässt seine Zunge obszöne Kreisbewegungen durchführen. Sein Blick richtet sich dabei lasziv-bedrohlich Richtung Kamera.

Der nächste Schnitt zeigt wieder den „Rokoko-Brian“ in einer HalbnahEinstellung vor weißem Hintergrund. Brian ist im linken Bildausschnitt positioniert. Er dreht sich von

der Kamera weg, dabei macht er eine abwehrende Handgeste, die als Kommentar zu seiner Schlangen-Mensch-Inkarnation zu lesen ist.

Es folgt noch ein kurzer Zwischenschnitt auf eine Großaufnahme des Rokoko-Brian. Sein Gesicht ist seitlich rechts in den Bildkader gedreht. Sein Blick erscheint melancholisch in sich versunken.

Anschließend erfolgt der Schnitt auf die letzte Einstellung des Videoclips: Wir sehen wieder den Rokoko-Brian in der Naheinstellung, wie er mit zur Kamera gewandten Rücken, nach hinten hin abgeht.

Der Clip beschreibt ein komplexes Verhältnis der beiden Brian-Slade-Inkarnationen zueinander und zusätzlich das Verhältnis des Rokoko-Brian zu seiner eigenen Star-Image-Repräsentation und -Konstruktion.

Der Rokoko-Brian schwankt zwischen Affirmation und Negation seiner Schlangen-Mensch-Inkarnation, die quasi von ihm ausgelagert seine Triebbedürfnisse ausagiert.

Brian präsentiert multiple Identitätsentwürfe, die unterschiedliche Persönlichkeitsanteile repräsentieren. Der Rokoko-Brian erscheint als Repräsentant eines apollinischen Künstler-Selbst-Bildes, während der Schlangen-Mensch-Brian als Repräsentant eines dionysischen Künstler-Selbst-Bildes verstanden werden kann.

Der Rokoko-Brian hat zwar die (Blick-)Kontrolle über das Geschehen, aber der Schlangen-Mensch-Brian hat die Kontrolle über die Aktionsdynamik des Geschehens (im Inneren des Hauses).

Die beiden kommunizieren miteinander über den Blick zur Kamera, und damit über ihr Publikum. Die verbindende Komponente des Star-Images ergibt sich somit aus dem Bild zwischen den Schnitten, materialisiert sich also im Bewusstsein der ZuseherInnen als „Zwischenbild“¹⁰⁰.

¹⁰⁰ Vgl. Thiele, Jens. „Künstlerisch-Mediale Zeichen der Starszenierung“. *Der Star : Geschichte - Rezeption – Bedeutung*. Faulstich, Werner und Korte, Helmut (Hrsg.). München. Fink. 1997. S.14

Der Rokoko-Brian kommentiert, dirigiert, negiert und reagiert auf seine Schlangen-Mensch-Inkarnation.

Am Ende zündet der Rokoko-Brian das Sündenhaus an und scheint seine triebhafte Komponente zu vernichten. Das alles wird mit sehr viel Selbstironie des Rokoko-Brians präsentiert. Der Clip könnte somit auch als parodistische Negierung des out-of-the-closet-Kommens gelesen werden.

Bezüglich des Verhältnisses von Rokoko-Brian zur eigenen Star-Image-Repräsentation und -Konstruktion bleibt zu sagen, dass Rokoko-Brian die Produktion seiner Bildhaftigkeit reflektiert. Am eindringlichsten wird dies in der Einstellung vorgeführt, in der er vor dem vorbeiziehenden Bild auf der Stelle tritt.

5.3. Repräsentation der inszenierten öffentlichen Person

Die Untersuchung der künstlerischen Repräsentationsebene von Brian Slades Star-Image ist somit abgeschlossen. Es folgt die Untersuchung der Repräsentationsebene der inszenierten öffentlichen Person. Hierzu beschränke ich mich exemplarisch auf eine Szene, nämlich Brian Slades Auftritt bei der Pressekonferenz „Pick-of-the-Pops“ (siehe Abb. 27-28 in Kapitel 7).

Diese Szene erscheint deswegen so interessant, da Brian Slade hier die bisexuelle Komponente seines Images in den Vordergrund seiner Ausführungen stellt.

Brian wird, bei seinem Eintreten in den Raum der Pressekonferenz, von einem Blitzlichtgewitter in Empfang genommen. Er tritt zusammen mit seiner Ehefrau Mandy auf. Beide tragen farblich aufeinander abgestimmte Outfits mit grünschwarzem Leopardmuster.

Brian ist in ein Sakko und eine Hose mit eben diesem Muster gekleidet. Unter dem Sakko trägt er ein tief ausgeschnittenes, schwarzes T-Shirt. Um den Hals hat er ein schwarzes Halstuch gebunden, das mit einer grünen Brosche zusammengehalten wird. Seine Augen, seine Wangen und sein Mund sind geschminkt. Brians rotblonde Haare sind fransig kurzgeschnitten, wobei sie hinten etwas länger gelassen worden sind, als auf den Seiten und oben.

Mandy trägt ein Bustier mit grünschwarzem Leopardmuster, darunter eine schwarze, transparente Bluse. Der Kragen, der Bluse ist wieder im grünschwarzen Leopardmuster.

Brian und Mandy tauschen bei ihrem Eintreten einen koketten, kurzen Zungenkuss aus. Hinter ihnen steht Brians Manager Jerry Devine (Eddy Izzard). Mandy und Jerry begeben sich ins Auditorium. Brian nimmt am Tischpult Platz.

Die Fragen der Journalisten wollen Brians Repräsentationsstrategie auf den Grund gehen. Er wird nach seinem Make-Up, nach der homosexuellen Implikation seines Looks und nach seiner Ehefrau befragt.

In der filmischen Aufbereitung der Szene mischt sich das Hochglanzformat der Spielfilmszenen, mit dokumentarisch, grobkörnigen Fernsehvideomaterial und zusätzlich mit vom Fernseher abgefilmten Bildern der Pressekonferenz.

Arthur und seine Eltern wohnen zu Hause vor dem Fernseher dem Spektakel bei. Während Arthurs Eltern reserviert keine Miene bei dem Dargebotenen verziehen, fühlt sich Arthur von Brians Ausführungen in seiner homosexuellen Identität bestätigt und verstanden.

Brian antwortet auf die erste Frage nach seinem Make-Up, dass Rock`N Roll Prostitution sei. „Er sollte aufgedonnert sein, inszeniert. Die Musik ist die Maske. Aber ich, in meinem Chiffon und Taft, ich bin die eigentliche Botschaft“.¹⁰¹

Brian stellt hiermit die Inszenierung, die Konstruktion seines Images aus. Die Reflektion seiner Produktionsmittel ist eine der wesentlichen Komponenten seines Images. Jedoch wird diese Reflektion mit der Repräsentation und Produktion seiner Geschlechtlichkeit zusammengedacht, wie die nächsten Fragen belegen.

Brian wird nach seiner Vorbildfunktion befragt, ob denn seine Fans nicht den falschen Eindruck bekommen könnten. Welcher das denn sei, möchte Brian kokett wissen und muss sich als „durchgeknallte Tunte“¹⁰² bezeichnen lassen. Brian kontert süffisant erheitert, sich jedoch auch durch seine arrogante Haltung schützend, dass dies sicherlich kein falscher Eindruck wäre.

Bei der Beantwortung dieser Frage wird ein point-of-view-shot von Arthur auf den Fernseher etabliert. Ein Vorwärtszoom auf den Fernseher unterstützt die von Arthur mit Spannung erwartete Antwort auf diese Frage. Als sich Brian indirekt outet, hüpfte Arthur verzückt vor dem Fernseher auf und ab und teilt seinen Eltern freudestrahlend mit, dass Brian genauso wie er sei.

¹⁰¹ *Velvet Goldmine*. Regie: Todd Haynes. Drehbuch: James Lyons und Todd Haynes. UK/USA. 1998. Fassung: DVD. 115'

¹⁰² *Velvet Goldmine*. Regie: Todd Haynes. Drehbuch: James Lyons und Todd Haynes. UK/USA. 1998. Fassung: DVD. 115'

Jedoch erweist sich die Einstellung auf den freudestrahlenden, sich outenden Arthur als Phantasievorstellung von Arthur, belegbar an dem reaction shot auf die Eltern, die in ihrer reservierten Haltung verharren.

Die Journalisten, offenbar irritiert von Brians Antwort, die in der Feststellung mündet, dass die meisten Menschen bisexuell seien, haken nach und fragen Brian nach seiner Ehefrau.

Brian antwortet in nonchalanter Art, dass er glücklich verheiratet sei, aber deswegen Männer nicht weniger als Frauen mag. Da Mandy in diesen Dingen ganz ähnlich denkt, haben sie alles im Griff.

Es wird auf Mandy im Auditorium geschnitten, die ihre Zunge bewusst provokativ Richtung Brian kreisen lässt. Die Pressekonferenz endet an dieser Stelle.

Mandy kommentiert aus dem Off, dass Brian zum allerersten Mal öffentlich gesagt habe, wie es war. Um die Reaktionen machte man sich damals 1972 keine Sorgen, da alles wie eine große Party erschien.

Bisexualität wird hier wieder als animalische Komponente von Brian Slades Image repräsentiert, abzulesen an dem grünschwarzen Leopardmuster seines Outfits.

Um Mandy gleich mit als Bisexuelle erkenntlich zu machen, trägt sie ein „matching outfit“¹⁰³ zu dem ihres Gatten. Die zwillingshafte Dopplung dieser Selbstrepräsentation dient als Parodie des versammelten Establishments in Form der Journalisten und der Fernsehzuschauer.

Das Motto scheint zu sein: „Ihr wollt ein Bild von Bisexualität? Ihr sollt eins bekommen!“ Zusätzlich wird zwar einerseits durch provokante und bewusst theatral-inszenierte sexuelle Handlungen, wie der Kuss zwischen Brian und Mandy oder

¹⁰³ Vgl. Doty, Alexander. *Flaming Classics. Queering the Film Canon*. New York. Routledge. 2000. S. 131-153

Mandys obszönes Zungenkreisen, die bisexuelle Identität konstituiert, gleichzeitig wird andererseits aber auch, durch die Verwendung dieser Produktionsmittel, die Konstruktion von (bi-)sexueller Identität ausgestellt und thematisiert.

Brian und Mandy machen sich einen Spaß daraus, die anwesenden Leute zu schockieren und führen ihnen dabei gleichzeitig die Raster ihres Denkens vor, die nach Klassifikation von jedweder geschlechtlicher Identität im Sinne der heterosexuellen Matrix schreien. Die comichafte und campige Repräsentation entlarvt jede Art von geschlechtlicher Repräsentation als Drag.

5.4. Repräsentation der nicht-inszenierten Privatperson

Fehlt noch die dritte Ebene der Repräsentation, nämlich die der nicht-inszenierten Privatperson. Ich handle diese Repräsentationsebene zusammen mit der intradiegetischen (Fan-)Rezeptionsebene ab, da diese beiden die Verbindung von Identität und Sexualität problematisieren.

Die Repräsentationsebene der Privatperson Brian Slade, außerhalb der Szenen, die ihn als *dramatis persona* auszeichnen, beschränkt sich auf ein Paparazzivideo und ein Paparazzifoto seiner *amour fou* mit Curt Wild (siehe Abb. 29-31 in Kapitel 7).

Das Paparazzivideo zeigt in grobkörnig, verwackelter Optik, und damit wieder einmal ein anderes filmisches Format zitierend, Brian Slade und Curt Wild nach scheinbar durchzechter Nacht im Hintergarten von Brian Slades Haus. Die Kamera ist halb versteckt hinter Büschen und Bäumen und hinter dem Zaun positioniert.

Das Video besteht aus einer Einstellung, die einen Schwenk von links nach rechts beschreibt. Lou Reeds „Satellite of Love“ bildet die nicht-diegetische Tonuntermalung der Szene.

Brian ist in einen Pelzmantel gekleidet, unter dem sein nackter Oberkörper zum Vorschein kommt. Dazu trägt Brian eine violette Hose und hält ein Weinglas in der Hand.

Curt Wild trägt einen seidenen Bademantel, unter dem sein ebenfalls nackter Oberkörper, korrespondierend mit Brian, zum Vorschein kommt. Zusätzlich ist Curt in eine eng anliegende Jeanshose gekleidet und auch er hält ein Weinglas in der Hand.

Brian und Curt werden der Kamera gewahr, was Curt dazu veranlasst sein Weinglas in Richtung des Spions zu werfen. Die obszöne Geste des Mittelfingerzeigens und Schimpfrufe begleiten Curts Ausbruch. Brian ist sichtlich amüsiert und sieht sich auch dazu veranlasst in Richtung der Paparazzikamera Schimpfrufe auszustoßen.

Die andere Repräsentation der nicht-inszenierten Privatperson von Brian Slade stellt das Paparazzifoto dar, das Brian und Curt küssend zeigt. Dieses Foto findet seine publizistische Veröffentlichung in der Musikzeitung, die Arthur bei seiner Onanieszene, innerhalb der „Baby's on Fire“-Sequenz, liest.

Die Repräsentationsebene der nicht-inszenierten Privatperson fokussiert sich auf die Darstellung der Romanze zwischen Brian und Curt.

Mandy bezeichnet die, ohnehin unabhängig von Paparazzi-Übergriffen, öffentlich zur Schau gestellte Liebesaffäre, als „Tracy-Hepburn-Liebesgeschichte für die siebziger Jahre“¹⁰⁴.

In dem Paparazzivideo kommt eine Inszenierungsstrategie zum Tragen, die schon in der Pressekonferenzszene als Bildzuschreibung für Bisexualität zum Einsatz kam: Brian und Curt tragen, genau wie Mandy und Brian in der vorgelagerten Szene, matching outfits.

Jedoch wird der bisexuelle Aspekt von Brians Image in der intradiegetischen publizistischen Rezeption weitgehend ignoriert. Stattdessen befindet sich die homosexuelle Liebesgeschichte im Fokus des Interesses.

Dadurch verrät sich wieder einmal die gesellschaftliche Überforderung außerhalb des biploaren und monosexuellen Rasters der heterosexuellen Matrix zu denken.

Die im Film präsentierten Zeitungsschlagzeilen lesen sich wie folgt: „A Star Is Born- And He Twinkles“, „Gay-Stunt at Slade Show“ und „All that Glitters Is Gay“¹⁰⁵.

¹⁰⁴ *Velvet Goldmine*. Regie: Todd Haynes. Drehbuch: James Lyons und Todd Haynes. UK/USA. 1998. Fassung: DVD. 115'

¹⁰⁵ *Velvet Goldmine*. Regie: Todd Haynes. Drehbuch: James Lyons und Todd Haynes. UK/USA. 1998. Fassung: DVD. 115'

Jedoch wird der bisexuelle Aspekt des Images bei der Berichterstattung über die Fans bemüht (siehe Abb. 33-35 in Kapitel 7). Offensichtlich dient hier die Betonung der Bisexualität dazu, die Hintertür zur eigentlichen heterosexuellen Identität der Jugendlichen offenlassen zu können und ihr Auftreten als Experiment marginalisieren zu können. Dadurch wird der Verlegenheit, eine Homosexualisierung der Jugend konstatieren zu müssen, entgegengewirkt.

Gleichzeitig scheinen sich aber auch die jugendlichen Fans eine Hintertür offenlassen zu wollen, indem der zur Schau gestellte bisexuelle Fan-Chic lediglich als erneute Provokation des Establishments, nach den langen Haaren der „Love and Peace“-Generation, zum Einsatz kommt.

Brian Slade - und mit ihm die ganze Glam-Rock-Bewegung im Film - sieht sich damit konfrontiert, dass „[...] seine progressive Inszenierung der sexuellen Differenz [...] zu einem kalkulierten Image-Konzept und Identifikations-Phänomen der Fans [verweicht]. Plötzlich ist es trendy, ein gay- oder bi-Image zu haben, wie ein Glam-Fan mit seiner Freundin im Arm stolz dem „Mr. BBC“ ins Mikrofon haucht.“¹⁰⁶

Curt Wild denunziert diese Fan-Haltung umgehend in einem Interview: „Wenn einer behauptet schwul zu sein, dann finde ich, muss er auch schwulen Sex haben. Und die meisten von den Kids hier haben das einfach nicht drauf. Diesen Spruch „Jeder ist bisexuell“ loszulassen, macht sich zur Zeit einfach gut, aber ich finde er ist ohne jede Bedeutung.“¹⁰⁷

Im Unterschied zu diesen Hip-Kids eröffnet das Image von Brian Slade für Arthur die Möglichkeit sich selbst in seiner sexuellen Differenz wahrzunehmen und (kurzzeitig) zu akzeptieren. Für Arthur bedeutet die zur Schau gestellte Androgynie und die

¹⁰⁶ Lindewedel, Martin. „Disco, Dekadenz und Porno-Kings. Pop-Retro-Szenarien im Kino der Gegenwart“. *Pop & Kino. Von Elvis zu Eminem*. Kiefer, Bernd und Stiglegger, Marcus (Hrsg.). Mainz. Bender Verlag. 2004. S. 249.

¹⁰⁷ *Velvet Goldmine*. Regie: Todd Haynes. Drehbuch: James Lyons und Todd Haynes. UK/USA. 1998. Fassung: DVD. 115`

öffentlich ausgetragene Liebesaffäre von Brian und Curt, die Chance sich selbst in seiner Andersartigkeit kommunizierbar und lesbar zu machen.

Für Arthur geht es mehr als um Provokation, nämlich um gesellschaftliche Akzeptanz seiner (schwulen) Identität.

6. Conclusio: „Feels like Heaven“

Zusammenfassend lässt sich nun in Bezug auf die Repräsentation von Androgynie und Bisexualität in Brian Slades Image folgendes sagen:

Die Androgynie wird über das Outfit, das Make-Up, aber auch über Blicke und Gesten transportiert. Brian wählt seine Bewegungen sparsam, dafür erfolgen sie in geschwungenen Linien: Kreisende Hand-, Arm- und Zungenbewegungen sowie stolzierender Gang im „The Ballad of Maxwell Demon“-Video.

Seine Blicke sind eindringlich, changierend zwischen provokativ-lustvoller Herausforderung und verklärter, nach innen gerichteter, Melancholie.

Die Outfits stellen in ihrer knalligen Farbigkeit, ihrem aufgeladenen barocken Prunk, mit ihren unkonventionellen Materialien und Accessoires eine kriegerische Kampfherausforderung an alle normativen Geschlechtsidentitätszuschreibungen dar.

Sie entziehen sich den Kategorisierungen von heteronormativer Männlichkeit und Weiblichkeit, provozieren dadurch eine drittgeschlechtliche Zuschreibung, negieren diese jedoch gleichzeitig als ebenso unzulänglich.

Dies gelingt ihnen durch den Einsatz von Materialien, die den Körper dematerialisieren und scheinbar transzendieren lassen: Funkelnde Strasssteine, reflektierende Schimmerstoffe und nicht zuletzt das Glitzer-Make-Up. Mithilfe der entsprechenden Lichtführung scheint sich der Träger dieser Outfits in Licht und Äther aufzulösen.

Hier offenbart sich jedoch auch eine der wesentlichen Gefahren der Selbstrepräsentation von Brian Slade: Durch das permanente Sich-Entziehen, Sich-Auflösen und Dematerialisieren wird die repräsentierte Androgynie tatsächlich für heteronormative Einschreibungen anfällig.

Diese Einschreibungen drohen das Image zur bloßen Schwulenparade zu degradieren, wenn es doch scheinbar um mehr geht, als homosexuelle Identitäten zu

befreien. Nicht dass die Befreiung von homosexuellen Identitäten für Brian Slade ein negativer Effekt seiner Eskapaden wäre, doch will er die Zerschlagung aller bipolaren sexuellen Identitätsraster und jedweder sexueller Identitätszuschreibung vorantreiben.

Dennoch tappt er in der Repräsentation des ästhetischen Androgyns in die Falle der Affirmation der heterosexuellen Matrix, da „das Spiel mit der Uneindeutigkeit, die Lust an der Verkehrung und an der Verkleidung im Schatten des ästhetischen Androgyn [...] um ihrer selbst willen die Grenzen, die Norm [braucht].“¹⁰⁸ Deshalb erscheint die Betonung der Bisexualität in Brian Slades Image so wichtig, da sie viel mehr noch als die Androgynie subversives Potential bietet.

Ich habe herausgearbeitet, dass sich die Bisexualität in Form von matching outfits, in Form der Signifikantendichte sexueller körperlicher Posen und Handlungen, sowie in der Animalisierung des Images repräsentiert. Erst ab dem Moment, wo Brian sein Image nicht nur rein ästhetisch-androgyn aufbereitet, sondern (bi-)sexuell multicodiert, wird er zum Star.

Brian musste das ätherisch-transzendente und bisexuelle außerirdische Glitterwesen Maxwell Demon werden, um als Kristallisationspunkt mit erheblicher Relevanz innerhalb des hegemonialen Parameters fungieren zu können. Als asexueller ästhetischer Androgyn wäre er nicht der Superstar geworden, als der er uns in „Velvet Goldmine“ präsentiert wird.

Erst die Bisexualität in seinem Image und die aus ihr resultierenden sexualpraktischen Einschreibungen machen einen „heavenly body that matters“¹⁰⁹ aus dem intradiegetischen Zeichenagglomerat Brian Slade.

¹⁰⁸ Bock, Ulla. „Wenn die Geschlechter verschwinden“. *Androgyn: „Jeder Mensch in sich ein Paar!?“*. *Androgynie als Ideal geschlechtlicher Identität*. Meesmann, Hartmut und Sill, Bernhard (Hrsg.). Weinheim. Deutscher Studien-Verlag. 1994. S.23-25

¹⁰⁹ Vgl. Begriff von Weingarten, Susanne. *Bodies of Evidence. Geschlechtsrepräsentationen von Hollywoodstars*. Marburg. Schüren Verlag. 2004. S.8. Weingarten kombiniert die Buchtitel *Heavenly Bodies* (1986) von Richard Dyer und *Bodies that Matter* (1993) von Judith Butler

7. Abbildungen

Abbildungen 1 – 35¹¹⁰



Abb. 1



Abb. 2



Abb. 3

¹¹⁰ *Velvet Goldmine*. Regie: Todd Haynes. Drehbuch: James Lyons und Todd Haynes. UK/USA. 1998. Fassung: DVD. 115`



Abb.4



Abb. 5



Abb. 6



Abb. 7



Abb. 8



Abb. 9



Abb. 10



Abb. 11



Abb. 12



Abb. 13



Abb. 14



Abb. 15



Abb. 16



Abb. 17



Abb. 18



Abb. 19



Abb. 20



Abb. 21



Abb. 22



Abb. 23



Abb. 24



Abb. 25



Abb. 26



Abb. 27



Abb. 28



Abb. 29



Abb. 30



Abb. 31



Abb. 32



Abb. 33



Abb. 34



Abb. 35

8. Quellenangaben

8.1. Bibliographie

Alfermann, Dorothee. „Im Einklang mit sich und dem Leben“. *Androgyn: „Jeder Mensch in sich ein Paar!?“. Androgynie als Ideal geschlechtlicher Identität.* Meesmann, Hartmut und Sill, Bernhard (Hrsg.). Weinheim. Deutscher Studien-Verlag. 1994. S.73-91

Baumgardt, Ursula. „Abschied von überlieferten Geschlechterrollen“. *Androgyn: „Jeder Mensch in sich ein Paar!?“. Androgynie als Ideal geschlechtlicher Identität.* Meesmann, Hartmut und Sill, Bernhard (Hrsg.). Weinheim. Deutscher Studien-Verlag. 1994. S.217-233

Bock, Ulla. „Wenn die Geschlechter verschwinden“. *Androgyn: „Jeder Mensch in sich ein Paar!?“. Androgynie als Ideal geschlechtlicher Identität.* Meesmann, Hartmut und Sill, Bernhard (Hrsg.). Weinheim. Deutscher Studien-Verlag. 1994. S.19-34

Butler, Judith. *Das Unbehagen der Geschlechter.* Frankfurt am Main. Suhrkamp. 1991.

Butler, Judith. *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts.* Frankfurt am Main. Suhrkamp. 2004.

Copray, Norbert. „Tausend Stile, Mann zu sein.“ *Androgyn: „Jeder Mensch in sich ein Paar!?“. Androgynie als Ideal geschlechtlicher Identität.* Meesmann, Hartmut und Sill, Bernhard (Hrsg.). Weinheim. Deutscher Studien-Verlag. 1994. S.35-51

DeAngelis, Michael. „The Characteristics of New Queer Filmmaking: Case Study-Todd Haynes“. *New Queer Cinema. A Critical Reader.* Aaron, Michelle (Hrsg.). Edinburgh. Edinburgh University Press. 2004. S. 41-52

Doty, Alexander. *Flaming Classics. Queering the Film Canon*. New York. Routledge. 2000.

Dyer, Richard. *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*. London. Routledge. 2010.

Dyer, Richard. *Stars*. London. BFI. Palgrave Macmillan. 2009.

Faulstich, Werner. „Von Elvis bis Michael Jackson- Kleine Startypologie der Rockgeschichte“. *Der Star : Geschichte - Rezeption – Bedeutung*. Faulstich, Werner und Korte, Helmut (Hrsg.). München. Fink, 1997. S.155-173

Gooß, Ulrich. *Sexualwissenschaftliche Konzepte der Bisexualität von Männern*. Stuttgart. Enke. 1995.

Hemmings, Clare. „Bisexual Theoretical Perspectives: Emergent and Contingent Relationships“. *The Bisexual Imaginary. Representation, Identity and Desire*. Davidson, Phoebe; Eadie, Jo; Hemmings, Clare; Kaloski, Ann und Storr, Merl. BI ACADEMIC INTERVENTION (Hrsg.). London. Cassell. 1997. S.14-37

Hultberg, Peter. „Inspiriert zu neuer Geschlechtlichkeit“. *Androgyn: „Jeder Mensch in sich ein Paar!?“*. *Androgynie als Ideal geschlechtlicher Identität*. Meesmann, Hartmut und Sill, Bernhard (Hrsg.). Weinheim. Deutscher Studien-Verlag. 1994. S.62-69

Klippel, Heike und Winkler, Hartmut. „Der Star- Das Muster“. „*but I like it*“. *Jugendkultur und Popmusik*. Kemper, Peter; Langhoff, Thomas und Sonnenschein, Ulrich (Hrsg.). Stuttgart. Reclam. 1998. S.333-343

Lindewedel, Martin. „Disco, Dekadenz und Porno-Kings. Pop-Retro-Szenarien im Kino der Gegenwart“. *Pop & Kino. Von Elvis zu Eminem*. Kiefer, Bernd und Stiglegger, Marcus (Hrsg.). Mainz. Bender Verlag. 2004. S.241- 256

Meesmann, Hartmut und Sill, Bernhard. „Einführung“. *Androgyn: "Jeder Mensch in sich ein Paar!?"*. *Androgynie als Ideal geschlechtlicher Identität*. Meesmann,

Hartmut und Sill, Bernhard (Hrsg.). Weinheim. Deutscher Studien-Verlag. 1994. S.7-16

Morris, Shannon. „The Androgynous Self: Höch and Cahun“. *The Bisexual Imaginary. Representation, Identity and Desire*. Davidson, Phoebe; Eadie, Jo; Hemmings, Clare; Kaloski, Ann und Storr, Merl. BI ACADEMIC INTERVENTION (Hrsg.). London. Cassell. 1997. S.161-180

Rich, B. Ruby. „New Queer Cinema“. *New Queer Cinema. A Critical Reader*. Aaron, Michelle (Hrsg.). Edinburgh. Edinburgh University Press. 2004. S.15-22

Rustemeyer, Ruth. „Geschlechtsspezifische Rollen bei Medienstars.“ *Der Star: Geschichte - Rezeption – Bedeutung*. Faulstich, Werner und Korte, Helmut(Hrsg.). München. Fink. 1997. S.99-113

Seier, Andrea. „„Across 110TH Street.“: Zur Überlagerung performativer Prozesse in Tarantinos JACKIE BROWN (USA 1997)“. *Tagung Screenwise. Standorte und Szenarien Zeitgenössischer Feministischer Film- und TV-Wissenschaften*. Bernold, Monika, Braidt, Andrea und Claudia Preschl (Hrsg.). Marburg. Schüren Verlag. 2004. S.44-56

Siegmund, Gerald. „ Heavenly Creatures: Der Popstar als androgynes Ideal des Kinos“. *Göttliche Kerle. Männer-Sex-Kino*. Horst, Sabine und Kleis, Constanze (Hrsg.). Berlin. Bertz. 2002. S.283-302

Sommer, Carlo Michael. „Stars als Mittel der Identitätskonstruktion. Überlegungen zum Phänomen des Star-Kults aus sozialpsychologischer Sicht“. *Der Star : Geschichte - Rezeption – Bedeutung*. Faulstich, Werner und Korte, Helmut (Hrsg.). München. Fink. 1997. S.114- 124

Stacey, Jackie. „Historische Rezeption von Hollywoodstars beim weiblichen Publikum“. *Der Star : Geschichte – Rezeption - Bedeutung*. Faulstich, Werner und Korte, Helmut (Hrsg.). München. Fink. 1997. S.60-77

Thiele, Jens. „Künstlerisch-Mediale Zeichen der Starinszenierung“. *Der Star : Geschichte - Rezeption – Bedeutung*. Faulstich, Werner und Korte, Helmut (Hrsg.). München. Fink. 1997. S.136-145

Weingarten, Susanne. *Bodies of Evidence. Geschlechtsrepräsentationen von Hollywoodstars*. Marburg. Schüren Verlag. 2004.

8.2. Filmographie und Abbildungen

Velvet Goldmine. Regie: Todd Haynes. Drehbuch: James Lyons und Todd Haynes. UK/USA. 1998. Fassung: DVD. 115`

9. Lebenslauf

Persönliche Angaben:

Name: Bernhard Bilek
Geburtsdatum: 27.09.1982
Geburtsort: Wien
Staatsangehörigkeit: Österreich

Schulische und universitäre Ausbildung:

1993 – 2001 GRG II Zirkusgasse, 1020 Wien
Juni 2001 Matura am GRG II Zirkusgasse
seit Oktober 2001 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft mit Freifachschwerpunkt Germanistik an der Universität Wien

Künstlerische Ausbildung, Praxis und Publikationen:

Februar – Oktober 2004 Gefördertes Mitglied des Wiener Burgtheaters: Teilnahme am Workshop *TheaterSchreiben* des Wiener Burgtheaters unter der Leitung von David Spencer und Wolfgang Stahl; Erarbeitung des Theaterstücks *perfect shot*; Präsentation im Kasino am Schwarzenbergplatz; Regie des eigenen Stücksegments

Jänner – November 2005 Gefördertes Mitglied des Wiener Burgtheaters: Teilnahme am Workshop *TheaterSchreiben* des Wiener Burgtheaters unter der Leitung von Bernhard Studlar und Wolfgang Stahl; Erarbeitung des Theaterstücks *BUBI*; Präsentation im Kasino am Schwarzenbergplatz

Mai – November 2006	Privater Schauspielunterricht bei Claudia Bühlmann
November 2006	Hörspielproduktion <i>Im Krankenzimmer</i> , basierend auf einer Szene des eigenen Theaterstücks <i>BUBI</i> am <i>SAE Institute Vienna (School for Audio-Engineering)</i>
Februar 2007 – März 2008	Mitarbeit im Kulturverein <i>Ich bin O.K.</i> (Kultur- und Bildungsverein der Menschen mit und ohne Behinderung); Assistent der Leiterin Katalin Zanin, Produktionsassistenz für eine Charity-Veranstaltung im Theater in der Josefstadt und assistierende Kindergruppenleitung der 6- bis 10-Jährigen
Jänner – Oktober 2008	Gefördertes Mitglied des Schauspielhauses Wien: Teilnahme am Schreibworkshop des Schauspielhauses Wien und der uniT Graz unter der Leitung von David Spencer; Erarbeitung des Theaterstücks <i>Love Will Tear Us Apart</i> ; Präsentation am Schauspielhaus Wien; Regie und Moderation des eigenen Stücksegments
März 2009	Essay <i>Double Inverse. Der doppelte Kehrwert</i> ; Publikation in <i>peng!</i> (Ausgabe Sommer 2009)
Oktober 2009	Essay <i>Das österreichische Muster in braun-blau-orange</i> ; Publikation in <i>peng!</i> (Ausgabe Winter 2009/Frühjahr 2010)
August 2012 – August 2013	Theaterstück <i>Trümmerherz</i>
August 2014	Aufnahme von <i>Trümmerherz</i> in das Verlagsprogramm des Kaiser Verlags Wien