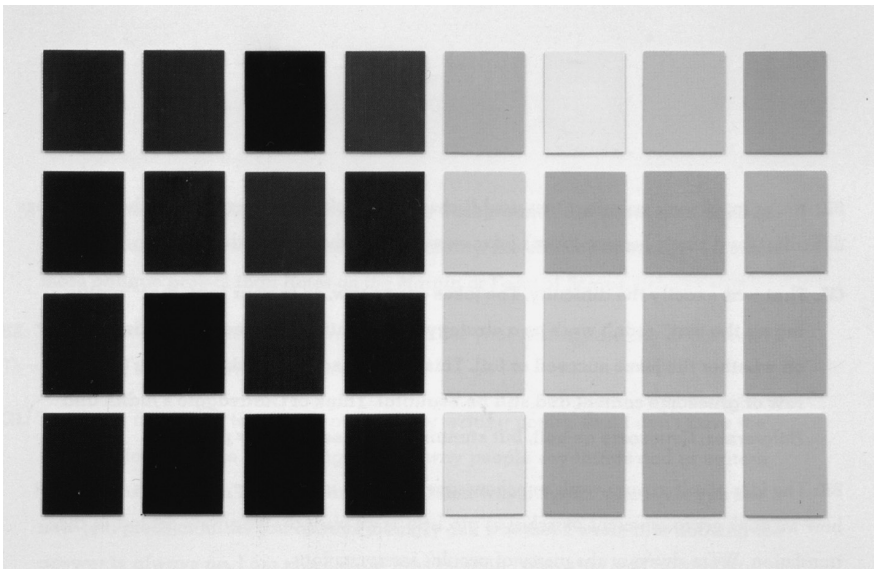


Antje Krause-Wahl

## Absorption/Reflexion

Oberflächen bei Kerry James Marshall und Glenn Ligon

*Black and White (Version #1)* (1993) nennen Glenn Ligon und Byron Kim zwei- und dreißig monochrome, mit Ölfarbe und Wachs bemalte Holztafeln. Gehängt in vier Reihen à acht Tafeln, variieren die sechzehn Panels der linken Hälfte von einem tiefen Schwarz bis zu einem dunklen Grau, die der rechten Hälfte changieren von einem hellen Weiß über Gelb bis zu Rosabraun (Abb. 1). Die im Titel vorgegebene und den rassischen Hautdiskurs bestimmende Dichotomie im Verbund mit dem Material Wachs legt es nahe, in den optisch klar separierbaren Blöcken „Porträts“ zu sehen – eventuell sogar „Selbstporträts“ des afro-amerikanischen Ligon und des koreanisch-amerikanischen Byron. Im selben Jahr hatte letzterer auf der Whitney Biennale neben mehreren hundert monochromen Panels die Namen derjenigen zu lesen gegeben, die ihm „Modell“ gestanden hatten.<sup>1</sup> Hier nimmt die Reflexion über Hautfarben jedoch eine spezifische Wendung: Im Unterschied zu den Farbmischungen der „weißen“ Seite weisen die „schwarzen“ Tafeln wenig Farbspielräume auf, so dass umgekehrt das „weiße“ Farbfeld farbiger erscheint. Ferner bilden die in der unteren Reihe nebeneinander gehängte schwarze und weiße Tafel einen starken Kontrast, während in der oberen Reihe eine graue und eine rosa Tafel einen nahezu identischen Helligkeitswert besitzen.



1 Glenn Ligon/Byron Kim, *Black and White (Version #1)*, Öl und Wachs auf Holz, 32 Stück à 25,4 × 20,3 cm, 1993

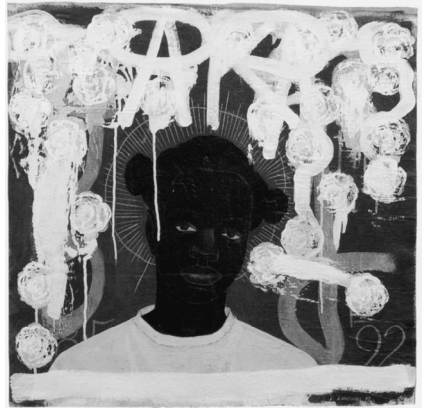
Ligons und Byrons als Farbstudie vorgeführte Konzentration auf die Facetten der Hauttöne und die Relativität der Farbwahrnehmung in Abhängigkeit von der Umgebung führt in das Zentrum der Diskussion über (Haut)Farbe im Kontext postkolonialer Identitäten. In ihr werden die Dichotomien schwarz/weiß in Frage gestellt, denn das Ich, das sich über eine Farbe definieren könnte, ist keine eindeutig abgrenzbare selbstidentische homogene Identität.<sup>2</sup> Fokussiert der zeitgenössische Kunstdiskurs auf die mediale Repräsentation von Hautfarbe in Fotografie und Film,<sup>3</sup> so stehen die Farben Schwarz und Weiß auch in der Malerei zur Disposition. Bereits Mitte der 1960er Jahre sahen abstrakt arbeitende Künstler wie Jack Whitten in deren Verwendung eine Möglichkeit, an politische Fragen anzuknüpfen.<sup>4</sup> Andererseits forderten figurativ arbeitende Künstler wie Raymond Saunders, die Farbe Schwarz nicht allein auf ein repräsentatives Zeichen politischer und kultureller Gegenwart zu reduzieren, sondern auch als chromatisches Ereignis ernst zu nehmen.<sup>5</sup> Wie die Farben Schwarz und Weiß für die Thematisierung von Alterität eingesetzt werden und welche Rolle der spezifische Einsatz von Material und Oberfläche dabei spielt, ist Gegenstand der folgenden Analyse. Konzentrieren werde ich mich auf den figurativ arbeitenden Kerry James Marshall und die Text-Bilder von Glenn Ligon, wobei es hier um Arbeiten gehen soll, die im weitesten Sinne als Porträts gefasst werden können.

### *Schwarz als Leerstelle*

Für Kerry James Marshall (geb. 1955, lebt und arbeitet in Chicago) ist die Darstellung schwarzer Haut zentral. Bereits *Two Invisible Men* (1985) – ein Bild, das auf den Film *The Invisible Man* (1933) einerseits und Ralph Ellisons gleichlautenden Roman andererseits anspielt – kann als programmatisch für seine Reflexion der oben genannten Zusammenhänge verstanden werden. Während auf der weißen Seite des Diptychons nichts zu sehen ist, schält sich auf der schwarzen Seite das



2 Kerry James Marshall,  
Two Invisible Men, Acryl  
auf Holz mit Holzrahmen,  
33 × 40,6 cm, 1985



3 Kerry James Marshall, *Lost Boys: AKA Lil Bit*, Acryl und Collage auf Leinwand, 66 × 67,3 cm, 1993

Porträt eines Mannes heraus (Abb. 2). Marshall, der mit dem Klischee des in der Dunkelheit „lauernden“ Schwarzen spielt, etabliert mit diesem Bild das Thema seiner malerischen Auseinandersetzung: Im Film *The Invisible Man* wird, um die tatsächlich unsichtbare Hauptperson sichtbar zu machen, eine weiße Maske verwendet, bei Marshall ist Weiß nur eine abstrakte, reflektierende Fläche. Der gesellschaftlich unsichtbare Mann aus Ellisons Roman indes erscheint als fotografisches Porträt, hier fordert die schwarze absorbierende Fläche zu einer genauen Wahrnehmung heraus. Und genau darin liegt für Marshall das Potential der Malerei.

In seinen großformatigen Gemälden der 1990er Jahre greift Marshall, um die Geschichte und Gegenwart der afro-amerikanischen Bevölkerung darzustellen, auf die Ikonografie der europäischen Kunstgeschichte zurück und ersetzt systematisch weiße durch schwarze Figuren. Wie in *Lost Boys* (1993–1995) gehen die Farbe und das jeweilige Thema hierbei eine vielschichtige Verbindung ein. In dieser mehrteiligen Arbeit rückt der Künstler die soziale Situation afro-amerikanischer Jugendlicher ins Zentrum. Auf dem 158 × 182 cm großen Hauptbild allegorisiert er ihr kindliches Spiel: In einem Paradiesgärtlein weist die Spielzeugwaffe in der Hand des einen Protagonisten auf einen zukünftigen Lebensweg hin, der in Kriminalität und Tod enden kann.<sup>6</sup> Um die Jungen auf den weiteren neun Porträtformaten als imaginäre Gangmitglieder auszuweisen, nutzt Marshall etablierte Zeichen schwarzer Männlichkeit. Die blaue Plastikkütze beispielsweise in *AKA Baby Brother* war für das Tragen der in den 1980er Jahren beliebten *Jheri curls* unabdingbar. An eine Trockenhaube erinnernd, galt es jedoch als cool, mit dieser auf die Straße zu gehen. Dieses zentrale Motiv wird von collagierten Bildern gerahmt, auf denen stilisierte Frauenporträts (roter voller Mund, große Mandelaugen, Fönwelle) zu sehen sind. Sie stammen von Covern der *Harlequin Romances*, den amerikanischen Groschenromanen, in denen gleichermaßen klischeehafte „weiße“ Frauenrollen konstruiert werden. In der Konfrontation stellt Marshall nicht nur ein stereotypes Bild schwarzer Männlichkeit vor, sondern auch, wie sich dieses in Abhängigkeit von stereotypen Vorstellungen „weißer Weiblichkeit“ definiert.

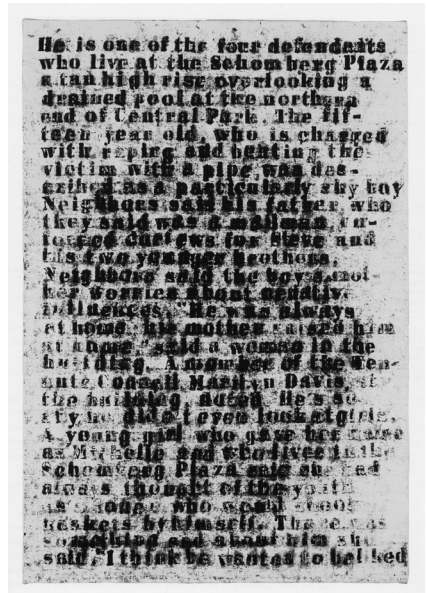
Besonderes Kennzeichen aller gemalten Figuren ist, das Marshall deren Haut so mit schwarzer Acrylfarbe belegt, dass sie aus der Entfernung als absorbierende Fläche erscheint (Abb. 3). Ihre Binnenzeichnung und damit die individuelle Physiognomie zeigen sich erst in Nahaufnahme. Durch diese Technik wirken seine Figuren von weitem schematisiert, führen dem Betrachter den undifferenzierten Blick vor Augen, mit dem Menschen schwarzer Hautfarbe betrachtet werden. Gleichzeitig steht Marshalls malerische Behandlung der Hautfarbe in einem starken Kontrast zum Farbauftrag der jeweiligen Umgebung. Die Porträts, die Heiligenfiguren der Renaissance adaptieren, werden förmlich von pastos aufgetragenem weißer Farbe eingeschlossen, die an Graffiti, Dekor, aber auch afrikanische Schriftzeichen<sup>7</sup> erinnert; zum Teil läuft sie auch über die schwarze Haut. Weiße Haut, wie die der Frauenporträts, wird zudem nicht gemalt, sondern als Collage ins Bild gesetzt. Im Gegensatz zu dieser Betonung von Geste und Material rückt die schwarze Farbe in den Hintergrund, wirkt immaterieller, weniger als Auftrag, denn als Aussparung. Die Behandlung der Haut verlebendigt nicht, im Sinne der etymologischen Bedeutung des für die Hautfarbe in der Malerei verwendeten Ausdrucks „Inkarnat“,<sup>8</sup> sondern im Gegenteil, die Körper werden entrückt.<sup>9</sup> Die schwarze Hautfarbe unterstützt so die auf der Abbildungsebene getroffenen Aussagen in mehrfacher Hinsicht. Sie symbolisiert eine nicht gegenwärtige Welt – die Strahlenkränze oder auch die Jahreszahlen im Bild verweisen auf Abwesenheit durch Gefängnis oder Tod<sup>10</sup>; in seiner differenzierten Materialbehandlung in Verbindung mit einem Nebeneinander von Realismen und Abstraktion, wird das Bild aber auch zu einer Malerei *über* Malerei, in der die schwarze Haut an die Unsichtbarkeit afro-amerikanischer (Kunst)Geschichte erinnert.

Marshall selbst äußert sich zu der Schwärze seiner Figuren mehrfach. So war anlässlich der Präsentation seiner Arbeiten auf der *documenta X* zu lesen „Die Figuren, die ich male, entsprechen buchstäblich der Wirklichkeit unserer rhetorischen Identität: ‚Schwarz‘ – stark typisiert, unverwechselbar, nuancenlos und völlig gehemmt und unsicher“.<sup>11</sup> In der Zeitschrift *Callao* erhält diese Aussage eine andere Wendung: „The reason why I painted them as black as they are was so that they operate as rhetorical figures. They are literally and rhetorically black in the same way that we describe ourselves as black people in America; we use that extreme position to designate ourselves in contrast to a white power structure of the country or the white mainstream.“<sup>12</sup>

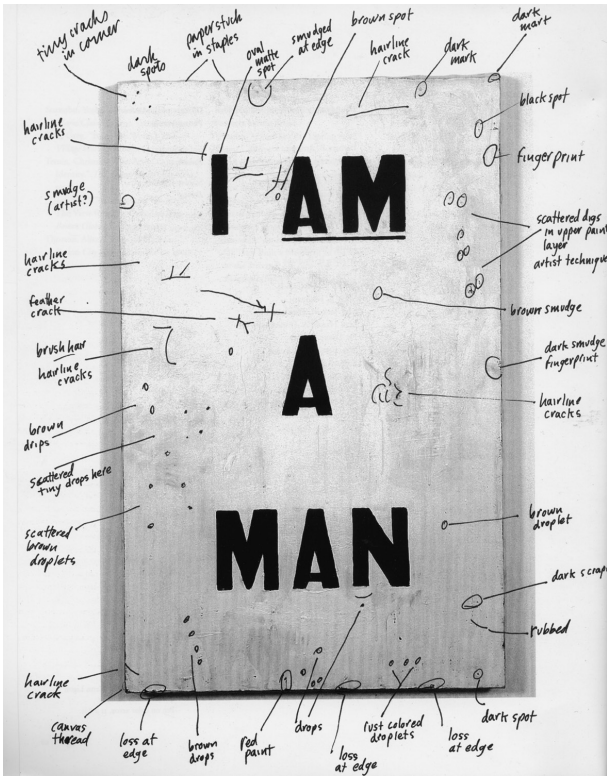
Marshalls Deutung variiert also in verschiedenen Rezeptionszusammenhängen. Im europäischen Kontext werden die Stereotypen betont, in einer Zeitschrift, die dezidiert afro-amerikanischer Kunstproduktion gewidmet ist, wird die Hautfarbe Schwarz zu einem rhetorischen Zeichen mit einer Funktion für eine afro-amerikanische Community: Sie kann eine Identifizierung mit dem Dargestellten ermöglichen. Das Marshalls Gemälde nicht nur an Geschichte erinnern, sondern er ihnen auch ein identitätsstiftendes Moment zuspricht, wird besonders eindringlich, wenn auf dem Cover des Katalogs *Mementos* ein gemalter Handspiegel zu sehen ist, in dem der Betrachter ein – nun allerdings realistisches – Porträt Martin Luther King sieht.<sup>13</sup>

Auch der in New York lebende Künstler Glenn Ligon (geb. 1960) nimmt „Lost Boys“ zum Ausgangspunkt einer Arbeit. 1989 wurden fünf schwarze und hispanische Jungen aus Harlem beschuldigt, eine Joggerin vergewaltigt und lebensgefährlich verletzt im Central Park zurück gelassen zu haben. Pressekampagnen forderten daraufhin die Wiedereinführung der Todesstrafe für Jugendliche.<sup>14</sup> Die in der New York Times zu lesenden Biografien, die umgekehrt die Angeklagten als Opfer sozialer Umstände schilderten, übertrug Ligon mit Ölkreide und Schablonen auf Leinwände verschiedener Größe, um dann die Zwischenräume und Buchstaben jeweils in unterschiedlicher Intensität mit deckendem Gesso zu bearbeiten. Die Schrift in *Profile Series* (1990–1991), die zudem schemenhaft *mug shots*<sup>15</sup> zu erkennen gibt, fängt an zu verschwimmen. Ligon fordert in seiner male-rischen Behandlung des gedruckten, die Wahrheit beanspruchenden Schwarz auf Weiß eine differenzierte Wahrnehmung zwischen den stereotypen Vorstellungen von aggressiver Sexualität und sozialer Opfersituation (Abb. 4).

Darby English hat Ligons Arbeiten als komplexes Interagieren zwischen „shape und substance“ bzw. „form und content“ beschrieben. Unter Rückgriff auf Jaqueline Roses Beobachtung, dass in der Politik der „Anderer“ als ein Feind wahrgenommen werde,<sup>16</sup> der als solcher „festgestellt“ werden müsse, um das Selbst intakt zu halten,<sup>17</sup> bezeichnet er Ligons Arbeiten als personifizierte Abstraktionen. In diesen seien Differenzen eingebettet, das „Bild“, das wir uns von „dem Anderen“ machen, werde so zu einer mobilen Figur.<sup>18</sup> Ligon selbst setzt sich in Relation zu den perso-



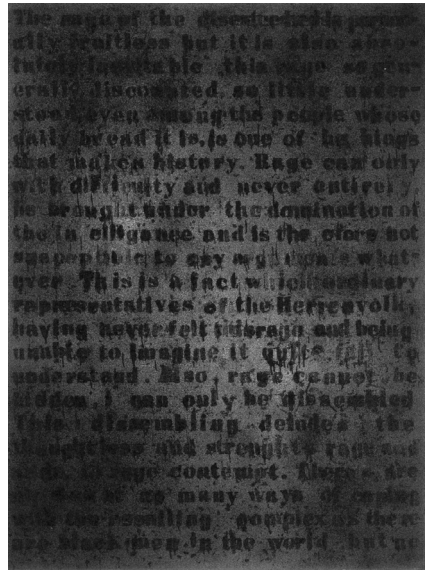
4 Glenn Ligon, Profile Series: A Loner, Shy and Sad, Ölstift and Gesso auf Leinwand, 81,5 × 56,1 cm, 1990–91



5 Glenn Ligon, Condition Report, Rechte Seite eines Diptychons, Siebdruck auf Iris  
Print, 81,3 × 57,8 cm,  
2000

nifizierte Abstraktionen, wenn seine Text-Bild Kombinationen zunehmend eine „persönliche“ Wendung erhalten. In *I Feel Most Colored When I Am Thrown Against a Sharp White Background* (1991) wird der Prozess des Verschwindens und Erscheinens einer gefühlten Farbigkeit, den Zora Neil Hurston in *How It Feels to Be a Coloured Me* (1928)<sup>19</sup> durch die Metapher der einen schwarzen Felsen überspülenden weißen Flut poetisiert, in ein Gegeneinander von Buchstaben und weißem rahmenden Grund übersetzt: Die schwarzen Konturen werden im Druckprozess von oben nach unten unscharf, in der Gegenrichtung füllen sich die Räume zwischen den einzelnen Lettern deckend mit Gesso. „Sich-farbig-Fühlen“ wird in Relation zur Umgebung als performativer Vorgang inszeniert.

Den Eindruck, dass seine Arbeiten „Selbstporträts“ zu sehen geben, erreicht Ligon durch mehrere Strategien gleichzeitig: Durch das vom Künstler adaptierte „I“ der zitierten Texte und durch die Formate seiner Bilder.<sup>20</sup> Besonders eindringlich geschieht dies im Gemälde *I Am a Man* (1988) (Abb. 5). Die Aufschrift der Plakate der streikenden Arbeiter in Memphis, die auf einer bekannten Fotografie Ernest C. Withers' von 1968 festgehalten sind, veränderte Ligon in der Art, das ein stilisiertes Porträt auf der Leinwand erscheint. Die Schichten des Bildes geben



6 Glenn Ligon, *Stranger in the Village*  
#11, Emaillack, Öl, synthetisches Polymer,  
Gesso und Kohlegrus auf Leinwand, 244 ×  
183 cm, 1997

Anlass, über Haut und Maske zu reflektieren: 1998 ließ Ligon die Risse und Spuren auf diesem Bild von einem Restaurator notieren, Berichte, die heute deutlich machen, dass unter den schwarzen Buchstaben auf weißer Farbe ein dunkler Grund liegt. Mit Bhabhas Interpretation von Frantz Fanons Satz „Der Neger ist nicht. Ebenso wenig der Weiße“ wird hier ein Stocken sichtbar und lesbar:<sup>21</sup> Neben den „Riss“ in der vertrauten Koppelung von schwarz/weiß gesellt sich der „Riss“ im Schriftzug – wobei en passant auch die instabil gedachten geschlechtlichen Identitäten zum Thema werden.

### *Kohle/Glanz*

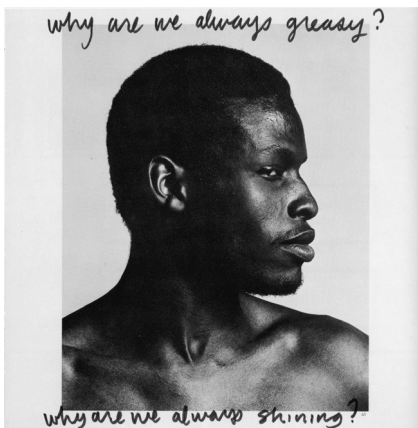
Auch in seinen schwarzen Text-Bildern verbindet Ligon Text, Farbe und Material zu einer komplexen Oberfläche, mit der er, so die These, an einen Diskurs anknüpft, in dem die schwarze glänzende Haut der Mapplethorpeschen männlichen Akte zur Disposition steht.

In dem mittlerweile mehr als zwanzig Arbeiten umfassenden Werkkomplex *Stranger in the Village* zitiert Ligon verschiedene Passagen aus James Baldwins titelgebendem Essay von 1953. Der afro-amerikanische Protagonist berichtet hier von seinem Aufenthalt in einem abgelegenen Schweizer Dorf und wie sich u. a. die „Weißen“ auf seine Hautfarbe als Zeichen der Differenz fixieren. Für *Stranger in the Village* erweiterte Ligon seine Schablontentechnik, indem er beispielsweise in *Stranger in the Village* #11 (1998) Emaillack und Öl mit Kohlegrus (Magnum), einem schimmernden Abfallprodukt der Kohleproduktion, kombiniert (Abb. 6).<sup>22</sup>

Durch die auf das noch feuchte Text-Bild aufgetragene Kohlegrusschicht werden je nach Betrachterposition verschiedene Wahrnehmungen generiert, denen gemeinsam ist, dass das Lesen der Schrift erschwert oder sogar verhindert wird: Einmal meint man einen Tiefenraum wahrzunehmen, ein anderes Mal ein Glitzern an der Oberfläche zu erkennen.<sup>23</sup>

Mit der Verwendung der Farbe Schwarz steht Ligon in der Tradition der amerikanischen Avantgarde, deren Vertreter auf vielfältige Weise mit ihr experimentierten und die Wahrnehmung des Betrachters herausforderten.<sup>24</sup> Gleichzeitig wurde die Farbe Schwarz mit symbolischer Bedeutung aufgeladen: Sie konnotiert Schöpfung (Newman) oder Entgrenzung (Rothko), steht aber auch für eine generelle Erfahrung von Fremdheit, die durch die spezifische Eigenschaft schwarzer Oberflächen, das Licht zu schlucken und einen Tiefenraum entstehen zu lassen, in dem man sich sehend verliert, hervorgerufen werden kann.<sup>25</sup> Die in *Stranger in the Village #11* (1998) zitierte Passage nun handelt von der Wut der Marginalisierten, so dass das Oszillieren des schwarzen Textes zu einem Symbol unterdrückter Emotionen wird.<sup>26</sup> Gleichzeitig spezifiziert Ligons Text-Bild die Erfahrung von etwas Fremden, Numinosen als Wahrnehmung eines Anderen. Unterstützt wird dies durch das Material Kohlegrus, dass die Bilder metaphorisch auflädt, kann doch Kohle mit Sklavenarbeit verbunden werden.<sup>27</sup>

Der Glanz ist ein komplexes affektives Phänomen, dessen Rolle Andreas Cremonini anhand von Lacans Ausführungen zur Malerei im *Seminar IX* erläutert.<sup>28</sup> Lacans zentrale Behauptung hier ist die der Malerei als Gabe:<sup>29</sup> Sie ist für das Auge und seine intentionalen Wirklichkeitserfahrungen gemacht, birgt aber auch Aspekte, die in dieser mimetischen Funktionsbestimmung des Bildes nicht aufgehen und die Lacan daher mit dem Begriff Blick zu fassen sucht. In dieser Hinsicht kann das Gemälde als eine hybride Einheit zweier gegenläufiger Ordnungen, zweier heterogener Wirklichkeitsbereiche, verstanden werden. Der Glanz auf dem Gemälde ist, nach Cremonini, ebenso wie der Glanz auf der berühmten Lacanschen Sardinien-



7 Glenn Ligon, Study for Notes on the Margin of the *Black Book*, Tinte auf Buchseite, 1991



büchse, der entscheidende „Ort“, an dem diese Wirklichkeitsbereiche aufeinander treffen.<sup>30</sup> Der Glanz evoziert Schaulust, er lenkt den Blick auf das dargestellte Subjekt, gleichzeitig scheint er die Oberfläche auszulöschen, er besitzt ein ästhetisches Eigenleben, ist ein Ereignis oder eine Art Lücke in der Sichtbarkeit, die gleichzeitig als eine Gegenwart empfunden wird, als ein Blick, der vom Anderen ausgeht.

Das für Ligon der Glanz eng mit der Frage nach der medialen Repräsentation schwarzer Haut verbunden ist, zeigt sich in seiner Arbeit *Notes on the Margin of the Black Book*, mit der er 1993 auf der Whitney Biennale an der intensiv geführten Debatte um die Mapplethorpeschen Fotografien partizipierte. Ligon trennte aus zwei im Handel erhältlichen *Black Books* die Fotografien heraus und hängte diese gerahmt in zwei Reihen in den Ausstellungsraum. Die schwarzen Körper wurden als Projektionsfläche inszeniert und gleichzeitig als Szenario von Fantasien und Begehren ausgestellt, das sich um den schwarzen männlichen Körper entwickelt; Textpassagen von Theoretikern, Politikern, Künstlern u. a. waren auf eigenen Tafeln zwischen den Fotografien arrangiert.

Auf einem Studienblatt für *Notes on the Margin of the Black Book* (1991) notierte Ligon auf die Fotografie von Terrence Mason zwei Fragen: „Why are we always greasy?“ und „Why are we always shining?“ (Abb. 7). Die Frage nach der Funktion dieses Glanzes beantwortet Kobena Mercer, den Ligon in der erwähnten Arbeit zitiert, wie folgt: „Considering the way in which the glossy allure of the photographic print becomes consubstantial with the shiny texture of black skin, I argued that a significant element in the pleasures the photographs make available consists in the fetishism they bring into play.“<sup>31</sup> Mapplethorpes Fotografien bedienen, nach Mercer, so einerseits die kolonialen Fantasien, in denen die ästhetische Idealisierung und erotische Besetzung des Anderen dazu dient, die Angst vor demselben zu kanalisieren. Mercer stellt aber, indem er (s)einen homoerotischen Blick mit einbezieht, zugleich die Frage, ob die Fotografien mit ihrem Glanz nicht zugleich die psychischen und sozialen Ambivalenzbeziehungen in der Repräsentation von Rasse und Sexualität freilegen.<sup>32</sup>

Auch Ligons rahmende Fragen zielen auf eine doppelte Codierung der glänzenden schwarzen Haut. Das Porträt oszilliert zwischen aufgeschriebener Abwehr und erotischer Besetzung. Für letztere Thematik sei nun die Fotografie gegenüber der Malerei ein einfacher zu handhabendes Medium: „I think it is easier to speak about sexuality through specific photographic representations [than through painting or text]“.<sup>33</sup> Und in einem Interview kontrastiert Ligon Malerei und Fotografie in dieser Hinsicht noch prägnanter: „De Kooning said, that paint was invented to depict flesh, and what attracts me to his work is the luscious, sensual nature of the paint. The materiality of the paint does the work, which seems to be about the desire with which we approach the bodies of others. Warhol understands that the depiction of flesh is one of painting’s jobs as well, although he goes about it by using photographic means and letting our investments in the bodies depicted do the work.“<sup>34</sup>

Für Ligon nehmen De Kooning und Warhol unterschiedliche Haltungen gegenüber dem (Bild)Körper ein. De Kooning setzt mit dem Farbmaterial ein Be-

gehen ins Bild. Indem er mit wiederholten Pinselführungen die Körper auf die Leinwand bringt und bearbeitet, wird die optische Wahrnehmung zu einem taktilen Erlebnis.<sup>35</sup> Bei Andy Warhol, wie Ligon in der Passage, die dem Zitat vorangeht, erläutert, wird der Körper in der fotografischen Repetition und mithilfe von Spuren zu einem Krisenphänomen, zu etwas Abwesendem, zu dem sich der Betrachter in ein Verhältnis setze.

Nach Ligon macht es zwar die Fotografie einfacher, das Begehren gegenüber einem dargestellten Subjekt zu thematisieren, das bedeutet aber nicht, dass seine Malerei dies nicht vermag. Vielmehr begegnen sich in *Stranger in the Village* Malerei und Fotografie: Einerseits lassen Buchstaben im Sinne von Figur auf Grund respektive Materialität die Oberflächen zu einem taktilen Ereignis werden. Andererseits wird der Glanz zu einem Element, das aus der Auseinandersetzung mit der Hautdarstellung des schwarzen Körpers in der Fotografie hergeleitet werden kann.<sup>36</sup> Verwandelt hier, nach Mercer, der Glanz den Körper zu einem Fetisch, der über die Ambivalenzbeziehungen von Rasse und Geschlecht nachdenken lässt, so macht Ligon in seinen personifizierten Abstraktionen mit Lacan über Cremonini die ambivalente Wahrnehmung eines „schwarzen Körpers“ sichtbar: Der Glanz als Effekt eines spezifischen Materialeinsatzes in der Malerei verführt den Blick und zugleich wird das Bild fremd, unheimlich.

### *Color me blind?*

In ihrer Handhabung von Farbe und Material nehmen Marshall und Ligon komplementäre Positionen ein. Bei Kerry James Marshall *erinnert* die schwarze Haut als „Leerstelle“ – im Unterschied zur pastos aufgetragenen Umgebung – an die Abwesenheit/Unsichtbarkeit afro-amerikanischer (Kunst)Geschichten. In Interviews betont Marshall die Relevanz der US-amerikanischen Bürgerrechtsbewegung für seine Arbeiten und verortet sich somit in einer Tradition, in der für eine Positivierung der Farbe Schwarz eingetreten wird.<sup>37</sup> Die Figuren in ihrem abstrahierenden Schwarz erscheinen als Stellvertreter einer afro-amerikanischen Community, mit „Black is Beautiful“ befragt er jedoch gleichfalls stereotype Vorstellungen von schwarzer Männlichkeit.

Glenn Ligon thematisiert die komplexe Situation wechselseitiger Transformationen und relativer Standpunkte und übersetzt zudem die psychische Dimension der Wahrnehmung eines Anderen ins Bild. In Ligons personifizierten Abstraktionen bildet die Oberfläche eine komplexe Matrix, mit der er das in Fotografien ausgemachte (ambivalente) Begehren gegenüber einem „schwarzen Körper“ in Farbe und Material in Szene setzt. Subtiles Moment hier ist der Glanz, der aber nicht nur die Relation Betrachter-Bild aktiviert, sondern auch als *queerer* Kommentar auf das Schwarz der Abstrakten Expressionisten verstanden werden kann, das, David Sylvester folgend, eng mit einem männlichen Gestus verbunden ist: „[...] there was something splendidly macho in being able to produce a good strong black.“<sup>38</sup> Auf einer Metaebene lässt sich zudem über die formulierte Abwesenheit

von Künstlern anderer Hautfarbe in der für die Konstruktion einer genuin amerikanischen Kunstgeschichte bedeutsamen Avantgarde nachdenken, so dass der Titel *Stranger in the Village* in Hinblick auf eine „Aesthetic Community“ eine durchaus hinter sinnige Bedeutung erhält.<sup>39</sup>

Wohl finden sich auch in Marshalls *Lost Boys* Glanzpunkte: Gemalt als Sterne auf der Hautoberfläche weisen sie in ihrem illustrierenden Charakter auf eine andere Welt bzw. betonen die Schönheit schwarzer Haut. Und so wird nicht nur im Schwarz/Weiß, sondern auch im Glanz der unterschiedliche Ansatz der beiden Künstler deutlich, die sich in zwei parallelen Feldern bewegen, in denen unterschiedlich über Identität, Hautfarbe und Malerei nachgedacht wird.<sup>40</sup>

- 1 Ausführlich dazu Anoka Faruqe: Byron Kim: Color as the Anti-Essence. In: Threshold: Byron Kim 1990–2004 (Ausst.-Kat.). Hrsg. von Eugenie Tsai University of California, Berkeley Art Museum, Pacific Film Archive. Berkeley 2004, S. 31–36.
- 2 Für eine kurzen aber prägnanten Überblick der Auseinandersetzung mit den Dichotomien schwarz/weiß vgl. Viktoria Schmidt-Linsenhoff: Weiße Blicke. Bild- und Textlektüren zu Geschlechtermythen des Kolonialismus. In: Weiße Blicke: Geschlechtermythen des Kolonialismus. Hrsg. von ders. Marburg 2004, S. 8–18.
- 3 Beispielsweise Only Skin Deep. Changing Visions of the American Self. Hrsg. von Coco Fusco/Brian Wallis. New York 2003.
- 4 Jeanne Siegel: Painting after Pollock: Structures of Influence. Amsterdam 1999, S. 142.
- 5 Dementsprechend war sein Pamphlet *Black Is a Color* (1968) in variierender schwarzer Schrift auf weißem Grund gedruckt. Zur Debatte um die Farbe Schwarz im afro-amerikanischen Kunstkontext Richard J. Powell: Black Art and Culture in the 20th Century. London 1997, S. 121–160.
- 6 Charles Rowell: Interview mit Kerry James Marshall. In: Callaloo, Bd. 21, 1998, H. 1, S. 263–272. URL <http://xroads.virginia.edu/~ug01/westkaemper/callaloo/marshall.html> (10.2.07). Hier sind acht Porträts abgebildet.
- 7 Terrie Sultan: This Is the Way We Live. In: Kerry James Marshall: Kerry James Marshall. New York 2000, S. 11–23.
- 8 Dazu ausführlich: Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte. Hrsg. von Daniela Bohde/Mechthild Fend. Berlin 2007 (Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst, 3).
- 9 Ein Vergleich mit Raymond Saunders Porträt *Jack Johnson* (1972) ist hier aufschlussreich. Abb. in Powell: Black Art and Culture (wie Anm. 5). Hier weicht der schwarze Körper gegenüber dem roten expressiven Hintergrund zurück, der erste schwarze Weltmeister im Schwergewicht (1908) ist zu einem Mythos geworden; in der Übermalung mit Ölkreide sucht Saunders aber gerade die physische Präsenz zurückzuholen. Auch Vergleiche zur expressiven Malerei der 1980er Jahre bieten sich an. Hierzu: 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.
- 10 Die Zeichen der Geheimschrift nsibidi werden konventionell gebraucht, sind aber eine Manifestation der unsichtbaren Welt: in ihr konvergieren Existenz und Erfahrung. Saki Mafundikwa: African Alphabets. The Story of Writing in

- Afrika. New York 2004. Die weißen Zeichen entsprechen so Marshalls Einsatz der schwarzen Haut.
- 11 Aus einem Brief an Arthur Jafa, Sommer 1994. In: *documenta X*, Kurzführer. Stuttgart 1997, S. 144.
  - 12 Rowell: Interview mit Kerry James Marshall (wie Anm. 6).
  - 13 Kerry James Marshall – Mementos (Ausst.-Kat.). Hrsg. von Hamza Walker. Chicago 1998.
  - 14 Alle wurden verurteilt, obwohl es kaum Schuldbeweise gab. Im Januar 2002 gestand ein Serienvergewaltiger die Tat und DNA-Tests bestätigten die Unschuld der Jugendlichen. Sydney H. Schanberg: A Journey Through the Tangled Case of the Central Park Jogger URL [www.villagevoice.com/news/0247\\_schanberg,39999,1.html](http://www.villagevoice.com/news/0247_schanberg,39999,1.html) (12.02.07)
  - 15 Zu mug shots vgl. Kerstin Brandes: „What you lookn at“ – Fotografien und die Spuren des Spiegel(n)s. In: *Medien der Kunst. Geschlecht, Metapher, Code*. Hrsg. von Susanne von Falkenhausen u. a. Marburg 2004, S. 148–168.
  - 16 Jacqueline Rose: *Why War? – Psychoanalysis, Politics, and the Return to Melanie Klein*. Oxford/Cambridge 1993, S. 24.
  - 17 Darby English: Glenn Ligon. Committed to Difficulty, In: Glenn Ligon – *Some Changes* (Ausst.-Kat.). Toronto 2005, S. 34–77.
  - 18 Ebd., S. 39.
  - 19 Zora Neil Hurston: How It Feels to Be Colored Me. In: *Norton Anthology of American Literature*. Hrsg. von Nina Baym, Bd. 2. New York/London 1994, S. 1425–1428, hier: S. 1426.
  - 20 Um nur ein Beispiel zu nennen: Das extreme Hochformat und die Proportion von *I Feel Most Colored When I Am Thrown Against Sharp White Background* findet sich auch in dem Siebdruck *Self-Portrait Exaggerating My Black Features/Self-Portrait Exaggerating My White Features* (1998).
  - 21 Homi Bhabha: Die Frage der Identität. Frantz Fanon und das postkoloniale Privileg. In: ders.: *Die Verortung der Kultur*. Tübingen 2000, S. 59–96, hier: S. 59.
  - 22 Zum Material ausführlich: Stephen Andrews: Glenn Ligon: In *Conversation*. In: Glenn Ligon – *Some Changes* (wie Anm. 17), S. 173–185, hier: S. 173.
  - 23 Für die einzelnen Arbeiten des Werkkomplexes *Stranger in the Village* nutzt Ligon unterschiedliche Materialkombinationen: Er experimentiert auch mit Siebdruck und Glitter. Glanz ist ein grundsätzliches Merkmal, jedoch werden beispielsweise durch den Umgang mit der aufgetragenen Schrift durchaus unterschiedliche Effekte erzielt.
  - 24 Ausführlich zu den verschiedenen Bedeutungsebenen von schwarzen Bildern im Abstrakten Expressionismus und der Farbfeldmalerei: Gabriele Schor: *Lapislazuli. Das Schwarz der Abstrakten Expressionisten*. In: *Die Farben Schwarz* (Ausst.-Kat.), Landesmuseum Joanneum Graz. Hrsg. von Thomas Zaunschirm. Wien u. a. 1999, S. 97–120, und *Black Paintings* (Ausst.- Kat.), Haus der Kunst München. Hrsg. von Stephanie Rosenthal. Ostfildern 2006.
  - 25 Stephanie Rosenthal: *Schöpfung, Übergang. Die Nacht, der Ort, Schwarz, seine Farbe*. In: ebd., S. 83–88, hier: S. 86.
  - 26 Auf *Stranger in the Village #11* (1998) ist unter anderem folgende Passage zu lesen: „[...] Also, rage cannot be hidden, it can only be dissembled.“
  - 27 In diesem Sinne verwendet beispielsweise auch Renée Green Kohle in der Installation *Sites of Genealogy* (1991).
  - 28 Andreas Cremonini: Über den Glanz. Der Blick als Triebobjekt nach Lacan. In: *Blickzähmung und Augentäuschung: Zu Jacques Lacans Bildtheorie*. Hrsg. von Claudia Blümle/Anne van der Heiden. Zürich 2005, S. 217–248. Seine Überlegungen können hier nur stark verkürzt wiedergeben werden.
  - 29 Jacques Lacan: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Seminar IX, Wein-

- heim/Berlin 1980, S. 107. Zit. nach Cremonini: Über den Glanz (wie Anm. 28), S. 234.
- 30 Ebd., S. 235.
- 31 Kobena Mercer: Skin Head Sex Thing. Racial Difference and the Homoerotic Imaginary. In: How Do I Look? Queer Film and Video. Hrsg. von Bad Object-Choices. Seattle 1991, S. 169–210, hier: S.174.
- 32 Ausführlich dazu, dass Ligon als homosexueller Mann in diese Diskurse involviert ist: Richard Meyer: Borrowed Voices: Glenn Ligon and the Force of Language. In: Un/Becoming (Ausst.-Kat.), Institute of Contemporary Art. Hrsg. von Judith Tannenbaum. Philadelphia 1997, S. 13–25.
- 33 Zit. nach Richard Meyer: Borrowed Voices. In: Un/Becoming (wie Anm. 32), S. 13–35, hier: S. 25.
- 34 Byron Kim: An Interview with Glenn Ligon. In: Un/Becoming (wie Anm. 32), S. 51–55, hier: S. 52.
- 35 Zu de Kooning ausführlich: Mechthild Haas: Jean Dubuffet – Materialien für eine „andere Kunst“ nach 1945. Berlin 1997, hier bes.: S. 238–243.
- 36 Bei Warhol selbst findet sich das Scharnier, auf das Ligon mit seinen Kohlegrusbilder anspielt: Die Oberflächen der *Diamond Dust Paintings* (1981) bestehen aus Diamantstaub, ebenfalls einem Abfallprodukt, das nicht nur den Glamourfaktor der dargestellten Stars unterstützt, sondern auch mit dem beghehenden Blick auf den Starkörper spielt.
- 37 James Marshall: Interview mit Calvin Reid. In: Bomb, Winter 1998, S. 45.
- 38 David Sylvester: Barnett Newman, Untitled, 1961. In: ders.: About Modern Art. Critical Essays 1948–97. London 1997, S. 397.
- 39 Zur kunsthistorischen Abwesenheit afro-amerikanischer Künstler im abstrakten Expressionismus: Dawoud Bey: The Black Artist as Invisible (Wo)Man. In: High Times, Hard Times: New York Painting 1967–1975. Hrsg. von Kathy Siegel. New York 2006, S. 97–115.
- 40 In aktuellen Arbeiten sind auch Konvergenzen festzustellen. Sowohl Marshall als auch Ligon arbeiten mit Glitter. Marshall setzt ihn beispielsweise für einen gemalten Wandbehang ein, in dem an Persönlichkeiten der Bürgerrechtsbewegung erinnert wird. Die auf der *documenta XI* gezeigten Versionen von *Stranger in the Village* werden zu Erinnerungstafeln, indem der Glitter hier den reliefartigen Charakter der Oberflächen betont.

#### *Abbildungsnachweis*

Abb. 1, 4, 5, 7 aus: Un/Becoming. Hrsg. von Judith Tannenbaum (Ausst.-Kat.), Institute of Contemporary Art. Philadelphia 1997 (S. 53, 45, 64, 24); Abb. 2, 3 aus: Kerry James Marshall: Kerry James Marshall. New York 2000 (S. 40, 68); Abb. 6 aus: Documenta 11\_Plattform5: Ausstellung. Hrsg. von documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH, Hatje Cantz 2002, S. 388.