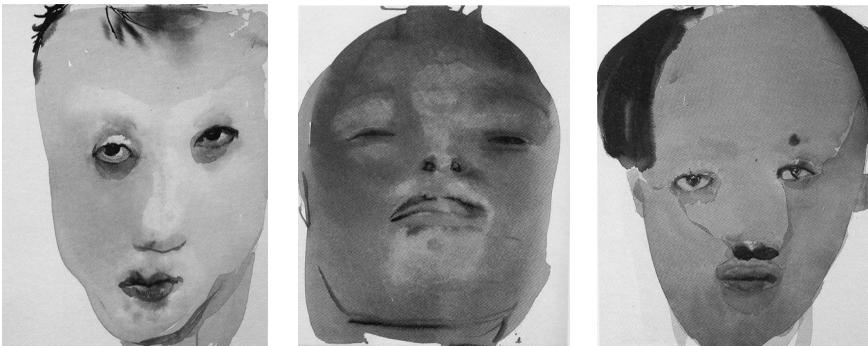


Mediale Reflexionen von Haut/Farbe und Gender in der Gegenwartskunst

Mixed Blood nennt Marlene Dumas eine ihrer Arbeiten, eine Gruppe von sechs lasierenden Tuschegraphiken auf Papier, die in verschiedenen, zwischen rosa und braun, schwarz, blau und weiß changierenden Farben Köpfe in knappem Ausschnitt zu erkennen geben.¹ Der Titel „vermishtes Blut“ lässt unmittelbar an unterschiedliche Ethnien denken und aktiviert den Betrachterblick, anhand von Kriterien wie Hautfarbe und Gesichtszüge eine Klassifizierung vorzunehmen, die Art der suggerierten „Mischung“ zu bestimmen. Das Wahrnehmbare allerdings lässt ein solches Bemühen nur begrenzt gelingen: Der ordnende Blick verhakt sich an Details wie der Form eines Auges, der Fülle der Lippen, der Länge des Haars, prüft die Helligkeit der mehrfarbig lasierenden Oberflächen, ohne jedoch durch Kohärenz bestätigt zu werden. So scheinen in der Graphik mit dem mandelförmigen Auge die wie feine Häute übereinander gelagerten flüssigen Schichten in rosa, brauner und bläulich-grauer Farbe nicht heller zu sein als in jenem Blatt, das einen frontalen Kopf mit runden Augen, kleinem Mund und kurzem Haar wiedergibt, oder jenem Blatt, das einen von unten gezeigten runden Kopf mit vollen Lippen und kleinen Augen repräsentiert. Das Flüssige der Tusche lässt die übereinander gelagerten Schichten der Farbe zu einem undefinierbaren „Hautton“ verschwimmen, greift aber auch die Züge an, lässt Konturen von Lippen ausfransen, Lider von Augen, Augenbrauen und Nasen verschwinden. Die fließende Farbe löst gegenständliche Grenzen auf und deformiert die Gesichter, die in dieser unfixierten Form genauso verletzlich wie verstörend, ja monströs wirken. Gesichter, die nicht nur für sich selbst erschreckend sind, sondern zugleich das Erschreckende eines jeden Blicks zur Erkenntnis bringen, der nach äußeren Merkmalen zu kategorisieren versucht.

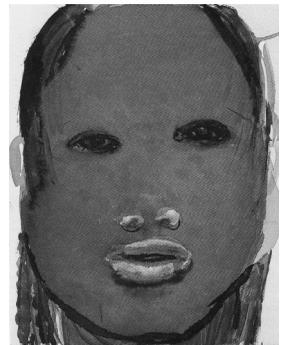
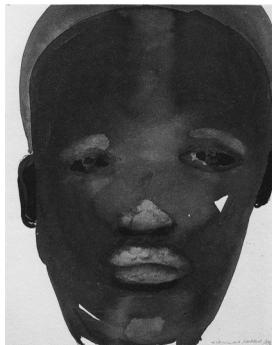
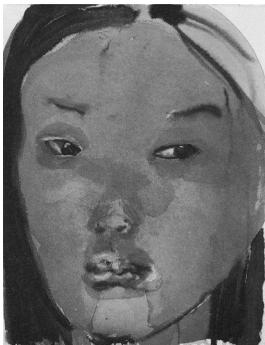
1 Marlene Dumas, *Mixed Blood*, Tinte, Akryl, Tusche auf Papier, 6 Graphiken zu je 62,5 × 50 cm, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Cabinet d'art graphique, 1996



Über die mediale Technik der fließenden Tusche lässt Marlene Dumas gängige Klassifizierungen nach Ethnie und Geschlecht zerrinnen. Die sich mischenden Farben auf dem Papier scheinen dem Titel der Arbeit eine weitere Ebene der Bedeutung zu geben, *mixed blood*, vermisches Blut, das – auch jenseits von ethnischen Differenzen – notwendig der Entstehung eines jeden Menschen (aus zwei Geschlechtern [sex]) zugrunde liegt. Ethnie und Geschlecht verflüssigen sich in diesen Graphiken als Kategorien und lösen die Farben der Haut und die Züge der Gesichter zu Merkmalen auf, die individuelle, relative und fließende sind.²

Damit ist nur eine von vielen medialen Techniken und Verfahrensweisen kurz beschrieben, mit denen es die Gegenwartskunst seit einigen Jahren unternimmt, gängige Semantisierungen von Körperoberflächen und Hautfarben, von Ethnie und Geschlecht kritisch zu thematisieren, respektive zu konterkarieren; Arbeiten, die reflektieren, wie mediale Techniken Teil dieser Codierung sind. Die Forschung hat sich diesem Aspekt nur zögerlich zugewandt. So kritisch in mittlerweile zahlreichen Publikationen über Ethnizität und Gender nachgedacht worden ist – und das besonders interessant, wo kulturelle Differenz Jahrhunderte lang gar nicht in den Blick geriet (was etwa *whiteness* anbelangt) –, gilt es dennoch zu konstatieren, dass die wenigsten Untersuchungen den bedeutungsproduzierenden Anteil der medial-technischen Seite mit ähnlich großer Aufmerksamkeit zum Gegenstand ihrer Betrachtung gemacht haben. Immer noch bleibt der Fokus zuallererst einer Analyse des (gegenständlich wahrnehmbaren) Inhalts verhaftet, ohne dass die Bedingtheit dieses Inhalts durch das Medium, aber auch dessen Symbolik und Geschichte, dessen selbstreflexive Doppelung, Allegorisierung oder Metaphorisierung ebenso intensiv berücksichtigt wird.³ Eine solche Verschiebung der Aufmerksamkeit indes birgt das Versprechen in sich, das Verständnis prinzipiell zu differenzieren. Sie nimmt ernst, dass die Möglichkeiten des Mediums dem Dargestellten vorausgehen und jede Präsenz der Repräsentation notwendig medial vermittelt ist.

Die Beiträge des vorliegenden Heftes sind dem Versuch gewidmet, entlang von verschiedenen Techniken und Verfahrensweisen der Gegenwartskunst die künstlerischen Strategien einer kritischen Diskursivierung von Ethnizität, Gender und Medialität zu reflektieren. Hierbei scheinen Hautfarben und (individuelle) Kör-



perfarben (zu denen etwa Marlene Dumas ihre Gesichter letztlich dekonstruiert)⁴ ein besonders geeignetes Feld im breiten Spektrum von Fragen kultureller Differenz, weil sie stärker als andere Themen zur Ebene der Medialität vermitteln, etwa den Farbhäuten/Farbkörpern und ihrer spezifischen Form der Applikation auf dem Bildträger, über welche die inhaltliche Ebene einer reflexiven Doppelung zugeführt werden kann. Explizit soll es nicht nur um eine generelle Analyse des Bildes, von Bildlichkeit als solcher gehen, sondern um den technisch-materiellen Aspekt medialer Vermittlung respektive Übertragung.

Hierbei gilt es auch zu beachten, dass mediale Techniken nicht minder eine Geschichte haben, durch ihre Funktionalisierung für bestimmte Zwecke selbst mit Bedeutung beladen sind.⁵ Viele KünstlerInnen der Gegenwart benutzen die Historizität ihres Mediums offensiv, um die semantische und symbolische Dimension der spezifischen Technik/des Materials in aller Tragweite offenzulegen. Diese Strategien näher zu benennen, gehört genauso zur besonderen Herausforderung der hier versammelten Texte, wie die Reflexion der Bedingtheit des Inhalts durch die Form (und umgekehrt). Die besondere Herausforderung liegt aber auch darin, Medialität, Ethnizität und Gender konsequent zusammenzudenken, um so nicht zuletzt auch der historischen Dimension der komplexen Verflechtung dieser drei Kategorien auf die Spur zu kommen.⁶

Marlene Dumas' Strategie, über fließende Farben Kategorien wie Ethnizität und Gender zum Fließen zu bringen, stellt nur eine mediale Verfahrensweise in der Kunst der Gegenwart dar, diskriminierende Differenzdiskurse zu unterlaufen. Eine andere, und ganz gegenteilige Strategie lässt sich bei der afro-amerikanischen Künstlerin Kara Walker erkennen: Walker greift auf die historische, von Physiognomen des 18. Jahrhunderts wie Johann Caspar Lavater gebrauchte Technik des Scherenschnitts zurück, um in großformatigen Arbeiten mit einem Panorama rassistischer und sexistischer Bildstereotypen zu konfrontieren. Die bürgerlich-verspielte Technik des Scherenschnitts wird zu einem Medium der Repräsentation von Gewalt und Pornographie, wobei Walkers besondere Strategie in einer parodistischen Überspitzung zu liegen scheint.⁷ Eben diese parodistischen Mittel näher zu bestimmen, unternimmt Anja Zimmermann in ihrem Beitrag über *Geschichte, Geschlecht und Bilderpolitik bei Kara Walker*, wobei sie den besonderen Fokus auf die Form in einem doppelten Sinne legt: die Form der Gestalten selbst, die provokant mit dem Abjekten spielen, wie die Form der medialen (Re)Präsentation, das historische Panorama, das das Sehen und den Blick zu bedenken gibt.

Der Scherenschnitt scheint besonders geeignet, Ethnizität zu thematisieren, operiert diese Technik doch nicht nur mit dem linearen Erscheinungsbild eines flachen Profils, sondern auch mit den extremen Polen von Schwarz und Weiß, die seit jeher paradigmatisch für das Denken über Hautfarbe sind. Gerade diese Schematisierung und Abstraktion des Scherenschnitts muss aber nicht alleine als simplifizierend verstanden werden, sondern kann auch – wie Birgit Haehnel in ihrem Beitrag über *Trauma, Medialität und Hautfarbe in Kara Walkers Safety Curtain* zeigt – ein transgressives Potenzial entwickeln. Wie Haehnel argumentiert, wird

die Schwärze des Schattenrisses bei Kara Walker als eine sublimale Leerstelle in Szene gesetzt, welche zum einen die dunklen Kapitel und Erinnerungslücken einer (genauso individuellen wie kollektiven) Geschichte symbolisiert, mit unterdrückten Ängsten und Traumata konfrontiert; eine Leerstelle, die zum anderen aber auch die Möglichkeit und Aufforderung in sich birgt, das Unaussprechliche hervorzukehren, das Dunkel mit Bedeutung zu füllen, um sich so letztlich „der Schatten der Vergangenheit zu bemächtigen“.

Eine der ältesten medialen Techniken, in denen Haut- und Körperfarben zum Thema gemacht worden sind, ist bekanntlich die Ölmalerei. Schon die Frühe Neuzeit wusste gekonnt, künstlerische Farbdiskurse zu kulturellen und geschlechtlichen Differenzdiskursen aufzuladen.⁸ Und auch die Gegenwartskunst nutzt die subtilen Möglichkeiten dieser Technik für sich, um nun indes gängige Semantisierungen von Hautfarbe und Gender aufzudecken und in Frage zu stellen. Nicht selten geschieht dies ebenso über eine Reduktion der Farbpalette auf schwarz und weiß, wobei nicht alleine mit der Semantik des polaren Kontrasts, sondern auch mit der Symbolik des Materials und der Qualität der Oberfläche gearbeitet wird. So kann, wie Antje Krause-Wahl in ihrem Beitrag über *Absorption/Reflexion. Oberflächen bei Kerry James Marshall und Glenn Ligon* deutlich macht, ein absorbierendes, aus der Ferne alle Details verschluckendes Schwarz dazu eingesetzt werden, die Unsichtbarkeit afroamerikanischer Geschichte zum Ausdruck zu bringen, respektive den undifferenzierten Blick vor Augen zu führen, mit dem Menschen schwarzer Hautfarbe in einer weißen Dominanzkultur betrachtet werden. Der Glanz auf den medialen Oberflächen indes vermag in seiner ambivalenten, den Blick sowohl anziehenden wie blendenden Qualität zu einer Reflexion über das ambivalente Begehren anzuregen, das mit dem erotisierten schwarzen männlichen Körper verbunden ist.

Nicht minder subtil als in der Malerei sind die Kontraste von Schwarz und Weiß für eine Thematisierung von Ethnizität und Gender aber auch in den Lichttechniken der Fotografie⁹ wie des Films genutzt worden; letzteres ein Medium, das in den romanischen Sprachen interessanter Weise mit dem Begriff der Haut, *pellicula / pellicule*, umschrieben wird.¹⁰ Eben diese Metapher für das Medium des Films nimmt Edith Futscher in ihrem Beitrag „*Une mémoire d'ombres et de pierre*“ zum Ausgangspunkt, um die komplexe Verflechtung von ethnischer und geschlechtlicher Differenz in Marguerite Duras und Alain Resnais Kultfilm *Hiroshima mon amour* zu analysieren. Wie sie in Konzentration auf die Anfangssequenzen von ineinander verknüpften Körperteilen und Hautbildern zeigt, liegt die subversive Note dieses Films in der Verkehrung konventioneller Kategorien von Differenz, wobei die verwirrten genderspezifischen Unterschiede dafür eingesetzt werden, kulturelle Differenz zu überschreiten.

Doch sind auch die technischen Errungenschaften des Farbfilms bald dazu genutzt worden, ethnische und geschlechtliche Differenzen nicht nur hervorzukehren, sondern genauso wirksam zu semantisieren. Zu den früheren Filmen mit einer besonders subtilen Farbdramaturgie kann Douglas Sirks Produktion *Imitation of Life* (1958/59) gerechnet werden, die Ursula von Keitz in ihrem Beitrag über *Sicht-*

barkeit als Aporie analysiert. Wie sie zeigt, nutzt Sirk die Farbigkeit dieses in Eastman Colour gedrehten Films (einer Technik des Mehrschichtenfilmverfahrens von besonders hoher Auflösung und Bildpunktdichte), um – für das Genre des Melodramas bis dahin singular – die Geschichte einer Leugnung von „Farbigkeit“, farbiger Haut in Szene zu setzen; eine Arbeit, die nicht nur in inhaltlicher, sondern auch in medialer Hinsicht (der Geschichte des Mediums Film) die traditionelle Konzentration auf die weiße Haut als selbstverständliche Norm in Frage stellt.

Der Avandgardofilm, aber auch zwei nochmals jüngere Medien der Gegenwartskunst, das Video und die Polaroidfotografie, sind Gegenstand der Überlegungen von Barbara Paul, die in ihrem Beitrag *Über_Format* das subversive Potenzial untersucht, das eine Verschränkung der Kategorie *whiteness* mit Weiblichkeit und Monstrosität ergibt. Wie sie am Beispiel so unterschiedlicher Künstlerinnen wie Mara Mattuschka, Missy Elliott und Destiny Deacon analysiert, ermöglicht die Kombination dieser drei Alteritäten eine Grenzverschiebung von Normativität, die diskursiv wirksame, jedoch immer noch zu guten Teilen ausgeblendete Kodierungen und Stereotypisierungen nachhaltig zu irritieren versteht.¹¹

Fragen kultureller und geschlechtlicher Differenz sind nicht minder Gegenstand der Edition dieses Heftes der in Dakar geborenen, in Belgien lebenden Künstlerin Pélagie Gbaguidi, die in ihren Arbeiten den *Black Code* thematisiert. Und auch zwei der Rezensionsbeiträge nehmen auf das Heftthema Bezug: Verena Doerfler bespricht die Projektreihe *Kolonialismus ohne Kolonien* der Shedhalle in Zürich, Christiane Keim stellt drei zentrale Sammelpublikationen zu Ethnizität und Gender vor. Der Rezensionsbeitrag von Alma-Elisa Kittner ist einer grundlegenden Publikation zur genderkritischen Kunstgeschichte gewidmet, welche Fragen von Feminismus und Autorschaft thematisiert.

1 „Mixed Blood“, 1996, Tinte, Akryl und Tusche auf Papier, 6 Graphiken zu 62,5 × 50 cm, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Cabinet d'art graphique. In: Marlene Dumas. Nom de Personne/Name no Names (Ausst.-Kat.), Centre Pompidou, Galerie d'art graphique, 11. Okt. – 31. Dez. 2001. Paris 2001, T. 54, S. 92–94. Die Serie wurde für eine Ausstellung in Japan geschaffen („Youth and other Demons“, Koyanagi Gallerie, Tokio), ein Land, das, wie die Künstlerin meint, auf rassische Reinheit besonderen Wert legen würde. Vgl. Jonas Storsve: Heureuse qui comme... In: ebd., S. 13.

2 Das betont Marlene Dumas in einem In-

terview mit Kathrin Lutz: „Jeder hat sein eigenes Gesicht, seine eigene Hautfarbe – das ist das, was ich sehe, was mich interessiert“. Kathrin Lutz: Malerei ist ein Akt gegen den Tod. In: noema art journal, 46, 1998, S. 40–45. Für eine Betrachtung der Arbeiten von Marlene Dumas aus kritisch feministischer Perspektive vgl. Birgit Haehnel: „Skin/Deep“ – Unterschiedliche Perspektiven in der Repräsentation schwarzer und weißer Frauenbilder in der zeitgenössischen Kunst. In: kritische berichte, 27, 1999, H. 4, S. 64–82.

3 Zu den wichtigsten Sammelbänden zu diesem Thema zählen jene drei Publikationen, die Christiane Keim in ihrer Re-

- zension in diesem Band eingehend bespricht: Weiße Blicke. Geschlechtermythen des Kolonialismus. Hrsg. von Viktoria Schmidt-Linsenhoff/Karl Hölz/Herbert Uerlings. Marburg 2004. Die Freiheit der Anderen. Festschrift für Viktoria Schmidt-Linsenhoff. Hrsg. von Annegret Friedrich. Marburg 2004. Ethnizität und Geschlecht. (Post)Koloniale Verhandlungen in Geschichte, Kunst und Medien. Hrsg. vom Graduiertenkolleg Identität und Differenz. Köln/Weimar/Wien 2005.
- 4 Dumas tut hierbei mehr als auf ein flexibleres Verständnis von Körperoberflächen zurückzuverweisen, wie dieses vor dem Aufkommen der Rassendiskurse bereits existiert hatte, denn sie unterläuft auch die physiognomischen und geschlechtlichen Stereotypen, die das Denken über Körperfarben (auf der Basis der Galenschen Säftelehre) seit der Antike gleichwohl bestimmten. Vgl. zur historischen Dimension von Körper- und Hautfarben Valentin Groebner: Haben Hautfarben eine Geschichte? Personenbeschreibungen und ihre Kategorien zwischen dem 13. und dem 16. Jahrhundert. In: Zeitschrift für historische Forschung, Jg. 30, 2003, S. 1–17.
 - 5 Vgl. das Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn. Hrsg. von Monika Wagner u. a. München 2002. Monika Wagner: Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne. München 2001.
 - 6 In diesen Anliegen versuchen die Beiträge dieses Heftes auch die Überlegungen des wegweisenden Bandes Medien der Kunst. Geschlecht, Metapher, Code. Beiträge der 7. Kunsthistorikerinnen-Tagung in Berlin 2002. Hrsg. von Susanne von Falkenhausen u. a., Marburg 2004 weiterzutreiben. Die Notwendigkeit einer solchen „Verkomplizierung“ der Analyse betont auch Hilla Frübis in ihrem Artikel Geschlecht und Medium: Natur, Körper und Entdeckerphantasien. In: Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung. Hrsg. von Anja Zimmermann. Berlin 2005, S. 331–345.
 - 7 Barbara Paul: Die Kunst der Parodie. Rassismus und Sexismus in Faith Ringolds „Story Quilts“ und Kara Walkers Scherenschnitten. In: Die Freiheit der Anderen. Festschrift für Viktoria Schmidt-Linsenhoff. Hrsg. von Annegret Friedrich. Marburg 2004, S. 231–245.
 - 8 Diesbezüglich sei lediglich auf die grundlegenden Arbeiten von Angela Rosenthal und Katja Wolf verwiesen: Angela Rosenthal: „Visceral Culture: Blushing and the Legibility of Whiteness in Eighteenth-Century British Portraiture“. In: Art History 27, 2004, S. 563–592. Katja Wolf: „Und ihre siegreichen Reize steigert im Kontrast der Mohr.“ Weiße Damen und schwarze Pagen in der Bildnismalerei“. In: Weiße Blicke (wie Anm. 3), S. 19–36. Vgl. zudem Marianne Koos: Maske, Schminke, Schein. Körperfarben in Tizians *Bildnis der Laura Dianti mit schwarzem Pagen*. In: Ähnlichkeit und Entstellung, Tagungsakten des SFB „Ästhetische Erfahrung“. Hrsg. von Werner Busch, Oliver Jehle, Sabina Slanina, Berlin 2007 (in Druck).
 - 9 Zimmermann und Krause-Wahl behandeln in ihren Beiträgen auch das Medium der Fotografie. Vgl. zudem den Beitrag von Paul.
 - 10 Mechthild Fend: Haut. In: Lexikon des künstlerischen Materials (wie Anm. 5), S. 140–145, hier S. 143.
 - 11 Zu *whiteness* und Weiblichkeit vgl. auch den Beitrag von Anja Zimmermann in diesem Heft, die auf die Lücke einer Reflexion von Cindy Shermans Fotografien unter dem Begriff der *whiteness* hinweist.

Abbildungsnachweis

Abb. 1: Marlene Dumas, Nom de Personne/Name no Names (Ausst.-Kat.), Nr. 54, S. 92–94.