

Mechthild Fend

Germaine Greer: *Der Knabe*

Aus dem Englischen von Sylvia Strasser. Hildesheim: Gerstenberg Verlag, 2003 (39,90 Euro)

„Sind Männer schön?“ titelt das Berliner Stadtmagazin *Zitty* rechtzeitig zum Finale der Fußball-Europameisterschaft 2004. „Männer nicht, Knaben schon“ würde die Antwort von Germaine Greer lauten, obwohl sie den britischen Fußballstar David Beckham (mittlerweile immerhin 29) in den Reigen ihrer Beispiele aufgenommen hat. Das Spektrum an Bildern, mit dem Greer die Leserinnen und Leser von der Schönheit der Knaben überzeugen möchte, reicht von antiken Kouroi über Gemälde von Knaben und jungen Männern bis hin zu Fotos von Pop Stars wie Kurt Cobain oder einer Nacktaufnahme des 24-jährigen David Cassidy. Die Mehrheit dieser Jünglinge ist, ob unbekleidet oder nicht, auf einen erotischen Blick hin inszeniert. Schon in der Auswahl und Platzierung der Bilder manifestiert sich so die Mission des Buches, dem Publikum die Verführungskraft des Knaben nahe zu bringen. Und dieses Ziel wird die prominente Feministin sicher erreichen, denn *Der Knabe* kommt als prachtvoller Bildband mit einer Fülle von Farbproduktionen ausgezeichneter Qualität daher. Neben bekannten Gemälden und Skulpturen wie dem *Apollo von Belvedere*, Donatellos *David* oder Caravaggios *Siegreichem Amor* finden sich auch zahlreiche weniger bekannte oder selten in dieser Qualität reproduzierte Kunstwerke, wie etwa Sprangers *Hermaphrodit und Salmacis*. Stellt man an ein *Coffeetable Book* nur den Anspruch, sich auf dem entsprechenden Tisch gut zu machen und ein vergnügliches Durchblättern zu bereiten, so könnte man sagen, es sei ein gelungenes Buch. Der Bildteil ist gemeinsam mit den Verweisen auf weitere Bearbeitungen einzelner Sujets im Text- und Anmerkungsenteil ein guter Fundus für die nähere Beschäftigung mit Männlichkeitsbildern. Auch die Zahl der von der Professorin für englische Literatur und Komparatistik zusammengetragenen literarischen Texte, die von übermütigen, sterbenden oder schmachtenden Jünglingen erzählen oder von Knaben berichten, die von älteren Frauen begehrt oder verführt werden, ist eindrucksvoll. Eine Analyse der einzelnen Beispiele aus Kunst und Literatur oder eine wirkliche Erarbeitung des Themas insgesamt liefert Greer jedoch nicht und der Text ist streckenweise eine Zumutung.

Das soll, wohlgemerkt, keine Kritik an dem populärwissenschaftlichen Charakter des Bandes sein. Greer selbst hatte mit *The Obstacle Race*, 1979 erstmals erschienen,¹ ein Muster für ein Buch gegeben, das sich mit einem aktuellen feministischen Thema an ein größeres Publikum wandte, dabei einen guten Einblick in die strukturellen Bedingungen wie Behinderungen der Arbeit von Künstlerinnen bot und zugleich mit bemerkenswerten Einzelanalysen aufwartete. Der Text ihres

jüngsten Buches liest sich dagegen größtenteils wie eine Aneinanderreihung von kurzen Bildbeschreibungen, von literarischen Motiven und historischen Informationen. Durch den einheitlichen Sprachduktus werden diese drei Sorten von Textbestandteilen so miteinander vermischt, dass einerseits Bilder und literarische Texte wie Abbilder historischer Zustände hingestellt werden und andererseits die historische Kontextualisierung kaum je für eine vertiefte Analyse von Bildern und Texten herangezogen wird. Das führt dann zuweilen zu Ergebnissen wie „je schöner der Knabe, desto größer die Wahrscheinlichkeit seines frühen Todes“ (S. 196) oder zu höchst simplifizierenden Erklärungen. So macht Greer die Beobachtung, es gäbe mehr Darstellungen von gefallenen jungen Soldaten als von kämpfenden Knaben, und konstatiert, die Gründe dafür seien „wohl vor allem praktischer Natur. Für ein Modell ist es entschieden einfacher, liegend zu posieren, als über einen längeren Zeitraum in der Pose eines Ringenden zu verharren, und antike Darstellungen von Getöteten waren leichter zu kopieren als die verschlungenen Figuren Kämpfender, wie sie klassische Friese zieren.“ (S. 178) Auch vor den plattesten Biologismen schreckt Greer nicht zurück. Im Kapitel *Sinnbild männlicher Verletzlichkeit*, in dem es unter anderem um christliche Märtyrer wie den Hl. Sebastian geht, heißt es zum Beispiel: „Dass der vorzeitige Tod eher mit Männern als mit Frauen assoziiert wird, lässt sich soziobiologisch aus der Tatsache erklären, dass ein Großteil der männlichen Bevölkerung überflüssig ist, weil ein einzelner Mann seine Gene durch Hunderte von Frauen weitergeben kann.“ (S. 197) Und das Kapitel über Amor und die Verführungskraft des Knaben endet mit einer Verharmlosung von Kinderprostitution: „Gleichgültig, welche sexuellen Rechte der Knabe in der Vergangenheit gehabt haben mag – heute hat er offensichtlich gar keine mehr. Überall in der Welt verführen Knaben erwachsene Männer und Frauen, doch die Kämpfer gegen den Sextourismus des 21. Jahrhunderts sehen es offensichtlich umgekehrt.“ (S. 77)

Trotz der Gliederung in zehn thematisch differenzierte Kapitel wie *Das passive Objekt der Liebe*, *Spielende Knaben* oder *Der Knabe als Diener* (das m. E. noch das gelungenste darstellt), bleiben die Informationen, die wir über die Lebensbedingungen von Knaben in verschiedenen historischen und zeitgenössischen Kulturen erhalten, recht beliebig aneinander gereiht. Das gleiche gilt im Grunde genommen für die Rhetorik der Illustration. Munter werden Fotografien und Gemälde, Bilder unterschiedlicher Epochen und Kulturkreise nebeneinander gestellt. Da findet sich ein Foto von Boy George in perfektem Make-up neben dem eines sich schminkenden jungen Mannes aus dem Niger, wohl um die transkulturelle Eitelkeit des Knaben zu belegen. Das Konzept *Knabe* wird also im Grunde nicht historisiert, und über Definitionen des Jungen in den zur Sprache kommenden Kulturen erfahren die Lesenden nichts. Auch, was die Autorin selbst unter einem Knaben versteht, bleibt verschwommen. Denn die im Titel des ersten Kapitels gestellte Frage „Was ist ein Knabe?“ wird nicht eindeutig beantwortet. „Er muss alt genug sein, um sexuelle Reaktionen zu zeigen, aber noch nicht so alt, dass er sich rasieren müsste. Diese Zeitspanne ist sehr kurz.“ (S. 7), heißt es im Vorwort und es ließe sich vermuten, dass hier die frühe Pubertät gemeint ist. Im Wider-



François-Xavier Fabre: *Tod Abels*, 1791, Öl/Leinwand, 144 × 196 cm, Musée Fabre, Montpellier.

spruch dazu zeigen die besprochenen und reproduzierten Bilder männliche Wesen vom Zweijährigen bis hin zum *Barberinischen Faun*, den wohl niemand für 13-jährig halten wird. Das erste Kapitel setzt eher auf soziale denn biologische Definition, indem betont wird, dass die Dauer der Knabenzeit sozial und historisch variabel ist. Es verweist etwa auf das Tragen oder Rasieren des Bartes als Zeichen für den Status des Mannes oder Knaben. Auch die Phase zwischen der Pubertät und dem Eintritt ins Mannesalter rechnet Greer der Knabenzeit zu, obwohl sie doch treffender als Adoleszenz bezeichnet würde, ein Begriff, der auch historisch für zahlreiche ihrer Beispiele der angemesseneren wäre. Ihre Fokussierung auf die Bezeichnung „Boy“ ist vermutlich der Grund dafür, dass selbst einschlägige Literatur zum Thema Kindheit und Adoleszenz unberücksichtigt bleibt. Zu nennen wäre hier etwa Ariès' *Geschichte der Kindheit* oder die umfassende Studie zur Adoleszenz des amerikanischen Psychologen Stanley Hall, die auch eine wichtige historische Quelle zur jugendlichen Männlichkeit um 1900, insbesondere den Gemälden von Thomas Eakins darstellen könnte.²

Letztlich ist der Knabe für Greer eine Projektionsfigur, die für eine unregulierte Vitalität und eine Männlichkeit diesseits des Patriarchats steht. Dabei leitet sie die einzelnen Eigenschaften des Knaben aus mythologischen Figuren ab, die wie Archetypen fungieren. Ganymed ist der Prototyp des Dieners, von dem ihre Aus-

führungen zu den Ausbeutungsverhältnissen, in denen Knaben stehen können, ihren Ausgang nehmen und Dionysos repräsentiert den „Hang zur sinnlosen Gewalt“ (S. 145), der ihn zum Vorläufer des heutigen Fußballfans macht. Amor steht für die chaotischen, auch negativen Seiten der Liebe, für die ungezügelte Sexualität, die noch nicht in Ehe und Familie institutionalisiert ist. Sein Treiben konnte, so Greer in dem *Die Kastration Amors* betitelten Kapitel, nicht lange ungestraft bleiben. Seit der Spätantike werde Amor zunehmend verkindlicht und erscheine in der christlichen Kultur zumeist in der Gestalt entsexualisierter Engel. Diese Narration von der zunehmenden Kanalisierung und Unterdrückung von Sexualität wird wie ein Leitmotiv in Greers Buch immer wieder aufgenommen, allerdings nicht immer konsequent durchgehalten, und es bleibt eine offene Frage, wie etwa die provokante Frotik von Caravaggios *Siegreichem Amor* sich in ihr unterbringen lässt. Foucaults Kritik an der Repressionshypothese und seine Thesen zur Pädagogisierung des Sexes seit dem 18. Jahrhundert sind ihr dabei nicht einmal eine Anmerkung wert.³ So regt sich der Verdacht, dass die Rede von Verbot und Prüderie vor allem dazu dient, das eigene Unternehmen als sensationell und subversiv erscheinen zu lassen. Das führt bisweilen zu vollkommen irreführenden Bildkommentaren. So heißt es zu François-Xavier Fabres *Tod Abels* von 1790: „Die biblische Anspielung ist hier ganz eindeutig nur ein Vorwand für die Darstellung eines gut gebauten nackten Jünglings.“ (S. 213) Mit keinem Wort wird erwähnt, dass es sich bei dem Bild um einen sogenannten *envoi de rome* handelt, das heißt einen jener männlichen Akte, welche die Stipendiaten der französischen Akademie in Rom alljährlich zur Dokumentation ihrer künstlerischen Fortschritte nach Paris zu senden hatten. Die Darstellung eines nackten Mannes gehörte also zu den Pflichten für die es keines Vorwandes bedurfte; ungewöhnlich und von daher erklärungsbedürftig ist eher, warum aus der akademischen Übung ein Historienbild wurde. Statt zu suggerieren, dass Nacktheit – zumindest in der postantiken Kultur – tendenziell anrühlich und stets von Verboten bedroht ist, wäre die Diskussion dieses Gemäldes eine Möglichkeit gewesen zu zeigen, dass die Repräsentation des unbekleideten männlichen Körpers durchaus Bestandteil eines offiziellen Machtgefüges sein kann. Doch ist Greer der homosoziale Kontext von Kunstakademien und Künstlerateliers, in denen solche Entwürfe idealer Männlichkeit entstanden, keine Erwähnung wert, obwohl Abigail Solomon-Godeaus Studie *Male Trouble*, in der dieser Zusammenhang ausführlich dargestellt ist, als einzige der neueren kunst- oder kulturwissenschaftlichen Studien zur Repräsentation von Männlichkeit im Anmerkungsenteil Erwähnung findet.⁴ Wie hier grenzt die Autorin auch an anderer Stelle intermaskuline Beziehungen fast vollständig aus, homosexuelle Sujets werden nur am Rande behandelt. So wird die Geschichte von *Apoll und Hyacinth* aus den Metamorphosen Ovids erzählt, aber nicht mit Bildbeispielen belegt.

Große Beachtung finden dagegen literarische und künstlerische Motive, in denen es um Jünglinge in Beziehung zu Frauen geht. Greer richtet sich, so wird nicht zuletzt daraus deutlich, an ein weibliches Publikum und will vor allem den begehrenden Blick von Mädchen und älteren Frauen ansprechen. Denn auch dieser

Gruppe von weiblichen Wesen spricht die Autorin, wie dem Knaben, ein von Reproduktionsinteressen reines Begehren zu: „Sowohl Mädchen als auch Großmütter sind empfänglich für den vergänglichen Charme der Knaben, Frauen, die einen Vater für ihre Kinder suchen, dagegen weniger.“ (S. 8) Ihr Anliegen macht Greer im letzten Kapitel *Der weibliche Blick* auch explizit zum Thema und hält dabei als These fest, „Frauen seien für die Reize des Knaben nicht weniger empfänglich als Männer.“ (S. 223) Sie verwehrt sich somit dagegen, den Knaben als ausschließliches Objekt homocrotischen Begehrens wahrzunehmen und betont zurecht, dass es nicht nur von der jeweiligen visuellen Repräsentation und noch viel weniger von einem angenommenen sexuellen Interesse des Künstlers oder der Künstlerin abhängt, wie die Betrachtenden ein Bild wahrnehmen. Mit ihrem Buch jedenfalls schafft die Autorin einen Kontext, mit dem die Schaulust der Frau angesprochen ist und bekennt sich so zu dem dezidiert feministischen Anliegen, dem weiblichen Begehren zu seinem Recht zu verhelfen. Doch zu welchem Preis? Homoerotische oder homosoziale Kontexte, in denen zumindest ein Teil der besprochenen Bilder gestanden haben, werden weitgehend unterschlagen und damit auch die gesamte Literatur, die sich aus schwuler Perspektive mit der Repräsentation von Knaben und Männern befasst und einen maßgeblichen Beitrag zur Erschließung und wissenschaftlichen Bearbeitung des Themas geleistet hat.⁵ Lesbisches Begehren befindet sich vollständig außerhalb des Horizonts von Greers Buch. So wird zwar Laura Mulveys berühmte These von der Frau als Objekt und dem Mann als Träger des Blicks – mit einem gewissen Befremden – referiert (S. 228), an die nicht zuletzt aus lesbischer Perspektive an Mulvey formulierte Kritik,⁶ die ebenfalls nach der Frau als Betrachterin gefragt hatte, wird jedoch nicht angeknüpft.

Greer blendet durch ihren auf den Knaben eingeschränkten Blickwinkel gerade solche Bildmotive aus, denen sich die frühe feministische Kunstgeschichte der 1970er und 80er Jahre besonders gewidmet hatte. Zwar ist es aus heutiger Perspektive berechtigt, dieser vorzuwerfen, sie habe die einseitige Assoziation von weiblichem Akt, wie sie vor allem die westliche Bildkultur seit der Mitte des 19. Jahrhunderts prägte und in Ausstellungen und Publikationen zum Thema bis heute repetiert wird,⁷ in ihrer Kritik an dieser Verknüpfung in gewisser Weise fortgeführt. Doch braucht man nur an so berühmte Gemälde wie Manets *Dejeuner sur l'herbe* oder die zahlreichen Arbeiten zum Thema *Maler und Modell* zu erinnern, um zu belegen, dass der männliche Blick auf die unbekleidete Frau eine dominante visuelle Konstellation ist. Greer schießt also weit über das Ziel hinaus, wenn sie den Spieß einfach umdreht und dabei zu Beobachtungen kommt, die jeglicher Grundlage entbehren: „Im Laufe der Jahrhunderte haben wir uns so sehr daran gewöhnt, weibliche Figuren auf Kunstwerken bekleidet und männliche unbekleidet zu sehen, dass es uns kaum noch auffällt.“ (S. 144). Niemand kann der Autorin vorwerfen, die Bilder so ausgewählt zu haben, dass sie ihre Argumente stützen – dass diese Auswahl jedoch repräsentativ für die Geschichte der visuellen Kultur sei, werden ihr hoffentlich nicht viele Leserinnen abkaufen. Gleichwohl lohnt das Durchblättern und Betrachten des Bandes, erwerben oder gar durchlesen braucht man das Buch nicht.

- 1 Deutsch als: Das unterdrückte Talent. Die Rolle der Frauen in der bildenden Kunst. Berlin 1980.
- 2 G. Stanley Hall: Adolescence. 2 Bände. New York 1904. Die Studie wurde erst in Ansätzen für die Analyse der Arbeiten von Thomas Eakins ausgewertet, siehe Whitney Davis: Erotic Revision in Thomas Eakin's Narratives of Male Nudity. In: Art History, 17, 1994, S. 301-341, hier S. 323 und 338. Vgl. zur Adoleszenz außerdem Louise J. Kaplan: Abschied von der Kindheit. Eine Studie über Adoleszenz. Stuttgart 1988 (zuerst New York 1984). Philippe Ariès: Geschichte der Kindheit. München / Wien 1975 (zuerst L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime, Paris 1960).
- 3 Michel Foucault: Sexualität und Wahrheit, Bd. I: Der Wille zum Wissen. Frankfurt a.M. 1977.
- 4 Abigail Solomon-Godeau: Male Trouble. A Crisis in Representation. London 1997. Da sich Überschneidungen in der Art des behandelten Bildmaterials ergeben, wäre zumindest ebenfalls erwähnenswert gewesen: Susan Bordo: The Male Body. A New Look at Men in Public and Privat. New York 1999. – Natürlich ist einsichtig, dass ein populärwissenschaftliches Buch mit einem knappen Anmerkungsteil auskommen muss, umso wichtiger ist eine einsichtige und kompetente Auswahl der Literatur. Unverständlich ist, warum zum Beispiel bei Davids Bara (S. 188-189, und 249) auf einen Aufsatz aus der Revue des questions historiques von 1882 und einen verdienstvollen, aber mittlerweile auch betagten Artikel von G. Sloane hingewiesen wird, statt auf den einschlägigen Ausstellungskatalog *La*

Mort de Bara. De l'évènement au mythe – autour du tableau de Jacques-Louis David (Musée Calvet 1989) oder auf das für die Erforschung von Bildern idealer jugendlicher Männlichkeit wegweisende Kapitel über das Gemälde in Alex Potts Buch *Flesh and the Ideal. Winckelmann and the Origins of Art History* (New Haven und London 1994).

- 5 Zum Beispiel James Saslow: Ganymede in the Renaissance. Homosexuality in Art and Society. New Haven und London 1986; ders.: Pictures and Passions. A History of Homosexuality in the Visual Arts. Harmondsworth/Middlesex 1999; Andreas Sternweiler: Die Lust der Götter. Homosexualität in der italienischen Kunst von Donatello zu Caravaggio. Berlin 1993; Leo Bersani, Ulysse Dutoit: Caravaggio's Secret's. Cambridge 1998. – Was die Politik der Illustrationsauswahl anbelangt, ist folgender, ebenfalls populärwissenschaftlicher Bildband ein interessantes Vergleichsbeispiel: Dominique Fernandez: A hidden love. Art and homosexuality. München 2002.
- 6 Siehe dazu mit weiteren Hinweisen das Vorwort von Liliane Weissberg in dem von ihr herausgegebenen Sammelband *Weiblichkeit als Maskerade* (Frankfurt a.M. 1994, S. 22-26) und den Aufsatz im selben Band von Mary Ann Doane: Film und Maskerade. Zur Theorie des weiblichen Zuschauers, S. 66-89.
- 7 So zeigte etwa die 2003 im Frankfurter Städel gezeigte Ausstellung *Nackt! Frauenansichten, Malerabsichten. Aufbruch zur Moderne* (Ausst.-Kat. hrsg. von Sabine Schulze. Ostfildern-Ruit 2003) keinen einzigen männlichen Akt.