

Ingo Zechner

»White Negro« und »Negro White«: Mailer, Fassbinder, Sirk, Vian

»Die Ursache, Neger und Weiße
für Grundrassen anzunehmen,
ist für sich selbst klar.«
Immanuel Kant, 1775¹

»You don't know what it is
to look white and be black.«
Peola in John M. Stahls *Imitation of Life*, 1934²

Mailers ›White Negro‹

In seinem umstrittenen, 1957 veröffentlichten Essay *The White Negro*³ begrüßt Norman Mailer voller Enthusiasmus ein Phänomen, das mit den Hipstern der 1950er Jahre zum Bestandteil der Popkultur wurde und durch die Kommerzialisierung des Hip-Hop in den 1980er Jahren den popkulturellen Mainstream erreichen wird: die Übernahme schwarzer Codes durch ›Weiße‹.⁴ Anders als bei ›schwarzem‹ und ›weißem‹ Jazz, ›schwarzem‹ und ›weißem‹ Blues, ›schwarzem‹ R&B und ›weißem‹ Rock 'n' Roll geht es dabei nicht nur um die Aneignung musikalischer Ausdrucksformen, sondern um alltägliche Verhaltensweisen. Mailers hymnische Umwertung rassistischer Werte setzt als Selbstverständlichkeit voraus, dass die so genannten schwarzen Verhaltensweisen – ein bestimmter Gang, eine bestimmte Gestik, eine bestimmte Weise des Sprechens – mit den so genannten weißen ein Gegensatzpaar bilden, das sich um die begriffliche Oppositionen von Körper und Geist, Fühlen und Denken, Barbarei und Zivilisation organisiert. Obwohl Mailer selbst von »Codes« spricht,⁵ lokalisiert er die Ursachen der von ihm angeführten Rassenmerkmale in den Tiefen des ›schwarzen‹ Körpers:

Knowing in the cells of his existence that life was war, nothing but war, the Negro (all exceptions admitted) could rarely afford the sophisticated inhibitions of civilization, and so he kept for his survival the art of the primitive, [...] relinquishing the pleasures of the mind for the more obligatory pleasures of the body.⁶

Mailers »Neger« verkörpert all das, was der im Hipster-Slang so genannte »square« – der Spießler – verboten hat, so dass er als idealer Fluchtpunkt der Hipster-Moral erscheint. In dem, was er ist, ist der »Neger« für Mailer jedoch weniger das Produkt der Natur als das einer »gefallenen« Kultur – einer Zivilisation, der er sich verweigert, weil sie sich ihm verweigert hat, und die auf dem Hass auf das andere ihrer selbst aufgebaut ist:

Hated from outside and therefore hating himself, the Negro was forced into the position of exploring all those moral wilderness of civilized life which the Square automatically condemns as delinquent or evil or immature or morbid or self-destructive or corrupt.⁷

Diese Charakterisierung des »Negers« führt mitten ins Zentrum des Rassen-Diskurses, das George L. Mosse in seiner *Geschichte des Rassismus in Europa* in einem bestimmten Bündnis zwischen Moral und Ästhetik erblickt: »Alle Rassisten hielten an einem bestimmten Schönheitsideal fest – weiß und klassisch; sie hielten fest an den mittelständischen Tugenden Arbeit, Mäßigung, Ehre, und sie glaubten, diese zeigten sich in der äußeren Erscheinung.«⁸ Ohne dass damit ein invertierter Rassismus prinzipiell ausgeschlossen wäre, sind durch diesen historischen Befund die sozialen Bedingungen eines *weißen Rassismus* umrissen, der vom Objekt seines Hasses im selben Maße abgestoßen ist, in dem er dessen Anziehungskraft auf andere als permanente Bedrohung wahrnimmt. Mailer zählt den Hipster zu diesen anderen. Die Hipster-Moral gibt dem weißen Rassismus in all seinen Befürchtungen Recht, ohne seine Wertungen zu teilen:

[...] in the worst of perversion, promiscuity, pimping, drug addiction, rape, razor-slash, bottle break, what-have-you, the Negro discovered and elaborated a morality of the bottom.⁹

Der Hipster trifft sich mit dem »Neger« in den Niederungen des Lebens, um dieses voll und ganz auszukosten. Seine Moral, die im strengen Sinn keine ist, besteht in einer völligen Entfesselung seiner Begierden, die nur noch an ihren eigenen Rhythmus gebunden sind: »The only Hip morality [...] is to do what one feels whenever and

wherever it is possible.«¹⁰ Beim Schwarzwerden des Hipster handelt es sich nicht um einen einfachen Akt der Imitation, sondern um eine existentielle Transformation:¹¹

The hipster had absorbed the existentialist synapses of the Negro, and for practical purposes could be considered a white Negro.¹²

Blackness ist bei Mailer keine bloße Attitüde. Sie bedarf eines menschlichen Körpers, dessen Funktionsweise völlig von ihr bestimmt wird, der sich jedoch gegenüber den von Anthropologie und Phrenologie vermessenen Körpern dadurch auszeichnet, dass seine Haut entweder schwarz oder weiß sein kann. Deshalb ist es nicht ausreichend, die Rede von »Zellen« und »Synapsen« als Metaphorik zu verstehen. Vielmehr deutet sie eine komplexere Operation an, die weniger Anleihen bei der Rhetorik und Linguistik als bei der Psychopathologie nimmt. Mailer zufolge geht es buchstäblich darum, das gesamte Nervensystem zu transformieren:

Generally we are obliged to act with a nervous system which has been formed from infancy, and which carries in the style of its circuits the very conditions of our parents and our early milieu.¹³

Nicht so der »Psychopath«, sagt Mailer: Jeder »Psychopath« oder »Teil-Psychopath« sei dadurch charakterisiert, dass er sich ein neues Nervensystem zu schaffen versuche. Er ist das Missing link zwischen Weißen und Schwarzen – das Schwarzwerden des Hipsters führt über den »Psychopathen«: »the decision is to encourage the psychopath in oneself.«¹⁴ Dabei warnt Mailer vor einer Verwechslung von »Psychopath« und klinischem Psychotiker: »The psychotic is legally insane, the psychopath is not.«¹⁵

Auch nach mehrmaliger Lektüre kann man versucht sein, Mailers teils bizarren Essay mit seiner irritierenden Melange aus Rassismus und Sexismus ins Reich der Phantasmagorien zu verweisen. In einem sorgsamem Versuch der Kontextualisierung hat Andrea Levine ihn in eine Serie von Texten eingereiht, in denen jüdische Autoren vor und nach dem Zweiten Weltkrieg eine (Re-)Maskulinisierung des jüdischen Körpers unternommen haben, unter anderem mit explizitem Bezug auf afroamerikanische Maskulinität. Sie formulierte die These, dass Mailers Aneignung einer machtvollen phallischen Blackness für den weißen Hipster auch die Funktion hat, die Präsenz eines anderen »rassischen Körpers« zu verdecken: des jüdischen Opfers des Holocaust.¹⁶ Im Folgenden soll nicht der psychischen Motivation der Phantasmagorie, sondern ihren logischen Bedingungen nachgegangen und die Frage gestellt werden, in welcher Form die Figur des ›White Negro‹ oder ihr Gegenstück des ›Negro White‹ in anderen Kontexten der Popkultur auftaucht und welche Folgerungen aus ihrem Irritationspotenzial zu ziehen sind.

Die Logik des Rassen-Diskurses

Wenn Kulturwissenschaft und *Cultural Studies* mit überkommenen Charakterisierungen von Rassen und Geschlechtern konfrontiert sind, ist der Vorwurf des »Essentialismus« schnell zur Hand. Meist beschränkt sich die Kritik jedoch auf eine Zurückweisung jeder ›Essentialisierung‹ und ›Ontologisierung‹ der behaupteten Charakteristika, womit in der Regel zweierlei gemeint ist: die Identifizierung von Erkenntniskategorien mit Seinskategorien und die Herauslösung dieser Kategorien aus ihrem jeweiligen historischen Kontext, so dass sie als natürlich und unwandelbar gelten. Darüber wird gern übersehen, dass die als unwissenschaftlich verpönte Frage nach der Essenz die Schlüsselfrage jeder Kategorisierung ist.

Der philosophische Begriff der *Essenz* stammt aus den lateinischen Übersetzungen aristotelischer Schriften. In seiner *Topik*, dem ersten Lehrbuch der Logik, das aus der Geschichte der Philosophie überliefert ist,¹⁷ versucht Aristoteles anhand von Beispielen des Alltagssprachgebrauchs die korrekte Bildung von Begriffen darzustellen. Gleich zu Beginn unterscheidet er zwischen der *Definition*, dem *Proprium*, dem *Akzidens*, der *Art* und der *Gattung* eines Dings, die man gemeinsam auch als Prädikabilien bezeichnet. Während die Frage, auf welche Weise die Prädikabilien existieren, vom mittelalterlichen Universalienstreit bis zu den zeitgenössischen Debatten über »Realismus« und »Nominalismus« die akademische Schulphilosophie beschäftigt hat, bildet die Unterscheidung von Arten und Gattungen durch intuitive Verwendung von Definitionen, Propria und Akzidenzien bis heute die weitgehend unreflektierte Grundlage des Alltagssprachgebrauchs, auf dem auch Kulturwissenschaft und *Cultural Studies* beruhen.

»Definition ist«, Aristoteles zufolge, »eine Rede, die das Wesen anzeigt.«¹⁸ Und »Wesen« ist nichts anderes als die deutsche Übersetzung des lateinischen Wortes *essentia*. »Eigentümlich, proprium, ist was zwar nicht das Wesen eines Dinges bezeichnet, aber nur ihm zukommt.«¹⁹ Aristoteles nennt etwa als Proprium des Menschen, dass dieser der Grammatik – das heißt der Aneignung des Lesens und Schreibens – fähig ist. Die Eigenschaft, zweibeinig zu sein, ist hingegen weder das Wesen des Menschen noch im strengen Sinne sein Proprium, weil sie als Definition in der Regel zwar dazu taugen mag, den Menschen vom Pferd, vom Hund usw. zu unterscheiden, nicht jedoch von anderen Lebewesen, und weil sie als Proprium dem Menschen ebenso zukommen kann wie anderen Lebewesen, etwa den Vögeln. Die Einteilung von Arten und Gattungen erfolgt entlang der spezifischen Eigenschaften, die stets spezifische Differenzen sind. Das Akzidens oder das Unwesentliche »ist was keines von diesen ist, nicht Definition, nicht Proprium, nicht Gattung, aber dem Dinge zukommt, und was einem und demselben, sei es was immer, zukommen und nicht zukommen kann, wie es z.B. einem und demselben zukommen und

nicht zukommen kann, dass es sitzt«. ²⁰ Am Rande fügt Aristoteles eine Bemerkung hinzu, die für die Definition jedes Rassebegriffs weit reichende Folgen hat: »Gleiches gilt von dem Weißen. Nichts hindert ja, dass dasselbe Ding bald weiß, bald nicht weiß ist.« Das Tückische an den Akzidenzien ist jedoch, dass sie unter bestimmten Umständen als *Propria* erscheinen können:

So wird das Sitzen, das ein Akzidenz ist, wenn man der einzige Sitzende ist, zum *Proprium*, und wenn man nicht der einzige ist, wird es gegenüber den nicht Sitzenden den Charakter des *Proprium* annehmen. Und so kann das Akzidenz relativ und stellenweise zum *Proprium* werden, schlechthin aber wird es kein *Proprium* sein. ²¹

Im Hinblick auf die logischen Bedingungen des Rassen-Diskurses lassen sich mit Hilfe von Aristoteles zwei Thesen formulieren. Erstens unterscheidet der Rassismus innerhalb der Gattung Mensch zwischen qua Essenz verschiedenen Arten, indem er das Akzidens der Hautfarbe zu einem *Proprium* erhebt und rund um diese angeblich spezifische Differenz weitere Pseudo-*Propria* ansammelt, die entweder *Propria* der Gattung Mensch (zum Beispiel Körper/Geist) oder Akzidenzien sind (zum Beispiel sexuelle Potenz/sexuelle Impotenz). Die zweite These lautet, dass sich der Antirassismus in der aristotelischen Logik verstrickt, wenn er sich damit begnügt, das zu bekämpfen, was man gemeinhin als Essentialismus bezeichnet. Mancher Rassebegriff leidet vielleicht unter zu viel Essentialismus, jeglicher Rassebegriff jedoch unter einem Mangel an Essenz.

Es ist eine der Ironien der Aufklärung, dass ausgerechnet Immanuel Kant einen modernen Rassebegriff formuliert hat, der durch eine genealogisch-genetische Fundierung dieser Pseudo-Essenz dem Rassismus den Weg ebnet. Kants Kunstgriff bestand darin, zwischen zwei Weisen der Einteilung von Gattungen und Arten zu unterscheiden:

Die Schuleinteilung gehet auf ›Klassen‹, welche nach ›Ähnlichkeiten‹, die Natureinteilung aber auf Stämme, welche die Tiere nach ›Verwandtschaften‹ in Ansehung der Erzeugung einteilt. [...] Nach diesem Begriffe gehören alle Menschen auf der weiten Erde zu einer und derselben Naturgattung, weil sie durchgängig mit einander fruchtbare Kinder *zeugen*, so große Verschiedenheiten auch sonst in ihrer Gestalt mögen angetroffen werden. ²²

In der Natureinteilung ist die spezifische Differenz zwischen den Gattungen eine genealogische. Um das Abstammungsprinzip nicht zu relativieren, weist Kant jeglichen Versuch einer weiteren Unterteilung der so gewonnenen Gattungen in Arten

zurück («denn diese bedeuten eben die *Verschiedenheiten* der Abstammung«²³), ungeachtet der sonstigen Verschiedenheiten und Gemeinsamkeiten der Angehörigen eines Stammes; »ihre Abweichungen voneinander heißen ›Abartungen‹, wenn sie erblich sind.«²⁴ (Am Rande sei hier bemerkt, dass schon bei Kant das Abstammungsprinzip die Züge jener Normierung trägt, die für den Rassismus des 19. und 20. Jahrhunderts so charakteristisch ist: »Die erblichen Merkmale der Abstammung, wenn sie mit ihrer Abkunft einstimmig sind, heißen ›Nachartungen‹; könnte aber die Abartung nicht mehr die ursprüngliche Stammbildung herstellen, so würde sie ›Ausartung‹ heißen.«²⁵ Im Nationalsozialismus sprach man später von »Entartung«.)

Wie George Leclerc de Buffon, Johann Friedrich Blumenbach, Jean-Baptiste de Lamarck und andere Zeitgenossen beschäftigte sich Kant in seiner Rassentheorie ausführlich mit Fragen der Prägung einer Rasse durch Umweltfaktoren, unter denen das Klima eine besondere Rolle spielt. Allerdings war Kant von der Konstanz und Unabänderlichkeit der einmal erfolgten Prägung ebenso überzeugt wie davon, dass es nur ein einziges Rassenmerkmal gibt: die Hautfarbe.

Unter uns Weißen gibt es viele erbliche Beschaffenheiten, die nicht zum Charakter der Gattung gehören, worin sich Familien, ja gar Völker, von einander unterscheiden; aber auch keine einzige derselben artet ›unausbleiblich‹ an, sondern die, welche damit behaftet sind, zeugen mit anderen von der Klasse der Weißen auch Kinder, denen diese unterscheidende Beschaffenheit mangelt.²⁶

Das ist der Grund, warum Kants Rassebegriff dem Rassismus zwar den Weg bereitet, ihm aber zugleich auch den Boden entzieht. »Der Begriff der Rasse ist also: ›der Klassenunterschied der Tiere eines und desselben Stammes, so fern er unausbleiblich erblich ist.«²⁷ Die Unterschiede der Hautfarbe (Kant nennt deren vier: die ›der ›Weißen‹, der ›gelben‹ Indianer, der Neger, und der ›kupferfarbig-roten‹ Amerikaner«²⁸) seien jedoch »unter allen anerbenden die ›einzig«‹, »die ›unausbleiblich‹ anarten.«²⁹

Den Rassebegriff will Kant durch den auf diese Weise bestimmten Begriff der ›Abartung‹ definieren – allerdings nur, wenn diese eine weitere Besonderheit aufweist:

Unter den Abartungen, d.i. den erblichen Verschiedenheiten der Tiere, die zu einem einzigen Stamme gehören, heißen diejenigen, welche sich sowohl bei allen Verpflanzungen (Versetzungen in andre Landstriche) in langen Zeugungen unter sich beständig erhalten, als auch, in der Vermischung mit anderen Abartungen desselben Stamms, jederzeit halbschlächtinge Junge zeugen, *Rassen*.³⁰

Die spezifische Differenz zur Unterscheidung der Rassen ist nach Kant die Hautfarbe, insofern diese die Notwendigkeit impliziert, dass zwei Individuen unterschiedlicher Hautfarbe miteinander nur »Blendlinge« beziehungsweise »Bastarde« zeugen können. Fehlt diese spezifische Differenz, spricht Kant allenfalls von »Spielarten«, »Varietäten« oder einem »besonderen Schlag«.

Die aristotelische Logik war immer schon mit dem Problem konfrontiert, dass es Pferde mit Eseln treiben und dabei die Arten vermischen. Seit Kant ist die Zeugung von ›Mischlingen‹ jedoch kein Gegenbeweis zur Unterscheidbarkeit von »Abar-tungen«, sondern vielmehr deren Bestätigung. Ideen und Maßnahmen der Rassen-trennung – von der Segregation von Wohnstätten bis zum Heiratsverbot und zum Verbot sexueller Kontakte – gehören zum Repertoire jedes Rassismus, obwohl die Vision der Reinrassigkeit nur dank der gefürchteten Figur des ›Mischlings‹ existiert. Das Funktionieren der aristotelischen Logik, die dem Rassen-Diskurs zu Grunde liegt, wird jedenfalls nicht durch den ›Mischling‹, sondern nur dadurch gefährdet, dass man überhaupt keine Eigenschaften mehr feststellen kann, die allen Angehörigen einer Rasse gemeinsam sind. Trotzdem ist die Individualisierung kein verlässlicher Ausweg. Zum einen, weil der Rassismus dazu tendiert, Abweichungen von der Regel als Ausnahmen durchgehen zu lassen: »All exceptions admitted«, sagt Mailer, wenn er von der Unzivilisierbarkeit des »Negers« spricht. Zum anderen, weil sich der Rassismus durch empirische Befunde umso weniger irritieren lässt, als er zwischen *manifesten* und *latenten* Eigenschaften unterscheidet: Was nicht ist, kann noch werden. Und nicht zuletzt, weil der Rassebegriff nicht nur epistemologisch definiert ist, sondern durch soziale Machtverhältnisse bestimmt wird, die eine politische, ökonomische und sexuelle Dimension haben.

Fassbinders ›Negro White‹

Im Mittelpunkt von Rainer Werner Fassbinders hybridem Western-Melodram *Whity*³¹, das im Jahr 1878 an einem nicht näher bezeichneten Ort in den USA angesiedelt ist, steht der dunkelhäutige Samuel King, der im Herrschaftshaus der Familie Nicholson als Diensthote lebt und von allen »Whity« gerufen wird. Bereits in der ersten Szene des Films wird klar, dass es sich dabei um einen Schimpfnamen handelt. Als der Titelheld in seiner leuchtend roten Livree die Küche betritt und seine Mutter anherrscht, sie solle doch aufhören, beim Kochen diese »schwarzen Lieder« zu singen, spuckt sie ihrem Sohn ins Gesicht und nennt ihn mit Abscheu »Whity«. Mit seiner weiß behandschuhten Hand wischt er sich das Zeichen ihrer Verachtung von der Wange.³²



Abb. 1: »Whity!«

Bereits die zweite Szene im Speisezimmer legt die Machtverhältnisse im Haushalt offen. An der langen, gedeckten Tafel sitzen – bleich und träge wie Zombies – Ben Nicholson, der grobschlächtige Hausherr, seine beiden Zwillingssöhne aus erster Ehe, Frank und Davy, von denen einer dekadent und pervers, der andere schwachsinnig ist, sowie ihre junge Stiefmutter Kathrin, die den schwachsinnigen Davy einschläfern lassen will und vergeblich darauf wartet, dass die Gedärme ihres Ehemanns von einer Krankheit zerfressen werden, um sein reiches Erbe antreten zu können. Als sich die Türe wie von selbst langsam öffnet und Kathrin einen schrillen Schrei des Entsetzens ausstößt, lässt Whity vor Schreck das Tablett auf der Türschwelle fallen. »Ich bitte um Verzeihung, Masser«, entfährt es Whity. Worauf Ben Nicholson ihn brutal auspeitscht. Der am Boden liegende Whity presst unter Schmerzen einen einzigen Satz hervor: »Ich danke, Masser.«³³

Erst gegen Ende des zweiten Drittels des Films wird man erfahren, dass Whity der illegitime Sohn des ›weißen‹ Ben Nicholson und dessen ›schwarzer‹ Haushälterin ist. Der Schauplatz ist wieder die Küche, in der Davy damit beschäftigt ist, Kartoffeln zu schälen, bis Whity eintritt und ihn stoppt. »Du bist wahnsinnig«, sagt Whity zu seiner Mutter, »einen Nicholson Kartoffeln schälen zu lassen.« »Er tut es gern«, erwidert die Mutter. »Vergiss nicht, du bist auch ein Nicholson.« »Ich bin ein Neger«, sagt Whity.³⁴ Die Welt, in der Whity lebt, ist voller Gewalt, die sich zwar nicht nur, aber bevorzugt gegen ihn richtet, der von den ›Weißen‹ als Schwarzer und von der ›schwarzen‹ Mutter als Weißer wahrgenommen wird. Sie ist aber auch eine Welt der Lust, die eng mit der Gewalt verbunden ist. Inmitten der schwächtigen (die Zwillinge), vermeintlich kranken (Ben) oder von Geilheit verzehrten (Kathrin) ›weißen‹ Körper

ist Whitys ›schwarzer‹ Körper der einzig intakte, auf den sich das Begehren sämtlicher Familienmitglieder richtet. In der Art eines Stationendramas zeigt der Film in seinen exakt ausgeleuchteten, langen Einstellungen eine Serie von explizit sexuellen Szenen, in denen Whity die perversen Wünsche der Familienangehörigen erfüllt:

- Davy und Whity im Stall, wo beide die Pferde lieblosen, bevor Whity seinen schwachsinnigen Halbbruder sanft ins Gesicht zu schlagen und zu küssen beginnt;³⁵
- Ben und Whity im Hof, in dem sich der Sohn vom Vater auspeitschen lässt und seinen ›schwarzen‹ Oberkörper dessen gierigen Blicken darbietet;³⁶
- Kathrin und Whity auf dem Bett, als die Stiefmutter sanft die offenen Wunden des Stiefsohnes zu lecken beginnt;³⁷
- Frank und Whity im Schlafzimmer von Frank, wo Frank in Strapsen auf dem Bett liegend seinen Stiefbruder erwartet; ausnahmsweise entzieht sich Whity dem Zugriff.³⁸

Die ungesunden Familienverhältnisse münden in ein Massaker, in dem Whity die gesamte Familie Nicholson auslöscht, bevor er mit der Saloon-Sängerin Hanna aus der Stadt flieht und die beiden in der Wüste ihrem Verdursten entgegen tanzen.

Der am ausrangierten Set von Sergio Leones Italo-Western in Spanien gedrehte Film wurde 1971 bei den Berliner Filmfestspielen mit negativem Echo uraufgeführt und danach weder ins Kino noch ins Fernsehen gebracht. Erst 1989 im Fernsehen gezeigt, kam er nach Klärung von Rechtsstreitigkeiten 1992 erstmals ins Kino. Obwohl deutschsprachige Western Seltenheitswert haben und es sich um Fassbinders einzigen Western und erstes Melodram handelt, der auch formal unter seinen anderen Filmen herausragt, führt *Whity* bis heute ein Schattendasein in Fassbinders Werk.

Sirks ›White Negro‹

Der letzte amerikanische Film des von Fassbinder verehrten Douglas Sirk, das 1959 entstandene Melodram *Imitation of Life*³⁹, ist ein Remake von John M. Stahls gleichnamigem Film aus dem Jahr 1934. Beide Adaptionen eines Bestsellers von Fannie Hurst sind Prestigeproduktionen der Universal Studios und waren im Gegensatz zu Fassbinders *Whity* kalkulierte Box Office Hits.

Sirks Version, die den Zeitraum von 1947 bis 1958 umspannt, beginnt am überlaufenen Strand von Coney Island, wo die von Lana Turner gespielte Schauspielerin Lora ihre kleine Tochter Susie aus den Augen verliert und bei der verzweifelten Suche einem jungen Fotografen namens Steve begegnet. Gemeinsam finden die beiden das Mädchen schließlich in der Obhut einer ›schwarzen‹ Frau und in Gesellschaft eines anderen, etwa gleichaltrigen ›weißen‹ Mädchens. Erst durch eine Bemerkung der

›schwarzen‹ Annie begreift Lora, dass diese nicht die Amme, sondern die Mutter der weißen Sarah ist. »Sarah Jane is *your* child?« »Yes, ma'am«, antwortet Annie. »It surprises most people. Sarah Jane favors her daddy. He was practically white.« Annie sagt zu Lora, dass sie Sarah Jane niemals verlassen würde – obwohl diese ab einem bestimmten Zeitpunkt nichts sehnlicher wünschen wird als das.⁴⁰

Zunächst ist es das Zurückweisen jeglicher Beziehung zum Schwarzsein: Noch am Abend des Tages, an dem Annie als Dienstmädchen in die Wohnung von Lora einzieht, spielen die beiden kleinen Mädchen mit Puppen. Susie hält Sarah Jane eine ›schwarze‹ Puppe entgegen: »Here, Sarah Jane, you can have Nancy.« Sarah Jane schüttelt den Kopf. »I want that one«, und zeigt auf eine ›weiße‹ Puppe. Als Annie eingreift, ihrer Tochter die ›schwarze‹ Puppe in die Hand drückt und sie in das enge Hinterzimmer zieht, das sie von nun an bewohnen werden, lässt Sarah Jane die ›schwarze‹ Puppe achtlos auf den Boden fallen.⁴¹

Schrittweise folgen die Erkenntnis, dass man im wirklichen Leben entweder weiß oder schwarz zu sein hat, und die Entscheidung für das Weißsein. Am Weihnachtsabend erzählt Annie den beiden Mädchen die Geschichte von der Geburt des Jesuskindes. Als Lora nach Hause kommt, fragt Sarah Jane: »Was Jesus white or black?« »It doesn't matter«, antwortet Lora, »He is the way you imagine him.« Die kleine Susie gibt sich damit nicht zufrieden: »But Annie said he was a real man. He's not a pretended man.« Annie: »He was real. He *is* real.« Susie: »Then what color was he?« Sarah Jane: »He was like me – white.«⁴²

Die Negation des Schwarzseins führt über einen Bruch mit der eigenen Genealogie. Als es eines Tages zu schneien beginnt, will Annie voller Fürsorge Sarah Jane einen Regenschirm in die Schule nachbringen. Als Annie das Klassenzimmer betritt, versucht ihr die Lehrerin klar zu machen, dass sie kein ›schwarzes‹ Kind in ihrer Klasse hat. Nur mit Mühe entdeckt Annie ihre Tochter Sarah Jane, die sich inmitten der ›weißen‹ Kinder hinter ihrem Schulbuch versteckt, bevor sie plötzlich aufspringt und in den Schneeregen hinausläuft: »Why do you have to be my mother?«, schreit sie Annie an, »why?«⁴³

Bereits in John M. Stahls Version war es in den Augen des jungen Mädchens einzig und allein ihre Mutter, die sie am Weißsein hindert: »You! It's 'cause you're black. You make me black. I won't! I won't! I won't be black«, attackiert sie ihre Mutter, als sie von ihrer Spielgefährtin als schwarz bezeichnet wird.⁴⁴ Als junge Erwachsene führt sie dann den Konflikt ihres Lebens auf die Differenz zwischen Sein und Aussehen zurück: »I wanna be white, like I look.«⁴⁵

Weiß oder schwarz sein bedeutet, unterschiedliche Erwartungen hervorzurufen, die mit unterschiedlichen Plätzen in der sozialen Hierarchie verbunden sind. Als die jugendliche Sarah Jane in Douglas Sirks Version ihrer Freundin Susie erstmals von ihrem Freund erzählt, fragt Susie völlig unvermittelt:

- (Susie) – Is he a colored boy?
- (Sarah Jane) – Why did you ask that?
- Well, I don't know. It just slipped out.
 - It was the first thing you thought of.
 - I told you. It just slipped out.
 - Well, he's white. And if he ever finds out about me, I'll kill myself
 - But why?
 - Because I'm white too. And if I have to be colored, then I want to die.
 - Sarah Jane, what are you saying?
 - I wanna have a chance in life. I don't wanna have to come through back doors, feel lower than other people, or apologize for my mother's color.
 - Don't say that!
 - She can't help her color, but I can. And I will.⁴⁶

Doch trotz ihrer weißen Haut kann auch Sarah Jane an ihrer ›Farbe‹ nichts ändern, so lange die anderen in ihrer Umgebung auf der Differenz zwischen Sein und Aussehen bestehen. An einer nächtlichen Straßenecke stellt ihr Freund ihr die gefürchtete Frage: »Is your mother a nigger? [...] Are you black?« Auf ihr verzweifelter »No!« schlägt er sie brutal nieder.⁴⁷



Abb. 2: »Are you black?« – »No! I'm as white as you!« – »You're lying!«

Sarah Janes endgültiger Bruch mit der Mutter und ihre Flucht aus dem Haus enden in einer Situation von besonders bitterer Ironie: Als Tänzerin in einer Bar⁴⁸ und Revuegirl in einer Show⁴⁹ wird Sarah Janes Körper von den lüsternen Blicken der Männer endlich als ›weißer‹ Körper wahrgenommen, und doch war sie dem Stereotyp der lasziven ›Schwarzen‹ niemals näher als in diesen Tanzszenen.

Vians ›White Negroes‹

Dass sie ihrem Schwarzsein nicht entrinnen können, müssen auch die Protagonisten von Boris Vians »amerikanischen« Romanen am eigenen Leib erfahren. *J'irai cracher sur vos tombes (Ich werde auf ihre Gräber spucken)*⁵⁰ von 1946 und *Les Morts ont tous la même peau (Tote haben alle dieselbe Haut)*⁵¹ von 1947 wurden beide unter dem Pseudonym Vernon Sullivan veröffentlicht, von Vian vorgeblich aus dem Amerikanischen übersetzt und in Folge des durch ihre explizite Darstellung von Sexualität und Gewalt ausgelösten Skandals in Frankreich verboten.

In beiden Romane ist die Hauptperson ein ›Weißer‹, der in Wahrheit ein ›Schwarzer‹ ist – oder sich im Falle des zweiten Romans zumindest dafür hält. Vian unterscheidet gezielt zwischen dem Schein, den er an der Oberfläche der weißen Haut ansiedelt und der Wahrheit, die er in der Tiefe des schwarzen Körpers lokalisiert. Aus genau dieser Tiefe brechen plötzlich unzählige jener stereotypen Eigenschaften hervor, die der Rassismus der ›schwarzen Rasse‹ immer wieder zugeschrieben hat.

In *Ich werde auf ihre Gräber spucken* ist es der weißhäutige Lee, der einen Rachefeldzug gegen die ›Weißen‹ beginnt, nachdem ›weiße‹ Rassisten seinen jüngeren, ebenfalls weißhäutigen Bruder als ›Schwarzen‹ identifiziert und ermordet haben. Ihr gemeinsamer Vater war, »was die Farbe angeht, fast ein Weißer«, wie der dritte der Brüder, dessen Haut schwarz ist, einmal sagt.⁵² Nachdem er sich in einer Kleinstadt eine Gruppe von ›weißen‹ Jugendlichen gefügig gemacht hat, denen er durch sein Wissen, sein Erwachsensein, vor allem aber durch seine sexuelle Potenz imponiert, macht Lee sich zwei wohlgezogene Töchter aus gutem Hause hörig, um mit seinem Outing als ›Schwarzer‹ deren Leben zu zerstören. Nachdem er die eine geschwängert hat, schlägt er die andere tot und vergeht sich brutal an der Schwangeren, bevor er auch sie ermordet und auf der Flucht vom Mob gelyncht wird.

Der zweite Roman ist komplexer gebaut. In *Tote haben alle dieselbe Haut* ist es der weißhäutige Türsteher Dan, der »eine weiße Frau geheiratet« und »ein weißes Kind«⁵³ hat. Als der schwarzhäutige Richard auftaucht, der behauptet, sein Bruder zu sein und ihn damit erpresst, fällt Dan aus seiner Rolle als ›Weißer‹. Nach einem gemeinsamen sexuellen Erlebnis, das er und sein vermeintlicher Bruder mit zwei ›schwarzen‹ Mädchen haben, ist Dan in der Beziehung zu seiner ›weißen‹ Frau

impotent. Er ermordet Richard, wird von der Polizei gehetzt und zieht auf der Flucht eine Spur der Gewalt, bevor er aus dem Fenster eines Hotels stürzt und sein Körper am Asphalt zerschmettert. Den Erkenntnissen der Polizei zufolge war Dan aber gar »kein Schwarzer« und der von ihm ermordete Richard nicht sein Bruder, sondern schlicht ein Erpresser.⁵⁴

Zwischen Rassismus und Antirassismus

Was der ›Negro White‹ und die ›White Negroes‹ Fassbinders, Sirks und Vians mit Mailers ›White Negro‹ teilen, ist die Loslösung des Schwarzseins und Weißseins von der Hautfarbe. Damit wird ausgerechnet die Definition des Rassebegriffs zum Akzidenz und die Propria werden austauschbar. Gleich ob jemand schwarze oder weiße Haut hat, kann er oder sie ›schwarze‹ oder ›weiße‹ Eigenschaften haben. Waren die ›Mischlinge‹ Kants noch durch das Sowohl-als-auch ihrer Hautfarbe definiert, sind es die ›Negro Whites‹ und ›White Negroes‹ durch ein Entweder-oder. Das Entweder-oder ihres Aussehens kollidiert mit einem Sowohl-als-auch ihres Seins, das sie selbst und die anderen in ihrer Umgebung in ein Entweder-oder zu verwandeln versuchen. Ob sie schwarz oder weiß sind und was von beidem sie sein wollen, ist bei Fassbinder, Sirk und Vian – anders als bei Mailer – jedoch niemals ihre eigene Entscheidung.

Geht es bei Mailer um die Disponibilität schwarzer Codes, dann bei Fassbinder, Sirk und Vian um die Indisponibilität der ›Natur‹ des Schwarzseins. Diese ›Natur‹ ist jedoch alles andere als natürlich. Mit der Ablösung des Schwarzseins und Weißseins von der Hautfarbe wird kein Spiel der Identitäten in Gang gesetzt, in dem sich die Beteiligten nach Belieben ›schwarzer‹ und ›weißer‹ Eigenschaften bedienen können, vielmehr haben sich die Rassenmerkmale von der Oberfläche in die Tiefe des Körpers zurückgezogen. In Vians *Tote haben alle dieselbe Haut* wird der Einwand, dass der weißhäutige Dan doch nicht schwarz sei, durch die Behauptung zu widerlegen versucht, dass er »schwarzes Blut« habe und »mindestens ein Viertelschwarzer« sei. »Das ist Unsinn [...] das würde man doch sehen«, heißt es daraufhin. »Sie wissen sehr gut, dass man es nicht sehen kann«, ist die Antwort.⁵⁵ Selbst »die abfallenden Schultern eines schwarzen Boxers« oder »die Stimme eines schwarzen Sängers«, die Vian als stereotype Rassenmerkmale dem weißhäutigen Lee in *Ich werde auf ihre Gräber spucken* zuschreibt,⁵⁶ bleiben zumindest unterhalb der Wahrnehmungsschwelle von dessen ›weißer‹ Umgebung. Die kleine weißhäutige Susie und die kleine weißhäutige Sarah Jane in Sirks *Imitation of Life* wollen es jedoch ganz genau wissen: Sie öffnen die Adern ihrer Unterarme, um herauszufinden, ob »Negerblut« tatsächlich anders ist.⁵⁷

Was aus Lee in *Ich werde auf ihre Gräber spucken* und aus Dan in *Tote haben alle dieselbe Haut* hervorbricht, ist eine Serie von Ausschweifungen und Gewalttätigkeiten, die noch die kühnsten Träume von Mailers Hipster-Moral übertrifft. Die beiden unterscheiden sich jedoch in einem wichtigen Punkt: Lee ist ein ›Bastard‹, Dan glaubt lediglich, einer zu sein. Ihre ›schwarzen‹ Eigenschaften enthüllen weniger eine verborgene Wahrheit ihres Seins als ein rassistisches Klischee ihrer Umgebung, das sie sich im Kampf gegen diese Umgebung selbst zu eigen gemacht haben. Sarah Jane enthüllt ein Klischee und zugleich dessen Herkunft, wenn sie sich vor Lora und den männlichen Gästen provokant als ›schwarze Sklavin‹ präsentiert und mit einem einzigen Satz die sozialen Verhältnisse im Haushalt bloßstellt: Nicht nur die Kunst, einen Servierteller auf dem Kopf zu balancieren, auch die Hüftbewegungen, die Gestik und den Tonfall ihrer Stimme, die sie dabei zur Schau stellt, will sie von ihrer Mutter haben. Die aber hat all das weder ›in ihrer Natur‹ noch ›aus ihrer Kultur‹, sondern von ihrem Herrn und Meister: »I learned it from my mammy, and she learned it from old massa 'fore she belonged to you.«⁵⁸

Den ›Negro White‹ und die ›White Negroes‹ Fassbinders, Sirks und Vians verbindet die Welt, in der sie sich bewegen: eine Welt sozialer Zwänge, vor aller Möglichkeit zur politischen Artikulation; eine Welt voller Obsessionen und unerfüllter Wünsche, in der die Selbstwahrnehmung und die Fremdwahrnehmung niemals zur Deckung kommen; eine Welt eruptiver Gewalt, die das Verhältnis der vermeintlich verschiedenen ›Rassen‹ definieren. Geht es bei Fassbinder um perverse Wünsche, dann bei Sirk um Sehnsüchte, die zu groß sind für diejenigen, die sie hegen. Whity wird zum Objekt der Obsession der gesamten Familie. Die Familienmitglieder wünschen einander den Tod und sich selbst Whitys Liebe. Whity selbst wünscht sich nichts, außer, dass den Familienmitgliedern alles gefällt, was er für sie macht. Nur Whitys Mutter scheint sich nicht einmal das zu wünschen. Der Fotograf Steve sehnt sich nach der Schauspielerin Lora, diese aber sehnt sich nach ihrer Karriere. Loras Tochter Susie sehnt sich nach ihrer immer abwesenden Mutter und nach Steve. Sarah Jane sehnt sich danach, eine andere zu sein. Nur Sarah Janes »Mammy« Annie wünscht sich nichts, außer alle um sich glücklich zu sehen.

Während Mailers ›White Negro‹ durch die Grenzenlosigkeit seiner Begierden gekennzeichnet ist, sind es die ›Negroes‹, ›Negro Whites‹ und ›White Negroes‹ Fassbinders, Sirks und Vians durch die Grenzen, an die ihr Begehren stößt:

- Der ›Negro‹: Mit den beiden ›schwarzen‹ Müttern führen Fassbinder und Sirk die Utopie eines Begehrens ein, das mit dem Begehren der anderen völlig übereinstimmt – das Ideal eines Begehrens nach sich selbst, das bei Sirk im Schmerz des gebrochenen Herzens untergeht und bei Fassbinder durch die weiße Haut,

die unter dem schwarz geschminkten Gesicht der Mutter hervorblitzt, als Fiktion entlarvt wird.

- Der ›Negro White‹: das selbstlose Begehren nach dem Begehren der anderen – Fassbinders Whity.
- Der ›White Negro‹: das Begehren nach einem anderen Selbst, das vom Begehren der anderen vereitelt wird – Sirks Sarah Jane; das Begehren nach der Vernichtung des eigenen Selbst durch die Vernichtung der anderen – Vians Dan; das Begehren nach der Vernichtung des Selbst der anderen, das sich deren Begehren zu Nutze macht – Vians Lee.

Whity wird von Günther Kaufmann gespielt, dem 1947 geborenen Sohn eines ›schwarzen‹ US-Besatzungssoldaten und einer Deutschen. Sirks Version von *Imitation of Life* wurde vielfach dafür kritisiert, dass die Universal Studios Sarah Jane mit der ›weißen‹ Susan Kohner besetzten, während sie die Peola in John M. Stahls Version noch von der ›schwarzen‹ Fredi Washington spielen ließen, die nicht nur in ihrer Filmrolle mit dem Kontrast zwischen ihrer hellen Hautfarbe und ihrem Familienhintergrund kämpfte. Unabhängig vom Kalkül, das mit dieser Entscheidung verbunden gewesen sein mag, bestätigen die beiden Versionen, was Vian mit dem Unterschied zwischen seinen Romanfiguren Dan und Lee vorführt: dass die Annahme einer ›schwarzen‹ Abstammung völlig ausreicht, um rassistische Wahrnehmungsschemata in Gang zu setzen.

Das sehr spezifische Setting der zitierten Filme und Romane in den USA nach dem Ende der dem amerikanischen Bürgerkrieg folgenden *Reconstruction* (1877) sowie vor dem *Civil Rights Act* (1964) und dem *Voting Rights Act* (1965) steht einer direkten Übertragung der dargestellten Verhältnisse in andere historische Kontexte entgegen. Doch *Civil Rights Movement* und *Black Power* haben zwar die Verhältnisse, nicht aber die logischen Bedingungen des Rassen-Diskurses verändert. Zur Durchsetzung ihrer politischen Forderungen setzten sie im Gegenteil auf genau diese Logik und erhoben die ›Essentialisierung‹ und ›Ontologisierung‹ des Schwarzseins zur politischen Strategie.

Das von Stuart Hall verkündete »Ende des ›essentiellen‹ schwarzen Subjekts« sowie die Einsicht, dass der Rassebegriff historisch, kulturell und politisch konstruiert ist,⁵⁹ stellt die *Black Cultural Studies* nun vor ein Problem: Um weiterhin von ›black culture‹ und ›black politics‹ sprechen zu können, müssen sie an der Hautfarbe als Charakteristikum festhalten und sich im Gegenzug selbst eingestehen, dass es eine große Heterogenität des ›Schwarzseins‹ gibt, die sich auf keinen gemeinsamen Nenner bringen lässt. Halls Vorschlag, zur Beschreibung dieser Vielfalt auf den Begriff »Ethnizität« zurückzugreifen, bestätigt zunächst die von Étienne Balibar⁶⁰ und anderen formulierte Kritik, die eine Komplizenschaft zwischen einem

bestimmten Begriff »kultureller Differenz« und dem Rassebegriff beobachtet und in diesem Zusammenhang von einem »Rassismus ohne Rassen« spricht. Wie weit diese Verschiebung der Begrifflichkeiten bereits in den Alltagssprachgebrauch vorgedrungen ist, zeigt ausgerechnet die 2004 erschienene DVD-Edition von *Imitation of Life*: »Annie's daughter rejects her culture by trying to pass for white«, ist in der Kurzbeschreibung auf dem Cover zu lesen. Die Annäherung der Begriffe Rasse, Ethnie und Kultur birgt die doppelte Gefahr, den Rassen-Diskurs mit anderen Begriffen fortzusetzen und den entscheidenden Unterschied zwischen Rassismus und Xenophobie zu relativieren, den George M. Fredrickson zu Recht an der Frage der Veränderbarkeit festgemacht hat: »[R]acism is not operative if members of stigmatized groups can voluntarily change their identities.«⁶¹ Rassismus ist ein System, in dem die eigene Identität gerade nicht zur Wahl steht, weil immer schon eine Identifizierung durch andere stattgefunden hat. Dass ein solches System umso wirksamer sein kann, wenn die sichtbaren Eigenschaften keinen Anhaltspunkt für eine Identifizierung mehr bieten, lässt sich an den ›White Negroes‹ und ›Negro Whites‹ in exemplarischer Weise studieren.

Anmerkungen

- 1 Immanuel Kant, Von den verschiedenen Rassen der Menschen [A: ¹1775/B: ²1777], in: ders.: Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik 1 (= Theorie-Werkausgabe Immanuel Kant, Werke in zwölf Bänden. Hg. von Wilhelm Weischedel, Bd. XI), Frankfurt am Main 1968, 16 (B 137, A 6).
- 2 *Imitation of Life*, USA 1934, R: John M. Stahl, 111 Min. Peola heißt im Remake von Douglas Sirk Sarah Jane.
- 3 Norman Mailer, The White Negro. Superficial Reflections on the Hipster, in: *Dissent. A Quarterly of Socialist Opinion* 4 (1957), 276–293.
- 4 Für eine Neulektüre von Mailers Essay vor dem Hintergrund von Hip-Hop und anderen zeitgenössischen Elementen der Pop-Kultur vgl. Josh Ozersky, The White Negro Revisited, in: *Tikkun Magazine. A Bimonthly Jewish & Interfaith Critique of Politics, Culture & Society* (September/October 2000).
- 5 »[...] with a black man's code [...]«, Mailer, *White Negro* 1957, 279.
- 6 Ebd.
- 7 Ebd., 284f.
- 8 George L. Mosse, Die Geschichte des Rassismus in Europa. Übersetzt von Elfriede Burau und Hans Günter Holl, Frankfurt am Main 1990, 24.
- 9 Mailer, *White Negro* 1957, 285.
- 10 Ebd., 290.
- 11 Zur Unterscheidung von *Imitation* und *Transformation* vgl. Gilles Deleuze u. Félix Guattari, Intensiv-werden, Tier-werden, Unwahrnehmbar-werden, in: dies., *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Bd. 2, Berlin 1992, 317–422.
- 12 Mailer, *White Negro* 1957, 279.
- 13 Ebd., 282.
- 14 Ebd., 277.
- 15 Ebd., 281.
- 16 Vgl. Andrea Levine, The (Jewish) White Negro: Norman Mailer's racial bodies, in: *MELUS* (28) 2003, 59 ff.

- 17 Vgl. Aristoteles, *Topik* (*Organon V*). Übersetzt von Eugen Rolfes, Hamburg ³1992.
- 18 Ebd., 101 b.
- 19 Ebd., 102 a.
- 20 Ebd., 102 b.
- 21 Ebd.
- 22 Kant, *Rassen* 1775, 11 (B 126, A 2–3), im Original gesperrte Wörter sind hier und im Folgenden in einfachen Anführungszeichen wiedergegeben.
- 23 Ebd., 12 (B 127, A 3).
- 24 Ebd., 12 (B 128, A 3).
- 25 Ebd.
- 26 Immanuel Kant, *Bestimmung des Begriffs einer Menschenrasse* [1785], in: ders., *Schriften* 1968, 63–82, hier 68 (A 395–396), Hervorhebung im Original.
- 27 Ebd., 75 (A 407).
- 28 Ebd., 67 (A 394).
- 29 Ebd., 73 (A 403).
- 30 Ebd.
- 31 Vgl. Whity, BRD 1971, R u. B: Rainer Werner Fassbinder, 95 Min. Alle Angaben beziehen sich auf die im August 2003 in den USA bei Fantoma erschienene DVD-Fassung.
- 32 Ebd., 0:02:15–0:05:50.
- 33 Ebd., 0:07:54–0:08:45.
- 34 Ebd., 0:57:40–0:59:49.
- 35 Vgl. ebd., 0:26:14–0:29:48.
- 36 Vgl. ebd., 0:35:52–0:38:18.
- 37 Vgl. ebd., 0:42:56–0:44:42.
- 38 Vgl. ebd., 0:55:28–0:57:39.
- 39 *Imitation of Life*, USA 1959, R: Douglas Sirk, 125 Min. Alle Angaben zur 1959er und zur 1934er Version beziehen sich auf die im Februar 2004 in den USA bei Universal Studios als »Two-Movie Collection« erschienenen DVD-Fassungen.
- 40 Ebd., 1959, 0:02:14–0:06:00.
- 41 Ebd., 0:08:32–0:09:26.
- 42 Ebd., 0:43:00–0:43:39.
- 43 Ebd., 0:32:09–0:33:53.
- 44 *Imitation* 1934, 0:26:26–0:28:13.
- 45 Ebd., 0:40:45–0:42:22.
- 46 *Imitation* 1959, 1:08:35–1:12:05.
- 47 Ebd., 1:17:09–1:19:12.
- 48 Vgl. ebd., 1:29:32–1:31:01.
- 49 Vgl. ebd., 1:36:50–1:38:59.
- 50 Vgl. Boris Vian, *Ich werde auf ihre Gräber spucken*. Ein amerikanischer Roman. Übersetzt von Eugen Helmlé, Berlin 1994.
- 51 Vgl. ders., *Tote haben alle dieselbe Haut*. Übersetzt von Asma Semler, Berlin 1995.
- 52 Ders., *Gräber* 1994, 53.
- 53 Ders., *Tote* 1995, 12.
- 54 Vgl. ebd., 104f.
- 55 Ebd., 72.
- 56 Ders., *Gräber* 1994, 31 und 71f.
- 57 *Imitation* 1959, 0:31:13–0:32:08.
- 58 Ebd., 1:12:34–1:17:09.
- 59 Stuart Hall, *New Ethnicities*, in: Houston A. Baker, Jr., Manthia Diawara u. Ruth H. Lindborg, Hg., *Black British Cultural Studies. A Reader*, Chicago 1996, 163–172.
- 60 Vgl. Étienne Balibar u. Immanuel Wallerstein, *Rasse, Klasse, Nation. Ambivalente Identitäten*, Hamburg 1992.
- 61 George M. Fredrickson, *Racism. A Short History*, Princeton 2002, 7.