

Anja Zimmermann

Medien und Metaphern des Schwarzweiß

Geschichte, Geschlecht und Bilderpolitik bei Kara Walker –
mit einem kurzen Ausflug zu Cindy Sherman und Zwelethu Mthethwa

Der Schweizer Physiognom Johann Caspar Lavater schrieb zur Charakterisierung des „schwarzen Afrikaners“, er sei „thierisch beschränkt, doch geschickt im Kleinen, worinn er beschränkt ist.“¹ Für Lavater war klar, dass diese „thierische Beschränktheit“ bereits der Körperbau und die Gesichtsform unweigerlich verraten mussten, behauptete er doch die Korrespondenz von Außen und Innen, von körperlicher Gestalt und dem „Wesen“ eines Menschen. Die künstlerische Technik, mit deren Hilfe er diese Überzeugung zugleich visualisieren und generieren konnte, war der Scherenschnitt. Mit dieser Technik verband Lavater den Anspruch auf eine einheitliche und visuell leicht zugängliche Form der Vermittlung und „Anschaulichkeit“. Die scheinbare Evidenz des Schattenrisses sollte als Abstraktion die Konzentration auf das Wesentliche gewährleisten. Lavater ging davon aus, dass gerade der Verzicht auf die Darstellung der Details, auf Licht, Farbe und Plastizität den Schattenriss zu einem besonders „wahren“ Repräsentationsmedium mache.²

Im Folgenden soll die Verknüpfung von Medialem und Kulturellem im Mittelpunkt stehen, die durch den Verweis auf Lavater angedeutet wurde. Es wird um die metaphorischen Aufladungen künstlerischer Medien und die medialen Effekte von Metaphern gehen. Grundlage dieser Überlegung bildet die Erkenntnis, dass Metapher und Medium selbst in einer besonderen Beziehung zueinander stehen. Die Germanistin Bettina Mathes weist in ihrer Studie *UnderCover: Das Geschlecht in den Medien* darauf hin, dass Medien und Metaphern strukturelle Gemeinsamkeiten haben und in ihrem Gebrauch voneinander abhängig sind: „[...] die scheinbare Unmittelbarkeit teilt die Metapher mit dem Medium. In der Tat machen Medien Metaphern möglich, ist die Metapher auf das Medium angewiesen.“³ Ziel meiner Ausführungen ist es, zu zeigen, inwiefern künstlerische Techniken Teil des Diskurses um Hautfarbe und Geschlecht sein können und als solche in den Arbeiten zeitgenössischer KünstlerInnen reflektiert werden. Dabei wird es auch um mögliche Lektüren solcher künstlerischer Arbeiten gehen, die sich Techniken des Schwarzweiß bedienen, deren Rezeption jedoch sich der Möglichkeit, künstlerische Verfahren als Teil eines ethnischen Differenzdiskurses zu lesen, bisher verweigert hat.

Schwarzweiß und die Oberfläche von Bildern/von Haut

„Weiß“ und „schwarz“ sind Kürzel für die Färbung menschlicher Haut. Sie bezeichnen aber im Feld des Visuellen zugleich ästhetische Phänomene und sind Bestandteil künstlerischer Farbtheorien. In einer Arbeit des südafrikanischen

1 Zwelethu Mthethwa, Nr. V aus der Serie „A ticket to the other side“, C-Print, Edition 5, 92 × 126 cm, 2003



Künstlers Zwelethu Mthethwa wird diese mehrfache Codierung anschaulich (Abb. 1). 2003 entstand die Serie *A Ticket to the other Side*. Auf einer der Fotografien der Serie sitzt auf einem Bett, der Betrachterin halb zugewandt, ein weißer Mann. Seine unbekleideten Arme und Beine sind halbwegs mit dunkler Farbe bemalt und sein Kopf ist von einer dunklen Perücke bedeckt. Zudem beult sich sein blaues Hemd dergestalt aus, dass der Eindruck einer weiblichen Brust entsteht – der „weiße Mann“ könnte also auch eine „schwarze Frau“ sein. Hautfarbe wird als absichtlich gescheiterte Maskerade inszeniert, wobei „schwarz“ und „weiß“ abstrahierend auf ethnische Differenz verweisen. Mthethwa jedoch zeigt die *be-malte* Körperoberfläche und verweist so zugleich auf die künstlerischen Verfahren des Farbauftrags, etwa in der Malerei. Ins Bild gesetzt ist der Kontrast von „weißer“ Haut und dunkler Farbe, der buchstäblich durch das Bemalen der Haut erreicht wurde. Dadurch, dass Mthethwa dies im Medium der Fotografie visualisiert, wird das Bemalen der Haut als das Auftragen von Farbe in medialer Distanz vorgeführt.

In der Geschichte der europäischen Malerei spielt die Verknüpfung von Haut- und Kunstdiskurs eine wichtige Rolle. Haut- und Farbkontraste wurden miteinander in Beziehung gesetzt, sodass die scheinbar kunstimmanente Kategorie des Hell-Dunkel schon früh in einen Diskurs ethnischer Differenz überführt wurde.⁴ Das unauflöbliche Amalgam aus Kunst- und Hautdiskurs bildet noch die Grundlage für die Kritik an Edouard Manets Gemälde *Olympia* (1863), in dem der weißen Prostituierten eine schwarze Dienerin zur Seite gestellt ist. Die Dienerin konnotiert die abjekte Seite der Sexualität Olympias und dient zugleich als Verstärkung dessen, was die Zeitgenossen immer wieder als „Schmutzigkeit“ des Bildes bemängelten.⁵ Die Kritik, die das Inkarnat der Liegenden als schmutzig denunziert, lässt darauf schließen, dass jene Verbindung zwischen Kunst- und Hautfarbendiskurs in variierender Form über einen langen Zeitraum hinweg wirksam war.

Der Befund, dass Farbwerte und -kontraste Agenten kultureller Bedeutungszuschreibungen sein können, eröffnet eine Reihe von neuen Fragen. Neben den hier zitierten Beispielen aus der Geschichte der Malerei lässt sich die Erkenntnis, dass etwa Farbtheorie und Geschlechtertheorie miteinander in Verbindung ste-

hen, auch auf Arbeiten anwenden, die das Thema ethnischer Differenz scheinbar gar nicht behandeln. Ein Ergebnis der Forschungen zu Ethnie und Geschlecht der letzten Jahre ist das gewachsene Bewusstsein dafür, dass Fragen ethnischer Differenz nicht nur an Darstellungen des Fremden oder „Anderen“ gebunden sind.⁶ Die als Norm unfreiwillig bestätigte, „eigene“ Identität (zum Beispiel als Weiße) ist der Effekt einer Analysepraxis, die das Thema ethnischer Differenz nur da als relevant anerkennt, wo sich diese Differenz im Auftauchen des „Anderen“ manifestiert. Unter solchen Vorzeichen wird die Darstellung eines „Mohrenpagen“ als ein Bild ethnischer Differenz rubriziert – ein bürgerliches Familienporträt einer weißen Familie aus der Mitte des 19. Jahrhunderts dagegen scheint zunächst einmal über alles mögliche Auskunft zu geben (Familienideale des 19. Jahrhunderts, künstlerische Traditionen der Gruppenporträts, Entwicklung des ausführenden Künstlers usf.), nur nicht über die Konstruktion weißer Identität. Insofern ist es nur folgerichtig, dass in einer Reihe von Studien diese „Unsichtbarkeit“ zum Ausgangspunkt genommen wird, um weiße Identitätsbildungen in der visuellen Kultur zu untersuchen.⁷ Die Suche nach den Verbindungen von Hautfarbe und Medialität erweitert diesen Ansatz, denn sie anerkennt, dass Ethnie als Kategorie in der visuellen Kultur sich jenseits einer vordergründigen thematischen Ebene auswirkt und verhandelt wird. Dabei wird das Verhältnis von „Form“ und „Inhalt“ bedeutsam, insofern die Berücksichtigung medialer Aspekte den bedeutungsproduzierenden Anteil des Bildmediums mit einschließt. Allgemein formuliert bedeutet dies, dass „[i]n der Verbindung des Begriffs ‚Medium‘ mit dem des Bildes [...] die Sichtbarmachung des Anteils der ‚Form‘ am ‚Inhalt‘ der Darstellung beziehungsweise ihrem wechselseitigen, sich gegenseitig bedingenden und erst den Gegenstand der Darstellung zur Anschauung bringenden Verhältnis zueinander“ zur Debatte steht.⁸

Panorama und Parodie: Der Scherenschnitt als Medium historischer Projektion

Die Arbeiten der US-amerikanischen Künstlerin Kara Walker verdeutlichen auf exemplarische Weise diese Durchdringung von thematischen und medialen Aspekten – bezogen auf den Zusammenhang von Hautfarbe und Medialität. In ihren raumfüllenden Installationen präsentiert die Künstlerin in annähernd lebensgroßen schwarzen Scherenschnitten ein Konglomerat an rassistischen und sexistischen Bildstereotypen. Die auf den ersten Blick idyllisch wirkenden Szenen, die durch ihre Titel und die Kleidung der Dargestellten in der Zeit der Sklaverei in den Südstaaten angesiedelt sind, halten bei genauerem Hinsehen eine Fülle an gewalttätigen und pornografischen Details bereit. Es wird geschlagen, getreten und vergewaltigt. Die agierenden Figuren, den Silhouetten nach sowohl Schwarze als auch Weiße, lassen sich dabei jedoch nicht immer eindeutig in Täter und Opfer unterscheiden. In einer Szene aus der Installation *Camptown Ladies* (1998) hockt eine weiße junge Frau vor einer unbedeckten Schwarzen (Abb. 2). Die Stehende hält ein Baby in der Hand; ein Urinstrahl ergießt sich vom Kind scheinbar direkt

in den geöffneten Mund der am Boden Hockenden. Zuordnungen von „Herrin“ und „Sklavin“ sind nicht ohne weiteres möglich. Eine Narration, in welche die Figuren der Einzelszenen eingebunden werden könnten, ergibt sich ebenfalls nicht, zumal sich weder ein zeitlicher Anfang noch eine klare innere Beziehung zwischen den Szenen festmachen lässt.

Walkers Arbeitsstrategie wurde mit dem Begriff der „Parodie“ belegt.⁹ Barbara Paul griff bei dieser Kennzeichnung auf die Ausformulierung dieses Konzepts bei Judith Butler zurück und wies auf den doppelten Effekt einer möglichen Destabilisierung ethnischer und geschlechtsspezifischer Identitäten hin, den ein parodistisches künstlerisches Verfahren haben könne.¹⁰ Was genau bei Walker parodiert wird, ist dagegen weniger eindeutig als es zunächst den Anschein haben mag. Einigte man sich darauf, dass es „Stereotypen“ sind, die Walker parodistisch zitiert und verfremdet, dann blieben diese ebenfalls noch genauer zu bestimmen. Denn wo und wie sich Stereotypen zeigen und wie stereotypisierte Identität formiert und wirksam wird, all dies ist ebenfalls Thema Walkers und Teil einer differenzierten Auseinandersetzung mit dem Zusammenhang zwischen Repräsentationspraktiken und Identitätsbildung.

Die Verwendung des Scherenschnitts als künstlerischer Technik ist parodistisches Mittel; wirksam wird die Parodie nicht nur inhaltlich, sondern auch auf der Ebene der Repräsentationslogik. Parodiert werden die historischen Effekte eines Mediums, dem im pseudo-wissenschaftlichen Kontext der Physiognomik nicht nur besondere Objektivität bei der Aufdeckung des „wahren“ Charakters eines

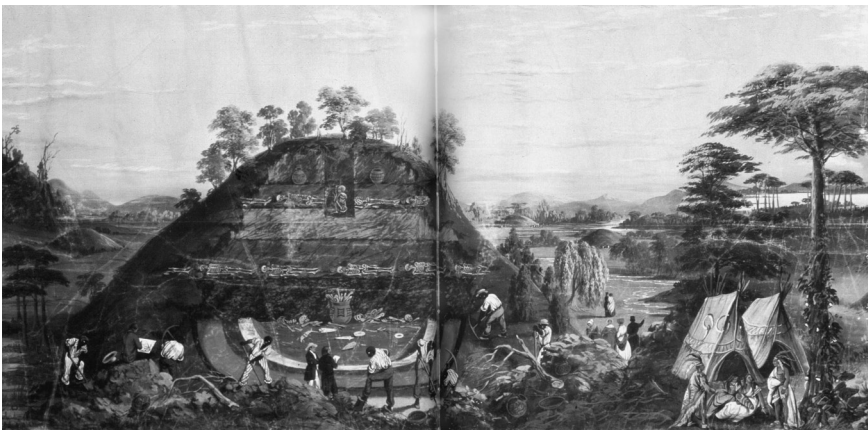


2 Kara Walker, Camptown Ladies, Papier, 2,74 × 20,42 m, 1998

Menschen zugesprochen, sondern das darüber hinaus im 19. Jahrhundert zum Inbegriff nahsichtiger Porträts bürgerlicher Familienidyllen wurde. Aufgrund ihres Formats waren diese Arbeiten entweder zur Buchillustration gedacht, etwa für die bereits erwähnte *Physiognomik* Lavaters, oder aber zum privaten Vergnügen und zur intimen Betrachtung.

Kann ein Format parodiert werden? In Bezug auf die Arbeiten Walkers ist diese Frage zu bejahen, zieht das Werk doch gerade aus der Abweichung vom medialen Vorbild einen Großteil seiner Bedeutung. Entgegen der Verfügbarkeit des kleinen Formats rufen Walkers raumfüllende Installationen Blickverwirrung hervor. Die Abstraktionsleistung, die dem Schwarzweiß des Scherenschnitts im historischen Gebrauch zugeschrieben wurde und seine scheinbare Reinheit gegenüber durch Geschmack und „Zeitgeist“ korrumpierbaren anderen Repräsentationsformen, werden von Walker mit den rassistischen und sexistischen Verzerrungen konfrontiert, die sich gerade in diesem vermeintlich „reinen“ Medium artikulieren konnten. Zudem arbeitet der vom Kontrast der schwarzen Fläche auf weißem Grund (und umgekehrt) profitierende Scherenschnitt bereits auf medialer Ebene mit den Doppelbedeutungen des Schwarzweiß als Beschreibung eines Hell-Dunkel-Kontrasts und als Kürzel für menschliche Hautfarben in all ihrer Diversität.

Das auf formaler Ebene angesiedelte parodierende Zitieren, das Walkers Arbeit kennzeichnet, bezieht sich noch auf ein weiteres Phänomen des historischen Medieneinsatzes: das Panorama. Neben Stadtansichten und Landschaftsdarstellungen waren es vor allem historische Szenen, die als Panoramen großen Erfolg hatten. Es gab aber auch Mischformen wie das heute im St. Louis Art Museum aufbewahrte *Panorama der monumentalen Größe des Mississippitals* von John J. Egan (1850). In fünf Teilen zeigt dieses bewegte Panorama, angeregt von zeitgenössischen Studien



3 John J. Egan, Panorama der monumentalen Größe des Mississippitals, Tempera auf Baumwolle, ein Teil eines fünfteiligen, bewegten Panoramas, 2,28 × 10,607 m, St. Louis Art Museum, um 1850

über die indianische Kultur, eine Reise flussabwärts (Abb. 3). Die fünfte und abschließende Tafel lässt in imaginärem Nebeneinander zwei indianische Paare erkennen, die rechts am Bildrand vor ihren Zelten lagern, sowie die unter Mitwirkung schwarzer Sklaven von mehreren weißen Männern beaufsichtigte Ausgrabung. Bildbeherrschend ist der wie im Querschnitt offengelegte Grabhügel, der den Blick auf die einzelnen in verschiedenen Erdschichten befindlichen Gräbern freigibt.

Ziel nicht nur dieses Panoramas war die Erzeugung eines möglichst realistischen Eindrucks, der verbunden mit der speziellen Architektur, in denen die Panoramen jeweils präsentiert wurden, dafür sorgen sollte, dass die BetrachterInnen sich in die dargestellte Umgebung gleichsam körperlich versetzt fühlen sollten. Ein Rezensent schrieb über ein Panorama, das eine Ansicht der Stadt Athen zeigte, 1821: „Das Auge wird so getäuscht, daß ich vergaß, vor einem Panorama zu stehen, oft auf Zehenspitzen die Landschaft hinter den Gebäuden zu erspähen versuchte und meine Lorgnette ergriff, um die Schluchten zu sehen, durch die der Strom der Vorsehung floß.“¹¹ Der Wunsch, die räumliche wie die zeitliche Distanz durch eine möglichst perfekte Repräsentation aufzuheben und durch gemalte Geschichte einen Eindruck davon zu gewinnen, „wie es gewesen ist“, trug viel zur Beliebtheit der Panoramen bei. Der Überblick, den die panoramische Anordnung versprach, war gerade eines der Merkmale, die die historische Korrektheit zu garantieren schien; dies galt auch dann, wenn, wie bei der Darstellung des indianischen Grabhügels, Szenen miteinander kombiniert wurden, die in dieser Weise niemals stattgefunden haben können. Die direkt neben der Ausgrabungsstätte lagernden indianischen Ureinwohner betten die zentrale Szene des Bildes für die BetrachterIn in einen Sinnzusammenhang ein: die Ausgrabungen beziehen sich auf die indianische Vergangenheit.

Der Wunsch nach Sichtbarmachung und nach dem genießenden Sehen, den eine panoramische Bildordnung zu erfüllen verspricht, wird von Walker durch die Präsentationsform ihrer Arbeit zitiert. Das historische Vorbild wird aber auch parodiert, weil der „schwindelerregende Effekt“¹², den die Anordnung der Schemenschnitte im Raum hervorruft, ein Gleiten des Blicks im Sinne des Panoramas stört. Dies auch deswegen, weil die einzelnen Szenen sich nicht zu einer durchgängigen *narratio* verbinden lassen.

Körperbilder, Schattenbilder, Sprachbilder

In dem als Vorlage für Griffins Film *Birth of a Nation* dienenden Roman *The Clansman: An Historical Romance of the Ku Klux Klan* von Thomas Dixon (1904) figuriert „die“ schwarze Frau als Bedrohung weißer Männlichkeit: Die schwarze Geliebte des Protagonisten zieht diesen sukzessive ins Verderben oder, wie Dixon schreibt, in den „black abyss of animalism“.¹³ Das im Sprachbild des „schwarzen“ Abgrundes zur Schau gestellte Phantasma abjekter schwarzer Weiblichkeit belegt die Unterfütterung der Metapher des Abgrundes mit rassistischen Körpervorstellungen. Walkers schwarzfarbige Figuren, die ja ausdrücklich schwarze und weiße



4 Kara Walker, *Slavery, Slavery!* (Detail), Papier, ca. 3,7 × 5,5 m, 1997

Hautfarbe meinen, spielen immer wieder auf die Zuschreibungen des Verworfenen und Monströsen an den schwarzen Körper an. In der bereits beschriebenen Szene aus *Camptown Ladies* ist der Körper der stehenden schwarzen Frau durch eine grotesk wuchernde Ausstülpung in der Höhe ihres Gesäßes gekennzeichnet. In den anthropologischen Pseudo-Wissenschaften des 19. Jahrhunderts wurde immer wieder auf das „übergroße“ Gesäß der schwarzen Afrikanerinnen hingewiesen, das so zu einem Zeichen ethnischer „Andersartigkeit“ wurde.¹⁴

Auch in der Installation *Slavery, Slavery!* taucht das Motiv des abjekteten weiblichen Körpers in der schwarzen Brunnenfigur auf (Abb. 4). Der Arm und Bein in die Höhe reckende und als schwarz gekennzeichnete Körper karikiert das traditionelle Brunnenpersonal der Quellnymphen und Wassergöttinnen. Zudem verweist das „Wasser“ des Brunnens wiederum auf eine Reihe ekelbesetzter Körperflüssigkeiten oder -funktionen wie Urin, Schweiß, Spucke oder Milch. Walker spielt damit auf die an den schwarzen Körper gehefteten Projektionen an, die diesen als ekelregend und verworfen imaginieren. Walker verhandelt diese Projektionen über die verwendete Technik, den Scherenschnitt, nicht nur auf der inhaltlichen, sondern auch auf der medialen Ebene. Sie trägt der Erkenntnis von den vielfältigen Verflechtungen des Medialen mit dem Kulturellen Rechnung, indem die Rassismen über ein Medium zur Repräsentation gelangen, das „schwarz“ und „weiß“ semantisch und visuell mit ethnischer Differenz koppelt.

Ihren Resonanzboden hat die Metaphorisierung des Helldunkels überdies in den wissenschaftlichen Theorien zur Entstehung der Hautfarben. So lehnten die meisten Gelehrten des 18. Jahrhunderts die Vorstellung ab, ein Schwarzer könne Stammvater der menschlichen Gattung, also der „erste Mensch“ gewesen sein. Man war der Meinung, dass dessen dunkle Farbe nie zu einem ganz „reinen“ Weiß hätte werden können, sondern stets noch Reste des „Schwarzen“ hätten sichtbar bleiben müssen.¹⁵ Diese Überzeugung orientiert sich an der Erfahrung des Farbauftrags einer dunkleren Farbe auf einen helleren Untergrund und überträgt sich auf die Vorstellung von der Färbung der Haut. Das heißt, es ist von einer Wechselwirkung auszugehen: Die medialen Eigenschaften, die das Auftragen von Farbe beeinflussen, werden zur Referenz bei der Frage nach der Genese menschlicher Hautfarbe. Und die Beschreibungen und Klassifizierungen des Farbauftrags stehen in Verbindung mit der Anthropologie der „Rassen“. Walker nutzt das Wissen um diese Zusammenhänge, um rassistische und sexistische Projektionen in ihren visuellen Effekten zu untersuchen. Diese visuellen Effekte sind in den Arbeiten, bedingt durch die Zusammenstellung der Figuren, die gewollte Ambiguität einzelner Szenen und nicht zuletzt durch die Technik des Scherenschnitts selbst, in den seltensten Fällen eindeutig zu bestimmen; monströs und obszön sind die Körper der Sklaven und die der Sklavenhalter.

Da verschiedene Merkmale die Arbeiten Walkers im Zusammenhang geschichtlicher Narration und Erinnerung situieren, werden die visuellen Stereotypisierungen in ihren Brechungen auch zu einem Kommentar der Funktion des Visuellen bei der Konstruktion der historischen Erzählung. Durch einen Titel wie *Gone: A Historical Romance as it Occured Between the Dusky Thighs of a Young Negress and her Heart* (1994) wird nicht nur auf den Südstaatenroman und -film *Gone with the Wind* angespielt, sondern darüber hinaus auf die Frage nach den Praktiken historischer „Vergegenwärtigung“. So wurde 1996 in den USA die Möglichkeit eines *Gone with the Wind*-Themenparks diskutiert. Geplant war eine Art Disneyland der Südstaaten, das sich den Film zum Vorbild nahm. Die BesucherInnen sollten durch Rekonstruktionen von Rhett Butlers Herrenhaus und die Plantagenhäuser *Tara* und *Twelve Oaks* flanieren können. Auf Bedenken, dass eine solche Inszenierung die Geschichte der Sklaverei trivialisieren könne, reagierten die Organisatoren gelassen und argumentierten, sie konzentrierten sich auf den Film und nicht auf geschichtliche Fakten.¹⁶ Die Verwobenheit von nationalem Erinnerungsspektakel und „historischen Fakten“, die ein Symptom der Integration historischer Fiktionalisierung in die historische Erinnerung ist, spielt sich auch auf der visuellen Ebene ab. In das Erinnern an die Geschichte der Sklaverei schleichen sich unmerklich diejenigen Bilder ein, die die Imaginationen des Vergangenen notwendigerweise begleiten. Die Darstellung der Geschichte der amerikanischen Sklaverei ist von vornherein nicht unabhängig zu denken von den Fiktionen und Phantasmen, die die Erzählung dieser Geschichte grundlegend strukturieren. Es sind die Vorstellungsbilder voller Klischees und Stereotypen, die immer wieder zu reproduzieren die Erzählung über die amerikanische Sklaverei offenbar nicht umhin kommt.

Walkers Arbeit als Thematisierung von Hautfarbe, Geschlecht und Repräsentation zu lesen, liegt nahe. Wie aber ließe sich Walkers Auseinandersetzung mit dem Thema in methodischer Hinsicht auf die (kunstwissenschaftliche) Arbeit rückbeziehen? Oder anders gefragt: Auf welche Weise können die oben referierten Ergebnisse über eine Analyse der Arbeiten Walkers für die Frage nach Hautfarbe und Medialität insgesamt von Bedeutung sein? Diese Frage schließt an die bereits erwähnte Forderung an, ethnische Differenz auch dort als Thema zu erkennen, wo sie nicht unmittelbar in inhaltlicher Hinsicht verhandelt wird.

In Walkers Arbeiten sind Weiße und Schwarze „schwarz“. Insofern fügt die Künstlerin bereits auf der medialen Ebene eine Störung rassierter Zuschreibungen an menschliche Hautfarbe ein und gibt zugleich einen Hinweis auf die Notwendigkeit, Medialität als Ort der Verhandlung ethnischer Differenz zu berücksichtigen. Ein solcher Anspruch schließt an die bereits vor einem Jahrzehnt zur Einleitung der Publikation zur 6. deutschsprachigen Kunsthistorikerinnentagung von Viktoria Schmidt-Linsenhoff formulierten Überlegung an, Bilder nicht als „Anlaß, über die Dargestellten, als vielmehr über die Verfahren der Darstellung und die bewußten Absichten oder unbewußten Wünsche der Darsteller zu reden.“¹⁷ Ebenso aber geht es auch darum, dass die „Bürde der Differenz“ nicht nur vom nicht-weißen Subjekt getragen wird.¹⁸

Die Rezeption der seit den 1970er Jahren tätigen Künstlerin Cindy Sherman kann Fallbeispiel für solche theoretisch-methodischen Implikationen bei der Analyse des Hautfarbendiskurses sein und deren Problematik zugleich erläutern. Shermans erste Arbeiten, die schwarz-weiß Fotografien, die unter den Titel *Untitled Film Stills* gestellt wurden, nehmen eine Schlüsselrolle in der feministischen Rezeption und Weiterentwicklung postmoderner Theorie ein. An ihnen wurden Aspekte weiblicher Subjektbildung und Identitätskonzepte diskutiert; außerdem waren sie Teil einer medientheoretischen Repräsentationskritik.¹⁹ Was in diesen Diskussionen völlig ausgeblendet blieb, war die auffällige Tatsache, dass Sherman stets weiße Frauen darstellte. Nun ließe sich vermutlich bei allen KünstlerInnen, die die Kunstgeschichte seit ihren Anfängen zu ihrem Thema gemacht hat, Ähnli-



5 Cindy Sherman, *Untitled Film Still #3*, Fotografie, 1977

ches feststellen, einfach weil die Kategorie ethnischer Differenz erst seit einigen Jahren Eingang in den theoretischen Diskurs gefunden hat. Was Sherman jedoch hier gleichwohl von Interesse sein lässt, ist daher exemplarisch zu verstehen: die Tatsache, dass ein Werk, das derart prominent zur Verhandlung von Identitäts- und Repräsentationspolitik diente, „Weißheit“ zwar thematisierte, aber dieses Thema es niemals in die theoretischen Diskurse schaffte.

Beide, Cindy Sherman und Kara Walker, arbeiten auf medialer Ebene mit dem Thema Schwarzweiß und die Arbeiten beider Künstlerinnen können als Auseinandersetzung mit der (massenmedialen) Repräsentation von „Weiß“ und „Schwarz“ gelesen werden. Shermans Arbeiten *Untitled Film Still # 3, 4* und *5* zeigen jeweils eine weiße Frau. Sie inszenieren ein vorgebliches Filmstandbild, ohne direkt auf einen bestimmten Film Bezug zu nehmen (Abb. 5). Der Hollywoodfilm der fünfziger und sechziger Jahre, Shermans Referenz, wurde als Produktionsort weißer Identität von verschiedenen TheoretikerInnen untersucht.²⁰ Und als solcher wird der Hollywoodfilm auch in Shermans Fotografien sichtbar. Die fotografische Inszenierung weißer Weiblichkeit, der weiße Star als großes Thema Hollywoods – all das verschränkt sich in Shermans Fotografien mit der Frage nach Identitätsbildung mit und durch den Blick auf Bilder.

In Walkers Scherenschnitten ist der Zusammenhang von Hautfarbe und Medialität auf vergleichbare Weise benannt. Bezogen auf historische Repräsentationsformen wie Panorama und physiognomischen Scherenschnitt zeigt Walker, dass diese Medien und die durch sie und mit ihnen transportierten Inhalte Teil des Diskurses über ethnische Differenz und Hautfarbe sind. Für eine Geschichte der Sklaverei spielen, so kann man Walkers Arbeit lesen, die realen und die Vorstellungsbilder des „Anderen“ und des „Eigenen“ eine konstitutive Rolle. Walker macht aber auch deutlich, dass die Auseinandersetzung mit diesen stereotypisierten Repräsentationen medienhistorisch vorgehen muss, um die scheinbare „Neutralität“ der historischen Erzählung mit ihren Rassismen zu konfrontieren.

In einer Arbeit von 1998 kommt dies besonders pointiert zum Ausdruck (Abb. 6). Der einzelne Scherenschnitt trägt den Titel *Cut* und setzt, dem Titel gemäß, einen doppelten Schnitt ins Bild: den Schnitt mit der Schere, mit dem das Kunstwerk, der Scherenschnitt, entsteht – und den Schnitt mit dem Messer in die beiden Handgelenke, aus denen im hohen Bogen das Blut spritzt. Reflektiert wird hier nicht nur die Gewalt und die Verletzungen der Sklaverei, sondern auch das künstlerische Medium; der Schnitt mit der Schere ist es, der die oft gewalttätigen und schockierenden Szenen hervorbringt. *Cut* ist demnach ein Kommentar zur Rolle von Visualisierungen und Vorstellungsbildern beim Versuch, die Geschichte



6 Kara Walker, *Cut*, Papier, ca. 2,1 × 1,2 m, 1998

der Sklaverei zu erinnern und zugleich ein Hinweis auf die medialen Anteile in der Genese und Reproduktion rassistisch und sexistisch gewendeter Verwerfungen.

Die Arbeit, in der Literatur als Selbstporträt identifiziert, lässt das Bild der Künstlerin selbst Teil dieser Verwerfungen werden;²¹ *Cut* zeigt damit, dass die Kritik an den „negativen“ Bildern, an misogynen und rassistischen Repräsentationen, am wirkungsvollsten nicht von einer Position des Außen formuliert wird, sondern in der Auseinandersetzung mit den identitätskonstituierenden Effekten jener Repräsentationen.

- 1 Zit. n. Therese Steffen: ‚Diversity‘ in US-American cultural contexts: Kara Walker’s hybrid body concepts. In: Körperkonzepte/Concepts du corps. Interdisziplinäre Studien zur Geschlechterforschung. Hrsg. von Franziska Frei Gerlach u.a. Münster 2003, S. 121–128, hier: 124.
- 2 Zu Lavater vgl.: Im Lichte Lavaters. Lektüren zum 200. Todestag. Hrsg. von Ulrich Stadler. Zürich 2003.
- 3 Bettina Mathes: Under Cover. Das Geschlecht in den Medien. Bielefeld 2006, S. 19.
- 4 Ein Beispiel hierfür liefert etwa das Motiv des „Mohrenpagen“, das weiße Adlige mit schwarzen Assistenzfiguren zeigt. Angela Rosenthal: „Die Kunst des Errötens. Zur Kosmetik rassistischer Differenz“. In: Das Subjekt und die Anderen. Interkulturalität und Geschlechterdifferenz vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Hrsg. von Herbert Uerlings u.a. Berlin 2001, S. 95–113. Katja Wolf: Schwarze Pagen, weiße Damen. Mohrenpagen in der Bildnismalerei des Barock. In: Weiße Blicke. Geschlechtermythen des Kolonialismus. Hrsg. von Viktoria Schmidt-Linsenhoff u.a. Marburg 2004, S. 19–36.
- 5 George Heard Hamilton stellt eine Auswahl an entsprechender Kritik in seiner Schrift *Manet and his Critics* (New Haven 1954) vor. Louis de Laincel schreibt in *Promenade aux Champs-Élysées 1865*, das Inkarnat der Olympia sei schmutzig, „crasse qui enduit leurs contours“ und ihre Hände seien dreckig, „aux mains sales“ (zit. n. T.J. Clark: *Un réalisme du corps. ‚Olympia‘ et ses critiques* en 1865. In: *Histoire et critique des arts*, Mai 1978, S. 139–160, hier: S. 142. Zu dieser Debatte um Olympia siehe auch Sander Gilman: *Black Bodies, White Bodies. Towards an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth Century Art*, In: *Critical Inquiry*, Vol. 12, 1985, Nr. 1, S. 204–242.
- 6 Eva Warth: Die Inszenierung von Unsichtbarkeit. Zur Konstruktion weißer Identität im Film. In: *Projektionen: Rassismus und Sexismus in der visuellen Kultur*. Hrsg. von Annegret Friedrich u.a. Marburg 1997, S. 125–131.
- 7 Z. B. Martin Berger: *Sight Unseen. Whiteness and American Visual Culture*. Berkeley u.a. 2005.
- 8 Hildegard Frübis: *Geschlecht und Medium. Natur, Körper und Entdeckerphantasien*. In: *Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung*. Hrsg. von Anja Zimmermann. Berlin 2006, S. 331–345, hier: S. 344.
- 9 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.
- 10 Judith Butler: *Gender Trouble. Femi-*

- nism and the Subversion of Identity. New York 1990 (dt. Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt am Main 1991). Paul bezieht sich zudem auf Linda Hutcheon: A Theory of Parody. The Teaching of Twentieth-Century Art Forms. New York 1985.
- 11 Zit. n. Bernard Comment: Das Panorama. Geschichte einer vergessenen Kunst. Berlin 2000, S. 104. Siehe auch Wolfgang Kemp: Die Revolutionierung der Medien im 19. Jahrhundert. Das Beispiel Panorama. In: Moderne Kunst I. Hrsg. von Monika Wagner. Reinbek bei Hamburg 1991.
 - 12 Paul (wie Anm. 9), S. 240.
 - 13 Zit. n. Reading Black Through White in the Work of Kara Walker. A Discussion between Michael Corris and Robert Hobbs. In: Art History, Vol. 26, 2003, H. 3, S. 422–441, hier: S. 435.
 - 14 Am Beispiel des nach Europa verschleppten Afrikanerin Saartjie Baartman analysiert dies Kerstin Brandes: Re-Considering Saartjie Baartman: Configurations of the „Hottentot Venus“. In: Virtual Mindes. Congress of Fictious Figures. Hrsg. von Helene von Oldenburg/Andrea Sick. Bremen 2004, S. 40–55.
 - 15 Urs Bitterli: Die ‚Wilden‘ und die ‚Zivilisierten‘. Grundzüge einer Geistes- und Kulturgeschichte der europäisch-überseeischen Begegnung. München 2004, S. 349–354.
 - 16 Robert Hobbs: Kara Walker: Weiße Schatten, schwarz geschminkt. In: Kara Walker (Ausst.-Kat.), Kunstverein Hannover 2002. Freiburg 2002, S. 105–130, hier: S. 113.
 - 17 Viktoria Schmidt-Linsenhoff: Einleitung. In: Projektionen. Rassismus und Sexismus in der Visuellen Kultur. Hrsg. von Annegret Friedrich. Marburg 1997, S. 8–15, hier: 12.
 - 18 Jacqui Alexander: Chandra Talpade Mohanty: Feminist Genealogies, Colonial Legacies, Democratic Futures. New York 1997, S. 497, zit. n. Gaby Dietze: Postcolonial Theory. In: Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien. Hrsg. von Christina von Braun/Inge Stephan. Köln u.a. 2005, S. 304–324, hier: S. 315.
 - 19 Sigrid Schade: Cindy Sherman oder die Kunst der Verkleidung. In: Weiblichkeit in der Moderne. Hrsg. von Judith Conrad/Ursula Konnertz. Tübingen 1986, S. 229–243.
 - 20 Richard Dyer: White. London 1997. Richard Dyer: „White“, in: Screen, 29, 1988, H. 4, S. 44–64.
 - 21 Z. B. bei Paul (wie Anm. 9). Zum Problem „positiver“ und „negativer“ Bilder und feministischer Repräsentationskritik vgl. Griselda Pollock: Missing Women. Rethinking Early Thoughts on Images of Women. In: The Critical Image. Essays on Contemporary Photography. Hrsg. von Carol Squiers. Seattle 1990, S. 202–219.

Abbildungsnachweis

Abb. 1 aus: http://www.artnet.de/magazine/reviews/gardner/gardner11-22-05_detail.asp?picnum=5 [Eingesehen am 1.3.2007]; Abb. 2 aus: Kara Walker: For the Benefit of All Races... (Ausst.-Kat.), Kunstverein Hannover (9.6.-4.8.2002), Hannover 2002, S. 9; Abb. 3 aus: Bernard Comment: Das Panorama. Geschichte einer vergessenen Kunst. Berlin 2000, S. 104. Abb. 4 und 6 aus: Kara Walker, Pictures from Another Time (Ausst.-Kat.), University of Michigan Museum of Art, New York 2002, S. 122, S. 67; Abb. 5 aus: Rosalind Krauss. Cindy Sherman. München 1993, S. 37.