
Zu den Filmen, die bei den 67. Internationalen Filmtagen in Venedig, 2010, für den Goldenen Löwen nominiert waren und auch von der Presse kontinuierlich besprochen wurden, gehörte „*Vénus Noire*“ (F 2010) des französischen Regisseurs tunesischer Herkunft Abdellatif Kechiche. Ins Bild gesetzt wird eine weitere Version der unzählige Male erzählten Lebensgeschichte der Saartjie, Sara oder Sarah Baartman (auch Bartmann) genannten Afrikanerin, vermutlich eine Angehörige des Khoi-Volkes, deren tatsächlicher Geburtsname unbekannt ist, die 1810, wahrscheinlich etwa zwanzigjährig, von der südafrikanischen Kap-Region nach Europa gebracht und als *Hottentotten-Venus* berühmt wurde.¹ Auf Grund der bei ihr diagnostizierten Steatopygie und vermuteter hypertrophierter Labien – die sogenannte *Hottentotten-Schürze* – wurde sie erst in London, dann in Paris zum exotistischen öffentlichen Spektakel, später zum wissenschaftlichen Forschungsobjekt für Georges Cuvier, den Begründer der vergleichenden Anatomie und zoologischen Taxonomie, und nach ihrem Tod um die Jahreswende 1815/16 schließlich zum Museums-
exponat.

Die Figur der *Hottentotten-Venus* stellt ein einschlägiges Beispiel für Prozesse der Bildfindung und der Bildzirkulation dar, die als solche allerdings von der bisherigen Forschung weder reflektiert noch theoretisiert worden sind. Diese Prozesse verlaufen sowohl quer zu Medien, Genres und Disziplinen als auch quer zu Künsten, Popularkulturen und Wissenschaften. Sie lassen sich zurückverfolgen bis in die Zeit um 1500, sie sind historisch verknüpft mit einer Geschichte des Reisens, des Handels und der Kolonisierung mit all ihren ausbeuterischen, rassistischen und sexistischen Strukturen und Praktiken, und sie sind bis heute nicht abgeschlossen. Ich möchte mit diesem Beitrag die Auseinandersetzung mit der *Hottentotten-Venus* als Frage nach Bildfindungen und Bildzirkulationen perspektivieren. Zur Diskussion steht die vielschichtige Interdependenz zwischen einer Verfügbarkeit und den Gebrauchsweisen der Bilder, Medienentwicklungen und einherge-

henden Bedeutungsverschiebungen. Gefragt ist damit zugleich nach der Strukturierung und den Funktionsweisen eines kulturellen Bildrepertoires als historisch generiertem – und immer auch zu historisierendem – Archiv von Bildern, Motiven und Darstellungsweisen.² Im Sinne eines kulturellen Gedächtnisses, in dem ‚faktische‘ Bilder und Vorstellungsbilder einander wechselseitig beeinflussen und hervorbringen, ist dieses Archiv daran beteiligt, wie etwas gesehen und mit welchen Bedeutungen es verknüpft wird. Es ist ebenso eine wirkmächtige Instanz dafür, wann welche Bilder wo und wofür eingesetzt werden oder werden können:³ das ‚Vor-Gesehene‘ beschreibt hier die quasi automatische, unbewusst vollzogene Präferenz bestimmter Bilder jenseits eines rein Intentionalen, weil sie sich anzubieten scheinen und/oder weil sie scheinbar aus sich selbst heraus verstehbar sind, nicht mehr erklärt werden müssen.⁴

Insofern Bilderwanderungen und Zirkulationsprozesse immer schon innerhalb von Machtverhältnissen stattfinden, sind Gebrauchsweisen und Bedeutungsverschiebungen – insbesondere in Hinsicht auf die Kategorien Geschlecht und Ethnizität – immer auch als Formen struktureller Gewalt zu analysieren, die sich in hegemonialen Strategien z. B. des Umschichtens, Auslöschens und Vereinnahmens, der Hierarchisierung und Exklusion artikuliert. Im Sinne einer Bilderpolitik geht es mithin um drei ineinandergreifende Ebenen: wie Bildbedeutungen generiert und naturalisiert werden und sich Bedeutungswandel vollziehen; wie (bestimmte) Bilder – auch im Zusammenhang mit Texten und Erzählungen sowie als Weisen des Erzählens und Argumentierens – benutzt, wiederholt und neu eingesetzt werden; und wie sie sich verbreiten, wie sie von einem, wie auch immer definierten, Kontext in einen anderen gelangen – auch über mediale, kategorische oder kulturelle Grenzen hinweg – und mit welchen Effekten. Eine kritische Nachverfolgung der Prozesse und deren Analyse auch auf ihre Voraussetzungsbedingungen hin verweist – so meine These – auf Auslassungen und Verkürzungen, die in den gegenwärtigen, vor allem kulturhistorisch und sozialwissenschaftlich geprägten Thematisierungen der *Hottentotten-Venus* bzw. der Saartjie Baartman – und das heißt auch, bezüglich Durchkreuzungen von *gender* und *race* – einerseits, den gegenwärtigen Debatten um Bildwanderungen und sog. globale Bilder andererseits sowie, drittens, im Ineinandergreifen dieser beiden Bahnen zu verzeichnen sind.

Die *Hottentotten-Venus* als multimediale Figur und Bild Als *Hottentotten-Venus*, deren, zwar nicht einzige, aber bei weitem bekannteste, Personifikation sie ist, hat Saartjie Baartman zu ihren Lebzeiten eine geradezu multimediale Aufmerksamkeit erfahren. Mit ihrer Migration nach Europa und ihrer Zurschaustellung wurde sie zugleich Gegen-

stand vielfältiger Bild-, Kultur- und Wissensproduktion. Neben Ausstellungsplakaten und ‚wissenschaftlichen‘ Zeichnungen, gab es unter anderem Zeitungsartikel und Pamphlete, Lieder und Gedichte, ein Vaudeville-Theaterstück, Karikaturen und satirische Zeichnungen.⁵ Die zeitgenössisch entstandenen Bilder (die erhalten sind), sind nicht einheitlich. Unterschiedliche Darstellungsweisen – z. B. hinsichtlich Pose, Kleidung, beigegebenen Attributen sowie der Ins-Bild-Setzung insgesamt – korrespondieren mit den jeweiligen Kontexten des zeitgenössischen Zu-Sehen-Gebens, innerhalb derer und für die sie hergestellt wurden: Freak-Show, satirische politische und Gesellschaftskritik, (sog.) Wissenschaft. Gleichermäßen verweisen sie auf ikonografische Tradierungen und Vor-Bilder, die Eingang in die jeweiligen Inszenierungen gefunden haben, und insofern darauf, dass diese nicht voraussetzungslos waren und die historische Saartjie Baartman, einschließlich ihrer Performance als *Hottentotten-Venus*, in ein Bild eingepasst wurde, das ihr vorausging.

Seit den 1980er Jahren hat Saartjie Baartman erneut geradezu transdisziplinäre, multimediale und transkontinentale Beachtung gefunden, die mit der Rückführung ihrer sterblichen Überreste nach Südafrika 2002 keineswegs beendet war. Kultur- und wissenschaftshistorische, postkolonial und gendertheoretisch fokussierte Forschungen, (vor allem) britische, französische, us-amerikanische und (süd-)afrikanische Wissenschaftler/innen, Autor/innen und Künstler/innen – Schwarze und Nicht-Schwarze – haben Saartjie Baartman, die *Hottentotten-Venus*, in der einen oder anderen Weise zum Thema gemacht.⁶ Neben akademischen Texten finden sich zum Beispiel populärwissenschaftliche Abhandlungen, Romane und Gedichte, ein Theaterstück, Dokumentarfilme sowie eine Vielzahl bildkünstlerischer Arbeiten – Malerei, Fotografie, Skulptur, Installation, ein web-basiertes Projekt. Erst im letzten Jahr, also 2010, wurden unter anderem weitere Buchpublikationen vorgestellt und Kechiches Spielfilm.⁷

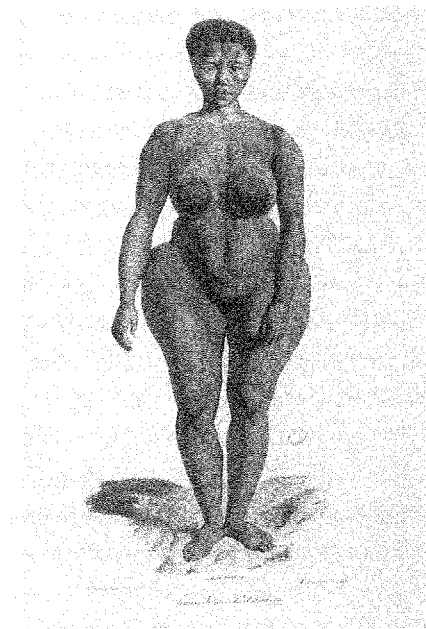
In dem zeitlichen Sprung vom Beginn des 19. zum Ende des 20. Jahrhunderts ist Saartjie Baartman von der Verkörperung rassistischer Minderwertigkeit und sexueller Devianz innerhalb der historischen Humanwissenschaften gegenwärtig vor allem zur Personifikation dieser rassistischen und sexistischen Diskurse geworden sowie zu einer Identifikationsfigur für die Konstituierung Schwarzer Identität/en und Geschichte/n.⁸ Mit der einhergehenden Verwendung des historischen Bildmaterials – sei es als Bild der Erinnerung oder historischer Beweis, als Objekt der Analyse, Illustration oder Blickfang in Büchern und Artikeln, auf Buchdeckeln und Websites, als Zitat oder Collagematerial in künstlerischen Arbeiten oder Filmen usw. – haben einerseits Bedeutungsverschiebungen und Umcodierungen stattgefunden, andererseits sind auch Kontinuitäten feststellbar. Eine Betrachtung der Bilder *an sich* unter bild-, blick- und medientheoretischen Aspekten hat da-

bei allerdings kaum stattgefunden. Welche Möglichkeiten einer systematischen – und insofern systematisierenden – Analyse der hier angedeuteten unübersichtlichen und unübersehbaren, multiplen und simultanen Zirkulationsprozesse sind denkbar? Ich schlage vor, ‚Knotenpunkte‘ oder Schauplätze herauszuarbeiten und deren jeweiligen – informationstechnologisch gesprochen – *traffic* in den Blick zu nehmen: das heißt, eine kurzzeitige Stillstellung in dem Versuch, die Bild- und Bedeutungsbewegungen als temporäre intertextuelle Situierungen und spezifische Verkettungen unvollständiger Fixierungen innerhalb sich beständig umformierender Kontexte zu beschreiben. Das Interesse geht dabei in ‚drei Richtungen‘ – wo die Bilder herkommen, wo sie hingehen und wie sie sich verteilen. Drei solcher Schauplätze, die gleichermaßen in kulturwissenschaftlicher, medienhistorischer und methodisch-historiografischer Perspektive bedeutsam scheinen, möchte ich im Folgenden exemplarisch skizzieren: Porträt, Travelogues und Weblogs.

Porträt – Zirkulation des Gesichts: Individualitätsversprechen und strukturelle Gewalt

Eines der prominent zirkulierenden Bilder der Saartjie Baartman ist – neben den Ausstellungsplakaten, einigen satirischen und anderen Zeichnungen – ein Porträt, oder genauer: ein Schulterstück in Frontalansicht. Es ist ein Ausschnitt aus der ganzfigurigen Aquarellzeichnung, die Léon de Wailly im März 1815 während der von Geoffroy Saint-Hilaire, Henri de Blainville und Georges Cuvier veranstalteten dreitägigen Untersuchung und Vermessung der *Hottentottenfrau* im Pariser *Jardin du Roi* als ein ‚wissenschaftliches‘ Dokument angefertigt hatte (Abb. 1). Als solches auf eine Ähnlichkeit des Äußeren verpflichtet, sollte es die anatomisch-anthropologischen Beschreibungen der ‚Andersartigkeit‘ von Saartjie Baartman visuell unterstützen. In der Verwendung und Rezeption des Gesichtsausschnitts als ein eigenständiges Bild ist dieses in eine Bildkategorie transformiert, die seit der Renaissance einen Ort für die Vorstellung des Subjekts bedeutet, der Behauptung seiner Individualität und des Versprechens einer Dauerhaftigkeit über den Tod hinaus. Als kunsthistorische Gattung steht das Porträt im Spannungsfeld von Abbild und Ideal. Sein Ähnlichkeitsanspruch ist darauf angelegt, mit der äußeren Wiedererkennbarkeit zugleich den Charakter des/der Porträtierten nobilitierend zum Ausdruck zu bringen.⁹

Verfolgt man die Kontexte, innerhalb derer Saartjie Baartmans Porträt auftritt, ergeben sich allerdings (auch) andere Konnotationen. Das Gesicht ziert beispielsweise Buchcover¹⁰ und übernimmt damit auch etwas von dem Ankündigungscharakter der historischen Ausstellungsplakate. Es erscheint auf der Homepage von Gamtoos Tourism, wo unter „Other Attractions“ auch „Sarah Bartman Grave“ als Sehenswürdigkeit aufgeführt ist, hier mit kontrastierend schwarzem Hintergrund versehen, als Verweis auf eine lo-



1 Léon de Wailly: Frontalansicht von Saartjie Baartman, der ‚Hottentotten Venus‘, 1815 (Aquarellfarbe/Pergament, 48,3 x 33,5 cm).

kale Berühmtheit.¹¹ Desgleichen in der Übertragung in ein Wandbild in dem Ort Hankey im Gamtoos Valley, Südafrika, wo sich Saartjie Baartmans Grab befindet.¹² In der Online-Präsentation der Ausstellung „Between Worlds. Voyagers to Britain 1700–1850“ der National Portrait Gallery, 2007, die als Vorlage allerdings eine kolorierte Lithografie des Wailly-Bildes, also eine Reproduktion, von 1824 verwendete, erscheint das Porträt – vom Ausstellungstitel nahegelegt – einfach als das einer Reisenden aus fremdem Land.¹³ In Zola Masekos preisgekröntem Dokumentarfilm „The Life and Times of Sarah Baartman“ (ZAF 1998) wird das Gesicht formatfüllend als ein die Diegese strukturierendes Element verwendet. Vor allem setzte Maseko es als Hintergrundbild für Yvette Abrahams ein, die eine der führenden AktivistInnen um die Rückführung gewesen ist. Abrahams ist die einzige Frau unter den sechs Sprechern, die in dem Film als Experten fungieren, und äußert sich vor allem zu Saartjie Baartman als Individuum, ihren Lebensumständen, möglichen Gedanken und Gefühlen. Die visuelle Ineinanderblendung der ‚beiden Frauen‘, die auf der visuellen Ebene statt findet, verdoppelt deren identifikatorische Nähe, die bereits auf der Sprachebene suggeriert ist, und tilgt tendenziell Abrahams‘ Autorität; nicht so hingegen die filmischen Inszenierungen der anderen – männlichen – Sprecher, deren Autorität unangestastet bleibt.¹⁴ Das Mitteilungsorgan des ANC *Sephadi*, ein letztes Beispiel, stellte das

Porträt dem Bericht über die Rückführung – „Sarah Bartmann Dignity finally Restored“ – voran, und auf einer weiteren Abbildung in demselben Artikel erscheint das Gesicht im Zentrum des Plakats zum „National Women’s Day“.¹⁵ Zudem wurde dieses Porträt anscheinend von der südafrikanischen Regierung als Saartjie Baartmans „official national image“ gewählt.¹⁶ In dieser Kontextualisierung steht ‚ihr Gesicht‘ für alle südafrikanischen Frauen, und es ist zugleich das allegorische Gesicht der Nation.¹⁷

Im ‚Ausschneiden‘ des Gesichts, im Versuch der Nobilitierung, findet eine Vereinnahmung statt, insofern der historisch-kulturelle Kontext, auf den das ganzfigurige Aquarell von de Wailly durchaus verweist, entnannt wird. Der Versuch, Saartjie Baartman ‚ein Gesicht‘ zu geben, bewirkt dessen Ahistorisierung, und steht eher für das Begehren nach einer Projektionsfläche, die in diesem Bild der Dauer ihren Ort für das Nicht-Gewusste und Nicht-Sagbare sowohl der Vergangenheit als auch der Gegenwart gefunden hat. Zur Diskussion steht damit die Ambivalenz des ‚Porträts‘ der Saartjie Baartman als Versuch retrospektiver visueller Subjektstituierung und Symptom einer strukturellen Gewalt, die der Versuch ist, die gewaltsame historische Situation zu verdrängen.

Travelogues – Ikonografie der Hottentotten: transkulturelle Bildfindungen und Bildwanderung als Methode

Kontakte zwischen Europäern und von diesen als *Hottentotten* bezeichneten Afrikanern der Region um das Kap der Guten Hoffnung, welches Zwischenstation entlang der historischen Schiffshandelsrouten nach und von Indien war, sind seit der Frühen Neuzeit nachgewiesen. Illustrierte Reiseberichte, *Travelogues*, die das Aussehen, die Lebensverhältnisse, Sitten und Gebräuche der Kap-Bewohner beschreiben und damit Einblicke in ‚fremde‘ Welten boten, erfreuten sich in Europa bis ins 19. Jahrhundert hinein großer Beliebtheit. Zu den bis heute bekanntesten dieser Berichte gehören die von Balthasar Springer (1506), Cornelis de Houtman (1595), Sir Thomas Herbert (1626), Guy Tachard (1688), Peter Kolb (1742), Anders Sparrman (1772) und François Le Vaillant (1790). In der Analyse dieser und auch anderer¹⁸ Quellen sowie einer Nachverfolgung der Bilder – „their migration in space and time, their transformation into stereotypes“¹⁹ – haben kunst- bzw. bildhistorische Forschungen die Entwicklung einer Ikonografie der *Hottentotten* herausgearbeitet, die auch die visuellen Repräsentationen der Saartjie Baartman bzw. der *Hottentotten-Venus* sowohl mitaufgenommen wie mit geprägt haben.²⁰ Die Etablierung dieser Ikonografie vollzog sich, wie Ezio Bassani und Letizia Tedeschi exemplarisch dargelegt haben, vor allem entlang zweier ineinandergreifender Praktiken: zum einen durch die Übertragung europäischer – also bekannter und gewusster – Bildmuster und Darstellungsweisen auf das Unbekannte, zum anderen durch

das fortlaufende Kopieren einmal veröffentlichter Illustrationen von einem Buch in ein anderes, von einer Ausgabe in die nächste.²¹

Auf den Londoner Ausstellungspaketen der *Hottentotten-Venus* entsprechen Kleidung und Attribute – Fellumhang (*kaross*), Kopfbedeckung bzw. -schmuck, eine Art Lendenschurz, Fußbekleidung, Gesichtsbemalung bzw. Maske, Pfeife und Stab bzw. ein Musikinstrument, die *Goura* – genau den Insignien, die sich mit Hans Burgkmairs d.Ä. Illustrationen von Springers Reiseberichten etabliert haben.²² Diese Illustrationen wiederum verweisen zugleich auf ein um 1500 verfügbares europäisches Bildrepertoire, das sich hier eingeschrieben hat. So ist beispielsweise das *Hottentotten-Paar* in Burgkmairs Holzschnitt „In Allago“ (1508; Abb. 2) durch *kaross*, Sandalen und Stab als Nomaden und Fremde bezeichnet, während Bildaufbau und Pose der Figuren an Albrecht Dürers „Adam und Eva“ (1504) erinnern.²³ Die Ikonografie der *Hottentotten* ist zutiefst europäisch codiert, die *Hottentotten* sind eine europäische Konstruktion, das Produkt eines weißen Blicks. Diese Ikonografie war einerseits schnell festgefügt, andererseits modifizierte sie sich im historischen Verlauf aber auch entsprechend der jeweiligen politischen und wirtschaftlichen Umstände sowie der Effekte, die dies für den europäischen Blick auf die Anderen mit sich brachte.²⁴ Diese visuellen Modifizierungen – von Fremdheit zu Wildheit und



2 Hans Burgkmair d.Ä.: In Allago, 1508 (Holzschnitt, Illustration zu den Reisen des deutschen Kaufmanns Balthasar Springer, 1506)

Bestialität, zu Trägheit (signifiziert durch die Pfeife), zur Figur des edlen Wilden bzw. zum Erotischen – wurden vor allem, wie Zoe S. Strother gezeigt hat, auf der Ebene der Geschlechterdifferenz, nämlich am Bild des Weiblichen ausgetragen.²⁵

Wie die ikonografisch fundierte Argumentation also plausibel macht, ist das ‚Bild‘, in das Saartjie Baartman mit ihrer Ankunft in Europa eingepasst wurde und das sich ‚mit ihr‘ auch wieder verschoben hat – insbesondere durch den Kontext der Freakshow²⁶ –, Ergebnis eines gleichermaßen historischen wie transkulturellen Prozesses. Es ist Ergebnis einer transkulturellen Bildfindung, mit der sich die zeitgenössischen europäischen Bildarchive gleichermaßen erweiterten und umordneten. In der Nachverfolgung dieser Argumentation zeigen sich zugleich aber auch Grenzen der ikonografischen Methode. Diese machen sich in einer impliziten Textgläubigkeit ebenso fest wie im Kollabieren der Bildrezeption als Zeichensystem in eine angenommene Abbildhaftigkeit. So sehen etwa Bassani/Tedeschi eine entscheidende Schwierigkeit für die Künstler, die Beschreibungen der Reisenden für die Veröffentlichung der Travelogues in Bilder zu übersetzen, in einer „absence of direct contact“²⁷, womit suggeriert wird, dass die eigene Anschauung ein ‚reales Bild‘ ergeben hätte. Dass auch die direkte Anschauung – unabhängig, ob sie in Bilder oder, wie im Fall der Reiseberichte, in Text übersetzt wird, – zwangsläufig durch den Filter kultureller Codierung, einschließlich der hier verankerten Phantasien, Mythen und Vorurteile geht, bleibt unthematisiert.

Dies wiederholt sich in der Erkenntnis, dass in den Illustrationen der Travelogues im Bild der *Hottentottin* das steatopygische weibliche Gesäß ‚fehlt‘, welches in den visuellen Repräsentationen der Saartjie Baartman betont und überbetont wird. Bei Bassani/Tedeschi wird dieses Fehlen zu einem ambivalenten Argument für die Konstruiertheit des *Hottentotten*-Bildes der Reiseberichte, insofern sie diesem eine, in ihrer Provenienz als ‚wissenschaftlich‘ behauptete, Zeichnung einer *Hottentottenfrau* mit Steatopygie (1803) als wirklichkeitstreuendes Bild gegenüberstellen.²⁸ Das vergleichende Sehen, wie es hier vorgeführt wird, scheint darüber hinaus der ‚blinde Fleck‘ einer Analyse von Bildmigrationen „through space and time“ zu sein. Das analysierende, ordnende Zusammenbringen der verstreut existierenden Bilder wäre selbst als eine Wanderungsbewegung zu diskutieren, die als solche bisher unbemerkt geblieben ist.

Weblogs – Neues Zirkulieren in alten Bahnen? Video Vixens und Po-Politiken

Die jüngsten Migrationen der *Hottentotten-Venus* ins und im Internet, die bisher keinerlei analytische Aufmerksamkeit gefunden haben, stellen eine neue Herausforderung auch an einen kritischen bildwissenschaftlichen Diskurs dar. Nicht zuletzt deswegen, weil sich ge-

rade mit der Instituierung des so genannten Web 2.0 seit 2005 ganz eigene Zirkulationen jenseits von lediglich beschleunigter, multiplizierter und potenziell globaler Verbreitung, für die das Medium Internet in gegenwärtig Dominanz behauptenden Bild- und Mediendiskursen steht, beschreiben lassen. Internetforen und *Weblogs* haben zunehmend veränderte Möglichkeiten des Informationsaustauschs, der Kommunikation und Diskussion, Veröffentlichung und Teilhabe bereitgestellt – auch in Bezug auf Bilder. Doch stehen die an neue Medien und Medienkonstellationen geknüpften Erwartungen, das hat Susanne Lummerding ausführlich gezeigt, zumeist „in deutlichem Gegensatz zu den tatsächlich beobachtbaren Praktiken und Effekten. So werden etwa Utopien einer Aufhebung sozialer, geografischer, ethnischer, gender-spezifischer, kultureller oder politischer Antagonismen konterkariert durch eine Reproduktion traditioneller dichotomer und hierarchischer Differenzen und antagonistischer Machtrelationen.“²⁹ Das betrifft auch Thematisierungen der *Hottentotten-Venus* bzw. der Saartjie Baartman in Foren und Blogs, die an Schnittstellen zwischen kulturellen Identitätsbehauptungen, Subjektivierungspraktiken und Musik- bzw. Entertainment-Industrie angesiedelt sind. Es finden Bewegungen statt, die als *neue* Praktiken zwischen Wissenstechnik und Selbstmanagement³⁰ zugleich auch ‚alte Geschichten‘ weiterführen.

So findet in Bezug auf zelebrierende Äußerungsformen einer von HipHop und Rap geprägten – us-amerikanischen – Schwarzen Kultur, die sich offensiv in festgefügtten Bildern heterosexueller Geschlechterbinarität inszeniert, eine Überlagerung der *Hottentotten Venus* und der *Video Vixen* statt. „Video Vixen“ heißen in der HipHop- und Rap-Kultur³¹ jene (Schwarzen bzw. Nichtweißen) Frauen, die als Staffage und hypersexualisierte Attribute des (Schwarzen bzw. Nichtweißen) männlichen MC – des Masters of Ceremony – fungieren. Sie sind vor allem als Objekte männlich-machistischen sexuellen Begehrens und Besitzstandes inszeniert. Leicht bekleidet, mit rhythmischen Bewegungen und lasziven Blicken verbildlicht die *Video Vixen* die misogynen und sexistischen Fantasien, von denen die Texte sprechen. Sie lässt ihren Hintern kreisen, den der Kamerablick, gedoppelt von Zeigegeesten der männlichen Protagonisten, fokussiert (Abb. 3). In solchen Ineinanderblendungen wird Saartjie Baartman *nachträglich* zu einem Vor-Bild: als *role model* einer, durch ‚andere‘ Körperlichkeit definierten, genuinen Schwarzen Weiblichkeit und in der Zurschaustellung dieser Körperlichkeit – insbesondere eines *big butt*, eines breiten Gesäßes –, deren Bühne nunmehr Musikvideos, assoziierte Fotostrecken und eben Webformate sind.

Die *Video Vixen* ist in einem Spannungsfeld situiert, in dem Maßgaben der Entertainment-Industrie mit Vorstellungen von Schwarzer Kultur als subversives Gegenbild einer



3 Model Minority, Black Women Property Thrive (Luke & Doug E. Fresh & Dancer by Hilton Bailey, Venus Hottentot & Lil' Kim – via Straight Outta New York, Tip Drill – Music Video Still, Unconfirmed Photo of Rihanna Fenty – Photographer Unknown)

hegemonialen Weißen Gesellschaft, fortgesetzte Stereotypisierungen, Sexismen und Rassismen, essenziellierende Körperbilder und (deren) hochstilisierte Performances, visuelle Objektifizierung und sexuelle Ausbeutung Schwarzer Frauen und deren aktive Partizipation daran, Fremdbestimmung und Selbstpositionierung komplex ineinandergreifen. Zu den Video-Vixens und HipHop-Models, die sich innerhalb dieses Feldes einen eigenständigen Bekanntheitsgrad, eine eigene Karriere geschaffen haben, gehören u. a. Melyssa Ford, Angel „Lola Luv“ und Buffy the Body (Buffy Carruth).³² Sie treten z. B. selbst als MC auf, präsentieren sich auf eigenen Websites, produzieren ihre eigenen Videos und Bildkalender und modeln für szenenahe, und vor allem an (Schwarze) Männer adressierte, Hochglanzmagazine.³³ In den Foren und Blogs, vielfach von Schwarzen Frauen und/oder an Schwarze Frauen gerichtet, werden sie ihrerseits als *role models* diskutiert, bewundert und auch kritisiert.

Hier werden zwischen der Figur der *Hottentotten-Venus*, Saartjie Baartman und den Video Vixens ambivalente Bezüge in Text wie Bild hin und her gezogen. Es finden biografische Erzählungen statt, Solidaritätsbekundungen und Selbstbewusstseinsbeschwörungen, werden Sexismus und Rassismus festgestellt, weibliche Schönheitsideale, Körpermaße und –proportionen zwischen Gegenwart und Geschichte begutachtet.³⁴ So heißt es etwa in dem Beitrag *Buffy the Body: The Modern Day Hottentot Venus*: „[...] In fact, there

are so many young black women running around trying to achieve Buffy's figure to try and appeal to Black men. [...] There is a video on youtube of Buffie clapping her butt cheeks which would fit right in with the turn of the century [sic!] side shows. [...] The pages of Sara Baartman's life are screaming. We glorify what she died for and the hell she experienced. We need to do better.“³⁵ Zugleich wird ebendort mit einer historischen Karikatur der *Hottentotten-Venus* und einem Foto von Buffy the Body ein visueller Vergleich der Körperformen präsentiert (Abb. 4). Dieselbe Karikatur erscheint in dem ähnlich vergleichenden Arti-

July 29, 2008 | Corcoran | 12 Comments

Buffy the Body: The Modern Day Hottentot Venus

In my last post I'm Not Fat, I'm Thick: What Black Men Are Saying, I briefly glossed over Buffy the Body, modern day video vixen. As soon as I saw her picture I was reminded of Saartjie Baartman: The Hottentot Venus. Baartman lived during Dutch colonization in South Africa. Whites, unfamiliar with the bodies of African women developed stories and tall tales regarding the "large backsides", sexual organs, and sexuality of African women.

Sometime around 1810, in London, Baartman was convinced to participate in a sideshow where she was billed as the most "correct" specimen of her race. Baartman was kept in a cage, while onlookers gawked, stared, poked, and, prodded her backside. She was made to sing, and dance in "native-garb" around crowds of white patrons. Her participation in the show caused a rage of curiosity regarding the Black Woman's backside and after death Baartman's labia and genital organs were dissected and compared to that of monkeys. Her skeleton, brain, genitals and full plaster casts of her body remained in the collection of Paris' Museum of Natural History until 2002 when they were returned to South Africa for a proper burial. Baartman's body became the brunt of political, comedic and scientific comment, thereby, placing the backside of Black women in constant comment as it remains today.

It appears that we have not progressed a great deal regarding the exploitation of women. It would seem that we congratulate it instead. I saw this image of Buffy and immediately thought of Baartman. Buffy's measurements are 36-24-45 and are extreme like that of Baartman. Her ass is more talked about than any other black woman I can recall. She has appeared in several magazine spreads, videos, and is all over the web scantily clad and showing off her assets (no pun intended). It appears that Buffy feels her work is empowering to Black women.

She claims she has never exercised until 2007 and her diet consists of sweets, fried chicken, and Southern-fried porkchops. Additionally, she claims she drank supplement shakes to gain weight. (No that doesn't

4 The P.O.S.H. Life, Buffy the Body: The Modern Hottentot Venus (Screenshot, 31.03.2011)

kel *Is Angel Lola Luv the Modern Day Hottentot Venus*³⁶. Dort ist das Motiv des historischen Ausstellungsplakates, das, in der Hinzufügung eines (weißen) Cupido, dem die Worte „Take care of your hearts“ in den Mund gelegt sind, die geheime Ambivalenz zwischen körperlicher ‚Monstrosität‘ und erotischer Attraktivität offenlegt, neben ein Foto von Angel Lola Luv gesetzt. Umgekehrt wird Saartjie Baartman zur *First Video Vixen* gemacht, begleitet von einem Pressefoto, das anlässlich der französischen Übergabe ihrer sterblichen Überreste an Südafrika aufgenommen wurde und den ganzfigurigen Gipsabdruck, den Cuvier von ihr hatte anfertigen lassen, in einer Transportkiste zwischen der südafrikanischen Botschafterin und dem französischen Forschungsminister stehend zeigt.³⁷ Oder es findet eine umkehrende Gleichsetzung statt: *Who is Hottentot Venus? The Original ‚Video‘ Vixen ... from 1810!*³⁸

Populärkulturelle feministische Diskurse haben die Ambivalenz des *big butt* als „klarer Code für Blackness“³⁹ und ‚dissidentes‘ metonymisches Zeichen „einer originär schwarzen bzw. nicht-weißen Kultur“⁴⁰ darin formuliert, dass damit keineswegs die Sexismen und Rassismen aufgehoben seien, die Schwarze Frauen diskriminieren. Vielmehr würden Stereotypisierungen des 19. Jahrhunderts neu aufgelegt und verstärkt werden,⁴¹ für deren Herausbildung Saartjie Baartman – das war die Argumentation von Sander Gilman – eine Schlüsselfigur dargestellt hat.⁴² Schaut man die einschlägigen Internetforen und Weblogs, die Text- und Bildpraktiken an, von denen hier nur einige wenige Beispiele erwähnt werden konnten, so müsste genauso in die umgekehrte Richtung geschaut werden: wie in den Praktiken des Bloggens, des Kommentierens, Kopierens, Kompilierens, Weiterleitens und Zurschaustellens von Texten und Bildern eine bzw. eine ‚eigene‘ Geschichte hergestellt wird, indem Gegenwärtiges und aktuelle Bedeutungen auf Ereignisse und Bilder der Vergangenheit rückprojiziert werden. Das wiederum betrifft nicht nur das Web 2.0.

Zu visuellen Migrationen der *Hottentotten-Venus* Die Journalistin Erin Aubry Kaplan kommentierte nach dem Wahlsieg von Barack Obama 2008: *First lady got back*,⁴³ und wurde für ihren Artikel, der sich erleichtert darüber zeigte, in den Körperformen der neuen First Lady eine Versicherung Schwarzer weiblicher Schönheit zu bekommen, des Sexismus und Verrats bezichtigt.⁴⁴ Auf theHotness erschien ein Artikel mit dem Titel *From Hottentot Venus to the White House*, der über eine gleichnamige Tagung in New York – mit dem Untertitel: *Black Women on Beauty & Body* – berichtete. Wie die Autorin anmerkt, wurde die Geschichte der Saartjie Baartman erzählt, aber: „[...] Michelle Obama was never mentioned in the three hour discussion on images of Black women in major me-

dia.“ Das wurde hier durch die vorangestellte Platzierung zweier Bilder nachgetragen – links die ‚wissenschaftliche‘ Profilzeichnung der Saartjie Baartman von Nicolas Huet (1815), rechts das Foto einer in die Kamera lächelnden Michelle Obama, die Hüfte leicht zur Seite ausgestellt.⁴⁵

Wenn die historische Saartjie Baartman in ein Bild eingepasst wurde, das ihr vorausging, so zeigt sich sowohl mit den aktuellen Beispielen wie auch anhand der drei anskizzierten Schauplätze, dass eine solche Vorgängigkeit der Bilder nicht unbedingt mit der chronologischen Folge der historischen Produktion gleichgesetzt werden kann, sondern auch davon abhängt, wann und wie mediale Zirkulationsprozesse sie verfügbar machen, wann sie gefunden werden. Mit jeder Generierung neuer/anderer Bilder und Bildverhältnisse, neuer/anderer Bedeutungen verschiebt sich das gesamte Archiv, die Bezüge der Bilder und (ihrer) Bedeutungen untereinander – und überlassen es den Lektüren, sie in *Ordnung* zu bringen. Diese Lektüren müssen auch als Auseinandersetzung mit konfligierenden Zeitstrukturen statt finden. Die filmische Szene, die dem Plakatmotiv von Abdellatif Kechichis „*Vénus Noire*“ vorangeht und von der einige Momente auch in den Trailer aufgenommen wurden, zeigt Saartjie Baartman bei der Vorführung eines ‚wildes Tanzes‘. Sie bewegt sich kreisförmig, ihre Hinterseite dem Publikum zugewandt.⁴⁶ Die visuellen Migrationen der *Hottentotten-Venus*, so scheint es hier zum wiederholten Mal, haben gerade erst begonnen.

1 Zur Problematik dieses biografischen Erzählens vgl. Kerstin Brandes, *Hottentot Venus. Re-Considering Saartjie Baartman: Configurations of the „Hottentot Venus“* in *Contemporary Cultural Discourse, Politics, and Art*, in: Helene von Oldenburg, Andrea Sick (Hg.), *Virtual Minds. Congress of Fictitious Figures*. Bremen 2004, S. 40–55. Das Bedürfnis eine kohärente Geschichte zu erzählen, kollidiert mit der fragmentarischen und unsicheren Datenlage.

2 Zum Begriff des „kulturellen Bildrepertoires“ siehe Kaja Silverman, *Dem Blickregime begegnen*, in: Christian Kravagna (Hg.), *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, Berlin 1997, S. 41–64.

3 Zum Konzept des kulturellen Gedächtnisses vgl. auch den Beitrag von Silke Wenk in diesem Heft.

4 Vgl. Silverman 1997 (wie Anm. 2).

5 Letztere entwarfen mehrheitlich ein humoristisches (und sexuell konnotiertes) Bild der Begegnung zwischen ‚primitiver monströser Afrikanerin‘ und der (vermeintlich) ‚zivilisierten (europäischer/britischen) Gesellschaft‘ bzw. setzten dieses Muster für politische Kritik ein.

6 Zur Problematik eines verschobenen Rassismus und Sexismus vgl. Brandes 2004 (wie Anm. 1); auch bereits T. Denean Sharpley-Whiting, *Black Venus – Sexualized Savages, Primal Fears, and Primitive Narratives in French*, Durham 1999.

7 Zu den Buchpublikationen gehören Deborah Willis (Hg.), *Black Venus 2010. They called her „Hottentot“*, Philadelphia 2010, eine Anthologie bereits auch andernorts veröffentlichter Beiträge, und Sabine Ritter, *Facetten der Sarah Baartman. Repräsentationen und*

Rekonstruktionen der ‚Hottentottenvenus‘, Berlin 2010. Ritter setzt sich u.a. intensiv mit den Bildern auseinander, ohne allerdings einen/ihren Bildbegriff zu definieren oder Bezug auf die einschlägigen Forschungsergebnisse feministischer Kunstwissenschaft zu Körper- und v.a. Weiblichkeitsbildern zu nehmen. Entsprechend reduziert und problematisch bleiben ihre Lektüren, auch, insofern sie implizieren, es könnte ein ‚richtiges‘ Bild der Saartjie Baartman geben. Für ausführliche Bibliografien siehe z.B. ebd. oder auch z.B. Carla Williams, <http://carlagirl.net/artists-links/hottentot-venus-bibliography/> (letzter Zugriff 23.03.2011).

8 Brandes 2004 (wie Anm. 1).

9 Vgl. z.B. Andreas Beyer, *Das Porträt in der Malelei*, München 2002.

10 Clifton Crais/Pamela Scully, *Sara Baartman and the Hottentot Venus – A Ghost Story and a Biography*, Princeton 2009.

11 http://www.baviaans.net/index.php?page=page&menu_id=3&submenu_id=7 (letzter Zugriff 31.03.2011).

12 Abbildung in Crais/Scully 2009, S. 165 (wie Anm. 10). Dieses Bild wurde wiederum als Buchcover verwendet bei Ritter 2010 (wie Anm. 7).

13 <http://www.npg.org.uk/whatson/exhibitions/2007/between-worlds/exhibition-tour/baartman.php> (letzter Zugriff 31.03.2011); für das ganzfigurige Bild siehe Ausst.-Kat. *Between Worlds. Voyagers to Britain 1700–1850*, hg. Jocelyn Hackforth-Jones, 08.03.–15.06.2007, NPG, London 2007, S. 94: „Femme de race Bochimann“, after de Wailly, Geofrey-Saint-Hilaire und Frédéric Cuvier, 1824.

14 Das gilt insbesondere für Phillip Tobias, der, als führender südafrikanischer – weißer – Anthropologe und prominent in die Rückführungsverhandlungen involviert, hinter seinem enormen Schreibtisch, einschließlich ‚anthropologischer Objekte‘ inszeniert ist. Aber auch die filmische Positionierung von André Langaney, dem Direktor des anthropologischen Labors des Musée de l’Homme, inmitten der archivierten Skelette, die als ironische Zitierung fotografischer Aufnahmen verstanden werden könnten, die Anthropologen des 19. Jahrhunderts – etwa Rudolf Virchow – inmitten ihrer Sammlungen zeigen, büßt nichts an autoritärem Gestus ein.

15 <http://www.anc.org.za/show.php?id=2828> (letzter Zugriff 31.03.2011), *Sephadi*, 20.09.2002.

16 Das vermerkt Rachel Holmes in ihren beiden populärwissenschaftlichen und in Text und Bildmaterial nahezu identischen Büchern „African Queen“ und „The Hottentot Venus“, einmal in Klammern gesetzt, einmal ohne, beide Male leider ohne Quellenangabe. Rachel Holmes, *African Queen. The Real Life of the Hottentot Venus*, New York 2007, S. 89, und dies., *The Hottentot Venus. The Life and Death of Saartjie Baartman. Born 1789 – Buried 2002*, London 2007, S. 144.

17 Zu Saartjie Baartman als allegorischer Figur vgl. Brandes 2004 (wie Anm. 1).

18 Eine solcher Quellen ist z.B. das nicht als Reisebericht zu verstehende Buch von George Meister, *Der orientisch-indianische Kunst- und Lust-Gärtner*, Dresden 1692.

19 Ezio Bassani/Letizia Tedeschi, *The Image of the Hottentot in the Seventeenth and Eighteenth Centuries. An iconographic investigation*, in: *Journal of the History of Collections* 2, Nr. 2, 1990, S. 157–186, hier: S. 158.

20 Für den vorliegenden Beitrag vgl. v.a. ebd.; Zoe S. Strother, *Display of the Body Hottentot*, in: Bernth Lindfors (Hg.), *Africans on Stage: Studies in Ethnological Show Business*, Bloomington 1998, S. 1–61.

21 Bassani/Tedeschi 1990 (wie Anm. 19).

22 Vgl. Strother 1998 (wie Anm. 20), S. 7f.

23 Vgl. Bassani/Tedeschi 1990 (wie Anm. 19), S. 164f.

24 Vgl. Bassani/Tedeschi 1990 (wie Anm. 19); Strother 1998 (wie Anm. 20).

25 Ebd.

26 Vgl. ebd., S. 24 f.

27 Bassani/Tedeschi 1990 (wie Anm. 19), S. 164.

28 Ebd., S. 174: „[...] show none of the physical characteristics attributed to the women of the Cape region, the steatopygy or the wrinkled skin, nor yet the exaggerated and un-aesthetic elongation of the breasts [...] compared with two anonymous sketches in the Peabody Museum, Salem, Massachusetts, one of which [...] is inscribed ‚Exact representation of a Hottentot woman, at the Cape of Good Hope, March 1803‘.“ Damit verdoppeln Bassani/Tedeschi die Rezeption dieser Zeichnung als das natur- und maßstabgetreue, wissenschaftlich nutzbare Abbild, als welches es der Autor des begleitenden Textes analysiert hatte: E.A. Hooton, *Some Early Drawings of Hottentot*

Women, in: *Harvard African Studies II, Varia Africana II*, 1918, S. 83–99 plus 4 Abbildungstafeln.

29 Susanne Lummerding, *agency@? Cyber-Diskurse, Subjektkonstituierung und Handlungsfähigkeit im Feld des Politischen*, Wien u.a. 2005, hier: S. 12. Allerdings war bei Lummerding Web 2.0 noch kein Thema.

30 Vgl. Ramón Reichert, *Amateure im Netz. Selbstmanagement und Wissenstechnik im Web 2.0*, Bielefeld 2008.

31 Zu HipHop als globale Kultur vgl. Kien Nghi Ha, *A Black Thang? Globaler Rap, kulturelle Hybridisierung und Kommodifizierung*, http://www.migration-boell.de/web/integration/47_930.asp (letzter Zugriff 07.03.2011).

32 Siehe z.B. auch <http://hiphopwired.com/2010/08/18/hip-hops-top-10-video-vixens-of-the-last-decade-30097/> (letzter Zugriff 07.03.2011) oder <http://thelovepage.com/> (letzter Zugriff 07.03.2011).

33 Beispielsweise *XXL*, *Smooth* oder das 2009 eingestellte *King*.

34 Vgl. auch <http://www.zimbio.com/Hottentot+Venus> (letzter Zugriff 31.03.2011).

35 <http://poshlifeposhstyle.com/2008/07/buffy-the-body-the-modern-day-hottentot-venus/> (letzter Zugriff 31.03.2011).

36 <http://www.hicktownpress.com/is-angel-hola-luv-the-modern-day-hottentot-venus/> (letzter Zugriff 31.03.2011).

37 <http://truspeaks.com/gumbo/the-first-female-vixen/> (letzter Zugriff 04.06.2010).

38 <http://rnbphilly.com/tristate/tiffany/the-original-video-vixen-from-1810/> (letzter Zugriff 31.03.2011).

39 *plastikmaedchen – texte zu feminismus und popkultur: Doin’ The Butt. Rassismen und Sexismen im Umgang mit dem afro-amerikanischen Frauenkörper in der Populärkultur* (04.08.2004), <http://www.plastikmaedchen.net/stories/542/> (letzter Zugriff 01.03.2011).

40 Ebd.

41 Vgl. bell hooks, *Black Looks. Popkultur – Medien – Rassismus*, Berlin 1982.

42 Sander L. Gilman, *Hottentottin und Prostituierte. Zu einer Ikonographie der sexualisierten Frau*, in: ders.: *Rasse, Sexualität und Seuche. Stereotype aus der Innenwelt der westlichen Kultur*, Reinbek b. Hamburg 1992, S. 119–154.

43 http://www.salon.com/life/feature/2008/11/18/michelles_booty (letzter Zugriff 31.03.2011).

44 <http://www.whataboutourdaughters.com/waod/2008/11/18/michelle-obamas-booty-put-up-on-the-auction-block-by-salongo.html> (letzter Zugriff 31.03.2011).

45 <http://thehotness.com/2009/10/29/from-hottentot-venus-to-the-white-house/> (letzter Zugriff 31.03.2011).

46 Trailer *Vénus Noire*, <http://www.moviepilot.de/movies/venus-noire> (letzter Zugriff 23.03.2011).