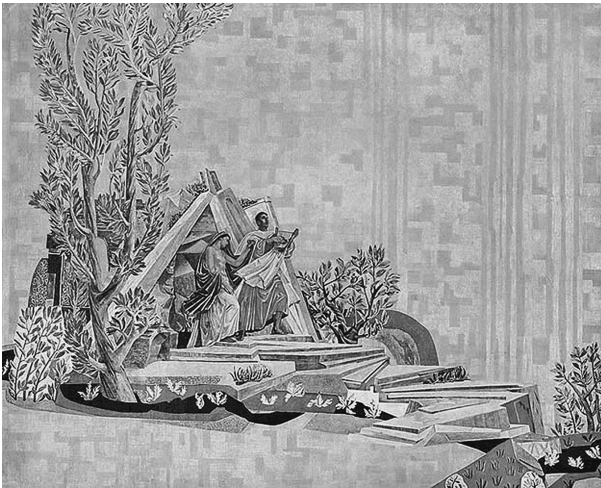


Birgit Haehnel

„...so bitter wie der Geschmack von Heißen gerösteten Kaffeebohnen...“¹
Trauma, Medialität und Hautfarbe in Kara Walkers *Safety Curtain* der Staatsoper
in Wien

Die Folgen von Kolonialismus, Rassismus und Faschismus prägen individuelle und kollektive Lebensgeschichten, die von Traumatisierungen, Verdrängungen und Tabuisierungen durchzogen sind. Diese Amnesie beeinflusst die Gegenwart und weist Erinnerung auch als gelebte Erfahrung aus. Viele KünstlerInnen nehmen sie zum Gegenstand, wenn sie über Geschichtsprozesse reflektieren. Interessanterweise lassen sich trotz aller geschlechts- und kontextspezifischen Unterschiede und Besonderheiten in diesen künstlerischen Arbeiten strukturelle Gemeinsamkeiten ausmachen. Ich möchte die These aufstellen, dass die Erinnerungslücken *Leerstellen* im kreativen bzw. diskursiven Konstruktionsprozess hervorbringen, die wiederum in sich das Potential für einen transgressiven Dialog bergen, um sich der Schatten der Vergangenheit zu bemächtigen. Ziel des Beitrags ist, dieser Fragestellung entlang der Verbindung von Hautfarbe und Medialität in einer Arbeit von Kara Walker nachzugehen. Sie ruft jene nationalen Gedächtnisfiguren auf, die speziell in Österreich die Amnesie ausfüllen und zugleich markieren.²

Die öffentliche Bestürzung war groß, als 1997 der Direktor der Wiener Staatsoper Ion Holender das seiner Meinung nach nicht mehr zeitgemäße Bild zur Überdeckung des Eisernen Vorhangs von Rudolf Eisenmenger entfernen lassen wollte (Abb. 1). Das Ölgemälde Eisenmengers war anlässlich der Wiedereröffnung der Oper 1955 entstanden und damit im Jahr der Unterzeichnung des Staatsvertrags



1 Rudolf Eisenmenger, Orpheus und Eurydike, großformatiges Gemälde auf Goldgrund für den Eisernen Vorhang in der Wiener Staatsoper, Harzöl-Mischtechnik, 1955

der Zweiten Österreichischen Republik. Die Wahl eines aufgrund seiner Vergangenheit sowohl im Austrofaschismus als auch während der NS-Regierung nicht unumstrittenen Künstlers rief damals wie auch Ende der neunziger Jahre nur bei wenigen Kritik hervor. Eisenmenger schien geeignet, im Zeichen des Wiederaufbaus ein aussagekräftiges Bild für den politisch gewollten Neuanfang zu gestalten. Viele Wiener spendeten seinerzeit die Goldplättchen, die den Hintergrund für Eisenmengers klassische Szene bilden und so wunderbar die Pracht der Oper und den Glanz vergangener Zeiten unterstreichen. Anders als im Mythos schaut Eisenmengers Orpheus nicht zurück in das Schattenreich des Todes, sondern führt Eurydike in das gleißende Licht der Lebenden. Das Paar auf dem Weg in eine goldene Zukunft kann als Sinnbild für die Entwicklung der österreichischen Nation gelesen werden, nicht in ihre düstere Vergangenheit zu blicken.

Diese Haltung scheint ungebrochen, wenn fast zwei Generationen später immer noch Eisenmengers nationalsozialistische Vergangenheit vor und während des zweiten Weltkriegs verharmlost oder gar geleugnet wird.³ Dem entspricht die enorme Forschungslücke sowohl zu Mittäterschaften im Allgemeinen als auch zur Beteiligung von Kunst und Kunstinstitutionen im Speziellen.⁴ Ein dunkler Schleier der Verleugnung und des Vergessens breitete sich aus und förderte den Mythos von der Opferflüge. Uneingestandene Schuld sowie fehlende Verantwortung führten zu einer schmerzlichen Umerziehung und einer Folge traumatischer Einzelbilder, die noch bis heute im Alltag Rassismus und Fremdenfeindlichkeit schüren.⁵

Unter dem Druck der Öffentlichkeit musste Ion Holender vorerst nachgeben und entschloss sich für eine andere Lösung.⁶ In Kooperation mit der Institution *museum in progress* schrieb er einen internationalen Wettbewerb aus. Vier Jahre lang sollte der Eiserne Vorhang für jeweils eine Saison einer Arbeit aus der Gegenwartskunst als Ausstellungsfläche dienen.⁷ Siegerin der ersten Runde war Kara Walker, deren provokante Scherenschnitte zur rassistischen Geschichte des Bürgerkriegs in den USA mittlerweile auch in Europa ein starkes Echo finden. Während ihres Aufenthalts in Deutschland und Österreich begab sich die afro-amerikanische Künstlerin auf die Suche nach Zeichen ihrer Geschichte und musste feststellen, dass die Nazivergangenheit den Alltag bis heute durchdringt: „Historically, who can ignore the influence of the Nazis when it comes to classifying, hybridizing and doing away with all that is terrifyingly Other!“⁸

Innerhalb der Spielsaison 1998/99 konnte Walkers großformatiges Bild von den OpernbesucherInnen sowohl vor und nach der Vorstellung als auch in den Pausen betrachtet werden (Abb. 2). Ganz im Stil der von ihr so oft angewandten Technik des Scherenschnitts fügen sich schwarze und weiße Flächen wie Versatzstücke auf einer Bühne zusammen. Zwischen den drei hoch aufragenden Bäumen im Vordergrund und dem Bergmassiv am Horizont tummeln sich bizarre Gestalten. Aus dem Dunkel der dichten Baumkronen blitzen kleine Augenpaare hervor und überschatten unheilvoll die skurrile Landschaft. Verbindet der partiell eingefügte Goldgrund das Medium mit dem prunkvollen Ambiente des Innenraums, so durchschneidet die Schwärze der Schattenrisse die weiße Welt des Bildgrundes



2 Kara Walker, Der Eiserne Vorhang in der Wiener Staatsoper, Calsi-Technik auf PVC gemalt, 176 m², 1998/99 (Bildträger nicht archiviert, da recyclebar für weitere Wettbewerbs-gewinner)

und auch der Oper. Sie trübt ihren strahlenden Glanz und leitet über zu den dunklen Kapiteln österreichischer Geschichte.

Die Silhouetten scheinen zu schweben und durch ihre grotesk verzerrten Bewegungen kaum in einer eingängigen Erzählung verankert. Es handelt sich um Anspielungen auf nur all zu bekannte Klischees und Stereotypen, die dennoch irritieren und ein Unbehagen erzeugen. „So I always wanted to make work that would surround the viewer, to place the viewer in an uncomfortable relationship to a type of imagery that undermines all our fine-tuned, well-adjusted cultural beliefs.“⁹ Gleich einem Rorschachtest entfalten sich die Geschichten nur dann, wenn die BetrachterInnen auch gewillt sind, die leeren Flächen, seien sie nun schwarz, weiß oder gold, mit Bedeutung zu füllen. Der von ihnen ausgehende Affekt soll ein Erkennen der eigenen Lücken im Geschichtsbewusstsein auslösen. „With their elegant, albeit negative, form, Walker’s silhouettes express a void: an unknowable black hole, a kind of blank darkness, which is signified by an outer contour line.“¹⁰ Gwendolyn Dubois Shaw beschreibt den Effekt der Silhouetten in Anlehnung an Sigmund Freud als eine unheimliche Konfrontation mit den eigenen unterdrückten Ängsten, geboren aus der unheilvollen Allianz von Libido und Schuldgefühlen. Der Schatten dient als Projektionsfläche, wo der Diskurs über das Unausprechliche hervor gekehrt werden kann und das ist für Shaw in Walkers Arbeiten immer das Trauma der Sklaverei.¹¹

Neben die dunklen schieben sich jedoch auch weiße Flächen. Beide changieren zwischen dem farblichen Effekt und deren Konnotation durch die Form. Collageartig sind sie zu einer vagen, lückenhaften Geschichte montiert. Die kantig hinterlegten Flächen, die verschatteten Figurationen und Risse markieren Brüche und verhindern eine reibungslose Erzählstruktur. Sie sind Leerstellen im Bildgefüge und markieren in weiterer Folge Störungen in der symbolischen Ordnung als Hinweis auf fehlende Geschichten, wie sie durch Verdrängungen oder auch traumatisierende Ereignisse hervorgerufen werden können. Diese Doppelung von inhaltlichen Assoziationsketten und medialem Effekt wird durch den Scherenschnitt besonders forciert.

Bereits im 18. Jahrhundert nutzte Lavater die Wirkung, um die leere Fläche der Silhouetten samt ihres charakteristischen Konturs mit Text zu füllen. Sie waren ihm Mittel zur Behauptung seiner pseudo-wissenschaftlichen Ausführungen über die Physiognomie und ihren Rassenprofilen.¹² Für Walker verfestigte sich damals der Schattenriss zur Personifikation eines Klischees, das seinerzeit den Menschen beseitigte, dem er seine Entstehung verdankte, und das dann zu einer herrschenden rassistischen und sexistischen Instanz avancierte. Um diese zu unterlaufen, rekurriert Walker bewusst wieder auf den medialen Effekt des Scherenschnitts, durch vage Andeutungen Bedeutung zu generieren. Ihre parodistischen Zuspitzungen im Kontur und die monochromen Flächen bilden die Ansatzpunkte, wo mittels Kreativität und Einfallsreichtum die visuelle Dominanzkultur in Frage gestellt und *revidiert* werden soll. Shaw beschreibt diesen künstlerischen Prozess als „[...] involvement and interpretation, making for an interactive art form in which the racial and cultural specificity of the spectator takes primacy.“¹³

Hautmalereien als Symptombildungen

W.J.T. Mitchell weist den Erzählungen zur Sklaverei nach, dass sie immer auch einen Bereich des Nicht-Wissens mitgestalten – „a shadow text or image, that accompanies our reading, moves in time with it“.¹⁴ Diese Lücke will im Grunde die Unmöglichkeit der Erinnerung in den Worten und Metaphern fühlbar machen. Zwar verhindert traumatisierendes Erleben die Erinnerung an das Ereignis, aber auch der gesamte Macht-Wissens-Apparat unterbindet ein Zuhören und entlässt die Betroffenen in die *Unmündigkeit*. Die Medialisierung von Erinnerung kann als eine Technologie der Aneignung verstanden werden. Wer sie ausübt, besetzt die Position des sprechenden Subjekts und kann sich von der Bevormundung befreien.¹⁵

Walker produziert diese *Schatten* der Bilderzählungen über ironische Brechungen der Gesten, aber auch ganz entschieden über die Verfremdung von Körperoberflächen bzw. Hautfarben. Als sublimale Zeichen im Bildgefüge ermöglichen sie dann einen Wahrnehmungswechsel, der von der rein visuellen Betrachtung der Form zu einer meditativen Versenkung über ihre Inhalte und Wirkweisen umlenkt. Barbara Paul spricht von den parodistischen Übertreibungen und Unbestimmtheiten, die hegemoniale Muster von Eigenem und Fremden nicht wirklich

bestätigen. Diese „Ambivalenzstrategie“ löst Repräsentationseffekte des Lachens sowie der Irritation aus und vermag so bekannte Muster der Identitätsbildung und damit auch von Geschlecht und Ethnie zu unterlaufen.¹⁶

Zusätzlich nutzt Walker den Effekt der monochromen Bildfragmente. Insbesondere die Wirkung des Schattens im Kontrast zu den helleren Flächen kehrt den Phantomcharakter von stereotypen Körperbildern und Hautmalereien hervor. Neben der Parodie eröffnet sich hier ein zusätzlicher Raum, der an die Imaginationskraft appelliert und Körperwahrnehmungen als Effekte von Diskursen betont. Indem der Schatten vertraute Figureschemen durch partielle Auslöschungen ins *Unheimliche* verkehrt, bindet er Bedeutungszuschreibungen an das betrachtende Subjekt zurück und avanciert zur Schwelle für Transskriptionen. Er vermag als Schnittstelle zwischen den Kulturen zu fungieren, wenn in kreativer Erinnerungsarbeit das Gedächtnisbild vervollständigt wird. Die „vielfache Besetzbarkeit der Leerstellen“¹⁷ im Bild, die durch die Wahrnehmung von Walkers Silhouetten als sublimale Zeichen entsteht, kann potentiell den komplexen und hybriden Verflechtungen verschiedener kultureller Re-Organisationen Rechnung tragen.¹⁸

Dieses transnationale Arbeiten an der Grenze des Sichtbaren wird in einem Vergleich mit Fotografien von Anselm Kiefer deutlich (Abb. 3). Auch er nutzte zur Vergangenheitsbewältigung 1975 die Silhouette mit ihrer charakteristischen Profilierung, jedoch aus einem anderen Anlass. An verschiedenen Orten in Europa und in der Abgeschiedenheit seines Ateliers fotografierte Kiefer sich selbst mit der zum Hitlergruß erhobenen Hand. Die Verschattung des weißen Körperbildes und die ein Tabu brechende Geste verbinden das Phantasma der NS-Vergangenheit zu einer zunächst alpträumhaften Vision der Gegenwart, in der sie noch nachwirkt. Der Schrecken oder aber auch das Pathos angesichts der Konfrontation mit faschistischem Größenwahn, in denen Inszenierungen von *whiteness* übermächtig sind, weicht, wenn die Irritation durch Verfremdung ins Ironische kippt, weil beispielsweise das anerkennende Gegenüber in Gestalt der jubelnden Massen fehlt.¹⁹

Der springende Punkt in dieser Fotografie sowie auch in der Arbeit von Kara Walker ist, dass entlang der Auflösung des ikonischen Zeichens „Hautfarbe“ klar umrissene Körperbilder entfremdet werden. Die Verschattung trägt die Semantik



3 Anselm Kiefer, Hitlergruß Nazi salute, s/w Foto, Seite aus der Besatzungs-Serie, in: Interfunktionen, no. 12, 1975. Offset-Foto-Lithographie, 29,2 × 21 cm, Harvard University Art Museums, 1968

der Hautfarben latent in sich und transformiert sie doch zu einem Spannungsfeld von Ungewissheiten und inner-psychischen Befindlichkeiten. Durch die künstlerische Gestaltung werden historisch überlieferte Bilder animiert und modifiziert, jedoch nicht, um Geschichte in einem neuen Bild zu illustrieren. Der Akt der Aneignung ist von Bedeutung, denn, um es mit den Worten Mitchells zu sagen: „To lack memory is to be a slave of time, confined to space; to have memory is to use space as an instrument in the control of time and language.“²⁰

Obwohl beide in je unterschiedlichen Kontexten zu verorten sind – Anselm Kiefer in der Nachfolge der TäterInnen- bzw. MitläuferInnengeneration in Nazi-deutschland und Kara Walker als Nachfahrin der ehemaligen Sklavengesellschaft in den USA – benutzen sie ähnliche Zeichen für ihre doch unterschiedliche Vergangenheitsbewältigung. Möglich ist dies durch den sublimen Effekt, der neben den Inhalten hervor drängt. Er kehrt den Symptom- oder auch Phantomcharakter des Bildes hervor und verbindet Bild, Medium und menschlichen Körper zu einem interessegeleiteten Erfahrungsverhältnis, in dem der kritische und eigenverantwortliche Standpunkt bestimmt, wie etwas zu *sehen* ist. Wird diese sublimen Ent-/Befremdung spürbar, transformiert die Lücke zu einer Schwelle im diskursiven Regelwerk, die als Dreh- und Angelpunkt zur Definition verschiedener Sichtweisen genutzt werden kann. Neben der indexikalischen Qualität des Schattens, die besonders gut im Medium Fotografie hervortritt, wirkt der Scherenschnitt vor allem durch die scharfen Schnitte und feinen Risse. Sie unterstreichen das abrupte Kappen von Zeichen oder auch das Unmarkierte – die paradoxe Ästhetisierung von fehlenden Geschichten. Die Zurücknahme von Form und Struktur appelliert an den Zusammenbruch des Konstruktionsprozesses ähnlich wie im traumatischen Erleben. Gedächtnisstörungen und schmerzliche Gefühle lassen eine Lücke entstehen, deren Effekt in Bildern gleich Symptombildungen kanalisiert, aber nicht aufgehoben werden kann. Der Konflikt scheint erledigt, allerdings betont Sigmund Freud, dass dieser Prozess lediglich einer Kompromiss-handlung entspricht.²¹ Das somatische Trauma wird kompensiert und transformiert zu einem „genealogischen Trauma“, in dem die Zäsur weiter wirkt. Sie greift in das Symbolische ein und wird als „transgenerationelles Trauma“ tradiert.²²

Kara Walker nutzt gezielt die Ausdruckskraft des Scherenschnitts, um die Zäsur neben den Symbolisierungen wieder hervortreten zu lassen. Sie fängt die Wucht eines Herrschaftsdiskurses ab, der mit seinen rassistischen und sexistischen Repräsentationen immer wieder zum Schlag ausholt. Gewaltausbrüche gegen anonyme Passanten in Europa sind auch Folge von Assoziationsketten in Hinblick auf dunkle Hautfarbe, die an körperliche Zwangsarbeit erinnert.²³ Das Trauma des transatlantischen Sklavenhandels bestand in der freien Verfügbarkeit von Körpern, als dessen Symptom die hierarchisierende Struktur weißer und schwarzer Körperbilder, wie etwa in der europäischen Kunstgeschichte, gebildet wurde. Hautfarbe, Physiognomie und Gebärdensprache kompensieren in zahlreichen Repräsentationen die lange Geschichte der Brutalisierungen und wenden diese Kontexte in ein gefälliges Bild innerhalb des Machtgefüges zur Konstitution der weißen Dominanzkultur.²⁴

Die Überlieferung intensiver Gefühlsregungen in Bildern lässt an Aby Warburgs „Mneme“ denken, die in den Pathosformeln visualisiert sind. Ein Vergleich dieser „mnemischen Energie“ mit dem sublimen Effekt, der neben dem Symbolischen hervor drängt, kann an dieser Stelle nur angedacht werden. Alaida Assmann verweist bereits auf die enge Verbindung von Trauma und Warburgs Pathosformeln, die intensive Gemeinschaftserfahrungen (orgiastische wie traumatische) in einer stilisierten Geste latent unter Verschluss halten. Sie sind Zeichen für kollektive Erregungszustände, die weder vollkommen erinnert, noch vergessen werden können und damit Träger des transepochnen kulturellen Gedächtnisses. Nach Warburg wird eine archaische Unergie transportiert, die jederzeit reaktiviert werden kann. Assmann verweist jedoch auf Uminterpretationen von GegenwartskünstlerInnen, die allgemeiner von der Wucht eines angestauten emotionalen Bestandes sprechen, wie etwa durch ein tradiertes Trauma. In der künstlerischen Formgebung und Materialwahl wirken die kulturellen Gedächtnisenergien weiter, können still gehalten, aber auch effektiv wirksam werden.²⁵

Hier ließe sich mit dem Deleuzsche Modell der De- und Reterritorialisierungen weiterdenken. Durch die Ästhetisierung des Sublimen können Angst auslösende Kontrollmechanismen, wie rassistische und sexistische Regressionsphantasien, in erfahrbare Kräfte überführt werden. Die ikonografischen Zeichen transformieren dann zu „betroffenmachenden Zeichen“²⁶ und zerbrechen die Spiegelfunktion europäischer Repräsentationen: Die Figuren spiegeln den Betrachtenden nichts mehr zurück, sondern appellieren über die medialen Affekte an die eigenverantwortliche Reflexivität. Die Repräsentationen brechen zu „Sensationen“ auf und legen den Symptomcharakter von Bildern offen, die um eine sublimen Leerstelle, Brüche in der symbolischen Ordnung, kreisen. Sie berühren psychisch, emotional und sensorisch, sie erschüttern das Denken und die Wahrnehmung und bieten im Moment der Desorientierung auch die Möglichkeit der Umorientierung.²⁷

In diesem Sinn können die Hautmalereien und Kontraste der Inkarnate als Symptombildungen angesprochen werden, in denen die zwischen Verdrängung und Wiederbelebung zirkulierenden traumatischen Erregungszustände als mnemische Energien eingeschlossen sind und durch die Kunstgeschichte transportiert werden. In den Arbeiten von Walker werden diese Spannungen reaktiviert, um an der Realität des grenzenlosen und namenlosen Terrors, der auf den eurozentrischen Körperbildern lastet, ein Stück weit zur rühren. Es kann nur umkreist werden, was die monochromen Flächen zu markieren versuchen. Erst das Zusammenspiel von Sehen, Einfühlen und Erinnern verleiht den tradierten Stereotypen ein anderes Gewicht, wodurch sich Schwerpunkte verlagern und Bedeutungen verschieben lassen.

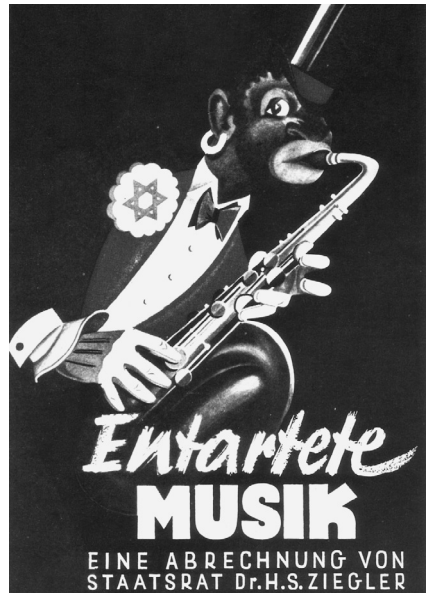
In einer reaktionären Betrachtung ist es nicht schwer, das alte Ordnungssystem erneut zu festigen und Walkers Bilder als diskriminierend zu verwerfen. Auch Barbara Paul verweist auf das Risiko, voyeuristische Interessen zu bedienen.²⁸ Wird die sublimen Leerstelle jedoch als kritische Zone erkannt, können die Effekte für eine empathische Allianzbildung im Deleuzschen Sinn genutzt werden.²⁹ Die spürbar entfesselten Spannungen, Ungewissheiten und ironischen Brüche weisen Historiographie als ein Stück gelebte Erinnerung aus, welche die Bedeutsamkeit

weißer Phantasien herausfordern. Schließlich entscheidet die Reaktion des Publikums über das Ausmaß der „empathischen Zeugenschaft“³⁰, um im Dialog Bilder abweichend zu figurieren und Geschichte anders zu schreiben.

Nationalistische Stereotypen aufbrechen

Walkers Arbeit bezieht sich in erster Linie auf die glanzvolle Zeit der Großen Oper. Statt der blendenden Pracht kehrt sie jedoch jene Schattenseiten hervor, die auf eine stille Allianz zwischen nationalistischer Kulturgeschichte und Imperialismus verweisen. Sichtbare Zeichen sind die Exotismen, die Gewaltbeziehungen hinter faszinierenden Bildern vom Fremden verdecken und das Gefühl der Überlegenheit auf Seiten der Dominanzkultur stärken.³¹

Auf ihrem Großbild versammelt Walker Stereotypen, die auch der österreichischen Kulturgeschichte angehören, wie den Saxophonspieler rechts unten im Bild. 1928 protestierten in Wien österreichische Parteimitglieder der NSDAP mit Flugzetteln gegen die Aufführung der amerikanophilen Jazzoper *Jonny spielt auf* von Ernst Krenek. Sie verunglimpften das Stück als „freche jüdisch-negerische Besudelung“³². Zentrale Figur in dem Stück ist der schwarze Geigenspieler Jonny, der damals zur Ikone traditionszersetzender Musikkultur stilisiert wurde, aber dennoch stereotypen Vorstellungen der weißen Dominanzkultur entsprach. Zehn Jahre später wurde in Wien die Wanderausstellung *Entartete Musik* gezeigt, deren Katalogbroschüre jene rassistische Schmähung visualisierte (Abb. 4).³³



4 Jazzmusiker, Titelblatt zu „Entartete Musik“, Broschüre zur Ausstellung. Hrsg. von Hans Severus Ziegler, Völkischer Verlag, 1939. (Aufbewahrungsort heute: DHM, Berlin R 92/715)



5 Kara Walker, Skizze zum Mohrenpagen, Collage, 1998/1999

Walker greift diese Codierung mit ihrem Saxophonspieler auf und konfrontiert so die weiße Welt der euphorischen Opernmusik aus dem 19. Jahrhundert mit den swingenden Rhythmen der Negritude des 20. Jahrhunderts. Ein zentraler Unterschied zwischen dem Nazi-Poster und Walkers Saxophonspieler liegt in der künstlerischen Auslassung stereotyper Details. Ambivalente Andeutungen überlassen es schließlich den Betrachtenden, wie die Figur als Ganzes zu denken ist und damit als Anstoß zur Entwicklung historischer und politischer Fragestellungen genutzt werden kann. Die typischen Schwarz-Weiß-Kontraste spielen zwar auf Hautfarben an, lassen es aber dennoch offen, ob beispielsweise die Hände nicht durch weiße Handschuhe verdeckt sind oder ob die Figur nicht doch weiß ist, wie auch der schwarz geschminkte Schauspieler in der Rolle des Jonny.³⁴ In der NS-Ideologie symbolisierte die Figur des schwarzen Juden die Abwertung der aufsteigenden Wirtschaftsmacht USA und ihrer sich weltweit ausbreitenden Konsumgüter, zu denen auch der Jazz zählte. Die Kombination negroider Rassenmerkmale mit dem Davidstern verkörperte das Schreckgespenst des jüdisch gedachten Kapitalismus und Internationalismus.³⁵ Es bildete das Negativ zu den Lichtgestalten in den Aufmärschen der volkstümlichen Marschmusik, die arische Gefühle zur Formierung einer Nation wecken und, in der Vorwegnahme kriegerischer Fanfarenklänge, Heldentum und die Bereitschaft zum Kampf stärken sollten.³⁶

Die Figur des Schwarzen und des Juden konnten zusammen gedacht werden, um das sogenannte Nicht-Arische besser zu markieren, denn die *weiße* Hautfarbe soll-

te schließlich nur die Reinheit der arischen Rasse bezeugen. Walker kombiniert das Phantom des amerikanischen Internationalismus mit einem orientalisierenden Kopf und überträgt die Frage nach rassistischen Strukturen und ihren Wurzeln in die heutige Zeit, wenn der Islam als terroristischer Alptraum der euro-amerikanischen Gesellschaften dämonisiert wird: Schon vor 1938 war auch in Österreich die völkisch deutsch nationale Gesinnung in Begriffen von Heimat und deutschem Gemüt durch die Volksmusik geprägt. Zwar ist Volksmusik nicht per se nationalsozialistisch gefärbt, aber das Wissen um ihre Funktion im Austrofaschismus soll eine kritische Sensibilität erzeugen, wenn solche Mechanismen wieder Anwendung finden. Heutzutage polemisiert die FPÖ mit *Heimat* gegen die Ausgrenzung der *islamischen* Bevölkerung. Die Religion transformiert zu einem neuen bedrohlichen Orientalismus, unter den auch all jene subsumiert werden, die, unabhängig von der Religion, aus den süd-osteuropäischen Ländern immigrierten.

Erst im allmählichen Prozess der Entkolonisierung wird die lange Tradition solcher Geschichtsbilder deutlich. Sie zeigt, dass Fremden- und Ausländerfeindlichkeiten aufgrund der partiellen Unsichtbarkeit von österreichischer Geschichte existieren. Der bis heute andauernde Rassismus resultiert ganz entschieden aus der Wahrnehmung von Hautfarbe, die wiederum durch Bilder geprägt ist.³⁷

Zur Aufarbeitung dieser Bildgeschichte regt Walker an, wenn sie die Figur des Mohren wie ein Äffchen zynisch von den Baumkronen herabhängen lässt. Schwungvoll reicht er der schüchternen Eurydike eine überdimensionierte Kaffeebohne – Anspielung auf das weibliche Genital und den Orientalismus in der europäischen Kunst- und Kulturgeschichte. Nicht zu übersehen ist der Hinweis auf das Logo einer bekannten österreichischen Supermarktkette. Was Walker darüber hinaus noch andeutet, ist offensichtlich in einem Entwurf festgehalten, den sie dem jedoch vorrangig konservativen Publikum nicht zumuten wollte oder durfte (Abb. 5). Mit großen Schritten schreitet der nun die Größe eines Mannes annehmende Mohr auf den links thronenden weißen Revuestar zu. Er hält die Kanne in phallischer Position und ergießt die ausströmende Flüssigkeit über ihren Schoß. Im Schlepptau zieht er eine schwarze Frauenfigur an einer um den Hals gebundenen Kette wie eine Sklavin hinter sich her.

Eine mögliche Neuinterpretation des Mohrenpagen kann die Sexualisierung des Genusses von Kaffee mit dem Kaffeehandel verbinden, der im 18. und 19. Jahrhundert auf Sklaverei sowie der Ausbeutung von AfrikanerInnen auf den Plantagen beruhte und somit ein Beispiel für die Verbindung von Rassismus mit kapitalistischen Wirtschaftsformen ist. Die Dringlichkeit solcher Analysen zeigte sich noch zu Jahresbeginn 2007, als eine Fotoausstellung das Firmenlogo völlig unkritisch zu einem wesentlichen Bestandteil der Wiener Identität verklärte. Indem das Mohrensignet österreichische Wirtschaftsgeschichte mit dem Charme der Caféhäuser verbindet, erzeugt es einen Hauch von Nostalgie.³⁸

Walker enthüllt den phantasmatischen Rassismus über die sexualisierten Körperbilder: Das weiße und das schwarze Frauenbild markieren die Pole Wohlstand und Sklaverei, die durch den Kaffeehandel, personifiziert im Mohren, miteinander verbunden sind. Doch bleibt aufgrund des Mediums unklar, ob die dunkle Fi-

gur auch von dunkler Hautfarbe ist, was neue Fragen nach der Verbindung von Kommerz und Rassismus aufwirft.³⁹

Ein weiteres Beispiel für Walkers Aneignung und Modifizierung österreichischer Stereotypen zu ambivalenten Schemen sind die populären Figuren des Alpinismus: Heidi und der Bergsteiger. Der Typus *Heidi* ist der idealtypische Ausdruck dessen, was in den USA gemeinhin mit Österreich verbunden wird. Sie ähnelt dem unschuldigen Landmädels Maria aus der Musicalverfilmung *Sound of Music* (1965), das zur Verbreitung dieses Klischees maßgeblich beitrug.⁴⁰ Umgeben von Alpenglühen und verschneiten Bergspitzen transformiert Walker diese (amerikanischen) Klischees einer intakten und heilen Alpenlandschaft durch Symbole von Gewalt, aber besonders auch durch ihr Schwarzmalen, in etwas Unheimliches. Gwendolyn Dubois Shaw beschreibt den Effekt der schwarzen Körperflächen als „a peculiar ‚othering‘ effect“⁴¹. Hautfarbe transformiert durch die surreale Entfremdung zu einem sublimen Effekt, der gewohnte Sichtweisen stürzen und den Weg für andere Perspektiven freigeben soll.

Eisenmengers Goldgrund durchdringt das groteske Schauspiel der Brüche und erinnert an den einstigen Glanz der großen Monarchie, den Wohlstand durch den (Kaffee-)Handel, aber auch den Verlust nach dem 1. Weltkrieg, als Österreich zu einer kleinen Republik schrumpfte, dann die Euphorie erlebte, wieder Teil eines großen Reiches, diesmal Nazideutschlands, zu sein, um abermals in seinen Hoffnungen enttäuscht zu werden. All dies markiert die Eckpfeiler des Traumas österreichischer Geschichte.⁴² Sie reißen Lücken in die nur scheinbar kohärente Historiographie, die bis heute die Verwendung arischer Stereotypen erlaubt. Dies geschah noch während der letzten Wahlkampagne, als die Intensivierung der blauen Augenfarbe des Politikers Heinz-Christian Strache auf dem Plakat der FPÖ jedem dessen rassistische und nationalistische Botschaft auf den Leib drücken durfte.

Die schneebedeckte Bergwelt bildet das Gegenstück zu den Dschungelphantasien im Vordergrund und markiert in Analogie zur Hautfarbe als Topographie *whiteness*. Die Metapher des weißen Schnees als Ausdruck von Natur- und Rassenreinheit entwickelte sich im 19. Jahrhundert auch in den österreichischen Alpenvereinen, wurde dann von den Nazis zu Propagandazwecken übernommen und lebt insbesondere seit dem 2. Weltkrieg durch den Exportartikel Alpinismus der Tourismusindustrie in den USA weiter fort.⁴³ Im Aufsatz *The unbearable Whiteness of Skiing* zeichnet Annie Gilbert Coleman die Entwicklung einer weißen europäischen Ethnizität nach, geboren aus der Melange verschiedener europäischer nationaler Identitätsbilder, sei es aus Österreich, Norwegen, der Schweiz oder Deutschland (Bayern). Die Skikultur avancierte in den USA zu einem Verkaufsprodukt, dessen machtvolle ethnische Stereotypen jedoch immer noch rassistisch sind. Wohlstand und *whiteness* sind die Eintrittskarten, um der hegemonialen Klasse anzugehören. Diese Vermarktungsstrategie wusch die amerikanischen Skigebiete „weiß“. Sie brachte die ortsansässigen „people of color“ entweder als unsichtbare Arbeiter für den Tourismus zum Verschwinden, oder stilisierte sie zu exotischen Objekten, wenn etwa Mitglieder der indigenen Bevölkerung den Schnee-Tanz als Tourismusattraktion vorführten.⁴⁴

Mit dieser Rezeption ist Walkers Opernbild sicherlich noch nicht gänzlich erfasst. Es sollte jedoch deutlich werden, dass die collageartigen Zuschnitte von Silhouetten gerade die Oberfläche von Körperbildern irritieren. Der Scherenschnitt eignet sich besonders, traumatisierende Tabuisierungen und Verdrängungen effektiv zu erkennen zu geben. Neben den primitivistischen und exotistischen Inhalten drängen dann die Sensationen hervor. Sie entheben die ikonographischen Stereotypen ihrer Spiegelfunktion und regen zur Reflexion an. Im Prozess von Aneignung und Abwandlung arbeitet Walker an der Grenze des Sichtbaren und bricht mit dem sexistischen und rassistischen Dominanzdiskurs. Ihre Scherenschnitte entlarven Haut- und Oberflächenmalereien als Symptombildungen, die mnemische Energien latent kompensieren und über die Generationen tradieren. Sie geben die traumatische Struktur zu erkennen, um welche verschiedene Körperbilder kreisen, und vermögen Empathie für die verlorenen Geschichten und alltäglichen Missverhältnisse zu erzeugen. Diese zirkuläre Struktur bricht mit dem dichotomen Wahrnehmungsmodell und trägt den zahlreichen, unterschiedlichen Sicht- und Gestaltungsweisen Rechnung.

Kunst regt über ihre medialen Effekte zur Reflexion über die Auswirkungen der Vergangenheit als gelebter Erinnerung an. In kritischer Einsicht können dann die diskursiven Lücken zu Schwellen transformieren, von wo aus unterschiedliche Konzepte der Moderne für eine in sich immer ambivalent und different gedachte postkoloniale Kultur entstehen.

- 1 Kara Walker: Aufzeichnungen einer in Österreich eingesperrten Negerin. In: *Safety Curtain*. Kara Walker. Hrsg. von museum in progress in Zusammenarbeit mit der Wiener Staatsoper, Wien 2000, S. 31–33, hier: S. 31.
- 2 Vgl. beispielsweise die Ausstellung *Telling Tales* in der Neuen Galerie im Künstlerhaus Graz (1999), insbesondere Trauma und Erinnerung. Trauma and Memory: Cross-Cultural Perspectives. Hrsg. von Franz Kaltenbeck/Peter Weibel. Wien 2000, sowie *Das Gedächtnis der Kunst. Geschichte und Erinnerung in der Kunst der Gegenwart* (Ausst.-Kat.). Hrsg. von Kurt Wettengl, Historisches Museum Frankfurt in Zusammenarbeit mit der Schirn Kunsthalle und Paulskirche. Ostfildern-Ruit 2000.
- 3 Vgl. Hans Seiger/Michael Lunardi/Peter Josef Populorum: *Im Reich der*

Kunst. Die Wiener Akademie der bildenden Künste und die faschistische Kunstpolitik. Österreichische Texte zur Gesellschaftskritik Bd. 50. Hrsg. vom Verein Kritische Sozialwissenschaft und Politische Bildung. Wien 1990, S. 281–283. Zur Verharmlosung bzw. Leugnung der Zusammenarbeit Eisenmengers mit den Nazis siehe Rudolf Hermann Eisenmenger 1902–1994 (Ausst.-Kat.). Hrsg. von Maria Missbach, Jubiläumsausstellung anlässlich des 100. Geburtstages, Erzbischöfliches Dom- und Diözesanmuseum Wien. Wien 2002.

- 4 Vgl. Seiger (u. a.) (wie Anm. 3), S. 1–3.
- 5 Armin Thurnher: *Das Trauma, ein Leben*. Österreichische Einzelheiten. Wien 1999. Zum Opferdiskurs, in dem sich vorrangig das NS-Trauma in Österreich manifestiert, siehe Gerhard Botz: *NS-Trauma*. „Opfer“-Metaphorik und

- „Lebenslüge“: Österreich, die Zweite Republik. In: Kaltenbeck/Weibel (wie Anm. 2), S. 197–223.
- 6 Eine Auflistung der Artikel aus der österreichischen Presse findet sich bei Wladimir Aichelburg: Eisenmenger – Ein österreichisches Schicksal? In: Missbach (wie Anm. 3), S. 27–36, Anm 4. Es wurde eine Unterschriftenaktion gegen die Zerstörung gestartet, vgl. ebd., S. 27.
- 7 Die Jury bestand aus Robert Fleck, Kasper König, Hans-Ulrich Obrist und Nancy Spector. Vgl. Vitus H. Weh: Schattenwelt und Exorzismus. Kara Walkers Großbild in der Wiener Staatsoper. In: Safety Curtain (wie Anm. 1), S. 9–10.
- 8 Kara Walker zitiert nach Obrist (wie Anm. 1), S. 15.
- 9 Kara Walker ebd., S. 14.
- 10 Gwendolyn Dubois Shaw: *Seeing the Unspeakable. The Art of Kara Walker*. Durham/London 2004, S. 39.
- 11 Ebd., S. 42.
- 12 Vgl. Johann Kaspar Lavaters Schriften 1775–78 zur Physiognomik in 4 Bänden unter dem Titel Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe. Seine Schriften waren weit verbreitet und es folgten in Europa viele Auflagen, 1794 erschien sogar in Boston die erste Auflage. Er benutzt den Scherenschnitt als diagnostisches Hilfsmittel für seine Forschung. Seiner Meinung nach spiegelt das Profilbild seelische Energien wieder und legt so unabänderliche Charakterzüge offen. Seine Studien beeinflussten viele Maler und entwickelten sich gleichzeitig mit dem rassenbiologischen Diskurs.
- 13 Shaw (wie Anm. 10), S. 36.
- 14 W. J. Thomas Mitchell: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation* (1994). Chicago/London 1995, S. 190.
- 15 Vgl. ebd., S. 186f. und 194. Diskursive Leerstellen aufgrund traumatisierender Erlebnisse entstehen immer auch durch die fehlende Bereitschaft, den Betroffenen zuhören zu wollen. Vgl. Martina Kopf: *Trauma, Narrative and the Art of Witnessing*. Vortrag gehalten auf der internationalen Tagung *Slavery in Contemporary Art. An Interdisciplinary Conference on Trauma, Memory and Visuality* (26.–28.10.2006, CePoG – Universität Trier). Die Veröffentlichung der Beiträge ist in Planung. Siehe auch dies.: *ZeugInnen der Geschichte*. In: *Trauma und Literatur: Das Nicht-Erzählbare erzählen* – Assia Djebar und Yvonne Vera. Frankfurt am Main 2005.
- 16 Barbara Paul: Die Kunst der Parodie. Rassismus und Sexismus in Faith Ringolds „Story Quilts“ and Kara Walkers Scherenschnitten. In: *Die Freiheit der Anderen*. Festschrift für Viktoria Schmidt-Linsenhoff. Hrsg. von Annetegret Friedrich. Marburg 2004, S. 231–245.
- 17 Wolfgang Kemp: Verständlichkeit und Spannung. Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts. In: *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. Hrsg. von Wolfgang Kemp. Berlin 1992, S. 307–332, hier S. 322.
- 18 Vgl. Birgit Haehnel: Die Betrachterin ist im Bild. Zur Figuration einer Reise- und Wahrnehmungsmetapher. In: *Friedrich* (wie Anm. 16), S. 275–286.
- 19 Vgl. Shaw (wie Anm. 10), S. 148–150.
- 20 Mitchell (wie Anm. 14), S. 194. Zum Akt der Aneignung von Bildern statt historische Wahrheiten zu zeigen vgl. Andreas Huyssen: Anselm Kiefer: *The Terror of History, the Temptation of Myth*. In: *October*, 48, (spring) 1989, S. 30–31.
- 21 Vgl. Sigmund Freud: *Jenseits des Lustprinzips*. In: *ders: Gesammelte Werke*, 13. Band. London 1940, S. 3–69.
- 22 Vgl. Sigrid Weigel: *Télescopage im Unbewußten. Zum Verhältnis von Trauma, Geschichtsbegriff und Literatur*. In: *Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*. Hrsg. von Elisabeth Bronfen u. a., Köln/Weimar/Wien 1999, S. 51–76.

- 23 Detlev Claussen: Was heißt Rassismus? Darmstadt 1994, S. 19.
- 24 Vgl. Viktoria Schmidt-Linsenhoff: Sklavenmarkt in K. Zur Verkörperung verleugener Erinnerung in der Malerei des Orientalismus. In: Weiße Blicke. Geschlechtermythen des Kolonialismus. Hrsg. von Viktoria Schmidt-Linsenhoff/Herbert Uerlings. Marburg 2005, S. 37–53.
- 25 Alaida Assmann: Das Gedächtnis als Leidenschaft. In: Archäologie zwischen Imagination und Wissenschaft: Anne und Patrick Poirier. Hrsg. von Bernhard Jussen. Göttingen 1999, S. 100–108, hier S. 102–103 (erschieden in der Reihe Von der künstlerischen Produktion der Geschichte, 2).
- 26 Gilles Deleuze: Proust and Signs. Trans. R. Howard/Georges Braziller. New York 1964.
- 27 Vgl. Birgit Haehnel: Regelwerk und Umgestaltung. Nomadistische Denkweisen in der Kunstwahrnehmung nach 1945. Dissertation Universität Trier. Berlin 2007. Zum Begriff der Sensationen siehe Gilles Deleuze: Francis Bacon - Logik der Sinne. Originaltitel: Francis Bacon - Logique de la sensation, Paris (1984), aus dem Französischen von Joseph Vogel, Bild- und Textband. Hrsg. von Gottfried Boehm/Karlheinz Stierle. München 1995.
- 28 Vgl. Paul (wie Anm. 16), S. 242.
- 29 Haehnel (wie Anm. 27).
- 30 Für eine gute Übersicht zu diesem Begriff siehe Kopf (wie Anm. 15), S. 10–12, 51–65.
- 31 Vgl. Edward W. Said: Das Imperium am Werk: Verdis *Aida*. In: ders.: Kultur und Imperialismus. Einbildungskraft und Politik im Zeitalter der Macht. Frankfurt am Main 1994, S. 165–190.
- 32 Vgl. Entartete Musik. Dokumentation und Kommentar zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938. Hrsg. von Albrecht Dümmling/Peter Girth. Düsseldorf 1988¹, 1993, Abb. 21. Kreneks Oper wurde 1927 in Leipzig uraufgeführt. *Whiteness* wird u. a. in der Gegenüberstellung des erfolglosen Komponisten Max, der auf die Gletscher flüchtet, mit Jonnys Agieren im urbanen Raum erzeugt. URL <http://www.operinwien.at/werkverz/krenek/ajonny.htm> – 15.12.2006.
- 33 Vgl. ebd., S. 45 und 199. 1938 organisierte Hans Severus Ziegler diese Ausstellung, die zuerst in Düsseldorf, dann in Weimar und München und schließlich in Wien gezeigt wurde.
- 34 Alfred Jerger als Jonny, ein schwarz geschminkter weißer Schauspieler, in der Wiener Erstaufführung der Oper *Jonny spielt auf*, Wiener Staatsoper, 31. Dezember 1927. Vgl. Matthias Schmidt: Ernst Krenek: Zeitgenosse des 20. Jahrhunderts. Wien 2000.
- 35 Carl Hannemann: Der Jazz als Kampfmittel des Judentums und des Amerikanismus (1943). In: Entartete Musik (wie Anm. 32), S. 121–124.
- 36 Entartete Musik (wie Anm. 32), S. 39–50.
- 37 Zum spezifischen Rassismus in Österreich vgl. Araba Evelyn Johnston-Arthur: Über die Konstruktion des „môren“ und der „moerin“ im Kontext epistemischer Gewalt und dem traumatischen Charakter neokolonialer Erfahrungen in der modernen afrikanischen Diaspora in Österreich. Diplomarbeit zur Erlangung des Magistergrades der Philosophie aus der Studienrichtung Afrikanistik eingereicht an der Geistes- und Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien. Wien 2004, S. 25. Dies. 2000, URL: [Http://www.beigewurm.at/kurswechsel/goerg.pdf](http://www.beigewurm.at/kurswechsel/goerg.pdf): Die Reflexion über Rassismus in Österreich steht erst am Anfang.
- 38 Diese Bezüge arbeitet Hans Fässler prägnant für die Schweiz und ihrem Verhältnis zur Sklaverei heraus. Vgl. Hans Fässler: Reise in Schwarz-Weiss. Schweizer Ortstermine in Sachen Sklaverei. Zürich 2005. Zur Ausstellung siehe *Der Mohr hat seine Schuldigkeit ge-*

- tan, eine Photohommage von Natascha Auenhammer im Bezirksmuseum Josefstadt bis zum 21.1.2007. Ich danke Marianne Koos und Doris Herlinger für den Hinweis auf diese Ausstellung. Zur Geschichte der afrikanischen Diaspora in Österreich ist neu erschienen: Von Soliman zu Omofuma. Afrikanische Diaspora in Österreich 17. bis 20. Jahrhundert. Hrsg. von Walter Sauer. Innsbruck/Wien/Bozen 2006. Eine frühe kritische Auseinandersetzung mit Bildern vom Mohrenpagen in Österreich und der realen Präsenz von Afrikanern findet sich bei Dr. Wilhelm A. Bauer: Angelo Soliman der hochfürstliche Mohr. Ein exotisches Kapitel Alt-Wien. Wien 1922.
- 39 Eine weitere Geschichte ergibt sich auch aus der Anspielung auf den Revuestar Josephine Baker und ihre Selbstinszenierung als *schwarze Wilde*, mit der sie erfolgreich die Phantasien eines weißen Publikums bediente.
- 40 Vgl. Weh (wie Anm. 7), S. 8. Zum Musical vgl. *The Sound of Music* – zwischen Mythos und Marketing. Hrsg. von Ulrike Kammerhofer-Aggermann. Salzburg 2000. Die Geschichte handelt von der Bedrohung durch die Naziherrschaft in Österreich. Sie basiert auf der Biographie der Trapp-Familie und ihrer Flucht vor den Nazis 1938 (siehe die Autobiographie der Baroness Maria von Trapp von 1949). Das Broadwaymusical von 1959 wurde 1965 in verfilmter Form zu einem großen Erfolg.
- 41 Shaw (wie Anm. 10), S. 18.
- 42 Vgl. Thurnher (wie Anm. 5); Botz (wie Anm. 5).
- 43 Vgl. Gerhard Strohmeier: Schneelandschaften. Alltag, romantische Bilder und politische Ladungen. In: *Kulturlandschaftsforschung*. Hrsg. von Helmut Haberl/Gerhard Strohmeier. Wien 1999, S. 70–78 (erschieden in der Reihe *iff-texte*, Bd. 5); Rainer Amstädter: Antisemitismus in den alpinen Vereinen Wiens von ihren Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkrieges. Die politische Dimension des Alpinismus im Spiegelbild der Vereinsgeschichte der „großen Fünf“ von Wien: Sektion Austria des Deutschen und Österreichischen Alpenvereins (DÖAV), Österreichischer Touristenklub, Österreichischer Gebirgsverein, Touristenverein „Die Naturfreunde“, Diplomarbeit am Institut für Sportwissenschaften der Universität Wien. Wien 1992.
- 44 Vgl. Annie Gilbert Coleman: *The Unbearable Whiteness of Skiing*. In: *Sports Matters. Race, Recreation, and Culture*. Edited by John Bloom/Michael Nevin Willard. New York/London 2002, S. 141–168.

Abbildungsnachweis

Abb. 1: <http://www.eisenmenger.at/RHE>;
Abb. 2 und 5 aus: *Safety Curtain*: Kara Walker 2000, S. 13 und S. 28-29; Abb. 3 aus: *Dubois-Shaw* 2004, S. 149; Abb. 4 aus: *Entartete Musik* 1993, S. 124.