

DANDYISMUS UND POPKULTUR

Fernand Hörner



156

Drei Leben besitzt der Dandy: erstens als Attribut, das sich auf eine Person beziehen kann, aber nicht zwingend muss, zweitens als historische Figur und drittens als literarische Gestalt, die in unzähligen französischen und englischen Essays, Romanen, Gedichten, Theaterstücken auftaucht. Diese drei Leben kamen wohlgerne nicht sukzessiv, sondern additiv zustande, die Grenzen sind fließend. Dem Wort (zuerst dem Adjektiv ›dainty‹: etwas ›außergewöhnlich Feines‹) folgt die historische Figur und dieser gliedert sich die literarische und schließlich die idealtypische Figur an. In allen drei Existenzformen zeigt sich die Verwechslungsgefahr von Ursprung und Auswirkung oder gar die Unmöglichkeit, einen Ursprung festzumachen.

Auf den ersten Blick scheinen sich zumindest Biografen und Wissenschaftler einig: Der erste namhafte historische Dandy war George Brummell (1778-1840) – aber sind die Symptome des Dandyismus überhaupt bei ihm aufgetreten, wo er doch selbst stets vehement abstritt, vom Dandyismus infiziert worden zu sein? Zumal die biografischen Eckdaten von George Bryan Brummell wenig dandyhaft ausfallen. Nach bürgerlichen Maßstäben dürfte seine Karriere trotz bescheidener Militärlaufbahn wohl als gescheitert gelten. Auch seine Physiognomie war, Zeitgenossen zufolge, unauffällig. Brummell, der sich bei einem Reitunfall die Nase brach, sei weder schön noch hässlich gewesen, schreibt sein erster Biograf William Jesse (1893: 36).

»Paraître, c'est être pour les Dandys« (»Der Schein ist das wahre Sein für den Dandy«), postuliert darum der französische Schriftsteller Jules Amédée

Die Zeitschrift »Pop. Kultur und Kritik« analysiert und kommentiert die wichtigsten Tendenzen der aktuellen Popkultur in den Bereichen von Musik und Mode, Politik und Ökonomie, Internet und Fernsehen, Literatur und Kunst. »Pop. Kultur und Kritik« Die Zeitschrift richtet sich sowohl an Wissenschaftler und Studenten als auch an Journalisten und alle Leser mit Interesse an der Pop- und Gegenwartskultur.

»Pop. Kultur und Kritik« erscheint in zwei Ausgaben pro Jahr (Frühling und Herbst) im transcript Verlag. Die Zeitschrift umfasst jeweils 180 Seiten, ca. 20 Artikel und ist reich illustriert. »Pop. Kultur und Kritik« kann man über den Buchhandel oder auch direkt über den Verlag beziehen. Das Einzelheft kostet 16,80 Euro. Das Jahresabonnement (2 Hefte: März- und Septemбераusgabe) kostet in Deutschland 30 Euro, international 40 Euro.

157

George Cruikshanks Karikatur »The Dandies Coat of Arms«, 1819

Barbey d'Aurevilly in seinem berühmten Essay »Du Dandysme et de George Brummell« (Barbey 1966: 703). Die Unentscheidbarkeit zwischen Sein und Schein ist der grundlegende Existenzmodus des Dandys. Er zeigt sich in vestimentärer Hinsicht in der Liebe zur Oberfläche und bei allen künstlerisch tätigen Dandys in einer konsequenten und nachhaltigen Verwechslung von Leben und Werk.

Spektakulär erscheint Brummell vor allem durch unzählige Anekdoten, die zum einen die außergewöhnliche Sorgfalt beschreiben, die er auf seine Kleidung legte, und zum anderen seine Fähigkeit illustrieren, mit besonders scharfem

Wortwitz und völligem »sang-froid« sich auf Kosten seiner Gegenüber zu produzieren. Seine strategischen Mittel lauten: Ironie, das Verwenden des Wortes als Waffe und die Selbstinszenierung als König, nämlich als König der Mode. Einer der bekanntesten Anekdoten zufolge soll der Prinzregent George IV. morgens zu Brummell gekommen sein, um ihm bei seinem mehrstündigen Ankleiden zu assistieren. Die feierliche Zeremonie des »lever du roi«, wie es der Sonnenkönig Louis XIV. zelebrierte, wird genau umgekehrt, wenn der König seinem Zögling beim Anziehen zuschaut (Chenoune 1993: 21). Diese Umkehrung der Verhältnisse ist nicht karnevalistisch oder grotesk, sondern ernsthafter Ausdruck der erfolgreichen Selbstbehauptung Brummells.

Die Konkurrenz mit dem Prinzregenten endet in einem Zerwürfnis. Brummell beweist erneut seine legendäre scharfe Zunge. Wie es die Anekdote will, begegnet Brummell dem König im Park, und als dieser ihn demonstrativ ignoriert, fragt Brummell seinen Begleiter, Lord Alvanley, laut: »Wer ist dein fetter Freund?« (Jesse 1893: 190) Die Anspielung auf die Körperfülle des Königs, die, für sich gesehen, eine plumpe Beleidigung wäre, erhält ihre Pointe dadurch, dass sie das Verhalten von George IV. konterkariert. Brummell übertrifft die zur Schau gestellte Ignoranz des Königs, indem er das Spiel des Königs, so zu tun, als würde man sich nicht kennen, noch übertrumpft.

158

Darin besteht die zentrale Botschaft all dieser Geschichten: Egal, was die anderen machen, Brummell übertrifft sie allesamt. Anekdoten, wonach er die Stiefel mit Champagner polierte, Krawatten direkt wieder waschen und stärken ließ, wenn sie nicht mit dem ersten Handgriff perfekt gebunden wurden, oder dass er mehrere Schneider für seine Handschuhe beauftragte, einen für den Daumen, einen für die restlichen Finger, sind alle unwahr und wurden teilweise auch von Brummell selbst bestritten, sind aber dennoch Ausgangspunkt seines Ruhms.

In diesem Zusammenhang wird bereits von seinen Zeitgenossen betont, Brummell sei eine einmalige Manifestation eines unerreichten Originals, das so nie wieder in Erscheinung treten werde, obwohl viele es zu kopieren versuchten. Eine Konstante im Diagnoseverfahren, die sich bis heute erhalten hat: Denn so oft Brummells Modellhaftigkeit für die Dandys bis in die Gegenwart hinein betont wird, so oft wird gleichzeitig darauf hingewiesen, dass es einen so außergewöhnlichen Dandy wie Brummell niemals mehr geben könne. Der erste Dandy ist also gleichzeitig der letzte Dandy, er ist ein Original, das nie vollkommen kopiert werden konnte.

Schon die Versuche zu Brummells Zeit, ihn zu kopieren, führten soweit, dass Brummell selbst abtritt, ein Dandy zu sein, und an diesen kein gutes Haar ließ, um mit den vielen Nachahmern nicht in einen Topf geworfen zu werden. Die negative Konnotation des Begriffs »Dandy« rührt besonders daher, dass Brummells gestärkte Krawatten, die »neckcloth«, eine regelrechte Manie, die »neckclothmania«, auslösten. In George Cruikshanks Karikatur »The Dandies Coat of Arms« (1819) besteht des Dandys Wappenschild aus einem

Dandy mit Eselsohren, der von zwei Affen flankiert wird. Neben diesen Symbolen für Dummheit und Eitelkeit wird auch die Verweiblichung betont: Auf der breiten Brustpartie des Dandys befinden sich zahlreiche Abbildungen, darunter eine zweigeteilte Figur, halb Mann, halb Frau neben zwei Schmetterlingen. Der Untertitel gibt an, dass die Geschlechter fehlerhaft neben zwei Schmetterlingen aufgespießt wurden (»The sexes impaled improper between two butterflies«), und unterstreicht die ungehörige Kombination von männlichen und weiblichen Zügen beim Dandy. Das Mieder, welches die steife Krawatte à la Brummell noch weiter komprimiert, illustriert, zusammen mit den anderen dargestellten Insignien weiblicher Kleidung, dass die beengende Kleidung weniger einem Mann als einer Frau gebühre.

Brummell distanziert sich in seinem einzigen schriftlichen Vermächtnis, eine zu Lebzeiten unveröffentlichte Abhandlung zum Thema »Male and Female Costume«, selbst ausdrücklich von den Dandys: Der bewusst nachlässig gekleidete Dichter und der extravagant gekleidete Dandy, so der Autor, ähnelten sich darin, dass sie um jeden Preis auffallen wollten, und offenbarten Eitelkeit und Imponiergehabe: »[T]he dandy who scorns to have an id-e-a beyond the set of his clothes, expects the same question, and the answer, ›Oh, this is the best dressing chap in the town‹« (Brummell 1978: 122). Die Aussage zeigt Brummells Geringschätzung des Dandys als oberflächlichen Modegecken. Ausgefallene Kleidung reicht demnach nicht für eine zuverlässige Diagnose des Dandytums aus.

Zur Bestimmung des Dandys müssen stattdessen vier grundlegende Eigenschaften festgehalten werden: Erstens ein Oszillieren zwischen Fiktion und Realität, zweitens eine exzessive Disziplinierung und Zurschaustellung des eigenen Körpers, drittens eine geistesgegenwärtige Coolness sowie viertens die Fähigkeit, mit Worten und Auftreten zu provozieren und gleichzeitig zu faszinieren (ausführlich dazu Hörner 2008). Diesen vier Symptomen soll nun in der Popkultur der letzten fünfzig Jahre nachgegangen werden.

SEIN UND SCHEIN

Der Dandy erschafft sich selbst in der Gesellschaft, er produziert sich im doppelten Sinne: Er setzt sich in Szene und macht aus sich selbst ein Kunstwerk. Diese Vorstellung vom Dandy als Kunstwerk findet nicht nur weiterhin in der Literatur Anklang – von Frédéric Beigbeder bis zu den Popliteraten (Weyand/Tacke 2009) –, sondern noch häufiger in der bildenden Kunst. Wobei das besondere Augenmerk in diesem Fall tatsächlich der Frage gelten muss, was genau denn gebildet wird.

Schon über den Schriftsteller Barbey d'Aurevilly hieß es: Das Meisterwerk von Barbey d'Aurevilly, das ist er selber; ein Prinzip, das sich etwa von Marcel Duchamp (vgl. Fillin-Yeh 2001) bis in die heutige Zeit erhält. Anders als Barbey d'Aurevilly zeichnete Duchamp auch aus, dass er konsequent mit

den Mechanismen des Kunstmarktes spielte. Duchamps Kunst bestehe nicht nur in der Kunst, ein Werk zu produzieren, sondern auch in der Kunst, sich zu produzieren, hält Bourdieu (1992: 339) fest. Das Kunstwerk ›Dandy‹ kommt einer Art von Konzeptkunst gleich, bei der der Autor und seine Ideen wichtiger werden als das Werk.

Das Dandy-Kunstwerk weist auch Richtung Pop-Art, denn es haftet ihm etwas Oberflächliches an, bzw. haftet ihm nichts Oberflächliches an, der Dandy ist die Oberfläche. Jean-Paul Sartre beschreibt das Kunstwerk, das der Dandy aus seiner eigenen Person macht, folglich weniger als Suche nach einem authentischen Selbst, sondern als ambivalente Artifizialität (Sartre 1963: 201). Der kreative Akt bietet keinen authentischen Ausdruck, sondern eine unauflösbare Oszillation zwischen Sein und Schein. Der Dandy behauptet sich als ein Subjekt, ohne auf ein konsistentes und authentisches Selbst zurückzugreifen. Darum lässt sich eine Parallele zur Pop-Art Warhols ziehen, der die Reproduktion zum Prinzip seiner Kunst und sich selbst zum »Massenprodukt« macht (Erbe 2004: 34). Dass Andy Warhol nicht nur das dandyistische Streben nach der perfekten Oberfläche in seiner Kunst betrieb, sondern auch selbst als ein Dandy wahrgenommen wurde (die Band Dandy Warhols erinnert daran), zeigt einmal mehr die dandyistische Verschmelzung von Leben und Werk.

160 Das Kunstwerk ›Dandy‹ verbindet sich auch mit der Performance-Kunst. Gilbert & George, die beide selber in einer kleinbürgerlichen Variante des Dandy-Looks auftreten, sind Ausdruck par excellence des Versuchs, das eigene Leben zu einem Performance-Kunstwerk zu machen. Ihr Werk »The Singing Sculpture« (1969) besteht nur aus ihnen selbst, wie sie auf einem Sockel in einem Museum zu bewundern sind. So gesehen wäre Brummell der erste Aktionskünstler gewesen, der sich in seinem Club auf ein Podest gesetzt und ein Happening nach dem anderen inszeniert hat.

Während sich Gilbert & George allerdings immer in perfekt sitzenden Anzügen präsentierten, wurde Jeff Koons in den 1990er Jahren als »Gym-Dandy« (Storr 1990) bezeichnet. Koons verhüllte seinen Körper nicht mehr mit edlen Stoffen, sondern zeigte, dass das Streben des Dandys nach einer perfekten Oberfläche auch mit nacktem Körper vollzogen werden kann. So inszenierte er sich bzw. schuf ›Kunstwerke‹ wie »Jeff on Top« (aus der Serie »Made in Heaven«), indem er sich mit seiner Frau Ciccoline nackt und in pornografischen Posen ablichten ließ. Sein durch maßvolles Bodybuilding trainierter Körper ist eine weitere Schlussfolgerung aus dem Prinzip des Dandys, seine eigene Person zu einem Kunstwerk zu machen.

KÖRPER

Koons' Inszenierung als Gym-Dandy zeigt zweierlei. Zum einen, dass trotz oder gerade wegen der letztlich unentscheidbaren Ambivalenz von Sein und Schein, Fiktion und Realität der Körper des Dandys eine wichtige Rolle spielt. Nicht

nur mit Blick auf die Frage nach der Genderperformanz, sondern auch in Bezug auf das, was man im Amerikanischen einigermaßen unschuldig noch ›race‹ nennen kann und hier selbstverständlich nicht essenzialistisch-biologistisch, sondern ebenso wie die Geschlechteridentität als ein Produkt der Inszenierung aufgefasst wird. Denn Koons' Spitzname ist eine Anspielung auf die Figur des ›Jim Dandy‹, die im 19. Jahrhundert im Amerika der Minstrel Shows für die (für den ›weißen‹ Mann) beängstigende Körperlichkeit des ›schwarzen‹ Mannes stand.

Die Minstrel Shows boten eine strukturierte Kombination aus rhythmischer Musik, Gesang, Tanz und Rezitation (Saxton 1996: 72). Zentraler Aspekt der Minstrel ist die Gegenüberstellung von Ruralität und Urbanität: einerseits der rurale, hart arbeitende Sklave der Südstaaten, oft bezeichnet als ›Jim Crow‹ oder ›Jim Dandy‹, andererseits der urbane, oft befreite Sklave aus den Nordstaaten (Cockrell 1997: 92; Lott 1996: 10; Nathan 1962: 50) wie der von George Dixon geschaffene »Zip Coon«, der den damals unerhörten Anspruch äußerte, amerikanischer Präsident zu werden (Saxton 1996: 71; Lott 1993: 124). Das alleine zwischen 1843 und 1847 in 21 Minstrel Shows aufgeführte Lied »Dandy Jim from Caroline« der Virginia Minstrels handelt vom »best looking nigga in de country«, der seinen »massah« verlässt, heiratet und Kinder zeugt (zit. n. Winans 1996: 156).

Dass die Unterschiede zwischen schwarzer und weißer Hautfarbe Ergebnisse der Inszenierung sind, zeigt sich trotz des latenten bis expliziten Rassismus dieser Shows schon in ihrer Geschichte. Denn zu Beginn wurde die Figur des Black Dandys, wie die Minstrels überhaupt, von Weißen gespielt, die sich mit verbranntem Kork die Haut schwärzten und in der Mode der Zeit mit engen Hosen, Frack, Krawatte, Lorgnon und Spazierstock auftraten (Nathan 1962: 57, 92). Die Vorstellung, ein ›Schwarzer‹ könne tatsächlich elegant, um nicht zu sagen dandyistisch gekleidet sein, war offenbar zu dieser Zeit schon komisch und grotesk genug und karikiert den ›schwarzen‹ Dandyismus als prätentiose Inkompetenz (Toll 1996: 99). Allerdings wurden die Minstrels zunehmend von ›schwarzen‹ Darstellern selbst gespielt, die sich aber erst das Gesicht mit Kalk weißten, um es dann wieder ›authentisch‹ mit Kohle schwärzen zu können, ein Etikettenschwindel, der dem Publikum zunächst gar nicht bewusst war (Southern 1996: 48).

Einer der bekanntesten Black Dandys war George Walker. Barbara Webb zeigt an dessen Beispiel auf, wie sich im 19. Jahrhundert der Black Dandy in den Minstrel Shows nach und nach von allen parodistischen oder satirischen Zügen befreit, bis der Anblick eines ›schwarzen‹ Dandys für einen weißen Zuschauer tatsächlich nicht mehr grotesk wirkte (Webb 2001: 9). In der Tat ›spielte‹ der Anfang des 20. Jahrhunderts berühmte Shuffle-Tänzer George Walker nicht nur den Dandy, wie die Darsteller der frühen Minstrels, sondern ›war‹ ein Dandy, will heißen: inszenierte sich auch außerhalb der Shows als Dandy und vollzog so die für den Dandy typische Überblendung von Fiktion

und Realität. Nicht ohne politischen Hintergrund; Walker selbst schreibt 1906 über die ursprünglichen Minstrel Shows: »The one hope of the coloured performer must be in making a radical departure from the old ›darky‹ style of singing and dancing« (zit. n. Wood 2000: 48). Walker war dabei so wegweisend, dass es noch über den Black Dandy J. Horner Tutt im »Indianapolis Freeman« heißt: »In fact his wardrobe easily makes him the Beau Brummel of stage land [...].« (zit. n. Wood 2000: 18)

Diese in der Forschungsliteratur zum Dandy oftmals missachtete Tradition des Black Dandys ist insbesondere für die populäre Musik bis heute maßgeblich stilbildend und reicht von den ersten in Frack gekleideten Big-Band- und Jazzmusikern am Anfang des 20. Jahrhunderts über Miles Davis bis hin zu exponierten Black Dandys à la Prince und Michael Jackson. Michael Jacksons unzählige Versuche, durch Operationen ein ›weißer‹ Darsteller zu werden, erscheinen in diesem Licht als eine Fortführung des Schwarz-Weiß-Spiels des Dandys mit anderen Mitteln. Radikaler als beim Gym-Dandy wird der Körper nicht nur durch Work-out als modellierbare Oberfläche benutzt, sondern auch mithilfe der plastischen Chirurgie. Die Maxime des Dandys, selbst ein Kunstwerk zu sein und sich dabei so künstlich wie möglich zu geben, wie sie auch Oscar Wilde reformulierte, wird durch diese beständige chirurgische Arbeit exzentrisch auf die Spitze getrieben. Gleichzeitig übernimmt Michael Jackson allerdings auch die für den ›schwarzen‹ Dandy typische Pose des potenten Verführers, der sich in den Schritt greift und tanzen kann wie kein anderer. Beide, der ›schwarze‹ Phallus und der Tanz, bilden die zentralen Klischees des Black Dandys aus der Sicht der weißen Zuschauer.

Daniel Schiffer, Autor mehrerer aktueller Dandybücher (Schiffer 2008, 2010, 2011), bezeichnet Michael Jackson als den letzten Dandy und nimmt so eine Geste auf, die angefangen bei George Brummell über Charles Baudelaire immer wieder variiert wurde: Den Dandy kann es eigentlich nicht mehr geben, er ist bereits im Verschwinden begriffen, sei es, weil Brummell einzigartig war oder die gesellschaftlichen Umbrüche – bei Baudelaire die alles gleichmachende Demokratisierung – das Todesurteil des Dandys darstellten (vgl. Hörner 2008: 236ff.). So hat sich eine lange Ahnenreihe letzter Dandys gebildet, die wohl auch in Zukunft fortgesetzt wird. Schiffer, der den letzten Dandy Michael Jackson auch als »dandy pop par excellence« bezeichnet, mutmaßt, der Autor von »Thriller« habe vermutlich weder Charles Baudelaire noch Oscar Wilde gelesen. Dem mag man entgegenhalten, dass sich Jackson dafür gewiss der Tradition des Black Dandys bewusst war, mit der sich Schiffer – »blame it on the Eurozentrismus« – nicht in seinen Büchern beschäftigt.

Noch stärker als bei Michael Jackson wird bei Prince deutlich, wie stark der Pop-Dandy in der Tradition des Black Dandys steht. Prince vereint die ›schwarze‹ männliche Potenz mit Androgynität zu einer ambivalenten Genderinszenierung oder, wie es Cruikshank in seiner Dandykarikatur zeigte, zu einem

Während Hawkins in seinem Prince-Buch auch den Kleidungsstil von Prince als dandyistisch anspricht (ebd.: 43-49), reduziert er den Dandyismus in seiner zwei Jahre zuvor erschienenen Analyse des »British Pop Dandy« noch ausschließlich auf ein ambivalentes »genderplay«. Trotz dieser Einschränkung ist sein Ansatz, die dandyistische Geschlechterinszenierung nicht nur visuell, biografisch, sondern auch musikanalytisch zu untersuchen, originell und zeigt interessante Wege auf, das crossmediale Phänomen Star-kult interdisziplinär zu analysieren. Hawkins bietet eine repräsentative Liste britischer Pop-Dandys, die er jeweils exemplarisch für eine spezielle Art von »queerem« Sexappeal sieht; David Bowie für Androgynität, Robert Smith (The Cure) für Verweiblichung, Steven Morrissey (The Smiths) für Ambisexualität, Neil Tennant (Pet Shop Boys) und Marc Almond (Soft Cell) für Homosexualität, Mick Jagger für Bisexualität, Robbie Williams, Pete Doherty (Babyshambles) und der vergleichsweise unbekannte Paul Draper (Mansun) für eine ambivalente Mischung aus Bi- und Heterosexualität, schließlich Jay Kay, Brian Ferry und Robert Palmer für eine gebrochene Heterosexualität (Hawkins 2009: 93ff.).

Auch in anderer Forschungsliteratur zum Thema Pop-Dandy ist der Rückgriff auf Genderfragen vorhanden, allerdings in der auch von Hawkins vorgenommenen Engführung, denn die meisten Untersuchungen zum Pop-Dandy verwenden eine ambivalente Genderidentität als alleiniges Merkmal für die Diagnose des Dandyismus in der Popkultur. Hawkins greift dabei mehr oder weniger explizit auf die Kanonisierung des Dandys als androgyne Figur zurück, die in den 1990er Jahren mit Blick auf die Dandyklassiker Barbey d'Aurevilly und Baudelaire (Miguet 1992; Feldman 1993; Eisenberg 1996; Rossbach 2002) sowie die Dekadenz (Monneyron 1993; Garelick 1998; Fillin-Yeh 2001) vorgenommen und zunächst von Camille Paglia in »Masken der Sexualität« als historische Konstante mit der Popkultur in Verbindung gebracht wurde (Paglia 1995).

Doch ist die Verbindung von Dandyismus zum maskierenden Spiel mit Geschlechteridentitäten zwar eine notwendige, aber längst keine hinreichende Bedingung für eine belastbare Dandyismus-Diagnose. Ebenso wie deutlich wurde, dass das Spiel mit Sein und Schein allein nicht ausreicht, sondern auch der Körper als Inszenierungsfläche dazugehört, gilt auch umgekehrt, dass zu einer ambivalenten Genderinszenierung (neben den noch zu behandelnden Phänomenen Coolness und Provokation) eben auch das Spiel mit Leben und Werk kommen muss, um jeden Zweifel an der Diagnose auszuräumen. Natürlich benutzt der historische wie der Pop-Dandy seinen Körper als Projektionsfläche und Mittel zur Inszenierung, wie Hawkins anmerkt (2009: 34), wobei in gleichem Maße exponiert wie maskiert wird (ebd.: 5), die Festlegung des Dandyismus auf eine metrosexuelle »dissident masculinity« (ebd.: 35) ist aber ein Kurzschluss. Bezeichnenderweise geht Hawkins in seinem historischen Rückgriff mit Ausnahme einer Fußnote (ebd.: 17) auch hier nicht auf die Figur des Black Dandys ein, die wohlgemerkt nicht nur ein US-amerikanisches Phänomen,

sondern im 19. Jahrhundert auch eine britische Erscheinung war. Bei der Auf-
führung von Jim Crow in London, so der »New York Herald« vom
27.08.1837, wurden auch die Mitglieder von Brummells Club vom Jim-Crow-
Tanz angesteckt: »The exclusives of Almack's [...] jump Jim Crow« (zit. n.
Cockrell 1997: 65f.). Während die Figur des Black Dandys des 19. und frühen
20. Jahrhunderts zu-mindest in Ansätzen erforscht ist (Glick 2001, 2003;
Webb 2001; Miller 2009), steht eine ausführliche Untersuchung zum
Zusammenhang von Black Dandy und Popkultur nach wie vor aus.

Hawkins verweist auf die Metrosexuellen, die in Lifestyle-Beiträgen häufig
als Dandys des 21. Jahrhunderts beschrieben werden, um Dandyismus mit
Genderfragen engzuführen. Die Schwierigkeiten dieses Ansatzes zeigen sich
bei dem prominentesten und ersten Beispiel des Metrosexuellen, dem Fußball-
spieler David Beckham. Mit ihm als Galionsfigur wird zum einen auf höchst
problematische Weise beim Sprung vom Dandy zur metrosexuellen Lifestylefigur
die Frage heutiger weiblicher Dandys übergangen. Neben Coolness und Provo-
kation fehlt zum männlichen Dandy zum anderen auch das Verschmelzen von
Sein und Schein. Bei einem Fußballspiel ist kein Platz für ein ambivalentes
Spiel mit Fiktion und Realität. Der Fußballplatz bietet auch gegenwärtig keine
Bühne für eine ambivalente Körperinszenierung, dient doch »schwarz« dort
immer noch als gängige Beleidigung, wie unlängst der Prozess um John Terry,
den ehemaligen Kapitän der englischen Nationalmannschaft, in Erinnerung
rief. Bezeichnenderweise war bis 2011 der einzige Fußballer, der sich als homo-
sexuell outete, Justin Fashanu, gleichzeitig der erste schwarzafrikanische Fuß-
baller, für den mehr als eine Million Pfund an Transferrechten ausgegeben
wurde – und der sich einige Jahre nach dem Outing umbrachte.

167

COOLNESS

Der schon erwähnte Miles Davis steht für eine zentrale Weiterentwicklung des
Black Dandys, weil er nicht nur als Begründer des Cool Jazz in musikalischer
Hinsicht gilt, sondern auch, gemäß der dandyistischen Verschmelzung, diese
Coolness in seiner Person inszenierte und dadurch dem Black Dandy eine bis
heute zentrale, dem ursprünglichen Black Dandy aber diametral entgegenge-
setzte Eigenschaft auf den Leib schrieb. Anders als sein Pendant Louis Arm-
strong verabschiedete sich Davis schnell von dem Klischee des »heißblütigen«,
ergo temperamentvollen und von Gefühlen und Lebensfreude überbordenden
»Schwarzen« zugunsten seiner demonstrativen Unterkühltheit.

In »The Cowboy and the Dandy«, dessen Ausgangsthese lautet, die ameri-
kanische Kultur speise sich aus der Spannung zwischen ländlicher Rustikalität
(Cowboy) und urbaner Finesse (Dandy), beschreibt Perry Meisel diesen Unter-
schied zwischen dem »Chocolate Dandy« Louis Armstrong und Miles Davis
(erstaunlicherweise geht er aber kaum auf die Minstrel Shows ein, obwohl sie
mit Jim Crow und Zip Coon beide Prinzipien auf exemplarische Weise verkörperten).

Auf der einen Seite steht Armstrongs populärer warmer Trompetenton, der ›schwarze‹ Natürlichkeit suggeriert: Armstrong taufte seine Bands »Hot Five« und »Hot Seven«, und auch die Shows mit Titeln wie »Chocolate Dandies« spielten mit der »fascination with a primitivist vision of the intensity, warmth, and rhythms of black life« (Glick 2003: 418). Dem setzt Miles Davis einen unterkühlten, kontrollierten Ton entgegen, der dem, auch von Armstrong kultivierten, Klischee des überschwänglichen Schwarzen zuwiderläuft. Darum ist der Cool Jazz von Miles Davis – erste Aufnahmen machte er als Bandleader Ende der 40er Jahre, die unter dem programmatischen Namen »The Birth of Cool« erschienen – auch als Gegenreaktion auf die ›heiße‹ Musik von Armstrong zu sehen. Die Legende, Miles Davis schlafe nachts mit Sonnenbrille (Meisel 1999: 97), illustriert, dass er nicht nach Natürlichkeit strebt: Analog zu Brummells mit Champagner polierten Schuhen wird die Nutzlosigkeit dieser Handlung zum Mythos des Strebens nach absoluter Künstlichkeit. Die Sonnenbrille steht als Symbol dafür, dass Miles Davis trotz seiner afrikanischen Wurzeln ebenso empfindlich auf die Sonne reagiert wie ein Weißer, oder sogar noch empfindlicher, da er sie selbst nachts tragen muss.

Dass dieses Schwarz-Weiß-Spiel auch vor einem politischen Hintergrund zu sehen ist, zeigt die von Miles' Biografen Quincy Troupe kolportierte Anekdote, nach der Davis, wie immer gekleidet im Designeranzug, bei einem Empfang Präsident Reagans unverhohlen Ausbeutung und Diskriminierung der Schwarzen beklagte. Auf die Frage einer der geladenen Damen, was er eigentlich geleistet habe, um mit dem Präsidenten speisen zu dürfen, antwortete Davis: »Ich habe fünf- oder sechsmal die Musik revolutioniert, ohne mich um das Zeug zu scheren, das die Weißen hören wollen. Und welchem Vorzug, außer dem Ihrer Hautfarbe, verdanken Sie Ihr Hiersein?« (Troupe 1989: 379, Übersetzung aus Bruckmaier 1990: 134). Schärfer lässt sich des »Dandys Wort als Waffe« (Rossbach 2002) in der Tradition George Brummells sicherlich nicht schmieden. Karl Bruckmaier spricht in der Rezension der Biografie folgerichtig von Davis' »Ruf als wandelnde Rasierklinge« (Bruckmaier 1990: 134). Deshalb ist es mehr als erstaunlich, wenn Hiltrud Gnüg in ihrer Monografie »Kult der Kälte« das Ende des Dandys in der heutigen Zeit verkündet (Gnüg 1988: 23). Ihrem Nachruf zum Trotz lässt sich insbesondere in dieser von Davis geprägten Coolness eine Fortsetzung des »Kults der Kälte« der Dandys erkennen.

Dies ist schon lange kein ausschließliches Phänomen des Jazz mehr – vielleicht ist es auch gar kein Bestandteil des Jazz mehr, allerdings dafür umso stärker anderer Musikrichtungen, allen voran des Hip-Hop. Alleine die Namen unzähliger Rapper, die sich mit dem Attribut ›cool‹ und seinen taktilen Entsprechungen schmücken, von Kool and the Gang, Vanilla Ice bis Coolio sowie den ›eiskalten‹ Gangsta-Rappern Ice T und Ice Cube – in Deutschland wären etwa Kool Savas, in Frankreich Kool Shen (Suprême NTM) zu nennen – sollten als Beleg

genügen. Die unterschiedlichen Richtungen zwischen Westküsten- und Ostküsten-Rap, Gangsta-Rap und seichteren Klängen, schwarzen und weißen Rappern sowie die große Zeitspanne von Anfang der 90er Jahre bis heute weisen Coolness als Konstante des Hip-Hop aus.

PROVOKATION

Im Hip-Hop wird noch eine andere Technik kultiviert, die stark an den ersten Dandy wider Willen, George Brummell, anknüpft: der Einsatz des Wortes als Waffe, ein zentrales Element in den ›boasting raps‹ und dem für die Hip-Hop-Kultur typischen ›verbal duelling‹. Als Beispiel sei hier die Selbstinszenierung Eminems im Film ›8 Mile‹ angeführt, in dem Eminem seinen eigenen musikalischen Werdegang nachzeichnet. Im Film nimmt Eminem, der einen ihm ähnelnden Rapper mit Namen Jimmy Smith alias Rabbit spielt (auch dies natürlich ein Beispiel für die erfolgreiche Vermengung von Fiktion und Realität), an einem ›battle rap‹ teil, in dem jeweils zwei Rapper gegeneinander antreten und sich improvisierte verbale Duelle liefern, wobei das Publikum entscheidet, wer den Sieg davonträgt. Eminem gewinnt, er benutzt sein Wort so erfolgreich als Waffe, dass seinem Gegenüber Papa Doc schlicht und einfach nichts mehr einfällt. Allerdings nicht, weil Eminem ihn verletzend beschimpft, sondern indem er alle möglichen Beleidigungen, die Papa Doc ihm gegenüber anbringen könnte, vorwegnimmt: »I know everything he's got to say against me, I am white, I am a fuckin bum, I do live in a trailer with my mom, My boy Future is an Uncle Tom [...] And Wink did fuck my girl. I'm still standin here screamin ›Fuck tha free world!‹«

171

Dass der Rapper Wink im Film Eminem die Freundin ausspannt, wirkt natürlich wie ein entferntes Echo der Angst des weißen vor der Potenz des schwarzen Mannes. Eminem spielt im Film (wie auch außerhalb) beständig mit den Schwarz-Weiß-Klischees. »I am white« ist eine vorweggenommene und somit entkräftete Beleidigung, ebenso wie die Denunziation seines Homies Future als Onkel Tom. Auch die Angabe, dass Rabbit in einem Wohnwagen mit seiner Mutter lebt, ist eine Selbsterniedrigung und zugleich eine ironische Kampfansage an das Klischee des Gangsta-Raps, in dem so etwas undenkbar wäre.

Solche Formen der Provokation sind eng mit den anderen genannten Charakteristika des Dandytums verbunden. Dadurch spannt sich ein Bogen vom Begleiter und Herausforderer des Königs Brummell bis zum Rapper. Denn auch mit den anderen beschriebenen Strategien provoziert der Dandy, zumindest ist es seine Absicht (gewesen), provozierend zu wirken: Indem die Regeln des Kunstmarktes durch die Verbindung von Sein und Schein ad absurdum geführt werden wie bei Duchamp oder Koons; durch das Spiel mit Gender und Hautfarbe wie bei Prince oder Michael Jackson; durch die Zurschaustellung von Coolness wie etwa bei Miles Davis und im Hip-Hop. ♦

BARBEY D'AUREVILLE, JULES AMÉDÉE (1966): Du Dandysme et de George Brummell [1845], in: ders.: Œuvres romanesques complètes, hg. v. Jacques Petit, Bd. 2, S. 667-733, Paris. • **BEAN, ANNEMARIE/HATCH, JAMES V./MCNAMARA, BROOKS (HG.)** (1996): Inside the Minstrel Mask. Readings in Nineteenth-Century Blackface Minstrelsy, Hanover und London. • **BOURDIEU, PIERRE** (1992): Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire, Paris. • **BRUCKMAIER, KARL** (1990): Wie übersetzt man Motherfucker?, in: Der Spiegel 1/1990, S. 134-135. • **BRUMMELL, GEORGE** (1978): Male and Female Costume: Grecian and Roman costume. – British Costume from the Roman Invasion until 1822 and the Principles of Costume Applied to the Improved Dress of the Present Day [1932], New York. • **CHENOUNE, FARID** (1993): Des modes et des hommes: Deux siècles d'élégance masculine, Paris. • **COCKRELL, DALE** (1997): Demons of Disorder. Early Blackface Minstrels and their World, Cambridge. • **EISENBERG, DAVINA** (1996): The Figure of the Dandy in Barbey d'Aureville's »Le bonheur dans le crime«, New York. • **ERBE, GÜNTHER** (2004): Der moderne Dandy, in: Politik und Zeitgeschichte 46, S. 31-38. • **FELDMAN, JESSICA R.** (1993): Gender on the Divide. The Dandy in Modernist Literature, Ithaca. • **FILLIN-YEH, SUSAN** (2001): Dandies, Marginality, and Modernism: Georgia O'Keeffe, Marcel Duchamp, and Other Cross-Dressers, in: dies.: Dandies. Fashion and Finesse in Art and Culture, New York, S. 127-152. • **GARELICK, RHONDA K.** (1998): Rising Star. Dandyism, Gender, and Performance in the Fin de Siècle, Princeton. • **GLICK, ELISA F.** (2001): The Dialectics of Dandyism, in: Cultural Critique 28, S. 129-163. • **GLICK, ELISA F.** (2003): Harlem's Queer Dandy: African-American Modernism and the Artifice of Blackness, in: Modern Fiction Studies 49.3, S. 414-442. • **GNÜG, HILTRUD** (1988): Kult der Kälte. Der klassische Dandy im Spiegel der Weltliteratur, Stuttgart. • **HAWKINS, STAN** (2009): The British Pop Dandy. Masculinity, Popular Music and Culture, Ashgate. • **HAWKINS, STAN/NIBLOCK, SARAH** (2011): Prince. The Making of a Pop Music Phenomenon, Ashgate. • **HÖRNER, FERNAND** (2008): Die Behauptung des Dandys. Eine Archäologie, Bielefeld. • **HÖRNER, FERNAND** (2010): Der Dandy, in: Stephan Moebius/Markus Schroer (Hg.): Diven, Hacker, Spekulant. Sozialtypen der Gegenwart, Frankfurt am Main, S. 54-67. • **JESSE, WILLIAM** (1893): The Life of George Brummell, Esq., commonly called Beau Brummell [1844], London. • **LEMAÎTRE, JULES** (1889): Barbey d'Aureville, in: ders.: Les Contemporains. Études et Portraits Littéraires, Paris, Bd. 4, S. 43-61. • **LOTT, ERIC** (1993): Love and Theft. Blackface Minstrelsy and the American Working Class, New York. • **LOTT, ERIC** (1996): Blackface and Blackness: The Minstrel Show

in American Culture, in: Bean u.a. 1996: 3-34. • **MEISEL, PERRY** (1999): The Cowboy and the Dandy. Crossing Over from Romanticism to Rock and Roll, New York. • **MIGUET, MARIE** (1992): Barbey d'Aureville et Baudelaire: Dandysme et Hermaphrodisme, in: Marie-Claire Hamard (Hg.): L'image de l'anglo-saxon. Types et stéréotypes; conformisme et subversion. Troisième série d'études sur la représentation dans les pays anglo-saxons, Paris, S. 72-86. • **MILLER, MONICA** (2009): Slaves to Fashion: Black Dandyism and the Styling of Black Diasporic Identity, Durham. • **MONNEYRON, FRÉDÉRIC** (1993): Le dandy fin de siècle, in: Alain Montandon (Hg.): L'honnête homme et le dandy, Tübingen, S. 195-204. • **NATHAN, HANS** (1962): Dan Emmett and Rise of Early Negro Minstrelsy, Oklahoma. • **PAGLIA, CAMILLE** (1995): Masken der Sexualität, München. • **ROSSBACH, SUSANNE** (2002): Des Dandys Wort als Waffe. Dandyismus, narrative Vertextungsstrategie und Geschlechterdifferenz im Werk Jules Barbey d'Aurevillys, Tübingen. • **SARTRE, JEAN-PAUL** (1963): Baudelaire, Paris. • **SAXTON, ALEXANDER** (1996): Blackface Minstrelsy, in: Bean u.a. 1996: S. 67-85. • **SCHIFFER, DANIEL SALVATORE** (2008): Philosophie du dandysme. Une esthétique de l'âme et du corps, Paris. • **SCHIFFER, DANIEL SALVATORE** (2009): Michael Jackson, le dernier dandy, in: Libération 30.06.2009, online verfügbar unter <http://www.liberation.fr/culture/0101577015-michael-jackson-le-dernier-dandy> (letzter Zugriff 20.07.2012). • **SCHIFFER, DANIEL SALVATORE** (2010): Le Dandysme, dernier éclat d'héroïsme, Paris. • **SCHIFFER, DANIEL SALVATORE** (2011): Le Dandysme: La création de soi, Paris. • **SONTAG, SUSAN** (1982): Notes on »Camp«, in: dies., A Susan Sontag Reader, hg. v. Elizabeth Hardwick, New York, S. 105-119. • **SOUTHERN, EILEEN** (1996) (Hg.): Black Musicians and Early Ethiopian Minstrelsy, in: Bean u.a. 1996: 43-66. • **STORR, ROBERT** (1990): Jeff Koons: Gym-Dandy, in: Art Press, Oktober, S. 14-23. • **TOLL, ROBERT C.** (1974): Blacking Up: The Minstrel Show in Nineteenth-Century America, New York. • **TOLL, ROBERT C.** (1996): Social Commentary in Late-Nineteenth-Century White Minstrelsy, in: Bean u.a. 1996: 86-110. • **TROUPE, QUINCY** (1989): Miles – The Autobiography, New York. • **WARDROPER, JOHN** (1977): The Caricatures of George Cruikshank, London. • **WEBB, BARBARA** (2001): The Black Dandyism of George Walker: A Case Study in Genealogical Method, in: Drama Review 45:4, S. 7-24. • **WEYAND, BJÖRN/TACKE, ALEXANDRA (HG.)** (2009): Depressive Dandys. Spielformen der Dekadenz in der Pop-Moderne, Köln. • **WILSON, PETER NILKLAS** (2001): Miles Davis. Sein Leben, seine Musik, seine Schallplatten, Waakirchen. • **WINANS, ROBERT B.** (1996): Early Minstrel Show Music, 1843-1852, in: Bean u.a. 1996: 141-162. • **WOOD, EAN** (2000): The Josephine Baker Story, London.