



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

FORM FOLLOWS FICTION:

Überaffirmation als subversive Strategie im Werk

von Kara Walker

Verfasserin

Katrin Totschnig

angestrebter akademischer Grad
Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:
Betreuerin:

A 315
Diplomstudium Kunstgeschichte
Univ.-Prof. Dr. Martina Pippal

Ich danke meiner Mama, meinen Schwestern Claudia und Sandra für Korrektur und technischen Support, Fabia Podgorschek besonders für die Mitbegründung unserer Diplomarbeit-Selbsthilfegruppe, Celine Wawruschka für Korrektur und meiner Betreuerin, Frau Prof. Pippal, für die Annahme der Arbeit trotz Verspätung.

Vorwort	2
1. Einleitung	4
2. Werk-Charakter und Kritik	5
3. Visuelle Stereotype	14
3.1. Die Funktion von Heterostereotypen zur Identifizierung des kulturell Anderen	17
3.2. Reflexion und Konstruktion des Fremden am Beispiel des Orientalismus	18
3.3. Rassistische Stereotype im Kontext der Sklaverei im US-amerikanischen Süden	20
4. Die Reproduktion rassistischer Bildvokabeln als konzeptueller Ansatz	24
4.1. Kara Walkers „Innere Plantage“	24
4.2. Entwicklung des Konzepts	26
4.3. Identitätskonzepte bei Kara Walker und Adrian Piper: Ein Vergleich	27
5. Die Perversion des Stereotyps: <i>The End of Uncle Tom and the Grand Allegorical Tableaux of Eva in Heaven</i>	32
5.1. Text und Subtext	33
5.2. Entwicklung der Bildmotive	36
6. Materialität und Medium	40
6.1. Die kulturgeschichtliche Bedeutung des Schattens	43
6.2. Geschichte und Verbreitung des Mediums	45
6.3. Charakteristik des Mediums	46
6.4. Produktionsformen	48
6.5. Der echte Schattenriss als Schnittstelle zwischen Kunst und Wissenschaft: Lavaters Physiognomische Fragmente	52
6.6. Die Wiederbelebung des Schattenrisses im 20. Jahrhundert	55
7. Die Silhouette als primäres Gestaltungsmedium im Oeuvre Kara Walkers	59
7.1. Black Out – White Out. Die Signifikanz der Farbe	61
7.2. Entgrenzung. Die Signifikanz der Form	64
8. Präsentationskontext	69
8.1. Panorama und Historienbild	69
8.2. <i>Safety Curtain</i> – Eine Intervention	74
9. Subversion?	76
9.1. Neue Slowenische Kunst (NSK) – Ein Vergleich	77
10. Conclusio	81
Abstract	83
Literaturnachweis	85
Bildnachweis	91
Bildanhang	

Vorwort

Die vorliegende Arbeit untersucht die Darstellung rassistischer Stereotypen im Werk der afro-amerikanischen Künstlerin Kara Walker unter besonderer Berücksichtigung der Silhouette als Walkers primärem Gestaltungsmedium.

Ausgangspunkt meiner Auseinandersetzung mit der Künstlerin war die scharfe Kritik, die ihr vor allem von Künstler_innen entgegengebracht wurde, die in den Phasen der Emanzipationsbewegungen der 60er und 70er Jahre sozialisiert wurden.

Im zweiten Kapitel werde ich nach einer kurzen Charakterisierung des Werkskörpers den kritischen gesellschaftspolitischen Kontext umreißen, der der kontroversiellen Rezeption der Bilder Walkers zugrunde liegt. Hier lässt sich ein Generationskonflikt feststellen, der im Wesentlichen als Kritik an der Kunst der Postmoderne und ihren Strategien artikuliert wurde. Da Kara Walker in ihren Bildern die Mythen des Rassismus überaffirmativ behandelt, wurde sie von Kunstschaaffenden der „Alten Schule“ der Kompliz_innenschaft bezichtigt.

Im dritten Kapitel wird das Phänomen der Stereotypisierung innerhalb des sozialwissenschaftlichen Diskurses definiert, um die funktionalen Prämissen stereotyper Bildproduktion zu klären. Der Orientalismus steht exemplarisch für die Mythisierung fremder Kultur: Die ideologischen Implikationen führen bei Entwurf und Repetition von Fremdbildern zur Entnennung.

Im vierten Kapitel wird die Entwicklung des konzeptuellen Ansatzes Kara Walkers nachgezeichnet, für die einerseits der Sozialisierungskontext der Künstlerin und andererseits die Auseinandersetzung mit postkolonialen Identitätsdiskursen des Empowerments von Relevanz ist.

Die Werksbesprechung von *The End of Uncle Tom and the Grand Allegorical Tableaux of Eva in Heaven* in Kapitel 5 dient der Veranschaulichung der von Walker verfolgten Strategie der Perversion des Stereotyps, die durch Abwandlung von Zitaten unterschiedener medialer Referenz funktioniert.

In den nachfolgenden Kapiteln werden die formalen und ästhetischen Mittel der Künstlerin analysiert. Die Silhouettenkunst verdichtet wie kaum eine andere Technik die Darstellung auf das Wesentliche und eignet sich deshalb in erster Linie zur Darstellung von (idyllischen) Klischees und Charakterzuweisungen. Deshalb werde ich kurz die Geschichte des Scherenschnitts nachzeichnen, seine verschiedenen Techniken und

Anwendungsbereiche anhand von Beispielen aufzeigen und den Stellenwert von Kara Walkers Silhouetten innerhalb dieser Tradition untersuchen. Dabei werde ich mich auf den europäischen Kulturkreis beschränken, obwohl die Ursprünge der Technik eigentlich in Asien liegen. Die eurozentristische Perspektive auf das Medium ist dadurch gerechtfertigt, dass sich Walker innerhalb ihres Diskurses ikonographisch und formal konsequent auf die europäische Tradition des Schattenrisses bezieht, die im Gegensatz zur chinesischen Kunst durch geringe Binnendifferenzierung charakterisiert ist. Außerdem ist die kunsthistorische Entwicklung und Popularisierung des Schattenrisses in den USA des 19. Jahrhunderts eng mit der Immigration europäischer Künstler_innen verknüpft.

Kapitel 6 thematisiert die Organisation des Blicks, die in Kara Walkers großformatigen, Museum-füllenden Arbeiten analog zur Sensation des Panoramas konzipiert ist. Die formalen Aspekte der Präsentationsform, die im 19. Jahrhundert eine Blütezeit erlebte, waren zur Zeit ihres Entstehens mit ideologischen Paradigmenwechseln verknüpft. Die dem Panorama entlehnte Inklusion des Blickes, die Monumentalität der Silhouetten und der Rekurs auf das Historienbild dienen bei Kara Walker einer Emotionalisierung des Betrachter_innenstandpunkts.

Das von Walker verfolgte Konzept der Überidentifikation mit dem Stereotyp ist ein Phänomen der Postmoderne. *Subversiven Überaffirmation* ist ein zentraler Begriff Kunsttheorie der *Neuen Slowenischen Kunst* (NSK), einem 1984 im sozialistischen Jugoslawien gegründeten Künstlerkollektivs, das sich seit den 80er-Jahren mit der Untersuchung der sozialen Determiniertheit und Funktion des Kunstwerks in seiner medialen Wirksamkeit auseinandersetzt. In Kapitel 9 wird am Beispiel einiger Werke die künstlerische Position der NSK umrissen. Die zitierende Auseinandersetzung mit vergangenen Kunstepochen und ihren politischen Implikationen ist ein zentraler Aspekt der NSK wie auch im ikonoklastischen Diskurs Walkers. Methode und Theorie korrespondieren mit Werk und Statements Kara Walkers und sind als mögliche Antwort auf ein und dieselbe Frage relevant: Inwiefern dient die tradierte Ikonographie der Festigung bestehender normativer Machtdispositionen? Oder, den Titel der fortlaufenden Bilderserie der NSK zitierend: *Was ist Kunst?*

1. Einleitung

Die afro-amerikanische Künstlerin Kara Walker behandelt seit den 90er Jahren kontroversielle Themen wie *race*, *class* und *gender* in den Gattungen Performance, Gouage, Zeichnung, Collage, Film, Theater und Silhouette. Dabei entwirft sie vor allem in ihren lebensgroßen Schattenriss-Ensembles eine von Gewalt durchdrungene Idylle, deren Bezeichnungen durch ellenlange Titel die Südstaaten-Nostalgie des 19. Jahrhunderts widerspiegeln. Ihre Arbeiten erzeugen bei Publikum und Kunstkritik ein Unbehagen, das aus dem Zitat visueller und sprachlicher Zeichenmuster resultiert, über die die eurozentristische, (post-)kolonialistische Hegemonialkultur exklusiv zu verfügen glaubt. Die Brutalität und Obszönität der Bilder provozieren eine Scham in den Betrachtenden, die kaum im Abseits einer abgeschlossenen Epoche ihren Grund findet. Dabei sind Walkers Darstellungen der Macht- und Gewaltverhältnisse in ihrer Komplexität keineswegs bipolar auf das Konstrukt von ethnischer oder sexueller Zugehörigkeit beschränkt.

Kara Walkers Aufstieg in der Kunstszene kann als fulminant bezeichnet werden. Nachdem Installationen kleiner Szenen in Silhouettentechnik in diversen Gruppenausstellungen viel Aufmerksamkeit erregt hatten, schaffte die Künstlerin den Durchbruch am internationalen Kunstmarkt durch ihre ca. 15 Meter lange Installation *Gone: An Historical Romance of a Civil War as It Occurred Between the Dusky Thighs of One Young Negress* (**Abb. 1**), die in der Gruppenausstellung *Selections 1994* im Drawing Center von New York präsentiert wurde. Bald darauf wurde ihr von der Brent Sikkema Gallery in New York die Möglichkeit geboten, auf großer Fläche auszustellen. Brent Sikkema vertritt die Künstlerin bis heute.

Der Marktwert ihrer Bilder stieg rasch infolge mehrerer Einzelausstellungen in den großen US-amerikanischen Museen und in Europa. 1997 war sie mit einigen Werken bei der Biennale des Whitney Museum of American Art in New York vertreten. Im selben Jahr wurde ihr als bisher jüngster Künstlerin das Mac-Arthur-Fellowship verliehen.

Die rasche Rezeption ihrer Arbeiten erfolgte vor allem aufgrund eines Tabubruchs, der die öffentliche Aufmerksamkeit auf das Schaffen der Künstlerin lenkte: Im Fokus der Kritik stand die programmatische Reproduktion rassistischer Stereotypen, die, zusammen mit der ihren Bildern inhärenten Gewalt, sowohl Publikum als auch Kunsttheoretiker_innen zu unterschiedlichen Beurteilungen von Intention und Wirksamkeit veranlasste.

2. Werk-Charakter und Kritik

Kara Walkers Schattenpanoramen schockieren durch den unverhohlenen Rassismus ihrer Bildinhalte, dessen emotionalisierende Wirkung ein distanziertes Verhältnis zum Objekt nicht zulässt. Darstellung und Narration basieren auf rassistischen Stereotypen, die durch ihre ständige Reproduktion medial eingeübt und so im kollektiven Bewusstsein verankert worden sind. Als verkürzende Zeichen bilden sie das Argumentationsgerüst einer historisch gewachsenen Geisteshaltung, die der Migrationsforscher Mark Terkessidis als „rassistisches Wissen“ bezeichnet hat:

„Vorurteile oder Stereotype sind keine einfache Verzerrung der Realität, sondern sie geben für die Mitglieder der hegemonialen Gruppe auf spezifische Weise die Beziehung zwischen den Gruppen durchaus ‚angemessen‘ wieder. Es handelt sich um Formen ‚sozialer Erkenntnis‘, die für ihre Benutzer die Wirklichkeit einleuchtend erklären und die beständig eine positive Rückmeldung aus dem Konsens der Gruppe erhalten. Um die Begriffe Vorurteil und Stereotyp zu vermeiden, möchte ich den gesellschaftlichen Bestand solcher ‚Erklärungen‘ als rassistisches Wissen bezeichnen.“¹

Die von Kara Walker entworfenen Bilder funktionieren einerseits durch die Bezugnahme auf konkrete präexistente Bilder, die uns in der Kunst, Propaganda und Werbung begegnen; andererseits geht die Künstlerin durch die Inszenierung der Figuren innerhalb eines narrativen Kontextes über das bloße Bildzitat hinaus und provoziert Vorstellungen des rassistischen Wissens, die aber (mit Ausnahme in der Pornographie und Karikatur) nicht zum gängigen Bildrepertoire gezählt werden können und diffuse Assoziationen wachrufen. Kara Walker rezipiert nicht nur in der Bilderwelt vorgefundene Stereotypen, sondern schöpft aus einem riesigen Fundus von Trivialliteratur. Ihr Interesse gilt dabei vor allem Romanen, in denen die Handlungen der tragenden Figuren im Schnittpunkt von Liebe, Sexualität, Gewalt und Klassismus vor allem aus dem spezifischen Charakter ihrer ethnischen Zugehörigkeit resultieren.

Da Walkers Silhouetten meist farblich nicht unterschieden sind, findet eine Verschiebung des primären Unterscheidungsmerkmals vom Inkarnat zur Übersteigerung der physiognomischen Differenz statt, indem die Silhouetten entweder sehr flache Gesichter mit enormen, aufgeworfenen Lippen oder puppenhafte Züge mit übertrieben runder Stirn und spitzer Stupsnase aufweisen (**Abb. 2**). Die Stereotypisierung findet also in erster Linie

¹ Terkessidis 1998, 59.

in der optischen Unterscheidung zwischen “weißen” und “schwarzen” Menschen statt, wobei die groteske Übertreibung von ethnisierender Zuschreibung in den Bereich der Karikatur verweisen. Auch im Medium der Gouache, in dem eine Definition der Hautfarbe gegeben ist, weisen die Figuren überzeichnete Physiognomien auf (**Abb. 3**).

Es begegnen uns Akte von Kannibalismus, oft verbunden mit der Ausstellung von Trophäen menschlicher Gliedmaßen (**Abb. 4, 5**); ein Detail aus der Ausstellung *Carvated From the Black Heart of a Negress* (**Abb. 4**) zeigt eine Jagdszene, oder eigentlich die Aufrichtung der Beute: Auf lange Stangen sind die Köpfe weißer Männer und Frauen gespießt, die durch ihre Kleidung und Haartracht als Vertreter_innen der feudalen Kolonialherrengesellschaft des 18. und 19. Jahrhunderts erkennbar sind. Ein weiteres Detail (**Abb. 5**) zeigt eine schwarze Frau, die eine Weiße verfolgt, um ihr das Kind zu entreißen und in das gierig aufgesperrte Maul ihres Bauches zu stecken. In einer Performance-Szene aus der Serie *American Primitives* (**Abb. 6**) sind vor rotem Vorhang Figurentypen wiedergegeben, deren Aufmachung und Aktion dem Fundus der Zirkus- und Minstrelshows entlehnt sind. Der Unterhaltungswert des ethnographischen Spektakels resultierte aus der Lächerlichkeit und Irrationalität der ihnen zugeschriebenen primitiven Kindlichkeit.

In einigen Figuren sind historische Personen erkennbar, die durch ihre ethnische Identifikation schon zu Lebzeiten und über den Tod hinaus zu Projektionsflächen des europäischen Exotismus avancierten und so auf den Fetisch reduziert wurden. Die Wiedererkennbarkeit der historischen Vor-Bilder schließt den Kontext ihrer Rezeptionsgeschichte mit ein: So spielen etwa Frauengestalten mit großen, deformiert wirkenden Hinterteilen (**Abb. 7**) auf Sarah Bartman (auch Saartje Baartman) an, die nach ihrer Verschleppung 1910 in Europa ausgestellt wurde (**Abb. 8**). Die Vorführung schwarzer Frauen als Sinnbild für exotische Sexualität war um die Jahrhundertwende bei gesellschaftlichen Anlässen üblich. Ihr Subjekt galt als nicht anwesend. Sie wurden nicht als ganze Menschen wahrgenommen, sondern nur in Teilen, die in ihrer scheinbaren Abweichung von einer hegemonialen, europäischen Schönheitsnorm einen Rückschluss auf das minderwertige ästhetische Empfinden der Wilden zulassen würden.²

Die Zur-Schau-Stellung von Bartmans nackten Körpers vor männlichem Publikum dauerte fünf Jahre. Die Faszination des Publikums galt besonders ihrem Gesäß. Es wurde über die

² Zimmermann 2002.

Einmaligkeit-oder eigentlich Andersartigkeit ihrer Geschlechtsorgane spekuliert. Ein Abguss von ihrem Körper konservierte sie als ethnologisches Anschauungsobjekt. Nach ihrem Tod wurde sie seziert. Dabei wurde ihre Vagina vom Rest des Körpers getrennt und zu einem ethnographisch besonders interessantem Präparat stilisiert³. Der fragmentierte Körper der als Hottentottenvenus bekannt gewordenen Sarah Bartmans wurde erst 2002 auf Betreiben Nelson Mandelas an ihren Geburtsort transferiert und feierlich beigesetzt.⁴

Als Ensembles solcher Einzelszenen sind Kara Walkers Schattenpanoramen äußerst komplex. Die formal isolierten Darstellungen treten miteinander in Beziehung und werden über den Titel einem narrativen Kontext unterstellt.

Die Installation *Gone. An Historical Romance of a Civil War as It Occurred Between the Dusky Thighs of One Young Negress and Her Heart* (1994) (**Abb. 1**) nimmt eine Fläche von 4 mal 15 Metern ein. Die Figuren der vordersten Bildebene sind somit in Lebensgröße wiedergegeben. In freier Komposition sind die schwarzen Silhouetten auf dem Bildträger (hier das Weiß der Museumswand selbst) verteilt. Auf den ersten Blick hat das Ensemble der schwarzen Figuren auf weißem Grund beeindruckende dekorative Qualität. Beim Lesen der Objekte entpuppt sich diese Harmlosigkeit der Silhouetten-Formen jedoch als Falle: Die erste Figurengruppe links zeigt die Begegnung eines Liebespaars (**Abb. 9**). Der wolkenverhangene Mond und die Baumgruppe schaffen eine intime Atmosphäre. Die beiden haben sich dramatisch an den Händen gefasst und neigen sich die Gesichter zum Kuss zu. Das Arrangement evoziert die nostalgische Romantik von Margaret Mitchells Roman *Gone With The Wind*, auf den der Titel zweifelsohne anspielt. Korkenzieher-Locken und Reifrock bzw. Militärstiefel, Degen und Gehrock verweisen als historische Versatzstücke auf die Zeit vor dem Bürgerkrieg und bezeichnen gleichzeitig den sozialen Status der Figuren. Eine Identifikation der *Southern Belle* als Scarlett O'Hara wäre naheliegend, ist aber nicht zwingend.

Unter dem ausladenden Reifrock verbirgt sich eine weitere Person, von der nur die nackten Beine sichtbar sind. Der suggerierte Sexualakt hebt die Frau aus dem Gleichgewicht und stabilisiert sie gleichzeitig. Der Degen des Herren ist mit der Spitze auf das Gesäß eines nackten Kindes gerichtet – ein Sinnbild gewaltsamer Penetration. Diese im Verstohlenen gesetzten Aktionen stehen zur Intimität der Kusszene im Widerspruch ohne sie dabei zu stören. Das Kind, das einen toten Wasservogel hochhält, befindet sich im Gespräch mit

³ Schnalke 2002.

⁴ Hooks 1994, 82–83.

einer überlängten Frauengestalt, die auf der Wasseroberfläche treibt (**Abb. 9, rechts**). Sie scheint eins zu sein mit dem Boot, das sie trägt. Eine männliche Büste ragt wie eine Gallionsfigur hinter ihr aus den nicht bezeichneten Fluten und leitet mit ihrer Blickrichtung zur nächsten Szene über: Auf einem Felsen findet eine Fellatio unter Halbwüchsigen statt (**Abb. 10**). Der Bub ist durch die Physiognomie weiß identifiziert, während das vor ihm knieende Mädchen durch die Zopffrisur als Schwarze ausgewiesen ist. Der Bub streckt seine Arme nach einem nackten Sklavenkind aus, das von seinem riesigen erigierten Penis wie von einem Ballon in den Himmel getragen wird. Eine dürre Frau gebiert im Tanz zwei Kinder, die – ohne mit ihrer Mutter über eine Nabelschnur verbunden zu sein – auf der Erde zu Bruch gehen. Eine durch Kopftuch und Besen als Haussklavin identifizierte Frau reitet auf einem Mann in Gehrock und Stiefeln, dessen Kopf sich in ihrem Körper befinden muss. Das durch die Gestik ausgedrückte Erschrecken der Frau wird durch das Bild der aus ihrem Mund fallenden Pfeife verstärkt.

Bei dem Versuch, unverständliche Details der Installation zu dechiffrieren, kommt es zwangsläufig zur symbolischen Überhöhung des Gesehenen. Das Erfahren und Entdecken ist somit bereits Teil eines interpretatorischen Vorgangs. Bei der Suche nach Bedeutung könnte etwa darauf hingewiesen werden, dass das tote Federvieh in den Händen des Kindes die Illustration des geflügelten Wortes *to be a dead duck* sein könnte, was mit *passé sein* übersetzt werden kann. Zusammen mit dem Kürbis, der als Verweis auf Halloween interpretiert werden könnte, und dem von Penis und Wind verwehten Buben erfährt der im Titel deklarierte Verlust der Vergangenheit eine aufgeblähte, symbolische Steigerung.

Die Mischung aus Sex und Gewalt ist kennzeichnend für das Werk der Künstlerin. In ihrer Auseinandersetzung mit der bedeutungsvoll aufgeladenen Erinnerungskultur des US-amerikanischen Südens betont die drastische Übersexualisierung die Untrennbarkeit von Rasse, Sexualität und Gewalt in identitätspolitischen Diskursen, die aus der spezifisch amerikanischen Geschichte resultieren. So ist die mythische Figur der sexuell aufgeladene Sklavin, von ihr politisch inkorrekt als „nigger wench“ oder „nigger cunt“ bezeichnet, ein immer wieder kehrendes Thema in ihren Arbeiten. „She’s a black hole, a space defined by the things sucked into her, a ‘nigger cunt’, a scent, an ass, a complication. She’s the simultaneously sub-human and super human.“⁵

⁵ Walker zit. nach: Joo 2002, 33.

Die Erwartungshaltung der Rezipient_innen, die Gewalt als Monopol der euro-ethnischen Kolonialherren dargestellt zu sehen, wird jedoch enttäuscht: Gewalt durchzieht die Beziehungen der Figuren unabhängig von sozialem Status, Gender und Ethnie. Der Mechanismus der Schuldzuweisung ist unterbrochen: Es kann keine Zusammenfassung zu einer Täter_innengruppe aufgrund äußerer Umstände („Rasse“, Klasse, Geschlecht, etc.) stattfinden. Bei den Betrachter_innen bleibt ein Gefühl der Unsicherheit zurück, ob sie nun den Mythen des Rassismus als „Schwarze“ oder als „Weiße“ gegenüber stehen. Der Verletzung der Konvention eben dieser Unberührbarkeit und Sicherheit des Publikums gilt ihr Hauptaugenmerk in der Subversion der Sehgewohnheiten.

Kara Walker bezieht mit ihren Bildinhalten keine eindeutige Position gegen rassistisches Bildwissen. In der Auseinandersetzung mit der Südstaaten-Nostalgie artikulieren ihre Bilder keine erkennbare Anklage der Institution der Sklaverei: Eine Identifizierung von Opfer- und Täter_innenstatus kann nur innerhalb einer konkreten Aktion erfolgen; jede weitere Aktion innerhalb der Szene kann das zuerst identifizierte Verhältnis in Frage stellen. Die Quantität und Omnipräsenz von Gewaltakten banalisiert jede einzelne Grenzüberschreitung, während die klare Ästhetik des Schattenrisses formal dekorative Ausgewogenheit signalisiert. Und genau darin besteht Kara Walkers Provokation, die eine kritische Fraktion namhafter Künstler_innen alarmiert und vehemente Zurückweisung hervorgerufen hat:

Im Sommer 1997, dem Jahr, in dem Kara Walker wie erwähnt als jüngste Künstlerin mit dem Genius-Grant des Mac-Arthur-Fellowships ausgezeichnet worden war, versuchte die renommierte afroamerikanische Künstlerin Bettye Saar durch an über 200 prominente Persönlichkeiten aus Kunst und Politik adressierte Briefe gegen Kara Walker mobil zu machen. Sie startete ihren Aufruf mit den Worten: „I’m writing to you, seeking for help to spread the awareness about the negative images produced by the young African American artist Kara Walker“.⁶ In einem Telefoninterview, das im International Review of African-American Art abgedruckt wurde,⁷ erklärte Saar, dass sie es problematisch und verantwortungslos finde, wenn junge Künstler_innen in großen Museen ausgestellt würden, ohne vorher mit der Kritik anderer Kunstschafter konfrontiert worden zu sein. Wem gegenüber sich die junge Künstlerin verantwortlich zeigen sollte, ließ Saar allerdings im Unklaren: "This is like closet racism. It relieves them [young artists] of the

⁶ Hilton 2010, 117.

⁷ Saar zit nach: Bowles 1997, 4..

responsibility to show other artists. Here we are at the end of the millennium seeing work that is very sexist and derogatory... Kara Walker is selling us down the river."⁸

Ihre den Anstand der politisch Korrekten verletzenden Bilder wurden von Saar als rassistische Attacke gegen den Selbstrespekt der schwarzen Community gewertet. Walkers Position am Kunstmarkt verurteilte sie in direkter Analogie mit Rap als Ausverkauf schwarzer Kultur: rein auf Profit ausgerichtet und ohne subversives Potential.

Für die Künstlerin und Autorin Faith Ringgold liegt die Problematik vor allem in der Verbindung von internalisiertem Selbsthass und der Rezeptionshaltung des Kunstmarkts begründet: „Young black artists feel a lot of self-hate as descendents of slaves, and then someone comes along and calls that beautiful.“⁹

Diese Statements richten sich gegen das Diktat des Kunstmarkts als verführerische Einladung zur Selbstverleugnung derer, die nicht nur durch das Projekt der Moderne, sondern auch durch die Postmoderne systematisch ausgeschlossen werden. Wie die Künstlerin und Kunsttheoretikerin Adrian Piper¹⁰ in ihrem wichtigen Essay *the triple negation of colored women artists* (1990)¹¹ festgestellt hat, wurden insbesondere schwarze Künstlerinnen aus dem kunsthistorischen Kanon ausgeklammert. Die Tatsache, dass schwarze Künstlerinnen in der Ausstellungspraxis noch immer weitgehend ignoriert werden, dokumentiert nach Piper die Verleugnung der Kunstschaffenden doppelt: als Schwarze und als Frauen. Gleichzeitig steht das Interesse an der Differenz und dem „Anderen“ im Mittelpunkt der Rezeption, sodass die Person und nicht das Werk in den Fokus der Forschung gerückt wird. Genau das fällt in den Diskussionen um Kara Walker auf: Ihr Werk wird in erster Linie über die essentialistischen Kategorien „Frau“ und „Schwarze“ rezipiert.

Auch die Postmoderne steht laut Piper im Dienste dieses Ausschlussverfahrens: Seit der Renaissance war der Glaube an die „Transzendenz“ des mit dem Weiblichen assoziierten Bereichs der Natur in die Sphäre des Geistig-Spirituellen durch den (männlichen) Schöpfer Triebfeder des Kunstschaffens. In der Moderne verschob sich der Impetus von der Produktion konkret-repräsentativer Kunst zur intellektuell-abstrakten. Die Postmoderne setze mit ihrem Glauben an die Unmöglichkeit geistigen Fortschritts und der Trauer um

⁸ Ibid., 4.

⁹ Zit. Nach: Johnson Bidler 2009, 124.

¹⁰ Ihre gesammelten Aufsätze zu Metakunst und Kunsttheorie finden sich in: Piper 1996.

¹¹ Piper 2006, 315–329.

den damit einhergehenden Verlust vergangenen Ruhmes der historischen euro-ethnischen Kunst ein Denkmal, indem sich die zeitgenössische Kunst in Reflexionen über dieselbe ergehen würden.

Darüber hinaus wies Piper darauf hin, dass die Entwicklung zur Perspektivenlosigkeit und zur nihilistischen Sicht auf den Status von Gesellschaft und Kunst gerade in dem Moment eingesetzt habe, als Frauen der Weg zum Kunstschaffen geebnet worden war: Im Bewusstsein des Endes der kunsthistorischen Entwicklung sei die normative Kategorie der Originalität durch die vorgeblich deskriptiven Kategorien der Anormalität, Marginalität und Fremdheit ersetzt worden, was entsprechenden Werke die Anerkennung als innovativ unterschlage. Da der euro-ethnische Kulturbetrieb von unternehmerischem Denken und nicht von intellektueller Neugier geprägt ist, konkurrieren Künstler_innen um den Marktwert, indem sie sich an die Nachfrage anbieten. Dies führt ihrer Meinung nach automatisch zur (politischen) Selbstentfremdung schwarzer Kunstschaffender.¹² Schwarze Frauen sind in dieser Marktlogik dreifach ausgeschlossen: Als Schwarze, als Frauen und als Künstlerinnen.

The triple negation of colored women artists kann als Leittext für die negative Kritik gelten. Die Innovation, von der Piper spricht, kann nur auf der kritischen Auseinandersetzung mit den Normen des Sehens und der Darstellung basieren. Eine Forderung nach Authentizität, die losgelöst von herrschenden Traditionen aus sich selbst schöpft, wäre naiv. Piper sieht die Gefahr vor allem in dem Konkurrenzdruck und dem damit verbundenen Zwang zur Anbiederung an eine Erwartungshaltung seitens des Publikums, der letztendlich zur politischen Selbst-Entfremdung führt.

Weniger pathetisch und konzentrierter als Bettye Saars Statement liest sich die Kritik, die Howardena Pindell in ihrer Rede zur Eröffnung der Biennale in Johannesburg, bei der auch Walker ausstellte, formulierte: „What is troubling and complicates the matter is that Walker’s words in published interviews mock African Americans and Africans [...] Walker consciously or unconsciously seems to be catering to the bestial fantasies about blacks created by white supremacy and racism.”¹³ Letztere Aussage trifft das Kernargument, das oft von afro-amerikanischen Künstler_innen der älteren Generation, die eine politisch eindeutige künstlerische Position vertreten, vorgebracht wird, wenn es darum geht, die Position der Künstlerin als gefährlich und kontraproduktiv zu klassifizieren.

¹² Piper 2006.

¹³ Hilton 2010, 118.

Die Grundproblematik der Rezeption von Walkers Werk liegt in der Auseinandersetzung mit kolonialen Identitätskonstruktionen begründet, in der Divergenz zwischen (positiver) Selbstwahrnehmung und (negativer) Fremdbesetzung des schwarzen Körpers. In Saars Ruf nach Zensur steckt der Vorwurf, dass Walkers programmatische Reproduktion von Stereotypen im rassistischen Diskurs eine negative Selbstwahrnehmung affirmieren würde. Hintergrund einer Kritik, die in diese Richtung ausschlägt, ist die Forderung nach einer pädagogisch wertvollen Kunst im Sinne einer Kunst, die Möglichkeiten einer positiven Selbstidentifizierung mit dem Dargestellten bietet.

Innerhalb des Diskurses um schwarze Selbstermächtigung, der im Kontext der Bürgerrechtsbewegung immer mit der Forderung nach realen politischen Forderungen verknüpft ist, sind in der Bildenden Kunst viele Strategien entwickelt worden. Dass (Selbst-)Ironie dabei nicht unbedingt ausgeklammert werden muss, ja Strategie sein kann, bewies Saar selbst in ihrer in den 70er-Jahren entstandenen Serie *The Liberation of Aunt Jemima* (**Abb. 11**). Aunt Jemima ist eine fiktive Figur, die bis heute als Logo eines US-amerikanischen Fertigpalatschinkenprodukts fungiert. Sie stellt den Prototypen der schwarzen Haushälterin, die – allzeit um das Wohl der sie besitzenden Familie besorgt – lächelnd das dampfende Gericht serviert. Die Geschichte dieser Figur ist geprägt durch einige Verjüngungskuren, die sie marktgerechter erscheinen lassen sollte, sodass aus dem ehemaligen Stereotyp der dicken, unattraktiven, schwarzen Mammy eine schlanke, junge, attraktive und wesentlich hellhäutigere Frau wurde. Als Logofigur kann sie analog mit Uncle Ben, dem Mehl-Mohren und Onkel Tuca gesehen werden: ein rassistisches Stereotyp, das mit einem süßen Lächeln den Genuss der Konsument_innen innerhalb einer exklusiven Zielgruppenpolitik als scheinbare Produzentin gewährleistet.

Bettye Saar stülpte in ihrer Auseinandersetzung tradierte Vorurteile und rassistische Zwangsvorstellungen über die Figur der Aunt Jemima. Die bunte Plastikfigur ist ganz dem Mammy-Klischee entsprechend in Kopftuch und Schürze gekleidet und vor den Hintergrund einer idyllischen Landschaft positioniert, die Assoziationen mit dem ländlichen Süden weckt. Das unter den Arm geklemmte weiße, blonde Kind scheint sich weinend aus ihrem Griff befreien zu wollen: Im Kontext eines Walt-Disney-Cartoons wäre durch diesen Umstand eine Identifikation mit einer Menschenfresserin die einzig mögliche. Ihr breites Grinsen drückt Selbstbewusstsein aus, eine befreiende Selbstermächtigung – gestärkt durch die Ausstattung mit Kalaschnikow und Pistole.

Das Stereotyp der schwarzen Mammy mit all seinen Implikationen wurde von Saar in eine Darstellung einer mächtigen Kämpferin in eigener Sache verwandelt. Die scheinbar

positive Identitätszuweisung durch die Dominanzkultur wird als Rassismus enttarnt, die Konsequenz gegebenenfalls mit Waffengewalt gezogen.

Die Kritik an Kara Walkers Konzept weist definitiv auf ein Generationsproblem hin, ein Problem, das als Schlüsselfunktion in der amerikanischen Kultur bezeichnet werden kann: Der Konflikt basiert auf dem Vorwurf einer fehlenden Sensibilität für *race politics*, die aus der Verdrängung des Gedächtnisses der Sklaverei und Segregation resultiere. Der Verlust der politischen Agenda verführe junge Kunschtchaffende zur Produktion negativer Bilder, die den Darstellungsformen des *Empowerments* diametral entgegen gesetzt sind.

Bettye Saar wurde in der Zeit des *Civil Rights Movement* sozialisiert. Mit ihren Arbeiten verscrieb sie sich dem Kampf um gleiche Rechte, um eine Stimme in der Öffentlichkeit, um Sichtbarkeit. Gerade die Politik der Bilder hat eine dominante Funktion in der Bewusstseinsbildung. Die Produktion positiver Identifikationsbilder war als grundlegender Beitrag der emanzipatorischen Selbstermächtigung gefordert, um die Definitionsmacht über die eigene Identitätsentwürfe behaupten zu können. Die Korrektur der Selbstwahrnehmung (*black is beautiful*) sollte über die Dekonstruktion internalisierter rassistischer Heterostereotype erfolgen.

Mit der Etablierung als Zielgruppe der Konsumgesellschaft – ein wichtiger Aspekt jeder Emanzipationsbewegung, da die Inklusion in das kapitalistische System ökonomische Präsenz als Basis gesellschaftlicher Teilhabe voraussetzt – bekam die Demontage von rassistischen Logofiguren eine sehr aktuelle Relevanz. Der emanzipatorische Stellenwert dieser dekonstruktivistischen Ansätze ist unbezweifelt. Viele Konzerne haben es bis heute versäumt, auf die antirassistische Kritik zu reagieren. Produktwerbung durch Repertoirefiguren, die als servile Vertreter_innen einer ethnischen Minderheit auftreten, ist nach wie vor in vielen Bereichen Praxis. Dementsprechend ließ Renee Cox in *The Liberation of Lady J and U. B.* noch 1998 Uncle Ben gemeinsam mit Aunt Jemima aus der Zweidimensionalität der Produktverpackung treten und überführte sie als starke Krieger_innen an der Seite einer in den Farben des *Empowerments* gekleideten Frau (Cox selbst) in die Realität der politischen Forderung nach Respekt (**Abb. 12**).

Kara Walkers Schattenpanoramen dagegen gleichen einer Gewaltorgie, die sie zynisch mit *For The Benefit Of All Races Of Mankind* betitelt. Im Gegensatz zu Renee Cox und anderen Kunschtchaffenden, die eine unzweideutige politische Aussage artikulieren wollen, steht Kara Walker außerhalb der dekonstruktivistischen Tradition.

3. Visuelle Stereotype

Die Bezeichnung *Stereotyp* wurde von dem Journalisten Walter Lippmann 1922 in die sozialwissenschaftliche Diskussion eingeführt. Unter dem Eindruck der Propagandastrategien des Ersten Weltkriegs entdeckte Lippmann, dass mit der massenmedialen Berichterstattung und den von ihr repetierten (Feind-)Bildern die Ausbildung fixer Vorstellungsmuster einherging, die die öffentliche Meinung formte. Diese „Bilder in den Köpfen“¹⁴ prägten die Wahrnehmung dermaßen, dass sie als Vor-Urteile auf Sachverhalte angewandt werden konnten, von denen die Rezipient_innen keinerlei empirische Vorstellung hatten.

„Stereotyp“ ist eine metaphorische Begriffsbildung analog zum Prozess der Stereotypisierung in der Drucktechnik. Dort werden aus beweglichen Lettern zusammengesetzte Bleisätze auf eine unveränderliche Druckplatte übertragen, wo sie ein Muster bilden, aus dem die Erstellung beliebig vieler Abzüge möglich ist. Während das Druckverfahren längst von moderner Technik abgelöst wurde, hat der Terminus in der Sozialwissenschaft überlebt.

Als sozialwissenschaftlicher Terminus bezeichnet die Stereotypisierung ein Verfahren der „Vereinfachung einer in ihrer ganzen Komplexität sonst nicht strukturierbaren Wirklichkeit“, wobei sie „das Element der Verallgemeinerung hervor [hebt]“¹⁵. Auch wenn der Begriff in der Umgangssprache negativ besetzt und analog zu Vorurteil gebraucht ist, bezeichnet er in der Sozialwissenschaft ein zunächst wertungsfreies Ordnungsprinzip, basierend auf einer Entindividualisierung, die eine Identifizierung eines besonderen Sachverhalts oder einer besonderen Person als Stellvertreter einer schon vorab konstruierten Kategorie ermöglicht.

Als ehemaliger PR-Berater von Präsident Woodrow Wilson arbeitete Lippmann schon 1922 an einer politischen Anwendung dieses Wissens: Er forderte eine Popularisierung zentraler politischer Inhalte und Symbole nach einem von Kommunikationswissenschaftlern erarbeitetem Konzept, um die politische Teilnahme der Bevölkerung zu forcieren und die vereinfachten, stereotypen Vorstellungen von politischen Zusammenhängen „korrigierend“ zu leiten.¹⁶

Die leitende Korrektur wird heute in einer massenmedial geprägten Gesellschaft vor allem

¹⁴ Pettersen/Schwender 2009, 8–9.

¹⁵ Pettersen/Schwender 2009, 9.

¹⁶ Grube 2009, 15.

durch die Omnipräsenz von Bildern als dominanten Informationsträgern gewährleistet. Die schnelle Distribution und die globale Vernetzung führen häufig zur Ausformung von Schlüsselbildern. Werden diese durch Präsentation im immer selben Kontext mit standardisierter Bedeutung aufgeladen, entwickeln sie sich zu Stereotypen: „Standardisierte Visualisierungen entstehen deshalb, weil trotz zunehmender Anzahl von medialen Bildern *allgemein* nicht notwendigerweise die Vielfalt der Bilder zur Darstellung eines *spezifischen* Phänomens steigt, wodurch standardisierte, kanonische Darstellungs- und in Folge Wahrnehmungsformen ermöglicht werden. [...] Werden diese standardisierten Visualisierungsstrategien zusätzlich von gleichen oder ähnlichen medialen Kontexten und Bedeutungszuweisungen, die zusätzlich die Lesart des visuellen Inhalts vorgeben, begleitet, dann können sie so einprägsam und mächtig werden, dass eine alternative Lesart gänzlich undenkbar wird.“¹⁷

Bildstereotype funktionieren in Bezug auf

- bestimmte phänotypische Merkmale wie Kleidung und Physiognomie. Exemplarisch dafür stehen „der ewige Jude“, wie er auf dem Plakat zur deutschen Propagandaausstellung im Bibliotheksbau des Deutschen Museums 1937 in München dargestellt wurde (**Abb. 13**) oder auch Marilyn Monroe, die im eng anliegenden Kleid, sexualisierter Pose und Mimik gleichzeitig dumm und erotisch die stereotype Blondine repräsentierte (**Abb. 14**);
- kulturspezifische Handlungen (das trifft zum Beispiel auf die Darstellung eines Romakinds mit Pistole zu, das die Schweizer Weltwoche als Coverbild für eine Ausgabe 2012 verwendete, um die von ihren Redakteuren behauptete Gefahr der Migrationsbewegung aus dem Osten zu unterstreichen (**Abb. 15**), oder das Stereotyp des bierseligen Bayern [**Abb. 16**]);
- Symbolen (Kreuz, Fahne, Hammer und Sichel in der politischen Propaganda, oder zum Beispiel das Symbol des Phallus in der Hochhausarchitektur);
- Metaphern (Stacheldraht als Metapher für Verfolgung im Logo von Amnesty International [**Abb. 17**] oder der Tod und das junge Mädchen als Metapher der Vanitas [**Abb. 18**])
- räumliche Verortungen (die Hand Gottes in den Wolken [**Abb. 19**], oder die Verortung des erotischen Akts im Orient über Architektur [siehe Kapitel 3.2.1.]).

Die Interpretation des Stereotyps kann nicht im ausschließlichen Erfassen seiner bildimmanenten Informationen und des medialen Kontextes erschlossen werden. Aus den

¹⁷ Lobinger 2009, 110–111.

zitierten Bildbeispielen wird ersichtlich, dass sich Stereotype häufig überlagern und einen Mythos wiedergeben, der mehr als eine Aussage beinhaltet.¹⁸ Der Charakter dieses Bildtypus ist weder rein symbolisch, noch rein ikonisch, da er sich aus Elementen der Ähnlichkeit, des konventionalisierten Wahrnehmungsschemas und der Lesart zusammensetzt: „Der analoge Aspekt garantiert rasche Wahrnehmbarkeit und Klarheit, während der symbolische Aspekt viele zusätzliche Bedeutungen mit sich bringt, die im Bild selbst ursprünglich nicht enthalten waren.“¹⁹ Über seine ikonographische Entwicklung und seine historische, politische und soziale Bedingtheit baut das visuelle Stereotyp auf einem Repertoire aus medial eingeübtem Wissen auf, aus dem er als aktueller Mythos hervorgeht.

Bei Stereotypen handelt es sich immer um Re-Inszenierung, sie sind Resultate eines Prozesses des Zitierens, wobei „[...]die Problematik der Benennung von Figur und Inhalt, bezogen auf die Auswahl des Bildmaterials, [...] das Resultat des historischen Prozesses selbst, der die Figur und ihre verschiedenen Bedeutungsebenen erst entstehen lässt“²⁰, ist. „Repräsentation bedeutet [...] nicht die *Darstellung* von etwas (von dieser Darstellung unabhängigen) Realem, sondern bezeichnet den gesamten Komplex der *Realitätskonstruktion*. Repräsentation ist in diesem Sinne nicht als Zeichen/Bild zu verstehen, das für etwas *a priori* gegebenes steht, sondern als *Zeichenfunktion* in der sozialen *Wirksamkeit* des Zeichens“.²¹

Das Zitat von visuellen und sprachlichen Stereotypen dient bei Kara Walker einer Emotionalisierungsstrategie und provoziert Reizwirkungen, die nach der Kommunikationswissenschaftlerin Sascha Demarmels in drei Kategorien unterteilt werden können:²²

1. *Kulturübergreifende Reize* sind biologisch oder psychologisch vorprogrammiert, was vor allem auf Schlüsselreize wie das Kindchen-Schema zutrifft. Diese Reize lösen überall auf der Welt unabhängig vom jeweiligen kulturellen Kontext dieselben Gefühle aus.
2. *Kulturspezifische Reize* betreffen regional eingrenzbare Schemata wie nationale Mythen und Legenden sowie kulturspezifische Konventionen.
3. *Individuelle/subkulturelle Reize* sprechen das Individuum direkt an, entweder durch eine persönliche Ansprache oder durch die Provokation von Gefühlen, die nicht mit der

¹⁸ Vgl. Barthes 1957.

¹⁹ Lobinger 2009, 119.

²⁰ Frübis 1997, 115.

²¹ Lummerding 1994, 14.

²² Demarmels 2009, 31–43.

Gesellschaft geteilt werden können, zum Beispiel Tabu-Themen.

In einem narrativen Zusammenhang, wie er auch in Kara Walkers Arbeiten vorliegt, ergibt sich jedoch eine Komplexität der Reizwirkungen, die sich nicht auf eine dieser drei Kategorien beschränken lässt.

3.1. Die Funktion von Heterostereotypen zur Identifizierung des kulturell Anderen

Rassistische und sexistische Stereotypen basieren auf der Konstruktion eines „Anderen“, dessen markierte Differenz als Abweichung von der Norm der Dominanzkultur identifiziert und sanktioniert wird. Die behauptete eigene Überlegenheit gilt ausschließlich der Rechtfertigung und Zementierung der Macht über die „Anderen“, indem die ihnen zugeschriebenen Charakteristiken eine Teilhabe an der „Leitkultur“ ausschließen.

Entgegen dem universalistischen Konzept der Aufklärung (zum Beispiel vertreten von Herder), wonach alle Menschen im gleichen Maße kulturbegabt seien, und dem der Kirche, die die Menschheit nur in Gläubige und Ungläubige unabhängig von ihrer ethnischen Identität unterschied, hatte sich Anfang des 18. Jahrhundert eine durch Gobineau und Chamberlain errichtete Rassentheorie etabliert.²³ Vor dem historischen Hintergrund großer europäischer Expansionsbewegungen wurde eine Hierarchisierung der Menschen aufgrund der Hautfarbe und speziell im 19. Jahrhundert aufgrund der nationalen Zugehörigkeit behauptet. Der Wert einer „Rasse“ wurde anhand des Parameters der „kulturellen Entwicklung“ bestimmt. Die Klassifikation der „Menschenrassen“ war stark sozialdarwinistisch motiviert, was der Rechtfertigung der Unterdrückung und Ausbeutung der „minderwertigen Anderen“ einerseits und andererseits dem Erhalt der sozialen Hierarchie im Hegemonialstaat diene, indem die eigene Kultur zum globalen Ideal erhoben wurde.²⁴ Die Charakterisierungen wurden im Wesentlichen anhand von Begriffen aus den Bereichen der Technik, der politischen Organisation, der Kunst und der Schönheit geführt.

²³ Priester 2003, 78–102.

²⁴ Karin Priester weist nach, dass die „Reinheit des Blutes“ vor allem vom europäischen Adel propagiert wurde: Da in einer Zeit des gesellschaftlichen Umbruchs eine ständig wachsende Gruppe verarmter und ungebildeter Adelige den Status der Klasse gefährdete, sah sich der Adel veranlasst, sich noch mehr nach außen zu isolieren; Priester 2003.

3.2. Reflexion und Konstruktion des Fremden am Beispiel des Orientalismus

Unter dem Eindruck der europäischen Expansion in exotisches Fremdland war die Strömung des Orientalismus des 18. und 19. Jahrhunderts gleichzeitig von Neugier und Selbstreflexion geprägt. Die Definition der Andersartigkeit der Kolonisierten bedingte gleichzeitig eine „Re-Ethnisierung der Europäer“,²⁵ die auf Entwürfen starker Autostereotype aufbaute. Die Superiorität wurde anhand von Hypermaskulinität der Kolonialisten und parallel dazu der Pflege der weiblichen Tugenden Fleiß, (sexuelle) Sauberkeit und Disziplin im Mutterland behauptet.²⁶ „In den Kolonialdiskursen wurden Macht und Hierarchien erdacht, die abhängig von Kategorien der Differenz wie Hautfarbe und Geschlecht waren. Kulturelle Differenzen wurden biologisiert. Gleichzeitig wurden sie hierarchisiert, indem die Superiorität Europas und die Inferiorität „aller anderen Kontinente“ konstruiert wurde.“²⁷

Mit dem Orientalismus im ausgehenden 18. Jahrhundert wurde zum ersten Mal in der europäischen Geschichte der Kunst das Fremde in den Mittelpunkt der Betrachtung einer ganzen Bewegung gerückt. Ausschlaggebend für das Interesse am Orient waren die einsetzende Kolonialisierung des afrikanischen Kontinents, im Zuge derer auch Reisen von Kunstschaaffenden forciert wurden. Die propagandistische Funktion der (oft erst später im Atelier nach Skizzen ausgeführten) Bilder aus der Fremde bestand in der Manifestation des Ruhms der Kolonialstaaten – einerseits durch ihr Zeugnis von exotischen Landschaften, die nunmehr dem jeweiligen Staatssouverän unterstellt waren, andererseits durch die Affirmation der kulturellen Differenz, wobei die unterworfenen, nicht christlich geprägte Kultur als fremd und moralisch minderwertig dargestellt wurde. Die Fremdheit wurde im Orientalismus vor allem durch Stereotype inszeniert, die eine starke geschlechtsspezifische Ausprägung aufweisen. Die Darstellung orientalischer Männer bescheinigt ihnen vor allem zwei Charakterzüge: Einerseits willkürliche, brutale Grausamkeit, die sich auf „orientalisches“ Ethos beruft, andererseits effeminisierte Passivität²⁸: *Der Tod des Sardanapal* von Ferdinand Victor Eugène Delacroix (**Abb. 20**) hält die letzten Minuten im Leben des legendären assyrischen Königs fest, der – von einem übermächtigen Feind belagert – alle seine Besitztümer, seine Dienerschaft und Konkubinen in einem Raum versammeln und umbringen lässt, während ihm ein Becher mit Gift

²⁵ H. Fink Eitel, zitiert nach: Rommelsbacher 1997, 33.

²⁶ Rommelsbacher 1997.

²⁷ Kundrus 1997, 41.

²⁸ Hoffmann-Curtius 1997.

gereicht wird, um sein eigenes Leben zu beenden. Als skandalös empfunden wurde vor allem das panische Gewirr der Figuren, das seinen Ausdruck stilistisch im typischen wilden Pinselstrich Delacroixs findet. Die halb entblößten Frauenkörper winden sich im Moment ihrer Abschlachtung, das Pferd scheut panisch, während ihm ein muskulöser, schwarzer Diener das Schwert in den Leib stößt. Sardanapal betrachtet die Szene in unbeteiligter Kontemplation hingestreckt auf einem weich anmutendem Bett. Geschmückt und geschminkt, von Luxus umgeben ist seine Gestalt extrem effeminisiert dargestellt, was in diesem ideologischen Kontext mit Schwäche und Dekadenz gleichzusetzen ist. Diese Tatsache wird von der unumschränkten Herrschaft des Königs kontrastiert, die vor allem in der Gegenüberstellung seines Gleichmuts und dem Entsetzen seiner weiblichen Opfer ihren Ausdruck findet. Auffallend ist die Tatsache, dass die bereits getötete Frau ebenso helles Inkarnat aufweist wie diejenige, der eine Konkubine mit dunklerer Hautfarbe die Kehle durchschneidet. Die passive Nacktheit der hellen Frauenkörper wird von der Gestalt des halb entblößten schwarzen Dieners im Vordergrund kontrastiert, der in der Aktion der Pferdetötung muskulös und bewegt erscheint.

Dem Stereotyp der entsexualisierten additiven Figur entspricht die Magd von Édouard Manets *Olympia* (**Abb. 21**), die zudem eines der wichtigsten Prinzipien des Orientalismus verdeutlicht: die Hierarchisierung der Figuren aufgrund ihrer Hautfarbe. Der dunkle Teint der Dienerin kontrastiert die helle Nacktheit der Prostituierten, die (bis auf den direkt das Publikum der intimen Szene adressierenden Blick) eine klassische erotische Aktfigur darstellt. Als Assistenzfigur ist die schwarze Frau eigenschaftslos. Auch das Blumenbukett in ihren Armen ist ein Attribut der Olympia, auf die sie ganz und gar bezogen ist. Im Gegensatz zur weißen Kurtisane ist sie vor allem entsexualisiert.

Dass dem Schönheitsideal dieser Zeit nur eine hellhäutige Frau entsprechen kann, wird bei der Betrachtung von Jean-Léon Geromes *Sklavenmarkt* (**Abb. 22**) offenbar: Die dargebotene Frau, deren Zähne vom potentiellen Käufer geprüft werden, ist hellhäutiger als ihre Leidensgenossinnen. Dieser Umstand erst ermöglicht die Funktion als Projektionsfläche des männlichen, europäischen Begehrens. Die Darstellung von gedemütigter, der Willkür einer barbarischen Kultur ausgelieferten Weiblichkeit dient in Wahrheit der Befriedigung der sexuellen Phantasie. Verortet im Konstrukt des Orients erscheint die Szene als Dokument der Sittenwidrigkeit der anderen Kultur – und konnte so gefahrlos produziert, ausgestellt und rezipiert werden.

Die fremde Frau als Opfer ihrer eigenen Kultur ist ein Topos, der auch in der modernen

antiislamischen Propaganda ein zentrales Argument für die kulturelle Unterentwicklung einer Minderheit. Allerdings kam es im letzten Viertel des 20. Jahrhunderts zu einer Verschiebung innerhalb des Diskurses: Die „orientalische Frau“ wird nun nicht mehr als sexualisierter Fetisch in Harems- und Badeszenen dargestellt, sondern als Kopftuchträgerin typologisch dem freizügigen Minirockmädchen gegenübergestellt, wobei letzterem der Status einer (nicht im feministischen Sinne) emanzipierten (West-)Frau zugeschrieben wird. Seit dem 11. September 2001 wird die Frau in der Burka – oft im Zusammenhang mit einem Wald von Minaretten – als Symbol des den Staat unterwandernden Islamismus verstärkt auf politischen Plakaten dargestellt. Die Unsichtbarkeit des Gesichtes entspricht dem etablierten emotionalisierenden Schema in der Darstellung des Bösen in der Politpropaganda, während die Minarette wie Raketen in den Himmel ragen (**Abb. 23**).

3.3. Rassistische Stereotype im Kontext der Sklaverei im US-amerikanischen Süden

Da die Praxis der Sklaverei dem Gleichheitsprinzip der Aufklärung und der christlichen Nächstenliebe von Grund auf widersprach, musste ein ideologisches System geschaffen und forciert werden, das die Herrschaft der weißen Rasse als Teil eines göttlichen Heilsplans zum Wohle der deportierten Afrikaner glaubhaft machen sollte. Dafür bedurfte es einer Anpassung der althergebrachten Klischees. Die Kategorien „Rasse“ und „Sexualität“ waren in den kolonialen Diskursen bereits als untrennbare Einheit festgeschrieben. Das Konstrukt Afrika wurde von seiner geografischen Determiniertheit entbunden und biologisiert.

Die Soziologin Patricia Hill Collins untersuchte in *Black Sexual Politics* die Auswirkung dieser vor allem genderspezifischen Stereotypisierungen²⁹. Der von ihr verwendete Begriff der *controlling images* wird im Glossar der Publikation folgendermaßen definiert:

„*Controlling images*: the gender-specific depiction of people of African decent within Western scholarship and popular culture. The term *representations* and *stereotypes* also describe this phenomenon. Representations need not be stereotypical and stereotypes need not function as controlling images. Of the three, controlling images are most closely tied to power relations of race, class, gender, and sexuality.“³⁰

²⁹ Hill Collins 2004.

³⁰ Hill Collins 2004, 350.

In *Black Sexual Politics* zeichnete die Autorin den Prozess der Anpassung der aus der Sklaverei erwachsenen Stereotype nach und wies auf die Nachwirkung der ursprünglichen *controlling images* in zeitgenössischen Identitätsdiskursen hin.

Der institutionalisierte Rassismus der Sklaverei wurde vor allem auf den Körpern der Sklav_innen ausgetragen, deren Sexualität als von der europäisch-christlichen Normierung abweichend als bestialisch und zügellos dargestellt wurde. Als Argument für die Ausbeutung durch schwere Feldarbeit diente in Folge die Notwendigkeit der Domestizierung durch Unterdrückung der die öffentliche und soziale Ordnung gefährdenden Triebe.

Die Bezeichnungen “buck” (Bock) für Männer und “mules” (Maulesel) für Frauen, die in den Baumwoll- und Tabakplantagen arbeiteten, diente der Objektivierung von Menschen afrikanischer Herkunft. Die implizierte Zuweisung der tierischen Eigenschaften (der Bock steht für pathologisierte Sexualität, während der Vergleich mit der Mauleselin als Nutztier die Ausbeutung von weiblicher Arbeitskraft rechtfertigen sollte) entspricht dem tatsächlichen Status der Sklav_innen als objektivierter Ware im System der *chattel slavery*. Afrikanische Männer wurden als groß, stark, dumm und vor allem gewalttätig klassifiziert. Die wilde Sexualität in Kombination mit ihrer Affinität zu Gewalt verlange nach Disziplinierung und Kontrolle, um die Männer zur Arbeitsfähigkeit zu erziehen. Sie wurden auf Muskeln und Penis reduziert und ihre Körper damit gewissermaßen fetischisiert. Die Faszination Delacroixs mit dem männlichen schwarzen Körper im Sardanapal (**vgl. Abb. 20**) ist ein Beispiel für die Fetischisierung. Die Behauptung, dass Afrikanerinnen promiskuitiv und permanent „zu Willen“ seien, rechtfertigte institutionalisierte Vergewaltigung, die im Kolonialismus eine Mehrung des Besitzes durch Reproduktion zum Ziel hatte. Dementsprechend wurden ihre Körper unter dem jeweiligen funktionalen Aspekt fragmentiert aufgefasst: Hände und Rücken getrennt von Vagina und Uterus.

Im Kontext der Südstaaten-Sklaverei waren Menschen afrikanischen Ursprungs erst mit dem Beginn des Abolitionsdiskurses darstellenswert³¹. Die von den Abolitionisten propagierten vor allem das Bild des einem christologischen Erlösungsversprechen verpflichteten Sklaven. Das Emblem der *Society for the Abolition of the Slave Trade* (**Abb. 24**), das nach dem Entwurf von Josiah Wedgwood gestaltet ist, zeigt einen knieenden Sklaven in Ketten, der seine Hände im Gebetsgestus gefaltet hat. Die Inschrift lautet: *Am I not a man and a brother?* Darstellungen diese Typs sind in allen Kunstgattungen zu finden.

³¹ Vgl. Bindham 2012.

Die Propaganda der Abolutionsgegner_innen artikulierte sich vor allem im Medium der Karikatur. George Cruikshank, einer der bedeutendsten Pressegraphiker_innen seiner Zeit, zeichnete mit der *The New Union Club of 1819* (**Abb. 25, 26**) eine Karikatur, die zu den rassistischen Drucken des 19. Jahrhunderts gezählt wird. Das Bild suggeriert die absolute Unmöglichkeit, schwarze Menschen zu zivilisieren. Cruikshanks Intention scheint es gewesen zu sein, möglichst alle verfügbaren Stereotype in einem Bild zu vereinen. So findet sich im Gewühl von Besoffenheit, aggressiver Gewalt und monströser Sexualität am linken Bildrand auch ein orientalischer Turbanträger, der in diesem Kontext etwas deplatziert wirkt.

Eine Anwendung Stereotype des Monströsen auf Sklav_innen, die im Haushalt arbeiteten, wäre aufgrund der implizierten ordnungsgefährdenden Amoral kontraproduktiv gewesen: Die Haushaltsführung musste auch moralische Sicherheit garantieren. Dementsprechend waren die *controlling images* der Hausangestellten völlig unterschiedlich von denen der Plantagenarbeiter_innen: Der Anspruch auf Sicherheit schlug sich in der Vorstellung von asexuellen, servilen, angepassten und religiösen Wesen nieder, denen die rassistischen Repertoire-Figuren “Uncle Tom” und “Mammy” entwuchsen. Die familiäre Bezeichnung weist auf eine funktionale Einbindung in die weiße Familie hin, die durchaus auch emotional aufgefasst werden kann. Das Stereotyp des gutmütigen schwarzen Onkels weist den Hausangestellten als fröhlich bei der Arbeit singenden loyalen Untertanen aus, der sein Los mit Gleichmut trägt und in der christlichen Erlösungslehre die Erfüllung seines Lebens findet.

Die innerhalb der Sklav_innenkultur errichtete Zweiklassengesellschaft findet ihre Entsprechung in der Bildwelt. Der Mammy-Stereotyp setzte sich in der Darstellung am stärksten durch. Aufgrund der ihr zugeschriebenen Eigenschaften und Funktionen (Gutmütigkeit, Servilität, Treue) eignete er sich hervorragend für als Werbefigur (**vgl. Abb. 11, 12**). Die Ikonographie des Stereotyps ist anhand einer Masse von Bildmaterial zu sehen: Mammy ist dick und unerotisch, ihr Gesicht ist von einem servilen Lächeln bestimmt. Sie trägt Schürze und Kopftuch als Verweise auf die Hausarbeit. Schwarze Servilität ist ein zentrales Motiv rassistischer Memorabilien, wie am Beispiel der Figuren eines schwarzen Kochs und einer Haushälterin (**Abb. 27**) ersichtlich ist: Die kleinen Keramikstatuetten sind in ihrer Funktion als Salz- und Pfefferstreuer zusätzlich in die Sphäre der Hausarbeit verortet. Rassistische Stereotype waren im Bereich der Werbung und des Kitschs um die Jahrhundertwende omnipresent (**vgl. Abb. 28, 29**). Die *Coons*, *Picaninnys* und *Darkies*

sollten vor allem lustig sein.

Nach Ende des US-amerikanischen Bürgerkrieges und Erlass der *Emancipation Declaration* begann 1865 mit der als *Reconstruction Era* bezeichneten Phase des Wiederaufbaus eine Zeit der politischen Etablierung von Rechten der nunmehr freien schwarzen Bürger_innen. Der 14. Zusatzartikel der neuen Verfassung gewährte den Freigelassenen das Bürgerrecht, Artikel 15 das Wahlrecht. Bald nach Abzug der Truppen der Union wurden mit den sogenannten *Jim Crow laws* jedoch Gesetze erlassen, die die rassistische Separation zementierten.

Mit dem Ende der Sklaverei wurde der Mythos des schwarzen Vergewaltigers konstruiert, der – nun nicht mehr durch harte Arbeit diszipliniert – seine wilde Lust an weißen Frauen stille und unschädlich gemacht werden müsse. Im post-emanzipatorischen Süden kam es zu einem eklatanten Anstieg von Lynchmorden und Vergewaltigungen schwarzer Menschen als genderspezifische Formen rassistischer Gewalt.

Im Süden wurde der Lynchmord als öffentliches Spektakel zum Emblem des institutionalisierten Ritualmords. Dem gegenüber war Vergewaltigung als institutionalisierter Gewaltakt ein unausgesprochenes Faktum, das als „private“ Demütigung in die Unsichtbarkeit verdrängt wurde. Obwohl die Motivation hinter den Verbrechen in beiden Fällen klassen- und genderspezifischem Rassismus entsprang, wurden der Lynchmord als rassistisches, die Vergewaltigung als sexistisches Verbrechen identifiziert – und damit beide verkürzt.³²

Als Sonderform des ethnographischen Spektakels kamen in den USA der 1820er-Jahre *Minstrel Shows* zur Unterhaltung der weißen Arbeiter_innenklasse auf. Die Performances, deren weiße Darsteller mit geschwärzten Gesichtern auftraten, parodierten zum einen die Figur des fröhlichen, unbeschwerten Plantagensklaven, dessen Typ unter dem Namen *Jim Crow* bekannt wurde, zum anderen den schwarzen Dandy, *Zip Coon* genannt. Eine Werbeposter für William Wests *Minstrel Show* (**Abb. 30**) zeigt die Verwandlung des New Yorker Minstrel-Stars Billy Van in seine schwarze Bühnenfigur durch Gesichtsschwärzung und riesig geschminkte Lippen. Gerade mit zunehmender Sensibilisierung im antirassistischen Diskurs der Civil-War-Ära und der damit verbundenen sprachlichen Zensur wurden *Minstrel Shows* zum Ventil der Subversion der neuen Ordnung durch die weißen Massen. Nicht nur fehlende Sprachbeherrschung, groteske Mimik und rassistische

³² Hill Collins 2004, 20–31.

kulturelle Vorurteile wurden von den weißen Interpreten übernommen, groteskerweise die Auftritte wurden teilweise mit geschwärzten Gesichtern absolviert. Später etablierten sich auch afroamerikanische Darsteller in diesem Genre und trugen die pejorative Fremdwahrnehmung auf ihrem eigenen Körper weiter.

In der zeitgenössischen Unterhaltungskultur sind noch immer Typen zu finden, die diesem alten Schema der Parodie folgen. Die Erfolge der Schauspieler_innen Eddy Murphy und Whoopi Goldberg liegen zum Beispiel wesentlich in dieser rassistischen Parodie begründet.

4. Die Reproduktion rassistischer Bildvokabeln als konzeptueller Ansatz

„I have a funny problem with humour, I guess, because I don't consider it fun. I remember cartoons on TV that were old, pre-Mickey Mouse cartoons. These mysterious black faced mice. I saw new prints of old Bull Durham ads with these coon scenes, genre scenes, sitting on the porch with all the animals... Whatever else they might be, they were also intended to be hilariously funny. The black person was the butt of all kinds of jokes from Vaudeville to Hollywood on up. Where are we now? I think we've stopped being funny.”³³

Die Motivation für Walkers Kunstschaffen, das durchaus als konzeptuell verstanden werden muss, ergab sich für Walker zunächst aus einem sehr persönlichen Sozialisierungskontext, der ihr Bewusstsein für die durch unterschwelligen Rassismus geprägte soziale Ordnung schulte.

4.1. Kara Walkers „Innere Plantage“

Kara Walker wuchs im kalifornischen Stockton in gut situierten Mittelklasse-Verhältnissen auf. Als ihr Vater, der Künstler Larry Walker, einen Lehrauftrag an der Georgia State University annahm, übersiedelte seine Familie mit ihm in den Süden der USA und ließ sich in Stone Mountain nieder. 1915 war der Ort Schauplatz der Ausrufung der Wiedergeburt des Ku Klux Klans (KKK) gewesen. Im selben Jahr war der Bildhauer Gutzon Borglum durch Helen Plane, einer prominenten Bürgerin der Stadt und Mitglied der „United Daughters of Confederacy“, einer Vereinigung, die sich der Aufrechterhaltung der Tradition der Konföderierten Staaten verschrieben hat, der Auftrag erteilt worden, in die

³³ Saltz 1996, 84.

Granitwand des Berges, nach dem die Stadt benannt ist, ein 21 Meter breites Relief des Südstaatengenerals Robert E. Lee zu meißeln.³⁴ Borglum, der später mit der Ausführung der Präsidentenportraits von Mount Rushmore betraut wurde, legte einen Entwurf vor, der neben General Lee zwei weitere Führerpersönlichkeiten der Konföderierten Staaten, Jefferson Davis und Stonewall Jackson in das Relief integrierte. Das ausgeführte Relief, das auf Borglums Entwurf zurückgeht, genannt *Confederal Memorial*, erreicht ein Ausmaß von 2,8 Hektar (**Abb. 31**). Es bildete den Ausgangspunkt für die Errichtung des Freizeitparks Stone Mountain Park: Dort wurde eine zum Teil mit Versatzstücken von Originalbauten errichtete Plantage samt Gutshof erbaut, die als historistisches Ensemble nicht nur den Rahmen für die jedes Jahr stattfindenden Treffen des KKK stellt, sondern auch als Kulisse für Nachstellungen des Lebens von Südstaatensoldaten innerhalb eines Zeltlagers durch patriotische Südstaatler in originalen Kostümen fungiert.³⁵

Kara Walker wurde durch den Umzug also in einer Umgebung sozialisiert, die ihre Identität aus einer nostalgisch verklärten Rückbesinnung auf die Werte der Zeit vor dem Bürgerkrieg konstruierte. Das damit einhergehende rassistische Konstrukt wirkte prägend auf die junge schwarze Frau, die die Plantage als Symbol der Ausbeutung und Minderwertigkeit alltäglich vor Augen hatte und sie in ihrer späteren künstlerischen Auseinandersetzung als Ort der Unmöglichkeit jeder Menschenwürde definierte. “When I was coming along in Georgia, I became black in more senses than just the kind of multicultural acceptance that I grew up with in California. Blackness became a very loaded subject, a very loaded thing to be – all about forbidden passions and desires, and all about a history, that is still living, very present.”³⁶

Die Hauptstrategie des Rassismus ist die Produktion von „Formen der Ersatzidentifikation [...], die zur Selbstentfremdung und Selbstzensur führen“³⁷. Der verinnerlichte Rassismus, der Blick von außen auf die Körper der „Anderen“- auf IHREN Körper, produzierte eine rassistische Selbstwahrnehmung durch die Brille der Dominanzkultur. Dieses Phänomen, das der Philosoph und Bürgerrechtler DuBois mit *Double Consciousness* bezeichnete,³⁸ steht im Zentrum von Walkers Arbeiten, die aus einem sehr persönlichen Konflikt heraus entstehen.

³⁴ Kara Walker 2002, 108.

³⁵ Ibid., 109.

³⁶ URL: http://www.moma.org/interactives/projects/1999/conversations/kw_f.html (19. 10. 2012).

³⁷ Hobbs 2002, 113.

³⁸ DuBois (1903) 1961, 16–17.

4.2. Entwicklung des Konzepts

Zur konzeptuellen Kunst gelangte Walker erst 1988 über ihre Auseinandersetzung mit Adrian Piper, einer afro-amerikanischen Künstlerin, deren Arbeiten um die Kategorien *race* und *gender* kreisen. Pipers Arbeiten sind intensive Auseinandersetzungen mit den Effekten der Internalisierung von rassistischen Stereotypen.

Von Piper inspiriert verfasste Walker den unveröffentlichten Essay *Black/White (grey) notes on Adrian Piper*, der sich durch seinen poetischen und fragmentierten Stil auszeichnet, der auch ihre späteren, ihre Ausstellungen ergänzenden Texte bestimmt.³⁹ Der Titel des Essays nimmt Bezug auf Pipers *political self portraits* von 1979, einer Serie von drei Arbeiten, die sich mit den Untertitel gebenden Kategorien *sex*, *race* und *class* anhand der eigenen Biographie auseinandersetzen. Konkret nahm sie Bezug auf *political self portrait #2 (race)* (**Abb. 32**): Vor dem Hintergrund eines identitätspolitischen Textstatements befindet sich ein Selbstportrait der Künstlerin. Entlang einer vertikalen Achse findet eine Umkehrung der Farben statt: So wird die linke Seite, der der kleiner Ausschnitt von Pipers Gesicht zugewiesen ist, zum Negativ, also schwarz. Das Schimpfwort *paleface* ist ebenfalls der Farbumkehr unterworfen. Der Konflikt, aus dem das Selbstportrait entstanden ist, entwuchs Pipers Erfahrung, in ihrer Jugend in Harlem aufgrund ihrer hellen Haut als „Weiße“ identifiziert worden zu sein, während sie gleichzeitig aufgrund ihrer tatsächlichen ethnischen Herkunft (ihr Vater wurde in seinem 1911 ausgestellten Pass noch als „Octoroon“⁴⁰ bezeichnet) in der Schule diskriminiert worden war. Das Problem der hybriden Selbstidentifikation betreffend stellte Piper im Text fest: „[...] it was a matter of honor after the Civil War not to pass for white. But I would never simply say Black because I felt silly and as though I was coopting something, i.e. the Black Experience, which I haven't had. I've had the Grey Experience.“ Ihr *passing for white* (ein im antirassistischen Diskurs stark pejorativ besetzter Terminus) habe sie später nicht selten in Situationen versetzt, in denen – in der scheinbar gegebenen Sicherheit des Unter-Sich-Seins Weißer – rassistische Witze und Äußerungen getätigt wurden. Also suchte Piper, die sich als Künstlerin seit den 70er-Jahren intensiv mit der Repräsentation von schwarzer Identität beschäftigt, nach Strategien, diesem Rassismus offensiv zu begegnen.

³⁹ Hilton 2010, 105.

⁴⁰ Octoroon bezeichnet als Terminus der US-amerikanischen Rassenlehre eine Person, deren Abstammung zu einem Achtel auf schwarze Vorfahren zurückgeht.

4.3. Identitätskonzepte bei Kara Walker und Adrian Piper: Ein Vergleich

Walkers Schwierigkeit bei der Entwicklung eines angemessenen Konzepts zur Vermittlung ihrer Themen waren nicht nur formaler Natur. Die Suche nach einer adäquaten Bildsprache beschrieb sie wie folgt:

„When I began graduate study at RISD (Rhode Island School of Design) I was coming out of a period where I was experimenting socially and theoretically with the „psychosexual Legacy“ of southern racism (if you will) but this experimentation didn't take on any clear visual form. I was thinking along the lines of some of Adrian Piper's early performances, where she invented an identity for herself and spoke through her „Mythic Being“ in public areas. These actions of mine were only missing the necessary elements of structure and documentation. So it was not until I escaped the South (where I still find it impossible to speak) that I began to seek out any references to Interracial Romance, American Cattel Slavery, Black Womanhood and Fictions of the South.“⁴¹

Piper entwickelte ihr *Mythic Being* aus Photographien ihrer selbst, die sie in der Übermalung mit Afrofrisur, Sonnenbrille und Schnauzbart ausstaffierte und über diese simplen Zeichen vermännlichte (**Abb. 33**). Das *Mythische Wesen* trat zwischen 1974 und 1976 zunächst allmonatlich auf der Galerie- und Zeitschrift *Village Voice* in Erscheinung. Piper ließ ihr Alter Ego in Rückgriff auf die Comic-Kunst über Gedankenblasen mit den Betrachter_innen kommunizieren, in denen Passagen aus älteren, tagebuchartigen Aufzeichnungen zu lesen waren. Diese Passagen wurden für Piper, die ihre Person als Katalysatorin ihrer Metakunst immer in ihre Arbeit miteinbezieht, während dieses Monats zum Mantra. Mit der ständigen Wiederholung der den Texten zugrunde liegenden Erfahrungen verloren diese ihren subjektiven Status und gleichzeitig ihre Bedeutung. Gleichzeitig begann Piper, das *Mythische Wesen* im öffentlichen Raum als *Drag King* zu performen. Piper ging es darum, „den männlichen Teil meiner selbst zu erzeugen. Es hieß, die Bedeutung jener Ereignisse, die mich formten, umzukehren – einschließlich ihrer sexuellen Einwirkungen auf meine Psyche.“⁴²

Sie beschäftigte sich „[...] mit dem Mythischen Wesen als Markierung, Zeichen oder Symbol des Mythischen Wesens: der abstrakten Entität, dem halb-fiktiven Helden, der zum Teil in mir, zum Teil unabhängig von mir existiert.“⁴³ Über den ikonographischen Charakter des *Mythischen Wesens* schrieb Piper: „Das Image des Mythischen Wesens an sich ist

⁴¹ DuBois Shaw 2004, 12–13.

⁴² Piper 2002, 185.

⁴³ Ibid.

statisch und bar irgendeines eigenen Kontexts oder einer Umgebung, die ihn [sic] ausweisen könnten. [...] Das Mythische Wesen ist unbezüglich und unbeweglich, daher gibt es keinen definierten Kontext, keine Matrix, vor deren Hintergrund ihm besondere Bedeutung zukäme. [...] Soweit man ihm überhaupt eine Persönlichkeit zusprechen kann, ist diese Persönlichkeit im Wesen und zur Gänze öffentlich. Das Mythische Wesen als solches ist nichts weiter als eine verbale und visuelle Oberfläche, in der und hinter der sich nichts verbirgt. Es ist die ikonographische Oberfläche, die es vorführt. [...] Es hat meine Psyche infiltriert, und ich habe es meinem Selbstgefühl einverleibt.“⁴⁴

In einer Weiterentwicklung wurde das *Mythische Wesen* in Matrizen eingefügt. Es wurde in Serien von privaten Fotos integriert, wie zum Beispiel in *The Mythic Being: I/You (Her)* (**Abb. 34**), einer Serie von Reproduktionen des immer selben Fotos, auf denen Piper mit einer ehemaligen Schulfreundin zu sehen ist. Während die Belichtung der Reproduktionen von Bild zu Bild abnimmt, verwandelt sich Pipers Gesicht immer mehr zu dem des *Mythischen Wesens*. Die Erfahrung der Enttäuschung über die wegen einem Mann aufs Spiel gesetzte Freundschaft, die in den zugeordneten Sprechblasen polemisch wiedergegeben ist, wird so zur Erfahrung des Alter Ego.

Als Widerpart des durch die Kategorie der Weiblichkeit bestimmten Autostereotyps entwarf Piper also ein ebenso stereotypes, männliches Alter Ego. Die ikonographische Oberfläche ist aus dem Mythos schwarzer Männlichkeit entwickelt und damit – wenn auch von einem unmittelbaren Kontext losgelöst – durch die soziale Praxis mit Bedeutung aufgeladen. Adrian Pipers Travestie war für sie eine Versuchsanordnung zur genderspezifischen Grenzüberschreitung, einer Erfahrung, die erst durch ihre Reflexionen darüber komplettiert wurde.

Pipers Installation *Four Intruders Plus Alarm System* (1980)⁴⁵ thematisiert die Wirkungsweise rassistischen Wissens. In einem schwarzen, zylindrischen Raum, der durch Eingangssituation und geringe Größe klaustrophobische Gefühle auslöst und alles Licht absorbiert und ausgrenzt, sind vier vier gedämpft beleuchtete Lichtboxen auf Augenhöhe installiert (**Abb. 35, 36**). Die Boxen tragen Fotografien dunkelhäutiger Männer in verschiedener Nahsicht und Vergrößerung, die das Publikum mit ihren Blicken adressieren. Die Lichtquellen sind direkt hinter den Augen der Dargestellten positioniert,

⁴⁴ Piper 2002, 188–189.

⁴⁵ Zeglin/Korsmeyer 1995, 235 – 244.

wodurch ihre Blicke gleichzeitig eliminiert und dämonisiert scheinen. Der Ausdruck der Gesichter ist indifferent, trotzdem scheint von den Männern eine Bedrohung auszugehen, die durch die klaustrophobische Ausstellungssituation und die Übergröße der Portraits suggeriert wird. Über Kopfhörer vernehmen die Ausstellungsbesucher_innen Stellungnahmen fiktiver Weißer, die über ihr Verhältnis zu Schwarzen sprechen und eine Bandbreite mehr oder minder rassistischer Positionen vertreten. Die Beschränktheit der Aussagen entspricht der Enge von Bildausschnitt und Raumkonzept, die es gegen die Eindringlinge zu verteidigen gilt. *Four Intruders Plus Alarm System* thematisiert die Auswirkung von stereotypen Wahrnehmungsmustern auf die Beurteilung eines per se nicht mit Bedeutung aufgeladenen Gegenstandes, in diesem Fall das Bild eines schwarzen Gesichtes, dessen Miene den Betrachter_innen nichts kommuniziert.

Kara Walkers gespaltete Selbstwahrnehmung einer privilegierten Frau, die *auch* schwarz ist, war für sie Ausgangspunkt ihrer identitätspolitischen Bewusstwerdung. Im Gespräch mit Als Clinton bezeichnete sie diese Phase ihres Lebens als diejenige, in der sie erst zur schwarzen Frau wurde.⁴⁶ Das Private ist politisch und die Geschichte von Versklavung, Segregation, Gewalt und Missbrauch durch die Dominanzkultur ist nicht vom persönlichen Kontext abzulösen. Auch für ihr Kunstschaffen bedeutete dieses neue Bewusstsein einen Paradigmenwechsel: Sie warf ihren Glauben an eine universalistische Kunst, die jenseits der Grenzen von Ethnizität, Klassismus und Sexismus existieren könne, über Bord. Die in der Zeit der Aufklärung behauptete Universalität von Kunst und Ästhetik setzte zwangsläufig ein universelles Subjekt als Prämisse voraus, das in Wirklichkeit ein europäisches, patriarchal-männliches, heteronormatives und kolonialistisches war. Analog dazu stellen die Konzepte von „Hochkunst“ und „Genie“ historische Exklusionsverfahren dar, die in der kunsthistorischen Analyse erst durch emanzipatorische Theorie dekonstruiert werden konnte. Kara Walker verlor ihre anfängliche Furcht, rassistische⁴⁷ Gesten in ihrem Werk zu setzen und gelangte zum Konzept der überaffirmativen Reproduktion von Stereotypen, dem sie seither verpflichtet ist.

Erst nachdem Kara Walker den Ort, der ihre inneren Plantage geprägt hatte, verlassen hatte, war es ihr möglich, sich inhaltlich mit diesem Konstrukt auseinandersetzen zu können. Um sprechen zu können, stilisierte sich Walker ironisch zu einer Kunstfigur, die sich selbst im vorauseilenden Gehorsam durch die Kategorien weiblich und schwarz

⁴⁶ Hilton 2010, 114.

⁴⁷ Walker verwendet die Wortschöpfung *racicistic*. Hilton 2010, 116.

definierte. Ihrem Alter Ego überantwortet sie durch den Titel die Autorenschaft über das jeweilige Bild. Somit ist die Künstlerin nicht nur Produzentin, sondern auch Produkt des rassistischen Spektakels.

Kara Walkers Panoramen sind immer unsigned. Die Autorisierung des Werks findet über den Titel statt. In Walkers ironischen Arbeitstiteln findet das Konzept der subversiven Überaffirmation eine literarische Entsprechung. Am Titel der 1997 ausgestellten Installation *Presenting Negroe Scenes drawn upon my Passage through the South and configured for the Benefit of enlightened Audiences wherever such may be found, by myself; Missus K.E.B. Walker; colored* fällt zunächst die ausschweifende Formulierung auf, die den marktschreierischen und sensationsverheißenden Stil von Buchtiteln des Barock und der Aufklärung und Plakatwerbungen des 19. Jahrhunderts imitieren. Der oft in ihren Titeln enthaltene Hinweis auf ihre Ethnizität, der durch die Selbstbezeichnung als *negress*, *colored* oder *Missus*⁴⁸ gegeben ist, steht im klaren Verhältnis zur Rezeption der von Schwarzen produzierten Kunst. Der Skulpteurin Mary Edmonia Lewis, die durch ihre Werke zur *Emancipation Proclamation* hohen Bekanntheitsgrad erreichte, wurde in der Rezeption stets ihre Ethnizität als quasi qualitatives Kriterium gewertet.⁴⁹ Als Tochter einer Indigenen aus dem Stamm der Chippewa und eines Afrikaners musste sie beide Aspekte ihrer Abstammung erfolgreich ausspielen, um den Rassismus und den Sexismus, denen sie als farbige und weibliche Skulpteurin ausgesetzt war, zu kompensieren. Als Schwarze wurde sie in Boston im Zuge des abolitionistischen Diskurses mit Begeisterung aufgenommen. Ihre öffentliche Person identifizierte sie aber in erster Linie mit der indigenen Abstammung und baute damit auf dem exotistischen Mythos der noblen Wilden auf.⁵⁰ Edmonia Lewis taucht als Figur in Kara Walkers *World's Exposition* (**Abb. 37**) im Akt des Kunstschaffens auf: Im Ensemble, das vor allem Stereotype afrikanischer Unzivilisiertheit wiedergibt, ist sie als (im Gegensatz zu den anderen Figuren) bekleidete Bildhauerin der Sphäre des Kulturellen zugewiesen. Das von ihr bearbeitete Objekt ist eine mit den Insignien weißer, männlicher Herrlichkeit ausgestattete Gestalt, die einen schwarzen Buben vergewaltigt. Ihre Werkzeuge setzt die Künstlerin destruktiv ein. Da der Kopf des Hammers jedoch abgebrochen ist, ist eine völlige Zerstörung des Bildes nicht mehr möglich.

⁴⁸ Missus ist eine Dialektabwandlung von Missis, kann auch, wenn aus dem Lateinischen hergeleitet, Freigelassene bedeuten. Somit kann das Wort zum einen auf eine höhere Position der *House Lady* anspielen, andererseits überwundenes Sklavinnendasein markieren.

⁴⁹ Hooks 1994, Anm. 6.

⁵⁰ Holland 2000, 46.

Auch zeitgenössische Reflexionen über Kunst bleiben bei Beurteilung von Werken dunkelhäutiger Künstler_innen oft in den essentialistischen Kategorien verhaftet. So ist zum Beispiel die Bezeichnung von Michael Ray Charles als „Amerikas schwarzer Malerstar“⁵¹ irritierend, da das Label *black art* speziell im Medium der Malerei weder ein Stilmerkmal noch einen emanzipatorischen, politischen Anspruch impliziert.

Die im Titel enthaltene Autorisierung *Presenting Negroe Scenes drawn upon my Passage through the South and configured for the Benefit of enlightened Audiences wherever such may be found, by myself; Missus K.E.B. Walker* enthält nicht nur den Hinweis auf ihre Ethnizität, sondern unterstreicht ihre alleinige Autorenschaft durch den Zusatz *by myself*. Diese Wendung findet sich in Erzählungen des 19. Jahrhunderts, die von ehemaligen Sklav_innen geschrieben wurden, um ihre literarische Integrität des Autors oder der Autorin zu unterstreichen.⁵²

Außerdem bedient sich Walker oft einer Dialogsprache, die – abseits von zeitgenössischen Slang-Begriffen – an das Idiom erinnert, der in der Literatur und auf der Bühne des 19. Jahrhunderts als Kunstsprache die Differenz schwarzer Menschen markierte: „Dialect signifies both „black difference“ and that the figure of the black in literature existed primarily as object, not subject; and even sympathetic characterisations of the black [...] were far more related to a racist textual tradition that stemmed from minstrelsy, the plantation novel, and vaudeville than to representations of spoken language.“⁵³

Kara Walker spielt mit diesem Essentialismus und mokiert sich über den Wert der Kategorisierung für Kunstmarkt und Rezeption. Sie inszeniert ein stereotypes Alter Ego, das trotz seiner behaupteten Minderwertigkeit als Produzentin riesiger Schattenpanoramen in renommierten internationalen Museen in Erscheinung tritt. Ironisch wird die Ausbeutung ethnischer Zuschreibungen, wie sie von Piper in *The Triple Negation* beschrieben wurde, thematisiert. Gleichzeitig stellt die Überaffirmation eines Opferstatus eine Machtdisposition dar, deren Perfidität der Künstlerin voll und ganz bewusst ist: „History is carried like a pathology, a cyclical melodrama immersed in an artifice and unable to function without it. The historical romance creates a will for abusive submission, exacerbated by contemporary ideologies that revere victimhood. Everyone wants to play the nigger now. There is more power in the role of the underdog, pop culture tells us. Be scary and disenfranchised, and you’ll make great art.“⁵⁴

⁵¹ Cover von Art zum Leitartikel von Thon 2002, 14 – 29.

⁵² Walker 1996 im Interview mit A. Alberro, http://www.indexmagazine.com/interviews/kara_walker.shtml

⁵³ Henri Louis Gates zitiert nach: Wood 2000, 188.

⁵⁴ Walker zit. in: Jenkins 1995, 26.

Im Gegensatz zu Piper in *Four Intruders plus Alarm System* wendet Kara Walker das abwertende Stereotyp auf sich selbst an. Sie muss die Hegemonialkultur nicht zu Wort kommen lassen, um eine stereotype, rassistische Identität vorzustellen, sondern entwirft sie scheinbar aus sich selbst. Die innere Plantage wird von der *black nigger cunt* kultiviert. Die Zeichen, durch die sie identifiziert ist, sind genauso simpel gesetzt wie die von Pipers *Mythic Beeing*, unterscheiden sich jedoch wesentlich von ihnen durch ihre Obszönität, auf deren Logik sie aufbauen.

5. Die Perversion des Stereotyps: *The End of Uncle Tom and the Grand Allegorical Tableaux of Eva in Heaven*

Kara Walker schöpft aus einer Fülle von Material populärkultureller Darstellungen verschiedenster Provenienz. Sie verweist aber auch immer wieder auf den hohen Stellenwert von Historienromanen für die Zementierung rassistischer Stereotypen. Selten sind direkte literarische Vorlagen für Kara Walkers Arbeiten rekonstruierbar. In den zwei frühen Werken *Gone: A Historical Romance of a Civil War as It Occurred between the Dusky Things of One Young Negress and Her Heart* und *The End of Uncle Tom and the Grand Tableau of Eve in Heaven* gibt der Titel über die Inspirationsquellen Auskunft: Eine Identifikation einiger Silhouetten mit Gestalten der Romanvorlagen *Gone with the Wind* und *Uncle Tom's Cabin* bietet sich an, ist dabei aber nicht zwingend Voraussetzung für die Interpretation der Szenen, die keine narrative Übereinstimmung mit der Romanvorlage aufweisen.⁵⁵

Es lohnt sich der Vergleich des emotionalen Gehalts der Bilder mit der sentimental Grundstimmung, die Romanen dieses Genres eigen ist. Gerade die emotionale Einbindung der Leser_innen dient der ideologischen Verfestigung rassistischer Charakterzuweisungen, da die Grenzen zwischen Fiktion und Realität im Moment der Identifikation verschwimmen.

⁵⁵ Vgl. Kapitel 2.

5.1. Text und Subtext

Das großflächige Silhouettenensemble *The End of Uncle Tom and the Grand Allegorical Tabellaux of Eva in Heaven* (Abb. 38) nimmt Bezug auf Harriet Beecher-Stowes Sklavenroman *Uncle Tom's Cabin or Life Among the Lowly*, der zunächst zwischen 1851 und 1852 in der abolitionistischen Zeitung *The National Era* als Fortsetzungsgeschichte publiziert und 1852 als Buch herausgegeben wurde. Ausschlaggebend für Stowes literarisches Engagement war die Absegnung des *Fugitive Slave Laws* von 1850, eines Gesetzes, das es den Sklavenbesitzern des Südens ermöglichte, ihr Eigentum auch jenseits der Mason-Dixon-Linie einzufordern.⁵⁶ Infolgedessen waren Schwarze auch im Norden Nachstellungen durch professionelle Sklavenjäger ausgesetzt. Stowes Erzählung kann zwar in die ältere Tradition des Sklavenromans eingereiht werden;⁵⁷ durch die inhaltliche Verschiebung von der romantisch-affirmativen Schilderung des Lebens in den Südstaaten zur Disposition einer emotionalen Identifikation mit den Sklav_innen brach die Autorin jedoch mit der Vorstellung der Sklaverei als gottgewollter und (ökonomisch) notwendiger Institution. Obwohl *Uncle Tom's Cabin* nicht der erste Roman war, der sich gegen Sklaverei richtete,⁵⁸ wirkte er bewusstseinsbildend und übte großen Einfluss auf den Diskurs um die Abschaffung der Sklaverei in der Zeit vor dem Bürgerkrieg aus.

Zu Beginn des Romans muss der schwer verschuldete Plantagenbesitzer Arthur Shelby aus Kentucky zwei seiner Sklaven veräußern. Die Sklavin Eliza findet heraus, dass ihr Kind Harry zusammen mit dem alten Tom an einen Sklavenhändler verkauft werden soll und flieht nach Norden. Auf der Flucht trifft sie ihren Mann George wieder, der schon früher von der Plantage geflohen ist. Tom hingegen akzeptiert die finanzielle Notwendigkeit seines Verkaufs. Während seiner Deportation rettet er auf der Überfahrt am Mississippi der jungen Evangeline das Leben und wird von ihrem Vater Augustine St. Claire gekauft und nach New Orleans gebracht. Tom und Evangeline verbindet bald eine tiefe Freundschaft, die auf ihrer beider Religiosität beruht. Zwei Jahre später erkrankt Eva plötzlich schwer. Vor ihrem Tod hat sie eine religiöse Himmelsvision, die die Personen in ihrem Umfeld veranlasst, ihr Leben zu ändern: Miss Ophelia, St. Clares Cousine aus dem Norden, nimmt sich vor, ihre Vorurteile gegen Schwarze fallen zu lassen. Topsy, das ihr anvertraute freche

⁵⁶ Jordon-Lake 2005, 5.

⁵⁷ Als erster, 1932 in Philadelphia publizierter Sklavenroman wird oft *Swallow Barn or A Sojourn in the Old Dominion* von John Pendleton Kennedy zitiert, siehe; Jordon-Lake 2005, 3.

⁵⁸ Samuel Seawells *The Selling of Joseph* wurde schon 1700 publiziert und gilt als erster nordamerikanischer Abolitionsroman; siehe: Jordon-Lake 2005, 5.

wilde Sklavenmädchen, will sein Benehmen bessern. Mr. St. Claire verspricht Tom die Freiheit, stirbt aber überraschend und ohne sein Versprechen eingelöst zu haben. Also wird Tom nach Louisiana an Simon Legree verkauft, einem sadistischen, ursprünglich aus dem Norden stammenden Großgrundbesitzer. Tom widersteht dem Erpressungsversuch Legrees, der eigenen Bestrafung durch Gewalt an anderen Sklaven zu entgehen. Er hält an seinem christlichen Glauben fest und verhilft den Sklavinnen Emeline und Cassy zur Flucht. Daraufhin lässt Legree Tom von zwei Aufsehern zu Tode peitschen. Sein Glaube an die göttliche Gnade lässt noch im qualvollen Sterben keinen Zweifel an der Sinnhaftigkeit der erbrachten Opfer aufkommen. Er vergibt seinen Mördern, die vom Charakter ihres Opfers überwältigt zum Christentum konvertieren. Als Arthur Shelbys Sohn George bei Legree auftaucht, um seinen ehemaligen Mentor Tom freizukaufen, ist dieser bereits tot. George kehrt nach Kentucky zurück und entlässt alle eine Sklav_innen in die Freiheit. Währenddessen treffen Emeline und Cassy auf George Harris' Schwester, die sie nach Canada bringt. Cassy findet in Eliza ihre vor langer Zeit verkaufte Tochter wieder. Gemeinsam wandert die Familie nach Liberia aus.

Wie in den sogenannten *domestic novels*⁵⁹, in denen klassisch weibliche Werte als Voraussetzung zur Aufrechterhaltung der sozialen Ordnung propagiert wurden, wird auch in *Uncle Tom's Cabin* Mütterlichkeit als höchster Wert einer universalen Menschheit dargestellt. Die Charaktere des Romans sind stereotyp gezeichnete Träger_innen eines christlichen Wertesystems. Die Befähigung zur Nächstenliebe, die mütterliche Aufopferung zum Wohl des eigenen Kindes und der unerschütterliche Glaube an die Güte Gottes sind emotionale Identifikationsmuster, über die die menschliche Gleichwertigkeit der afroamerikanischen Sklav_innen propagiert werden sollte.

Während Legree das gesamte Spektrum der institutionsimmanenten Grausamkeit verkörpert, sind Mr. Shelby und St. Claire sozusagen „humane Plantagenbesitzer“. Das Versprechen, seine Sklav_innen in die Freiheit zu entlassen, zeugt von gutem Willen St. Claires, obwohl er es durch seinen plötzlichen Tod nicht einlösen kann. Seine Tochter, die einer mysteriösen Krankheit erliegt, ist eine Erlöser_innenfigur. In ihrem Tod nimmt sie scheinbar das gesammelte Leid der Welt in sich auf. Die Identifikation mit einem christlichen Martyrium ist in Darstellungen des 19. Jahrhunderts evident: In Robert S.

⁵⁹ Das Aufbegehren der weißen Frau gegen die Unterdrückung durch die patriarchale Gesellschaft ist ein weiterer Topos des Sklavenromans: Eine emanzipatorische Forderung, die analog zur Sklavenbefreiung gestellt, von den Autorinnen aber höher bewertet wurde. Die Herrschaft des weißen Patriarchen über Familie und Besitz war ein System dualistischer Beziehungen, einerseits zwischen Herr und Sklave/in, andererseits zwischen Herr und weißer Frau. Jordon-Lake 2005.

Duncansons 1853 entstandenem Ölbild *Uncle Tom and little Eva* (**Abb. 39**) ist das Mädchen als Lichtgestalt mit exaltiertem Gestus Richtung Himmel zu sehen. Sein weißes Kleid und die goldenen Locken betonen seine Unschuld, heben die Figur von der düsteren Landschaft ab und verweisen auf Evas Zugehörigkeit in die Sphäre des Überirdischen, während sich Toms Figur farblich kaum von der vorderen Bildebene der Landschaft abhebt. Der transzendente Charakter wird durch die Dunkelheit der irdischen Sphäre der vorderen Bildebene und der Helligkeit des die zweite Bildhälfte einnehmenden Ausblicks in den Himmel verstärkt: Tom als der im Leiden Erdverbundene, Eva als Mensch gewordenen Versprechen einer besseren Zukunft.

Uncle Tom wurde zum Inbegriff des servilen, loyalen und gutmütigen Schwarzen. Erst seine tiefe Religiosität schafft die Voraussetzung für die moralische Transzendenz zum Menschen. Topsy hingegen entspricht ganz der wilden, unbändigen Heidin und verkörpert zwei Eigenschaften für verkörpert, die die viktorianische Gesellschaft sie an schwarzer Figur zu schätzen wussten: Religiosität und den Humor einer Minstrelfigur. Sie wird von St. Claire gekauft und seiner Cousine zur Erziehung übergeben, um diese von ihren Vorurteilen gegen Schwarze zu befreien, denen Topsy aber voll und ganz entspricht. Cassy, die als Mätresse Legrees einen Sonderstatus einnimmt, verkörpert das Stereotyp der tragischen Mulattin, die – zwischen den Klassen hin und her gerissen – den Anschluss an ihre Community verliert, am sozialen Aufstieg aber scheitern muss. Aunt Chloe, Toms Frau, repräsentiert das Klischee der schwarzen Mammy, die – aufgrund ihres Alters, der Leibesfülle und nicht zuletzt ihrer Hautfarbe entsexualisiert – sich in erster Linie um das Wohl ihrer Besitzerfamilie besorgt ist und ihre eigenen Kinder darüber vernachlässigt.

Indem Kara Walker mit dem Titel *The End of Uncle Tom and the Grand Allegorical Tabelaux of Eva in Heaven* die Figuren Tom und Evangeline St. Clare zitiert, nimmt sie nicht nur Bezug auf Beecher-Stowes Figuren, sondern bezieht die gesamte Nachwirkung des Romans und die gesamte Bandbreite der Rezeption des Topos mit ein.

Im zentralen Bild des Ensembles (**Abb. 40**) schwingt ein Mädchen eine große Axt über dem Kopf. Aufgrund der Locken und des Reifrocks ist sie mit Eva identifizierbar. Indem sie mit der Schneide der Axt in Richtung des eigenen Kopfes ausholt, ist eine Selbsttötung angedeutet, die mit dem plötzlichen Tod der Romanfigur korrespondiert. Vor ihr steht – wie in Erwartung, die abgehackten Körperteile aufzufangen – ein kleiner, nackter Sklavenbub mit einer Schüssel. Ein kleines Mädchen ist eben dabei, der jungen Frau eine spitzen Gegenstand in das Gesäß zu stechen. Links und rechts der Mittelszene geben zwei

Silhouetten fragmentarisch eine Landschaft wieder. Durch Größe und Position in der oberen Bildzone definieren sie den Hintergrund: Links ist eine Hütte zu erkennen, rechts ein dichter Wald. Die rechts anschließende Gruppe zeigt einen dicken, invaliden Mann, der ein Sklavenkind vergewaltigt (**Abb. 41**), während er mit einem Säbel ein weiteres, am Boden liegendes Kleinkind durchbohrt. Vergewaltigung und Mord dienen ihm als Supplement für sein fehlendes Bein. Der Sklavenbub hält sich an einer Maispflanze fest: Die Wendung *corn holing* bezeichnet im afro-amerikanischen Slang Analverkehr. Eine Landschaftsszene mit einer in Flucht begriffenen weiblichen Person (Eliza?) leitet zur Figur eines älteren Sklaven über, der aus dem Anus ein Kind gebärt (**Abb. 42**). Er streckt seine Faust gegen eine Frau aus, die ihm halb hinter einem Gebüsch verborgen zuwinkt. Auch sie scheint der Plantage den Rücken kehren zu wollen. Zwischen den Figuren ist ein Hase zu erkennen, der mit einem kleinen Kind mit weit vom Kopf abstehenden Löckchen kopuliert.

Der Busch, der nur durch seine Funktion als Versteck als Form wahrnehmbar ist (**Abb. 43**), leitet zur anderen Seite der Komposition über, wo sich eine ebenfalls weibliche Figur der Szenerie zuwendet. Ihr abwehrender Gestus bezieht sich auf eine Gruppe von Frauen, die jeweils an der Brust der anderen saugend die Weitergabe des Sklavinnenstatus symbolisieren. Die beiden hinterm Busch verborgenen Frauen könnten mit Cassy und Emmeline identifizierbar sein. Kompositorisch verbunden sind die Einzelbilder durch die Figur eines Tamburin schlagenden Kindes, das mit nur einem viel zu großen Schuh bekleidet um die Mittelszene zu tanzen scheint. Diese Gestalt ist die einzige, die für sich selbst steht und nicht in Interaktion mit anderen begriffen ist. Wie im Takt des Tamburins hinterlässt sie Haufen von Kot, die die Selbsttötung der Eva im Halbkreis unterlegen. Die Mittelszene wird dadurch gleichzeitig gerahmt und isoliert.

5.2. Entwicklung der Bildmotive

The End of Uncle Tom and the Grand Allegorical Tabelaux of Eva in Heaven stellt in seiner Brutalität die visuelle Konsequenz von James Baldwins 1949 publizierten Essay *Everybody's Protest Novel* dar. Baldwin charakterisierte den Roman folgenderweise: „Uncle Tom's Cabin – like its multitudinous, hard-boiled descendants – is a catalogue of violence. This is explained by the nature of Mrs. Stowe's subject matter, her laudable determination to flinch from nothing in presenting the complete picture; an explanation

which falters only if we pause to ask whether or not her picture is indeed complete; and what constriction or failure of perception forced her to so depend on the description of brutality – unmotivated, senseless – and to leave unanswered and unnoticed the only important question: What it was, after all, that moved her people to such deeds.“⁶⁰ Vehement kritisierte Baldwin, dass der religiös-missionarischen Charakter des Romans einer repressiven Intention folgte: „Finally, the aim of the protest novel becomes something very closely resembling the zeal of those alabaster missionaries to Africa to cover the nakedness of the natives, to hurry them into the pallid arms of Jesus and thence into slavery.“⁶¹

Gerade der christologische Inhalt forcierte die Publikumswirksamkeit des Romans. Schon in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war der Roman in ganz Europa ein Erfolg. Um 1853 war das Marketing des Romans schon völlig außer Kontrolle: Es wurden illustrierte Editionen für Kinder verkauft, *Uncle Tom*-Puzzles, Brett- und Kartenspiele, bei denen die Spieler_innen Figuren des Romans repräsentierten, und *Uncle Tom*-Tapeten.⁶² Das Thema der Sklaverei war zur globalen Unterhaltung geworden. „The Tomist phenomenon is a central archive for late Victorian popular fantasies of slave culture, and as such one of the central depositories of the West's blind memory.“⁶³

Neben dem Roman selbst wirken die zahlreichen Illustrationen des Textes (oder vielmehr des „Onkel-Tom-Themas“) in Kara Walkers Bild nach.

George Cruikshank wurde 1852 vom englischen Verleger John Cassell mit der Kampagne für seine Raubkopie von *Uncle Tom's Cabin* betraut.⁶⁴ Die Ausgabe mit 27 Holzschnitt-Illustrationen von Cruikshank war die meisten verbreitete und langlebigste. Als einer der bedeutendsten Illustrator_innen seiner Zeit hatte er sich in den vorangegangenen Jahrzehnten vor allem mit rassistischen Karikaturen einen Namen gemacht (vgl. Abb. 25). Für die Illustration von *Uncle Tom's Cabin* bedurfte es einer Adaption seines „Schwarzenbildes“. Der Titelpupferstich (**Abb. 44**) zeigt in der oberen Zone das Portraitmedaillon der Autorin, gerahmt von den Protagonist_innen des Romans. An der Spitze der Pyramidalkomposition steht Eva, die der Autorin einen Lorbeerkranz verleiht. Die Figuren auf der linken Seite sind mit Aunt Cloe mit einem ihrer Kinder, Uncle Tom und Miss Ophelia identifizierbar, auf der rechten Seite sind Eliza, Harry, George Harris

⁶⁰ Baldwin 1949 in: Morrison 1998, 12.

⁶¹ Ibid., 16.

⁶² Wood 2000, 146–147.

⁶³ Wood 2000, 146.

⁶⁴ Wood 2000, 151.

und Topsy zu sehen. Der Aufbau der Figurenpyramide folgt einer Gegenüberstellung von Schwarz und Weiß der Hautfarben: Eliza, Harry und George, die im Roman als hellhäutig beschrieben werden, tragen durchaus weiße Physiognomien. Während die schwarze Familie auf der linken Seite das Portrait mit flehenden Gesten adressiert, drückt die Haltung George Harris' Stolz aus. Topsy entspricht als einzige Figur dem Stereotyp eines unbändigen, breit grinsenden „Negerkindes“ mit riesig aufgerissenen Augen und folgt so einem von Cruikshank oft repetierten Typus. In der unteren Zone hält eine zu Eva analoge Figur eine Laterne hoch und bringt Licht in die Dunkelheit einer Höhle, in der sich grausame Gewaltakte abspielen.

Die Auswahl der Szenen zur Illustration erfolgte in allen Ausgaben nach den viel versprechenden Kategorien von Sentimentalität, Gewalt und Sex. Einen besonderen Stellenwert hatten Darstellung von Tom und Eva beim Lesen der Bibel, wobei die Kernaussage des Bildmotivs in der Weitergabe sittlich-religiöser Lehre besteht (**Abb. 45**). Auch die Gegenüberstellung von Evangeline und Topsy als gegensätzliche Charakter war ein beliebtes Motiv der Illustrationen. Im Holzschnitt von George Thompson (**Abb. 46**) von 1853 sind Evangeline und Topsy im (sittlich belehrenden) Gespräch zu sehen. Evangeline entspricht ganz dem Stereotyp südlicher Schönheit. Ihr Gesichtsausdruck ist in sich gekehrt und geduldig, während Topsy ihrem Blick mit breitem Grinsen und aufgerissenen Augen erwidert. Das Bildschema der Gegenüberstellung der Typen ist wurde von Walker in der Gouache der Serie *Negress Notes* (vgl. Abb. 3) aufgegriffen.

Illustrationen zu Gewaltszenen blieben meist im Schema der Sexualisierung verhaftet. Ein anonymen Holzschnitt (**Abb. 47**) behandelt die Szene, in der die alte Sklavin Prue zu Tode gepeitscht wird. Ihr Körper ist halb entblößt und lässt einen Blick auf Rundungen zu, die keineswegs dem Alter der Romanfigur entsprechen.

Das Schwingen der Axt, deren Schneide gegen Eva selbst gerichtet ist, ist eine starke Bildmetapher: Die Abschaffung der Sklaverei, für die das Mädchen in erweitertem Sinne stirbt, wird die Gesellschaftsordnung des Südens zerstören und damit die Klasse der Plantagenbesitzer, der sie verbunden ist. Die Darstellung erinnert an eine Karikatur von George Cruikshank und William Hone von 1819: Der Holzschnitt *Peterloo Medal* (**Abb. 48**) nimmt Bezug auf das Siegel der *Society for the Abolition of the Slave Trade* (vgl. Abb. 24). Die Frage *Am I not a Man and a Brother* wurde von Cruikshank und Hone in einen anderen Kontext überführt: Ihre Karikatur zeigt einen dunkelhäutigen Soldaten, der mit einer Axt gegen einen vor ihm knienden Weißen ausholt. Letzterer hat die Arme in Abwehrhaltung gegen den Angreifer ausgestreckt, um dem Schicksal des bereits Getöteten

im Hintergrund zu entgehen. Auf die zitierte Frage, die hier von einem weißen Mann gestellt wird, folgt als Antwort: „No! – You are a poor weaver!“ Die Bezeichnung als *Peterloo Medal* spielt auf das Peterloo Massaker von Manchester in England an, bei dem am 16. 8. 1819 die Kavallerie gegen eine Massendemonstration zur Wahlrechtsreform vorging. Das Elend der Arbeiterklasse war ein in England oft angeführtes Argument gegen die Dringlichkeit der Aufhebung der Sklaverei in Übersee.⁶⁵ Innerhalb dieser Argumentation war es für die Künstler offenbar naheliegend, den mordenden Militär als Schwarzen darzustellen.

Für die Figur des dicken Vergewaltigers könnte eine Karikatur des Engländers Richard Newton Pate gestanden haben: *The First Interview* (1797) stellt die erste Begegnung von Prinzessin Charlotte und Prinz Frederick Charles dar (**Abb. 49**). Ziel des Spottes ist die Fettleibigkeit des zukünftigen Bräutigams, der seinen Bauch auf den Rücken eines Sklavenkindes aufstützen muss, um sich aufrecht zu halten. Auch hier ist die sexuelle Konnotation evident und wird durch den Tischler im Hintergrund explizit: Dieser ist dabei, eine Vorrichtung zu bauen, die als Bauchstütze den Sexualakt mit der Adelligen ermöglichen soll.

Der Hase ist eine immer wieder kehrende Figur in Walkers Arbeiten. Da er nicht selten zusammen mit einem Fuchs auftritt ist er mit der Figur des *Br'er Rabbit* (Brother Rabbit) aus Joel Chandler Harris' *Uncle Remus*⁶⁶ identifizierbar, einer Adaption von afroamerikanischen Geschichten und Liedern, die der Autor noch vor der *Reconstruction Era* im Süden gesammelt hatte. *Br'er Rabbit* ist der Protagonist vieler Geschichten, die der freigelassene Sklave Uncle Remus im stereotypen Dialekt erzählt. In der Einleitung zu *Uncle Remus* stellte Harris die Sammlung als wohlwollende Ergänzung zu *Uncle Tom's Cabin* vor, übte aber auch Kritik an Stowes Darstellung des Südens: „[...] Mrs. Stowe, let me hasten to say, attacked the possibilities of slavery with all the eloquence of genius; but the same genius painted the portrait of the Southern slave-owner, and defended him.“⁶⁷ Der Hase hilft sich in den von Harris gesammelten Geschichten durch List aus der Not und überwindet seine Feinden durch Schlauheit. *Br'er Rabbit* hatte den Status eines Volkshelden und war, indem er sich permanent im Kampf gegen Mangel und übermächtige Gegner wiederfindet, eine Identifikationsfigur der Sklav_innen.⁶⁸ Dass Kara Walker diese Figur bei der Penetration eines Sklavenkindes zeigt, ist mehr als anstößig. Die Künstlerin

⁶⁵ Wood 2000, 171.

⁶⁶ Harris 1930.

⁶⁷ Ibid., 3.

⁶⁸ Levine 1977.

pervertiert die rezipierten Stereotype, indem sie sie in ihrer Essenz – der Sexualisierung der Kategorie „Rasse“ – begreift.

6. Materialität und Medium

Zunächst thematisierte Kara Walker die Plantage als Ort der Ausbeutung graphisch. Zeichnungen, Gouachen und Skizzen bilden nach wie vor die Grundlage ihrer Arbeit.⁶⁹ Eine Besonderheit ist, dass sie diese nicht nur mit Tinte und Wasserfarben ausführt, sondern auch mit Kaffee als Farbstoff arbeitet, was wegen der schlechten Deckung eher inhaltlich als Verweis auf die Plantage motiviert sein dürfte.

The Gift (Abb. 50) thematisiert die „Last der westlichen Zivilisation“, dargestellt als aufgetürmte Masse von Leibern auf dem gekrümmten Rücken einer nackten, schwarzen Frau, deren aus dem Bild gewandter Blick die Betrachter_innen direkt adressiert. Ihre Nacktheit markiert sie als Besitzlose. Zwei der von ihr getragenen Figuren sind mit den Insignien der weißen, gehobenen Klasse ausgezeichnet: Die in Rückenansicht gezeigte Frau trägt ein Rüschenkleid mit Reifrock und Korkenzieherlocken. Durch ihre Aufmachung kann sie durchaus in die viktorianische Zeit vor dem Bürgerkrieg verwiesen werden. Sie hält den Arm eines Kindes, das sie seinerseits umklammert und zusammen mit der Last der anderen Körper vom Rücken der Unterdrückten zu fallen droht. Die Frau bildet die Basis für eine Menge weiterer, größtenteils männlicher Figuren, ein Sinnbild für die Geschlechterhierarchie, an der die Schwarze als Frau ebenso zu leiden hat wie an der primären Differenz, die ihre Hautfarbe bedeutet. Ein Arm, der sich um die auf ihr Sitzende legt und ihr auf den Hintern fasst, kann keinem der auf ihr aufgetürmten Körper zugewiesen werden. Das Geschlecht dieser handelnden Person ist unklar.

Mit dieser Arbeit thematisiert Walker zum einen die historische Tatsache, dass die Sklaverei die wirtschaftliche Grundlage für die feudale Gesellschaft der Südstaaten darstellte. Zum anderen zeigt sie auf, dass sich nicht nur rassistische Unterdrückung, sondern auch die Ausbeutung der Frauen durch die patriarchale Weltordnung in den Körper einschreibt. Bezeichnend ist die Divergenz zwischen Dargestelltem, dessen Essenz als Anklage der Verhältnisse lesbar ist, und dem Titel, der die Machtverhältnisse als Geschenk klassifiziert, ein Geschenk der Zivilisation an die Schwarze, die in jeder Hinsicht minderwertig ist: als Schwarze, als Frau, als Besitzlose und als objektiviertes Lasttier.

⁶⁹ Walker im Interview zitiert in: Grigoteit/Hütte 2002.

Durch den aus dem Bild gewandten Blick der Frau, der das Publikum direkt adressiert, räumt ihr Walker eine Subjektposition ein.

Es ist nicht auszuschließen, dass sich Walker mit dieser Gouache auf R. Kiplings Gedicht *The White Man's Burden* bezog.⁷⁰ Das 1899 ursprünglich zum 50. Thronjubiläum Königin Viktorias verfasste Gedicht wurde nach der Eroberung der ehemals spanischen Kolonien Kuba und der Philippinen überarbeitet. Kolonialismus und Imperialismus werden in dem Gedicht zur humanitären Verpflichtung zum Wohl der Unterworfenen stilisiert. Hauptaugenmerk liegt dabei auf den Opfern, die die Expansion den Weißen auferlege.

Die erste Strophe soll hier exemplarisch für das Selbstverständnis und den Blick auf die Kolonisierten stehen:

*Take up the White Man's burden
Send forth the best ye breed
Go bind your sons to exile
To serve your captives' need;
To wait in heavy harness,
On fluttered folk and wild
Your new-caught, sullen peoples,
Half-devil and half-child.*

Das Gedicht wurde schon zu Lebzeiten kontroversiell aufgefasst. Als Reaktion darauf erschienen zwei Karikaturen, die mit Kara Walkers *The Gift* vergleichbar sind: In Victor Gillams 1899 veröffentlichter Karikatur *The White Man's Burden (Apologies to Kipling)* (**Abb. 51**) tragen die Personifikationen von England und den USA die von ihnen unterworfenen Nationen in Rückenkörben Richtung einer goldenen Statue, die als Zivilisation ausgewiesen ist. Der Weg führt sie steil bergan über Stolpersteine, die mit Schlagwörtern wie *Barbarism*, *Brutality*, *Slavery* und *Cannibalism* bezeichnet sind.

In der 1899 im Life Magazin gedruckten Karikatur (**Abb. 52**) werden hingegen die Kolonialmächte von den Unterworfenen geschleppt. Die Personifikation der USA sitzt in selbstgefälliger Denker-Pose auf den Schultern eines Afrikaners, Großbritannien lässt sich mit vor der Brust verschränkten Armen von Indien tragen. Der Zug wird durch das militärische Deutschland und das stolze Frankreich komplettiert, die sich im selben Schema ihrer Kolonien bedienen.

⁷⁰ Kipling, 1899. Für den Hinweis ich bedanke mich bei Celine Wawruschka.

Stilistisch sind Kara Walkers Gouachen in die Nähe von Francisco José de Goya y Lucientes zu rücken. Mit Goyas *Desastres della Guerra* vergleichbar ist nicht nur die ihren Bildern immanente Grausamkeit; auch die Wiedergabe einzelner, verstörender Szenen, die als pars pro toto die unbegreiflichen Gräuel und das Klima der Angst verbildlichen, die unter napoleonischer Herrschaft und im Unabhängigkeitskrieg die spanische Bevölkerung in ihrem Bann hielt, findet eine Analogie in Walkers Werk: Individuell Erlittenes wird in der verdichteten Darstellung von Gewaltakten zu einem Sinnbild für die Institution der Sklaverei und ihre Fortwirkung in der amerikanischen Gesellschaft. Beim Vergleich von Walkers *Motherland* (**Abb. 53**) mit Goyas *Saturn frisst seine Kinder* (**Abb. 54**) lässt sich erstens eine Übernahme der Komposition feststellen, wobei der mythische Vatergott durch die Antilopen verschlingende Mama Afrika ersetzt wurde. Auch wenn es sich um Bilder in verschiedenen Medien (Wandgemälde/Papier) und in verschiedenen Techniken (Öl/Wasserfarbe) handelt, ist zweitens die stilistische Übereinstimmung des lockeren Pinselstrichs eklatant. Schließlich ist beiden Werken der unheimliche Charakter gemeinsam.

In der Malerei fand Walker kein adäquates Mittel für ihre Inhalte, weshalb sie sich dem Scherenschnitt zuwandte.⁷¹ Sie ging dazu über, sich mit der Silhouette als Ausdrucksmittel zu beschäftigen. Innerhalb dieses Mediums ist der Blick, den sie in ihren graphischen Arbeiten oft thematisiert, ausgeklammert. Für die Erfindung des Schattenpanoramas waren zwei Aspekte ausschlaggebend:⁷² Einerseits der von ihr selbst als „größenwahnsinnig“⁷³ bezeichnete Wunsch, großflächige Historienbilder und damit Geschichte selbst zu produzieren, andererseits das selbstreflexive und pathetische Zelebrieren der eigenen demütigen Unterwürfigkeit, eine masochistische Praxis, die in zahlreicher Kontroversen als Gegenstand der Kritik auf heftige Ablehnung stößt.

Kara Walkers Wahl der traditionell als harmlos und dekorativ eingestuften Gattung als primärem Medium ihres Schaffens scheint zunächst im Widerspruch mit Thema und Brutalität der Darstellungen zu stehen. In ihrem der Überaffirmation verpflichtetem Konzept ist diese Widersprüchlichkeit als Vehikel ihrer Bildinhalte aber durchaus

⁷¹ Im Gespräch mit Als Clinton bezeichnete Walker die von ihr zu Studienzeiten praktizierte Malerei als Lüge und Selbstbetrug in dem romantischen Glauben, „Künstlerin“ zu sein. Hilton, 2010 115.

⁷² Hilton 2010, 115.

⁷³ Ibid.

konsequent. In ihrer Entwicklung ist die Silhouette aber auch ein Spiegel problematischer Tendenzen: Vor allem im Zusammenspiel mit der Populärwissenschaft der Physiognomie wurde das Schattenbild zum Träger stereotyper Charakterzuweisungen. Im Verhältnis zu Kara Walkers programmatischer Agenda sind mehrere kulturhistorische Facetten des Mediums relevant. Kunsthistorisch stellt sich die Frage nach den formalen und ästhetischen Bedingtheiten des Schattenrisses und seinem künstlerischen und soziokulturellen Stellenwert als Kunstgattung.

6.1. Die kulturgeschichtliche Bedeutung des Schattens

Die erste schriftliche Überlieferung über die Wiedergabe eines Anderen durch das Umreißen seines Schattens findet sich bei Plinius dem Älteren: Um 600 v. Chr. soll Korinthia, die Tochter des Butades, den Schatten ihres scheidenden Geliebten auf der Wand umrissen und so festgehalten haben.⁷⁴ Die Funktion des Schattens, der niemals unabhängig von seinem Referenten auftritt, ist in dieser Geschichte nicht nur auf die eine Abbildung/Repräsentation der Person beschränkt, sondern hat magischen Charakter. Er tritt an die Stelle des Geliebten und wird so zum Symbol, das festgehalten werden und weiterbestehen kann, auch wenn der Referent selbst nicht mehr greifbar ist. Mit dieser Legende lässt Plinius die Geschichte der bildenden Kunst ihren Anfang nehmen. In der Rezeption wird oft das Detail unterschlagen, dass der Überlieferung nach Butades, seines Fachs Töpfer, die Silhouette in die Plastik überführte, indem er die durch die Umrisslinie definierte Binnenfläche mit Ton ausmodellerte, von der Wand löste und so seiner Tochter ein Ersatzobjekt zur Umarmung schuf. Die Fetischisierung des haptisch erfassbaren Substituts sollte das Begehren der jungen Frau befriedigen und den Verlust des Geliebten ausgleichen.

Ein ähnlicher Mythos rankt sich um die Entstehung des ostasiatischen Schattentheaters: Dieses sei von einem chinesischen Magier erfunden worden, um dem König die Rückkehr seiner verstorbenen Lieblingskonkubine vorzugaukeln.⁷⁵ Auch hier ist es die magische Präsenz, aus der die mediale Funktion des Schattens zwischen Wirklichkeit und Phantasie erwächst: Der quasi zum Objekt des sentimentalen Erinnerns gewordene Schatten funktioniert als Rematerialisierung eines geliebten Objektes an der verbliebenen Leerstelle.

⁷⁴ Plinius, Nat. Hist. 35, 151. und 31, 152; zu Butades siehe: Andreas Rumpf: Butades; in: Der kleine Pauly, Bd. 1, 1964, Sp. 974.

⁷⁵ Hackermüller 1988, 5.

Die Geschichte der Plastik und der bildenden Kunst beginnt nach Plinius also nicht mit einem der Anbetung der Gottheiten dienenden Bildwerk, sondern mit der magischen Kompensation eines Verlustes. Dass nicht nur im gemalten Abbild eine besondere Beweiskraft gesehen wurde, sondern auch im Abdruck, beweist die im 18. Jahrhundert gebräuchliche Praxis des Verschenkens von Handabdrücken als Beleg der Freundschaft.⁷⁶ Der Schatten ist also ein Verweis auf die Existenz eines Objektes, auf die Realität des Trägers.

In Platons Höhlengleichnis bedeuten die von einer externen Lichtquelle an die Höhlenwand geworfenen Schatten die empirisch wahrnehmbaren Abbilder der metaphysischen Realität der Ideen, deren Erkenntnis das Ziel des Philosophen sein muss.⁷⁷ Der Orkus der griechischen Antike wiederum ist als Schattenwelt charakterisiert, die Toten als Entkörperte, die nur durch den Genuss von Blut als Lebenselixier für kurze Zeit aus dem Stadium der Nicht-Existenz ausbrechen können.⁷⁸

In der Romantik entwickelt sich der Topos der Persönlichkeitsspaltung nicht selten entlang einer Personalisierung des Schattens, der sich auch gegen seinen Träger richten kann. Die Abspaltung des Schattens von dessen Besitzer, wie sie Chamisso's Peter Schlemihl⁷⁹ widerfährt, verweist auf eine Spaltung des Ichs. Nachdem Schlemihl seinen Schatten dem Teufel verkauft hat, wird der fatale Verlust wirksam: Ohne seinen Schatten ist Schlemihl nicht mehr an seine Existenz gebunden. Noch irrwitziger und tragischer ist die Spaltung in Hans Christian Andersens Märchen „Der Schatten“⁸⁰. Hier verselbstständigt sich das Abbild und agiert als ein Zweiter, der dunklen Seite Nahestehender. Der Schatten entschwindet, nachdem er von seinem Besitzer im Scherz weggeschickt worden ist, ein neuer wächst ihm aber nach. Sein alter Schatten rematerialisiert sich und versklavt seinen ehemaligen Besitzer. Der Schatten wird zum Menschen, der Mensch zu dessen Schatten. Das Nicht-Vorhanden-Sein eines Schattens kennzeichnet in der romantischen Literatur die Erscheinung Untoter.

Bei C. G. Jung ist der Schatten als wichtiger Archetyp der Persona als Negativum beigestellt. Er steht für Fremdes und verkörpert antisoziale Tendenzen, die ins Unbewusste ausgelagert worden sind.⁸¹ Als archetypischer Bestandteil des Ichs entspricht Jungs Schatten in den Grundzügen dem ES des Freud'schen Strukturmodell der Psyche:

⁷⁶ Ackermann 2001, 7.

⁷⁷ Störig 2002, 178–181.

⁷⁸ vgl. Verg. Aen. 6, 264–330.

⁷⁹ Chamisso 1813.

⁸⁰ Andersen 1851, 475–492.

⁸¹ Jung, 1990.

ES ist der Sitz des Unbewussten, aus ihm entsteht das Bedürfnis nach Befriedigung der Lebens- und Todestribe, von Sexualität und Aggression.⁸²

6.2. Geschichte und Verbreitung des Mediums

Die Frage nach Ort und Zeitpunkt des Aufkommens der Schattenkunst kann nicht ohne Weiteres geklärt werden.⁸³ Es kann angenommen werden, dass die ersten geschnittenen Schattenrisse aus China stammen, wo 105 n. Chr. das Papier erfunden wurde. Der bislang älteste Beleg der Papierschnittkunst in Form einer Rosette stammt aus einem Fundkontext der Kao-ch'ang'schen Gräbern und wird in die erste Hälfte des 6. Jahrhunderts datiert.⁸⁴ Von der Malerei inspiriert weisen chinesische Schattenbilder in der Regel ein Maximum an Binnendifferenzierung auf und sind sehr farbenfroh, wodurch sie sich von der monochromen europäischen Silhouette unterscheiden.

Um 750 n. Chr. gelangte das Know-How der Papierherstellung in die arabische Kultur. Die Scherenschnittkunst erfreute sich auch dort bald großer Popularität und wurde nach Europa tradiert.⁸⁵ Schließlich gelangte die Kunstform im 17. Jahrhundert durch das chinesische Schattenspiel angeregt über den Orient nach Italien. Anfang des 18. Jahrhunderts sind die ersten Schattenrisse in England belegt, von wo ausgehend sich diese Mode nach Frankreich und Deutschland ausbreitete. Im 19. Jahrhundert wurde das Silhouettieren durch die Immigration europäischer Künstler_innen auch in den USA beliebt.

Die Blütezeit des Schattenrisses ist in der Epoche des Biedermeier anzusiedeln. Neben dem Portrait gelangten vor allem Genre-, Familien- und Gruppendarstellungen zu einem Höhepunkt.⁸⁶

⁸² Freud, 1975.

⁸³ Flachbildmalerei ist als reduzierte Form der Darstellung schon in der Höhlenmalerei des Meso- und Neolithikums nachweisbar. In dieser Technik ausgeführte Bilder sind zum Teil der Silhouette sehr ähnlich, da sie zu relativer Monochromie, Profilansicht und Fehlen der Perspektive tendieren. Auch griechische schwarzfigurige Vasenbilder der geometrischen Epoche lassen sich dieser Gattung zuweisen.

⁸⁴ Hackermüller 1988, 5.

⁸⁵ Ibid.

⁸⁶ Lokale Ausprägungen und Besonderheiten siehe: Fenske 2003.

6.3. Charakteristik des Mediums

Ein Schattenriss stellt ein Flächenbild ohne Perspektive dar, das zur konsequenten Profilansicht tendiert, da diese am ehesten alle unveränderlichen Charakteristiken des dargestellten Körpers darzustellen vermag. Objekte und Figuren sind rein durch ihre Umrisslinie definiert. Damit entspricht der Schattenriss dem Greenberg'schen Theorem der Moderne, wonach der Paradigmenwechsel der Moderne formal in der Abstraktion durch Flächigkeit vollzogen wurde.⁸⁷

In der Papierschnittkunst (Psaligraphie) kann nicht nur die Technik des Scherenschnitts von der des Messerschnitts unterschieden werden; entsprechende Ergebnisse werden auch durch Ausmalen des durch den Umriss definierten Objektes erstellt. In der Reproduktion sind die verschiedenen Techniken kaum mehr voneinander zu unterscheiden. Im Gegensatz zu Bezeichnungen als Scheren- bzw. Messerschnitt sind die Termini Schattenriss⁸⁸, Schattenbild und Silhouette unabhängig von der Produktionsart für Darstellungen dieser Gattung gültig.

Die Etymologie des Begriffs „Silhouette“ lässt Rückschlüsse auf den Stellenwert des Mediums in seiner Blütezeit zu: „Silhouette“ leitet sich vom Namen des Grafen Etienne de Silhouette ab, der unter Ludwig XV. das Amt des Finanz- und Sparministers bekleidete. Im Zuge seiner rigorosen Sparpolitik ließ er die kostspielig angefertigten Miniaturen, die Freundschaftsgeschenke wie Medaillons und Dosen schmückten,⁸⁹ aufgrund ihrer Dekadenz verbieten und durch Portraitsilhouetten ersetzen. Als großer Liebhaber dieser Kunstform ließ er sein Schloss mit Schattenbildern ausstatten und dilettierte selbst im Scherenschnitt. Da er außerdem nach nur acht Monaten Amtszeit in Ungnade fiel und sein Amt zurücklegen musste, bezeichnet die ursprüngliche französische Wendung *à la silhouette* etwas Vorübergehendes, Unvollständiges.⁹⁰ Seit dem 18. Jahrhundert wird der Terminus „Silhouette“ (verkürzt und substantiviert aus dem früher gebräuchlichen *portrait à la silhouette*) auch im Deutschen für ein „nicht ausgeführtes (das heißt, ohne Modellieren der Gesichtszüge entstandenes) Bildnis“ gebraucht.⁹¹

In der Etymologie spiegelt sich die geringe Wertschätzung des Schattenrisses als etwas

⁸⁷ Greenberg 1960.

⁸⁸ Der Riss ist als Terminus Technicus ein Verweis auf das Medium der Zeichnung; siehe Rümelin 2001.

⁸⁹ Diese fälschlich als Tabatieren, also Tabakbehälter, angesprochenen Dosen dienten rein der Aufbewahrung des Portraits und wurden zur Zeit Ludwigs XIV in Massen hergestellt und gerne an besonders treue ausländische Diplomaten verschenkt. Diese Staatseinrichtung zur Verbreitung des Herrscherportraits war gemessen am Staatsbudget zu teuer geworden; siehe: Boehn 1917, 148.

⁹⁰ Etymologisches Wörterbuch des Deutschen, s.1292, s.v. Silhouette, 7. Auflage (München 2004).

⁹¹ Ibid.

Ärmlichen und Billigem.⁹² Erstens wird die Unvollständigkeit des durch den Scherenschnitt entstandenen Bildes hervorgehoben. Die Frage nach der Vollständigkeit ist im Falle des Portraits die Frage nach der Ähnlichkeit oder der Entsprechung des Bildes in Bezug auf den Referenten, den/die Dargestellte/n. Im klassischen Portrait wird neben der rein optischen Ähnlichkeit auch der Ausdruck des Charakters der dargestellten Person angestrebt. Pathognomische Studien werden in der Silhouette im Gegensatz zu anderen Gattungen aber ausgeklammert, um zur reinen Form zu gelangen. Die undifferenzierte Binnenform kann nur Projektionsfläche für die Vorstellung des/der Betrachtenden sein, alleiniger Informationsträger ist die äußere Grenzlinie. Die Bedeutung der Portraitsilhouette ist allerdings mehr als reine Mimesis. Sie ist ein Abdruck, der die Wahrheit und Wahrhaftigkeit des Referenten bestätigt.

Charakteristisch für die Kunstgattung sind zweitens billige Herstellung und Materialaufwand und die Reproduzierbarkeit der Abbilder: Ein Schattenbild kann mit minimalem Zeitaufwand hergestellt werden. Lange Portraitsitzungen wurden dadurch unnötig, der finanzielle Aufwand für den/die Auftraggeber_in war gering. Die unmittelbare Produktion des Abbilds klammert außerdem den/die Künstler_in als Medium zwischen Referent und Referenz weitgehend aus. Deshalb galt der Schattenriss (wie die Lebend- und die Totenmaske) vor der Erfindung der Fotografie als „objektive Möglichkeit zur Überprüfung der äußeren Erscheinung des Modells“.⁹³

Der Schattenriss stellt einen Schnittpunkt zwischen Sentimental-Privatem und Repräsentation dar: Zum einen wurden Schattenrisse vom Gegenüber in privatem Kontext bei Kerzenschein angefertigt, eine Tradition, die die romantische Vorstellung der Verewigung der Züge des/der Geliebten zu bedienen vermochte. Zum anderen wurden Schattenrisse als billige Portraits auch auf Jahrmärkten in Auftrag gegeben, um dem Wunsch nach gesellschaftlichem Ansehen, der in der Bildenden Kunst traditionell durch das Portrait bedient wurde, gerecht zu werden.

Mitglieder gesellschaftlicher Gruppen ließen sich im Sinne einer Ahnengalerie im Schattenriss portraituren, wie es zum Beispiel von Studentenverbindungen des 19. Jahrhunderts überliefert ist. Schattenportraits bedeutender Persönlichkeiten wie Johann Wolfgang von Goethe (**Abb. 55**) waren den Zeitgenoss_innen ebenso vertraut wie für uns eine Fotografie Pablo Picassos Wiedererkennungswert besitzt.

⁹² Bielaski 1964, Anm.4, 167.

⁹³ Gombrich 1977, 23.

Innerhalb der Dichotomie von Hochkunst und Gebrauchs- bzw. Angewandter Kunst wurde dem Scherenschnitt als Volkskunst auch in seiner Blütezeit ein qualitativ minderwertiger Stellenwert eingeräumt. Dies belegt etwa eine Bemerkung Friedrich Christoph Müllers, des Verfassers der ersten technischen Anleitung zur Produktion, Verkleinerung und Vervielfältigung: Gerade das Kunstlose mache den Schattenriss so liebenswert.⁹⁴ Das Herstellen der Silhouetten sei so einfach, dass sogar Frauen diese Kunst beherrschen könnten.⁹⁵ Dem Status der Gattung entsprechend ist der Großteil der überlieferten Silhouetten anonymer Herkunft.⁹⁶

Die Biographie der österreichischen Scherenschnitt-Künstlerin Josephine Allmayer belegt einen klassischen Beweggrund für die Anfertigung von Schattenbildern. Ihr Vater hatte das Silhouettieren aus Not begonnen, da er den Lebensunterhalt nicht aus seiner Tapeziererei allein bestreiten konnte. Der Fremdenverkehr hatte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine Renaissance der Portraitsilhouette begünstigt: Im Wiener Prater und in Kaffeehäusern wurden billige Portraits an Tourist_innen verkauft. Allmayers Schaffen wurde aus der Notwendigkeit geboren, die Familie ernähren zu können.⁹⁷ An ihren Silhouetten wurde besonders die Filigranität bewundert: Die vor 1927 entstandene Wäscherin (**Abb. 56**) weist bei einer Größe von nur 15 mal 9 cm eine Vielfalt von Formen auf. Während die Versatzstücke der Landschaft und die Tiere statisch wirken, sind die im Wind wehende Wäsche und die Figur der Wäscherin von dynamischer Stofflichkeit.

6.4. Produktionsformen

Nach Ernst Bielaski sind drei Arten von Schattenrissen als Resultate unterschiedlicher technischer Produktion voneinander unterscheidbar⁹⁸:

1. Echte Schattenrisse
2. Pseudoschattenrisse und
3. solche, die nach Augenschein in einer Art der Automation mit der Schere direkt aus dem Papier geschnitten werden.

⁹⁴ Müller 1779, 29.

⁹⁵ Ibid, 1.

⁹⁶ In England ist die Anonymität der Künstler_innen nicht so charakteristisch wie auf dem europäischen Festland: In der Sammlung von Francis Wellesly, die ungefähr 1500 von 1775–1826 entstandene Silhouetten umfasst, sind 90 hauptberufliche „silhouettists“ vertreten. 1775 ist als erste hauptberufliche Scherenschnitterin Mrs. Harrington in London genannt: Bielaski 1964, 61.

⁹⁷ Hackermüller 1988, 9.

⁹⁸ Bielaski 1964, 11.

Die Anfertigung echter Schattenrisse ist als Vorgang definiert, in dem durch scharfe Beleuchtung der Umriss eines Referenten direkt auf den Bildträger übertragen, nachgezogen und anschließend mit Tusche gefüllt wird. Dem entspricht vor allem die Gattung der Portraitsilhouette, wobei die Abbildung am Höhepunkt der Technisierung mit Hilfe eines Silhouettierstuhls erfolgte, wie er in manchen Portraitstudios des 19. Jahrhunderts zu finden war. Johann Wolfgang von Goethes um 1783 entstandenes Schattenportrait von Fritz von Stein (**Abb. 57**) zeigt den Buben ganzfigurig und im Profil. Der Witz des Portraits besteht in der Verdoppelung des Schattenspiels: Fritz stellt mit seinen Händen einen Hasen dar.

Kara Walkers Silhouetten sind hingegen den Pseudoschattenrissen zuzurechnen, welche ohne direktem Referenten aus dem Kopf gemalt oder geschnitten werden. Dieser Produktionsform entsprechen die zahlreichen Genredarstellungen, die neben der Portraitsilhouette den größten Teil der überlieferten Artefakte ausmachen, weiters emblematische Darstellungen, Illustrationen und Motive der Volkskunst. Am Beispiel des Frühromantikers Philipp Otto Runge, der ein passionierter Scherenschneider war, wird deutlich, dass Ergebnisse dieser Produktionsart durchaus realistisch wirken können: Besonders seine botanischen Darstellungen, die er mit schneller Hand aus der Erinnerung anfertigte, geben die Charakteristik der Pflanzen so überzeugend wieder, dass sie an Herbariumsblätter erinnern (**Abb. 58**). Unter die dritte Kategorie fallen zum Teil die Silhouetten von Henri Matisse.⁹⁹

Es ist zwischen Positiv- und Negativschnitt zu unterscheiden: Als **Positivschnitt** wird ein Verfahren bezeichnet, bei dem nach Wegfall der Darstellung der Rest des Papiers, die so genannte Patrone, auf einen anders farbigen Träger appliziert wird. Beim **Negativschnitt** wird das ausgeschnittene Objekt selbst vor den Hintergrund gesetzt. In der Reproduktion ist eine Unterscheidung allerdings in der Regel schwierig. Eine kompositorische Besonderheit stellt die Montage des Positivs mit dem **Klapp- oder Verwerfschnitt** dar: Dabei werden Positiv- und Negativbild so nebeneinander gestellt, wobei durch das Wenden eines der beiden Schnitte eine Spiegelung des Bildes an der Achse des Zusammentreffens entsteht (**Abb. 59**). **Spaltschnitte** stellen eine Sonderform der Montage dar. Die vorgezeichneten Definitionslinien werden ausgeschnitten und die so entstandenen Einzelteile mit geringem Abstand zueinander auf den Bildträger geklebt (**Abb. 60**). Diese Form des Scherenschnitts ist nach wie vor im Kunstunterricht beliebt.

Die Vorstellung eines schwarzen Musters auf weißem Grund ist durch die Vorherrschaft

⁹⁹ Siehe Kapitel 6.6.

der schwarzen Silhouette in der Portraitdarstellung zwischen 1750 und 1860 geprägt. Innerhalb dieser Zeitspanne war das Portrait das dominante Betätigungsfeld der Schattenriss-Künstler_innen. Die Idee eines Portraits, das nur durch die im Profil wiedergegebene Silhouette des/der Dargestellten einen hohen Grad der Wiedererkennung haben und aussagekräftig sein konnte, entstand wahrscheinlich durch die Mode des 17. Jahrhunderts, Kupferstichfiguren und Portraits auf Lampen aufzukleben und ihre Schatten über die Wände geistern zu lassen.¹⁰⁰ Lange Zeit übte das Portrait jedoch keinen Einfluss auf das Schattenbild aus. Es kursierten vor allem Genrebilder.

Vor 1750 war in Europa überwiegend die **weiße Silhouette** verbreitet. Weiße Schnitte waren im 17. Jahrhundert vor allem in Holland beliebt, wo sie besonders von Frauen der gebildeten Schicht als Miniaturen und Schmuckanhänger gefertigt wurden.¹⁰¹ Einer der wichtigsten Vertreter des Weißschnitts ist Jean Huber. Berühmtheit erlangte er als „Leibsilhouetteur“ von Voltaire, von dem er an die hundert, teils in die Karikatur verweisende Schattenrisse anfertigte. Seine besondere Leistung bestand aber darin, dass er die Silhouettentechnik auf alle Gattungen übertragen hat. Er beabsichtigte eine Aufwertung der Gattung, indem er sie nicht nur Landschafts- und Genrebilder schnitt, sondern sich auch des Historienbilds annahm.¹⁰² Mit *Der weinende Aeneas vor den Ruinen Trojas* (**Abb. 61**) schuf er ein mythologisches Historienbild im Weißschnitt, das vor allem durch die Architekturkulisse besticht. Durch perspektivische Verkürzung wird hier trotz der charakteristischen Flächigkeit der Gattung Tiefenraum suggeriert.

Im 18. Jahrhundert erlebte der Spitzenschnitt als Sonderform des Weißschnitts seine Blütezeit. In den Nonnenklöstern Süddeutschlands war diese Form des Schnitts schon an der Wende zum 15. Jahrhundert als Rahmen für Andachtsbilder nachweisbar.¹⁰³ Weit verbreitet war diese Technik seit Beginn des 17. Jahrhunderts auch in der Gegend um Lyon, einem Handelszentrum für Spitzen, Tapeten und Textilien.¹⁰⁴ Im 19. Jahrhundert tauchte der Spitzenschnitt wieder vermehrt als Rahmung religiöser Texte auf (**Abb. 62**).

Mit der Etablierung des Schattenrisses kam es vermehrt zur Abfassung von Traktaten, die Richtlinien für diesen Kunststil vorgeben wollten. Der berühmte französische Silhouettenkünstler Auguste Edouart, der zwischen 1839 und 1849 die USA bereiste, verfocht in seinem *Treatise on Silhouette Likeness* (1835) das Ideal des reinen, schwarzen

¹⁰⁰ Bielaski 1964, 22.

¹⁰¹ Fenske 2003, 17.

¹⁰² Denk 2001, 26–27.

¹⁰³ URL: <http://www.gutshof-britz.de/ausstellungen/scherenschnitte/entwicklung.htm>

¹⁰⁴ Fenske 2003, 19.

Schattenbildes. Er lehnte farbige Differenzierungen ab, machte aber Zugeständnisse an verschiedene Andeutungen von Binnenzeichnung durch **Hohlschnitt**, wobei Flächen und Konturen aus dem Negativschnitt herausgeschnitten werden. In der 1835 in den USA entstandenen Silhouette mit dem Titel *John's funny story to Mary the cook* (**Abb. 63**) ist die schwarze Silhouette durch den weißen Kragen durchbrochen. Obwohl es der Auffassung des reinen Scherenschnitts widerspricht, kombinierte Edouart seine ganzfigurigen Gestalten mit lithographischem Hintergrund. Die Vermischung der Gattungen ist in einem undatierten Werk des Künstlers besonders bemerkenswert (**Abb. 64**): Die Silhouetten von elf Figuren sind über eine Tiefenraum suggerierende Tuschezeichnung gelegt. Dargestellt ist eine Vorführung mit der Laterna Magica, einem Vorläufer des Filmprojektors, deren an die Wand projiziertes Bild einen zusätzlichen Raum eröffnet. Obwohl die Bewegtheit der vorgeführten Szene von den Bewegungen der Kinder und des Hundes aufgenommen wird, bleiben die Silhouetten ihrem Wesen nach statisch. Die Gestalten sind durch Schlagschatten in der Szene verankert, die jeder Logik von Lichtführung widersprechen. Die Divergenz der Darstellungsformen verleiht dem Werk komischen Charakter.

Trotz der von ihm selbst praktizierten Verfremdung kritisierte Edouart die Montage von Silhouetten in eine farbig gestaltete Szenerie. Ein berühmter Fabrikant von solchen „bunten Negern“ (Edouart)¹⁰⁵ war der Graveur und Kupferstecher Johann Hieronymus Löschenkohl, der in Wien eine Silhouettierfabrik betrieb und neben Portraits auch sensationelle Themen des Zeitgeschehens zu Papier brachte. Seine Darstellung vom Tod Maria Theresias etwa wurde in einer Auflage von 7000 Blättern produziert, die zwar reißenden Absatz fanden; Spott und Hohn erntete der Silhouetteur aber wegen der oft praktizierten Schwärzung des gesamten sichtbaren Inkarnats (**Abb. 65**).¹⁰⁶

Neben dem reinen Schattenriss entwickelten sich im Laufe der Zeit verschiedene Stilrichtungen im Schattenbild, die mit dem Ideal der reinen Silhouette brachen, indem sie vermehrt Binnenzeichnung und Farbe aufwiesen und verschiedene Medien und Techniken zur Anwendung kamen:¹⁰⁷ Seit den 90er-Jahren des 19. Jahrhunderts war in Europa, speziell im Kontext der Studentenverbindungen in Deutschland, auch der farbige Scherenschnitt verbreitet. Die sogenannten Uniformsilhouetten, bei der Farbakzente vor allem zur Identifikation der Couleur eingesetzt wurden, wurden allerdings als dekadent

¹⁰⁵ Bielaski 1964, 85.

¹⁰⁶ Pieske 1963, 24–25.

¹⁰⁷ Bielaski 1964, 45–46.

kritisiert.

6.5. Der echte Schattenriss als Schnittstelle zwischen Kunst und Wissenschaft: Lavaters Physiognomische Fragmente

Wie das Lichtbild, die Umzeichnung und der Naturselbstdruck ist der echte Schattenriss ein „spezifisch instrumentengestützte[s] Verfahren [...] um Natur in direkter Art und Weise, so die Intention der Zeit, ohne „verfälschende“ Perspektiven abzubilden.“¹⁰⁸ Für die Auswertung des physiognomischen Informationsgehalts gewann das Silhouettieren als wissenschaftliches Objektivierungsverfahren enorme Bedeutung und wurde zur Schnittstelle zwischen Wissenschaft und Kunst.¹⁰⁹ Die Portraitsilhouette ist ein Abbild, das die Funktion des/der Kuntschaffenden als Medium und schöpferische Zwischeninstanz zwischen Dargestelltem und Betrachtung ausklammert. Diese Bilder werden nicht durch künstlerische Reflexion gefertigt, sondern eher automatisch und frei von stilistischer Artikulation.

Am Beginn der „wissenschaftlichen“ Silhouette steht die Erfindung des Pantographen durch den Optiker Christoph Scheiner im Jahre 1603. Das auch Storchenschnabel genannte Gerät ermöglichte erstmals eine instrumentell gestützte Zeichnung samt maßstabsgetreuer Vergrößerung und Verkleinerung: Ein in den Gelenken drehbares Stangenparallelogramm verdoppelt die Hand durch Einspannen in die geometrischen Prinzipien des Strahlensatzes. Die Frontispiz-Seite (**Abb. 66**) der von ihm verfassten „Ars delineandi“ (1631) zeigt die zwei Möglichkeiten, den Pantographen einzusetzen: Eine Wolkengestalt verwendet den Storchenschnabel zur Projektion der Büste des Heiligen Gavinus auf die Zeichenebene, während ein Putto das Gerät benutzt, um die Abbildung zu verkleinern. Vor allem das Bild des sich aus der Wolke materialisierenden Armes weist auf die übersubjektive Gültigkeit einer göttlich gestützten Zeichenkunst hin.

1786 erfand Gilles-Louis Chretiens das Vorläufermodell des später viel gebrauchten Silhouettierstuhls, die Physionotrace, in deren Konstruktion Anfang des 19. Jahrhundert

¹⁰⁸ Klinger/Karliczek 2010, 4.

¹⁰⁹ Die Umrisslinie des Gesichtes, die Wölbung der Stirn, die Form der Nase und des Kinns sind entscheidende Kriterien zur Zuweisung von Portraits aller Medien. In der Herrscherikonografie wird deshalb bevorzugt auf numismatische Portraits zurückgegriffen, um die Identität des/der Dargestellten zu ermitteln. Die Profilansicht im Dienste der Repräsentation war aus diesem Grund die erste Wahl bei der Entwicklung des bürgerlichen Portraits. Vor allem bei Hochzeitsportraits junger Damen wurde die Profildarstellung gewählt, eine Konvention, mit der nach M. Garrard erst Leonardo mit dem Dreiviertelportrait von Ginevra de Benci brach; siehe: Garrard 1995, 327.

der Pantograph integriert wurde (**Abb. 67**). Gerade die Tatsache, dass die Umrisslinie – bei der richtigen „Versuchsanordnung“ (parallele Situation der Figur zum Bildträger, exakte Ausrichtung der sehr starken Lichtquelle und entsprechende technisch-maschinelle Verkleinerung der Silhouette durch den Storchenschnabel) – einem nur durch „natürliche“ Umstände geschaffenen Abdruck des Körpers entspricht, führte zur Bewertung dieser Bilder als wahrhafte, unverfälschte Abbilder.¹¹⁰

Infolge kam es zur Professionalisierung des Silhouettierens. Die ersten Versuche, eine im national-historischen Sinne belehrende deutsche Ahnengalerie zu schaffen, bedienten sich des Mediums der Silhouette.¹¹¹

Mit der Publikation von Lavaters *Physiognomischen Fragmenten*¹¹² wurden schließlich an der Silhouette physiognomische Kriterien wirksam, die vom Äußeren auf das Innere des/der Dargestellten schließen lassen sollten. Auf dem Titelpuffer ließ der Schweizer Theologe seinen Leitsatz drucken: „Gott schuf den Menschen sich zum Bilde.“¹¹³ In diesem physikotheologischen Sinne sollte die Gestalt dem Geschöpf zu einer Aufgabe zur sittlichen Vervollkommenung werden.

Der Theologe bediente sich bevorzugt des Schattenrisses zur Demonstration seiner Ausführungen. Als essentielles Charakteristikum dieses Mediums nannte Lavater „das Enthüllen des Geistigen und das Vernichten aller erdgeborenen Substanzen“.¹¹⁴ Im Schatten sei also Urbild und Essenz eines Charakters zu finden. Der Schatten sei „Stimme der Wahrheit, Wort Gottes“.¹¹⁵ Er bezeichnete das Schattenbild als „das schwächste, leerste, aber zugleich [...] das wahrste und getreueste Bild, das man von einem Menschen geben kann. Das schwächste, denn es ist nichts Positives, es ist nur etwas Negatives – nur die Grenzlinie des halben Gesichtes. Das getreueste, weil es ein unmittelbarer Abdruck der Natur ist.“¹¹⁶ Unmittelbar nach der ersten Publikation wurden die *Physiognomischen Fragmente* in zwei unterschiedlichen Übersetzungen in größerer Auflage in den USA verbreitet.

Einerseits bezog sich Lavater auf die Schattenrisse prominenter Personen des geistigen

¹¹⁰ Vergleichbar ist diese Bewertung, die auf Wahrheitsanspruch des Bildes abzielt, mit der frühen Rezeption der Fotografie.

¹¹¹ z. B. „Schattenrisse edler Teutschen. Aus dem Tagebuch eines physiognomischen Reisenden namens Lose. Halle, bey Johann Christian Hendel. 1783-84“; Schmölders, 2001, 38.

¹¹² Lavater 1775-78.

¹¹³ Breitbach 2010, 40-41.

¹¹⁴ Zit. nach: Pieske 1963, 5.

¹¹⁵ Lavater 1775-1778, 91.

¹¹⁶ Zit. nach: Pieske 1963, 5-6.

Lebens (inflationär bediente er sich des Schattens Johann Wolfgang von Goethes, mit dem ihn eine auf gegenseitige Beweihräucherung basierende Freundschaft verband); andererseits führte er sein Studium anhand von Silhouetten von Vertreter_innen aller Gesellschaftsschichten durch, die ihm in Massen zur Analyse zugesandt wurden. Die vorgenommene Geometrisierung der Gesichter sollte die isolierte Untersuchung jedes Abschnitts des Profils ermöglichen. Die Motivation war, eine objektive und auf alle Menschen anwendbare Klassifikationsformel zu finden, einen „Schematismus des Guten und Schönen“¹¹⁷. Die Rückschlüsse, die er aus der Physiognomie zog und in kurzen Beschreibungen der Person unter deren Bild setzte, führten zu einer stereotypen Pathologisierung derselben, die sich nicht nur in der Karikatur als anwendbar erwies, sondern darüber hinaus eine ungünstige Verbindung mit der Kriminalistik eingehen konnte: Äußerliche Eigenartigkeiten wurden über diesen Katalog von Stereotypen zum Stigma.

Im Kontext der rassistischen anthropologischen Hierarchisierungen seiner Zeit verwundert es kaum, dass Lavater der afrikanischen Physiognomie (**Abb. 68**) einen Ausbund an Dummheit, Begriffsstutzigkeit und Sturheit zuschrieb. Die Kriterien zur Beurteilung der Silhouette des Afrikaners sind dieselben, die auch bei der Analyse europäischer Silhouetten (**Abb. 69**) als allgemeine geometrische Manifestationen des Charakters zur Anwendung kamen. Lavaters Ideal der Formvollendung ist in jedem Fall weiß, europäisch und männlich, und manifestiert sich in den Schatten von ihm verehrter Intellektueller. Die physiognomische Charakterzuschreibung funktioniert über einen Katalog der Abweichung von dieser behaupteten Norm von erhabener Schönheit. In Lavaters vierbändigen, viele hundert Schattenrisse umfassenden Werk ist mit diesem Portrait nur eine einzige afrikanische Physiognomie vertreten.

Schon zu Lebzeiten waren seine Ausführungen umstritten. Johann Wolfgang von Goethe, anfangs glühender Bewunderer Lavaters (er schickte ihm sogar eine Silhouette seiner Mutter zur Analyse), wandte sich später von ihm ab. In der Polemik tat sich vor allem der Göttinger Experimentalphysiker, Philosoph, Kritiker und Schriftsteller Georg Christoph Lichtenberg hervor. 1777 entstand seine Parodie *Fragmente von den Schwänzen*, die – obwohl sie sechs Jahre lang nur handschriftlich kursierte – Lavater durchaus bekannt gewesen sein muss. Den übertrieben schwärmerischen Stil Lavaters imitierend legte er die physiognomische Lehre auf Hunde- und Schweineschwänze, später auch auf die Schwänze von Studenten um (**Abb. 70**).

Größter Triumph der Kritik dürfte aber eine schwerwiegende Fehlbeurteilung einer

¹¹⁷ Breitbach 2010, 40.

Lavater zugeschickten Silhouette gewesen sein, von der er selbst in Band 2 seiner Fragmente Zeugnis abgelegt hatte: Das männliche Profil war vom Absender nur mit einem Kommentar versehen: „ein Schattenbild, desgleichen deine Augen nie gesehen haben, von einem Menschen, dessen Existenz ja dessen Möglichkeiten sogar du dir wohl nie gedacht hast.“ Lavater attestierte dem Unbekannten, „das originellste, schöpferischste, drolligste denkendste, Witzreichste [sic] Urgenie“ zu sein. Später musste er zur Kenntnis nehmen, dass es sich um das Portrait eines zweifachen Mörders handelte, das unmittelbar vor dessen Hinrichtung angefertigt worden war.¹¹⁸

6.6. Die Wiederbelebung des Schattenrisses im 20. Jahrhundert

Der Niedergang des Kunstzweigs um etwa 1860 war durch die Entwicklung der Fotografie bedingt. Der echte Schattenriss wurde als Medium der Wissenschaft von der Daguerreotypie abgelöst. *Les Merveilles de la Photographie* (Abb. 71), ein 1874 entstandener Stich von Gaston Tissandier, zeigt eine Versuchsanordnung des französischen Chemikers Jaques Alexandre Charles. Dieser habe schon 1780 durch Projektion eine Portraitsilhouette von einem seiner Schüler auf lichtempfindlichem Papier festgehalten und sei somit der eigentliche Erfinder der Fotografie.¹¹⁹ Diese Behauptung ist zwar mangels Belegen nicht verifizierbar, eine solche Versuchsanordnung ist aber durchaus wahrscheinlich.

Aufgrund der Verwandtschaft der Medien soll William Henry Fox Talbot seine Erfindung der Fotografie zunächst mit dem Terminus „Skiagraphie“, also Schattenmalerei, bezeichnet haben.¹²⁰ 1839 stellte er die Möglichkeiten der Fotografie vor der Royal Society mit diesen Worten vor: „Das Vergänglichste aller Dinge, ein Schatten, das Sinnbild für alles, was flüchtig ist, kann durch den Zauber unserer natürlichen Magie gebannt und für immer festgehalten werden.“¹²¹ Damit charakterisierte er die Fotografie analog zur Silhouette.

Die Wiederbelebung des Schattenrisses in der Moderne resultierte aus dem Diskurs um Fläche und Oberfläche, Muster und Grund: Die Silhouette ist zunächst reine Form, eine

¹¹⁸ Joost 2001, 65.

¹¹⁹ Diese Behauptung wurde von François Arago 1839 bei der offiziellen Vorstellung der Daguerreotypie in Paris getätigt und von Tissandier in seiner Publikation *Les Merveilles de la Photographie* aufgegriffen; siehe: Pohlmann 2001, 152.

¹²⁰ Schulz 2001, 141.

¹²¹ Talbot, zit. nach: Schulz 2001, 142.

Differenzierung von außen und innen, die nur durch die Linie definiert ist. Innerhalb des Phänomens der „Ornamentalisierung der Moderne“¹²² kam dem Schattenriss ein neuer ästhetischer Stellenwert zu: In der Reinheit und Schlichtheit der Form liegt ein dekoratives Potential, das vor allem den Gestaltungskriterien des Jugendstils entsprach. Auch die Aufwertung von Handwerk und Volkskunst trug zur Wiederentdeckung der Papierschnittkunst bei.

Der Maler Karl Wilhelm Diefenbach schuf 1892 in Zusammenarbeit mit seinem Schüler Fidus (eigentlich: Hugo Reinhold Karl Johann Höppener) sein künstlerisches Hauptwerk, den 68 Meter langen und 2 Meter hohen Silhouettenfries *Per aspera ad astra* (**Abb. 72**).¹²³ Mit diesem 34 Tafeln umfassenden Werk überführte er die Silhouette in die Monumentalkunst. Dargestellt ist der Weg der Himmelhof-Kommune bei München, deren Gründer und Führer er war, zu den Sternen – ein sinnbildliches Glaubensbekenntnis der lebensreformerischen Gemeinschaft. *Per aspera ad astra* wird vor allem von nackten Kinderfiguren beherrscht, die auch das Hauptsubjekt seiner Postkarten in Silhouettenkunst sind.

Im Portraitschnitt des 20. Jahrhundert wurden einerseits alte Traditionen wieder aufgegriffen, andererseits ist eine Tendenz zur Abstraktion zu beobachten, die eine bewusste Abkehr von der Idee des echten Schattenrisses darstellt: Die Portraits des Silhouetteurs Hans Moritz Engert, der 1919 Mitbegründer der Darmstädter Secession war, sind weit vom Realismus der Schattenportraits des 18. und 19. Jahrhunderts entfernt (**Abb. 73**). Die Silhouette folgt mit ihren geschwungenen Linien ausschließlich dem Anspruch stilistischen Ausdrucks. Die Verbindung des Scherenschnitts mit der Karikatur folgt einer langen Tradition – nicht zuletzt durch die Physiognomie Lavaters. Engerts Darstellung der Diana (**Abb. 74**) ist stilistisch radikaler: Die Bewegtheit der Szene ist durch die abrupt abbrechende, fliehende Linienführung grotesk übersteigert.

Marcel Duchamps Selbstportrait (**Abb. 75**) schließt an die klassische, echte Silhouette an. Dargestellt ist allerdings nur die Gesichtslinie des Künstlers. Aus einem quadratischen, breiten Rahmen ragt Duchamps Profil aus der oberen Ecke in die weiße eingeschriebene Fläche, die so zum Bildfeld wird. So ergibt sich ein Wechselspiel von Vorder- und Hintergrund, Bezeichnetem und Unbezeichnetem.

¹²² Ackermann 2001, 6.

¹²³ Buhrs 2011.

In den 20er-Jahren kam es schließlich zu einer neuerlichen Popularisierung des Schattentheaters in Verbindung mit dem neuen Medium des Films: Wichtigste Proponentin dieser Gattung war Lotte Reiniger, deren Silhouetten-Animationsfilm *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* (1923-1926) internationale Bekanntheit erreichte und mit 65 Minuten Spiellänge als einer der ersten abendfüllenden Animationsfilme gilt. An der Produktion beteiligt waren unter anderem Walter Ruttmann und Carl Koch. Die Narration folgt Motiven aus 1001 Nacht, denen der formale Orientalismus der Silhouetten entspricht: Die schlanken, feingliedrigen Figuren sind von fließenden Linien definiert, die Exotik ihrer Kleidung mit einer reichen, ornamentalen Binnendifferenzierung in Hohlschnitttechnik angedeutet (**Abb. 76**). Die Überlängung der Figuren verweist klar in den Jugendstil. Formal werden die Figuren über Bewegungsmuster und Linienverlauf charakterisiert: Die Körper der Identifikationsfiguren weisen fließende Linien und Bewegungen auf, während die Hexe und der böse Zauberer als ausgefranste Formen mit hektischer Gestik erscheinen (**Abb. 77**).

Der Scherenschnitt ist das zentrale Medium im Spätwerk von Henri Matisse. Seit 1940 bis zu seinem Tod 1954 beschäftigte er sich mit der Produktion von *gouaches decoupés*: Indem er mit Guachefarbe bemaltes Papier ausschnitt und auf einen Grund klebte, gelangte er zu Kompositionen, deren dekorative Kraft aus der perfekten Synthese von Linie und Farbe resultiert. Seine Inspiration zog er in erster Linie aus den Nachwirkungen seiner Tahiti-Reise. *La Gerbe* (1952) (**Abb. 78**) ist eine abstrakte Komposition von vegetativer Silhouetten aus bemaltem Papier, die als Modell für eine Keramikarbeit entstanden ist. Bei der *Venus* (**Abb. 79**) aus demselben Jahr handelt es sich um einen Spaltschnitt in Blau auf weißem Papier, dessen Objekt durch die Leerstelle auf dem Bildträger definiert ist. Die reduzierte, abstrakte Form in Symbiose mit der emotionalen Wirksamkeit der Farbe betrachtete Matisse als konsequente Weiterführung seines Werkes: In einem Brief an Marguerite Duthuit (um 1950) beschrieb er das Verhältnis zur fauvistischen Malerei: „Ein fauvistisches Gemälde ist eine hell leuchtende Masse, die sich aus der Harmonie mehrerer Farben zusammensetzt. Diese bilden einen möglichen Raum für den Geist.[...] Der so entstehende Raum kann leer sein, wie ein leer stehendes Zimmer in einer Wohnung, aber dieser Raum ist dennoch gestaltet.“¹²⁴

¹²⁴ Lambrusse 2009, 67.

In der zeitgenössischen Kunst kommt der Papierschnitt in Kombination mit verschiedensten Techniken und Medien zum Tragen. Ulla von Brandenburg strebte mit ihrer Installation *Prospekt* (2010) eine Invasion des Museumsraumes an (**Abb. 80**). Die schwarzen Silhouetten sind auf ein Bühnenprospekt gemalt, der aufgespannt über zwei senkrechten Rollen gedreht wird. Die vorbeiziehenden Landschaften gehen in die Schwärze des Bodens über, sodass sich die Besucher_innen sich im Inneren der Landschaft wiederfinden.

In Christian Boltanskis Arbeiten ist der Tod ein zentrales Thema. 1984 schuf er sein erstes *Théâtre d'Ombre* (**Abb. 81**) für die Galerie 't Venster in Rotterdam, eine Installation von Figuren aus verschiedenem Material auf einem Metallgerüst, die von einem Ventilator angetrieben und mit Projektoren angestrahlt ihre Schatten über die Wände geistern ließen.¹²⁵ Unter den Schatten finden sich mehrere Schädel, geknickt wirkende Menschen, der Tod und ein Engel. Für die Betrachter_innen ist das Schattentheater nur durch ein kleines Fenster sichtbar, durch das sie den „Bühnenraum“ erfassen können. Sie sind vom Totentanz ausgesperrt.

Birgit Knoechls raumgreifende Papierwerke (**Abb. 82**) entstehen aus Silhouetten, die die Künstlerin mit Tusche auf meterlange Papierrollen malt und ausschneidet. In der Installation wird das Material gebogen, wodurch die ursprünglich zweidimensionalen Schatten als dreidimensionale Gebilde in den Raum ragen. Für die vegetabilen Formen von *out of control_revisited. The autonomy of growth* (2006) standen Knöchel Neophyten Modell. Neophyten sind Pflanzen, die sich in Regionen ausbreiten, in denen sie nicht heimisch sind. Sie können durch ihre Präsenz ein Ökosystem nachhaltig verändern. Die mit der Ausbreitung von Neophyten verbundenen Phänomene werden naturwissenschaftlich mit Begriffen bezeichnet, die in Diskursen um Identität und Migration analog verwendet werden (Hybridisierung, Verdrängung der ursprünglichen Population usw.). Knöchel verfolgt mit ihren Arbeiten die Idee eines großen Hybridarchivs.¹²⁶

Die Silhouette ist als Medium der Populärkultur wiederentdeckt worden, hat das Stigma des Dilettantismus abgestreift und die endgültige Absage an die Dichotomie von Hochkunst und Populärkunst gleichsam zum Dogma erhoben.

¹²⁵ Wetzlinger-Grundnig 2011, 22.

¹²⁶ Ibid, 60.

7. Die Silhouette als primäres Gestaltungsmedium im Oeuvre

Kara Walkers

“The silhouette says a lot with very little information, but that’s also what the stereotype does. So I saw the silhouette and the stereotype as linked.”¹²⁷ – Kara Walkers Zuwendung zum Schattenriss war ein bewusster Schritt auf der Suche nach einem Medium, das ihrem Konzept der Überaffirmation gerecht werden konnte.¹²⁸ Die Verwandtschaft des Schattenrisses mit dem visuellen Stereotyp basiert auf ihrem semiotischen Charakter: “Shadows function as both indexes and icons, to use Charles S. Peirce’s characterizations of an index as a motivated and contingent sign and an icon as an illustrative one, since they are (1) dependent on an external light source directed toward a given entity and (2) representations of that same entity.”¹²⁹

Rein technisch kann dieses semiotische Näheverhältnis nur für die Gattung des echten Schattenrisses gelten. Kara Walkers Silhouetten sind hingegen, wie gesagt, den Pseudoschattenrissen zuzurechnen. In ihrem Konzept, das die Rezeption als gleichwertigen Prozess in der Entstehung des Kunstwerks mit einschließt, ist die Zeichenfunktion der echten Silhouette dennoch ein wichtiger Anknüpfungspunkt: “The silhouette speaks a kind of truth. It traces an exact profile, so in a way I’d like to set up a situation where the viewer calls up a stereotypic response to the work –that I, black artist/leader, will “tell it like it is”. But the “like it is”, the truth of the piece, is as clear as a Rorschach text.”¹³⁰

Kara Walker schneidet mit Schere und Messer, teilweise sind ihre Schattenbilder gemalt. Letzteres trifft vor allem auf Kleinformat in Mischtechnik zu. Beides – die Silhouette als Form als auch der Akt des Ausschneidens – sind im Oeuvre Kara Walkers von entscheidender Bedeutung. In der Reproduktion sind die verschiedenen Techniken kaum mehr voneinander zu unterscheiden. Die Übertragung von Entwürfen für großformatige Panorama-Installationen geschieht über Laserschnitt, wobei das zuvor gescannte Objekt in jede beliebige Größe übersetzt werden kann. Kleinformatige Reproduktionen werden als Lithographien gefertigt.

In den meisten Fällen sind ihre Silhouetten Negativschnitte. In ihren Collagen verwendet Walker aber teilweise auch positive Schattenbilder: So zum Beispiel in einer Serie von 15

¹²⁷ http://www.indexmagazine.com/interviews/kara_walker.shtml, letzter Zugriff 9. 11. 2012.

¹²⁸ Hilton 2010, 114-115.

¹²⁹ Walker zit. nach: Hobbs 2002, 86.

¹³⁰ Walker zit. nach: Hobbs 2002, 81.

Drucken, die die Künstlerin 2005 für das *Neiman Center for print studies* produzierte: Unter Verwendung von Illustrationen zu Ed. Alfred H. Guernsey and Henry M. Alden's *Harper's Pictorial History of the Civil War* (erstpubliziert 1866 in Chicago) greifen Kara Walkers Schattenriss-Interventionen in die historischen Darstellungen ein: Zusätzliche Figuren und Bilder überdecken die Szenen und interagieren mit dem originalen narrativen Zusammenhang. In einer Arbeit dieser Serie legte Kara Walker das Portrait eines jungen Mädchens in Negativschnitt über die Reproduktion einer Lithographie, die den Auszug der Konföderierten aus Atlanta darstellt (**Abb. 83**). Die schwarze Silhouette ist gleichzeitig Patrone einer ihr eingeschriebenen positiven Silhouette: Als Leerstelle fasst der kahle Sklavenkopf die Spitze der Pyramidalkomposition der lithographischen Vorlage und funktioniert so gleichzeitig als Rahmung und Überdeckung der historischen Szene. Eine ähnliche Komposition stellt *Pack-Mules in the Mountains* der selben Serie dar (**Abb. 84**): Einer grobschlächtigen Portraitsilhouette mit aufgerissenem Mund ist eine dünne, ganzfigurige Gestalt eingeschrieben. Ihre Arme sind dürr wie zusammengebundene Zweige und scheinen unfähig, Kübel und Abzieher zu benutzen. Als Negativ findet die Figur innerhalb der Serie eine Verwendung in *An Army Train* (**Abb. 85**) im Zusammenhang mit einem Sterbenden, der sein Leben als Rauchwolke aushaucht. Die Attribute der Figur weisen auf die Reinigung des Schlachtfelds hin. Die Form des Schattenrisses funktioniert in diesen Bildern als Verschränkung von Hinter- und Vordergrund, Bild und Rahmen, Historie und privater Repräsentation. "These prints are the landscapes that I imagine exist in the back of my somewhat more austere wall pieces."¹³¹

Für *You Do* (**Abb. 86**) bediente sich Walker der Leporello-Technik, wobei hier die Figur entlang einer Faltlinie gespiegelt wurde. Die mit Baströcken bekleideten Figuren sind ineinander verschränkt, sodass die Gruppe dreibeinig erscheint. Das zusammengewachsene mittlere Bein ist stark deformiert. Die eine Frauengestalt hält ein Objekt der sogenannten "Stammeskunst" in der Hand. Vor ihr steht eine viel kleinere, männliche Figur, die durch Zylinder und erhobenem Spazierstock an einen Zirkusdirektor erinnert. Das Kunstobjekt ist in der gespiegelten Szene durch den Mann selbst ersetzt. Indem die Ähnlichkeit der Spiegelung durchbrochen wird, wird der narrative Inhalt aufgebaut. Die riesige, schwarze Primitive bleibt in beiden Momenten der Erzählung unveränderlich, nur ist sie in der linken Hälfte der Darstellung Objekt der Betrachtung des weißen Mannes, während sie in der rechten den Mann selbst an ihr Gesicht führt und durch den Größenunterschied eine reale Bedrohung für ihn darstellt.

¹³¹ <http://www.columbia.edu/cu/arts/neiman/Walker/>, letzter Zugriff am 25. 11. 2012.

Als Inspirationsquellen für die Wahl des Mediums zitierte Walker in Interviews Sklavensilhouetten. Silhouetten von Menschen afrikanischer Herkunft tauchen zunächst im erkenntnisdienlichen Bereich auf: Als Vorläufer des Passfotos wurde der Schattenriss der verbalen Beschreiben der menschlichen Ware in Verkaufsurkunden beigelegt, wie zum Beispiel die Silhouette der Sklavin Flora (**Abb. 87**). Der beigelegte Text erwähnt einzig die Verkaufsbestimmungen und gibt über ihre Person keine weitere Auskunft. Die Linie des Gesichts als zielsicherste Möglichkeit der Identifikation ist die einzige Aussage der Abbildung.

Ein interessantes Zeitdokument stellt außerdem die Sammlung von Sklavenportraits dar, die an der Meuterei auf dem spanischen Schoner *La Amistad* von 1839 teilgenommen und vor Gericht gestellt worden waren (**Abb. 88**). Der frühere US-amerikanische Präsident John Quincy Adams vertrat die Verteidigung der Männer vor Gericht und erreichte einen Freispruch aller Angeklagten mit dem Argument, dass sie auf neutralem Boden gefangen worden waren, also niemand Besitzansprüche auf sie stellen könne und sie ihre Freiheit mit Recht verteidigt hatten. Der Prozess schlug große Wellen und sein Ausgang war als politisches Signal Richtung Südstaaten brisant. Die Portraits wurden gemeinsam mit Auszügen aus den Gerichtsverfahren und kurzen biographischen Abrissen veröffentlicht. Letzteres lässt darauf schließen, dass sie als Personen historischen Interesses dargestellt wurden. Da bei der Rezeption der Silhouetten die weit verbreitete Publikation von Schwerverbrecher_innenportraits (**Abb. 89**) zusammen mit Lavaters Physiognomischen Fragmenten als Traditionslinien impliziert werden muss, ist die Veröffentlichung der Portraits allerdings auch ein Vorgehen, das einerseits der kriminalisierenden Täterbezeichnung durch Abbildung entspricht, andererseits wird durch die Veröffentlichung der Portraits das voyeuristische Interesse am Delinquenten dokumentiert.

7.1. Black Out – White Out: die Signifikanz der Farbe

Die Farben Schwarz und Weiß dominieren ihre Arbeiten trotz der Erweiterung einiger ihrer Installationen durch Projektionen, in denen bunte, vegetative Formen eine bewegte Landschaft simulieren. Ausgangsbasis ihrer Museum-füllenden Arbeiten sind schwarze Silhouetten, die sich auf weißem Grund – lose oder zu kleinen Formationen zusammengefasst – zu einer Erzählung zusammenfügen: Schwarz auf Weiß – Das Beschriebene vor dem unsichtbaren Hintergrund des Unbeschriebenen, das schablonierte

Bezeichnete als Faktum inmitten des Unbezeichneten, das keine Verortung in Raum und Zeit zulässt. Eine Interpretation im Kontext der Rassentheorie des 19. Jahrhunderts drängt sich auf: Die (Haut-)Farbe Weiß verweigerte sich als Kategorie der Rassentheorie jeder Definition, während „Schwarzheit“ in quantitativen Graden klassifiziert wurde. Ein einziger Tropfen schwarzen Blutes in der Ahnenreihe konnte eine Exklusion vom „Status Weiß“ bedeuten (*One Drop Theorie*). Die Weitergabe des Sklav_innenstatus war nie an die Kategorie der Hautfarbe gebunden. Das dokumentieren Sklavenfamilienfotos des 19. Jahrhunderts. Die Einteilung in „Mulatten“, „Quadroons“, „Oktoroons“ usw. entspricht einer Hierarchisierung, die auf die unbeschriebene Kategorie hinstrebt. Dieses Privileg der Unsichtbarkeit wird in Kara Walkers Scherenschnitten eliminiert, indem Farbe den Figuren unabhängig von Ethnie und sozialem Status zugewiesen ist. Die Silhouetten kennen kein Inkarnat. Der Zusammenhang zwischen Symbol und Symbolisiertem wird zerschlagen, indem die Schwärze als absoluter Signifikant sich selbst disqualifiziert. Gleichzeitig spiegelt diese farbliche Egalisierung die Konsequenz der historischen Praxis: Auch die übertrieben ethnisierten Physiognomien lassen eingedenk der *One Drop Theorie* kaum ethnische Zuweisungen zu. Mit dem Rückgriff auf die Silhouette intendiert Kara Walker die Suggestion, „[...]that everything is akin to blackness. Thus the silhouette. A benign middle-class art form with higher aspirations, a minstrel show, a psychological revelation, the shadow knows, you know.“¹³²

Darüber hinaus handelt es sich bei Schwarz und Weiß im physikalischen Sinn nicht um Farben. Populärwissenschaftlich gesprochen bezeichnet Schwarz vielmehr das absolute Fehlen von Licht, während Weiß den luziden Overkill bedeutet. Die Unmöglichkeit ihrer physikalischen Wahrnehmung weist den Farben einen Status wissenschaftlicher Ideen zu, die in der empirisch wahrnehmbaren Realität keine Entsprechung finden und also ideell mit dem Stereotyp und der Silhouette verwandt sind. Die Wahl eines Mediums, das traditionell der Zweifarbigkeit verpflichtet ist und, impliziert außerdem eine Absage an die üppige Farbigkeit als signifikantestes Charakteristikum der exotistischen Kunst des 19. und frühen 20. Jahrhunderts.

In der Installation *The Emancipation Approximation* (1999/2000) sind weiße und schwarze Figuren auf grauem Grund wiedergegeben (**Abb. 90**). Die Farbgebung ist ihrer ethnographischen Funktion enthoben, die Kategorie der Hautfarbe als primäres soziales Unterscheidungsmerkmal destabilisiert. Die schwarzen Silhouetten einer Familiengruppe sind von einer weißen Farbmasse übergossen, die ihre Körperkonturen darunter nur mehr

¹³² Walker zit. nach Hobbs 2002, 81.

erahnen lässt. Eine ähnliche Komposition findet sich in *The Invisible Beauty* (Abb. 91), wo die Schönheit der schwarzen Frau im weißen Nebel, der ihren Körper bis zu den Füßen bedeckt, kaum erahnbar ist. In einem weiteren Detail aus *The Emancipation Approximation* (Abb. 92) wird die Motivaussage noch verstärkt, indem die weiße Farbe von einem Engel über zwei Figuren geschüttet wird. Die Frau trägt an einem Stab ein Bündel, wodurch die beiden als in den Norden wandernde Sklav_innen identifiziert sind. Ihre Arme sind in abwehrender Geste nach oben gestreckt, um das Weiß abzuwehren. Das Bildmotiv geht auf international gebräuchliche Werbesujets für Waschmittel zurück, in denen der schwarze Körper mit Schmutz identifiziert ist. So zeigt eine rassistische Bleichmittel-Werbung einer österreichischen Lack- und Farben-Fabrik von circa 1905 (Abb. 93) eine stereotype Figur eines Afrikaners mit riesigen roten Wulstlippen, Glupschaugen und spärlicher Bekleidung, die nicht gerade glücklich auf ein Plakat zeigt, auf dem das Produkt namens Anti-Color beworben wird.

Auch Michael Ray Charles griff auf dieses rassistische Schlüsselbild zurück: *difference denied* (Abb. 94) zeigt einen dunkelhäutigen Mann, der sich selbst aus dem Bild wäscht. Mit zufriedenen Gesichtsausdruck betrachtet er den Effekt seiner Selbstauslöschung. Sein Geschlecht markiert eine Leerstelle. Charles gehört derselben Generation Kunstschafter an wie Kara Walker. Auch seine Arbeiten kreisen um rassistische Stereotype, die er überaffirmativ behandelt. Die stilistischen Mittel könnten nicht unterschiedlicher sein: Charles bedient sich der bunten Ästhetik der Werbegraphik, deren fröhliche, vertraute Harmlosigkeit den Rassismus der Bildinhalte überspielt. Ein immer wiederkehrendes Motiv ist der mit Münzschlitz versehene Sparbüchsenkopf (vgl. Abb. 28). *Hello, I'm your new neighbor* ist ein Propagandabild der Angst (Abb. 95). Das zentrale Emblem zeigt ein verschlagen wirkendes Gesicht mit grinsendem Melonenmund und zusammen gezogenen Brauen. Die überkreuzten Knochen sind ein Vanitasmotiv und ein Hinweis auf Piraterie und Gift. Oberhalb des Logos reichen sich ein dunkler und ein heller Arm die weiß behandschuhten Hände, während die untere Zone den als Werbetext aufgefassten Bildtitel trägt. Die Ankündigung „new“ verheißt Sensationelles. Wie bei Walker sind auch in Charles' Arbeiten Sexualität und Rasse als voneinander abhängige Konzepte sichtbar gemacht. Um die Hypersexualisierung des schwarzen, männlichen Körpers darzustellen verwendet Charles oft das Motiv der Dreibeinigkeit, das auch in Walkers *You Do* die Frau als fetischisierten Phallus ausweist (vgl. Abb. 86). *3 Legged Man* (Abb. 96) ist eine Arbeit der Serie *Liberty Bros. Permanent Daily Circus* (1994), in der Charles rassistische Stereotype zur grotesken Clownerie übersteigert hat. Eine als Zirkusnummer angekündigte

Figur präsentiert ihr mittleres, drittes Bein wie ein Elefant auf einem Schemel in der Manege. Ikonographische ist sie an den Mickey-Maus-Typ angeglichen. Dafür bedarf es nicht mehr, als den schwarzen Mann mit dem typischen Attribut der Hose auszustatten, da die Disney-Figur selbst schon einen *black face* Charakter darstellt. Michael Ray Charles beschäftigt vor allem Konsumkritik und betont den Warencharakter schwarzer Identität im Kontext von Unterhaltungsindustrie und Sport. Die Plakat-Ästhetik seiner Arbeiten spricht bereits gelernte Wahrnehmungsmuster an. Charles signiert seine Bilder mit einem aufgeklebten Kupferpenny.

Für Kara Walker war der in Kapitel 6.1. besprochene Aspekt der Abspaltung des Dämonisch-Dunklen bei der Wahl des Mediums sicher relevant. Die von ihr abgebildete Welt ist die der Imagination und der tradierten Zwangsvorstellungen, die das Andere, Fremde als außerhalb jeder gesellschaftlichen Norm befindlich charakterisieren.

7.2. Entgrenzung – Die Signifikanz der Form

Das Weiß der Museumswände wird oft in die Darstellung mit einbezogen, indem manche Negativsilhouetten gleichzeitig eine Leerstelle bilden, die analog zur Technik des Spaltschnitts ein eigenständiges Objekt darstellt. Wie die Papierobjekte ist der Busch in *The End of Uncle Tom and the Grand Allegorical Tabelaux of Eva in Heaven* (vgl. Abb. 43) eine nur durch eine Linie definierte Form, die ins Weiß der Wand übergreift. In *Gone. An Historical Romance of a Civil War as It Occurred Between the Dusky Thighs of One Young Negress and Her Heart* (vgl. Abb. 1, 9, 10) ist die weiße Wand als Element der Landschaft nur über die Objektgrenze und die Position der Frauenfigur gegeben, die auf dem Wasser treibt. Das Mischwesen zwischen Mensch und Schiff ist ein immer wiederkehrendes Motiv in Walkers Arbeiten. In diesem ikonologischen Kontext ist das Schiff nicht Symbol des Aufbruchs und der Sehnsucht, sondern funktioniert als Verweis auf den Sklaventransporter. Das Bild des Sklavenschiffs (besonders Ansichten der Überbelegung in den unteren Decks, wo die menschliche Ware geschlichtet war) war ein Schlüsselbild der Abolitionsbewegung zur Darstellung der *middle passage*, des Seewegs über den Atlantik.¹³³ Die Grenzen von Walkers „Atlantik“ sind aber unklar: Einige Meter weiter definiert das Tanzmotiv der Gebärenden und der zerplatzende Kinderkopf das Weiß als

¹³³ Wood 2000, 14–77.

festen Boden. Indem die Wände Bildträger und Bild zugleich darstellen, werden sie und damit das Museum selbst objektiviert. Das Privileg der Universalität und Unsichtbarkeit wird in Walkers Schattenpanoramen subvertiert – durch die Bezeichnung des mit Bedeutung aufgeladenen Raumes durch bedeutsame Leerstellen.

Eine weitere Form der Grenzüberschreitung betrifft die Formen in Beziehung zum dargestellten Körper. Vergewaltigung, Mord und sadistische Gewalt sind als Szenen lose aneinandergereiht. Zerstückelte, verletzte und verrenkte Körper kontrastieren das traditionell harmlose Medium. Gleichzeitig sind ihre Schnitte von einer raffinierten, feinlinigen Formschönheit. Gewissermaßen tarnt das mit unschuldigen Inhalten assoziierte Medium also den Inhalt, um die Erwartungshaltung umso genüsslicher zu enttäuschen. Der Rückgriff auf die Silhouette erweist sich als Camouflage-Akt. Der Terror in Walkers Bildern ist vor allem eines: obszön. Mit genüsslicher Hinterhältigkeit spielt Walker den Angriff auf das Schamgefühl dekorativ in den Vordergrund. Fäkalien und Körperflüssigkeit wie Blut, Milch oder Erbrochenes sind in fast jedem Werk der Künstlerin präsent. Das Innere wird nach außen gestülpt, die Grenzen des Körpers überschritten. Nach Julia Kristeva bedeuten Exkremente und ihre Äquivalente „the danger to identity that comes from without: the ego threatened by the non-ego, society threatened by it's outside, life by death. [...] Fecal matters signifies, as it were, what never ceases to separate from a body in the state of permanent loss in order to become autonomous, distinct from the mixtures, alterations and decay that run through it.“¹³⁴ Die wichtigste Grenze zwischen Subjekt und Objekt verläuft entlang der Unterscheidung von Innerhalb und Außerhalb eines Körpers. „It is not the lack of cleanliness or health that causes abjection, but what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. The inbetween, the ambiguous, the composite.“¹³⁵ Das Schöne ist als begrenzte Einheit definiert. Ein Überschreiten der Grenze definiert das Hässliche und Abstoßende.

Das lateinische *obsc(a)enus* ist mit schmutzig, hässlich, unsittlich oder unheilvoll zu übersetzen. Der aus dem Griechischen abgeleitete Begriff war ursprünglich im Zusammenhang mit der antiken Theaterpraxis im Gebrauch und bedeutet wörtlich „abseits der Bühne“, also das nicht Dargestellte. Das Obszöne bricht Tabus, die nicht nur der Darstellung, sondern auch der Betrachtung des Dargestellten selbst auferlegt worden sind. Damit schließen Darstellungspraktiken, denen das Obszöne als essentielle Ausdrucksform dient, wie es etwa für die Pornographie charakteristisch ist, einen künstlerischen Ausdruck

¹³⁴ Kristeva 1982, 71; 108.

¹³⁵ Kristeva 1982, 4.

im Sinne einer Norm der Schönheit aus. Nach dem Kunsthistoriker Kenneth Clark ist die Intention der Pornographie (und des Obszönen generell), Gefühle und Assoziationen auszulösen, die einem interesselosem Wohlgefallen grundsätzlich widersprechen.¹³⁶ Indem sie den/die Rezipient_in in Aktion rufen, sind obszöne und propagandistische Werke aus dem Konzept der Kunst ausgeschlossen: „To my mind art exists as the realm of contemplation, and is bound by some sort of imaginative transposition. The moment art becomes an incentive to action it loses its real character. This is my objection to painting with a communist programme, and it would also apply to pornography.“¹³⁷

In *Slavery! Slavery! presenting a GRAND and LIFELIKE Panoramic Journey into Picturesque Southern Slavery or "Life at 'Ol' Virginny's Hole' (sketches from Plantation Life)" See the Peculiar Institutions as never before! All cut from black paper by the able hand of Kara Elizabeth Walker, an Emancipated Negress and leader in her Cause* kontrastierte Walker einen Misthaufen mit der immerwährend sprudelnden Quelle einer Art von Lebensbrunnen (**Abb. 97**), der nach Hobbs das Versprechen einer immer wieder erneuerbaren Identität darstellt.¹³⁸ Während der Misthaufen auf der Nachtseite des Panoramas, die durch einen Stern definiert ist, situiert ist, befindet sich der Brunnen auf der Sonnen-(oder ist es ein Vollmond?) Seite des Rundbildes. Auch dadurch ist die Gegenposition der beiden Symbolbilder verdeutlicht. Der Brunnen ist aber keineswegs als rein positives Objekt gekennzeichnet: Zwar sprudelt eine scheinbar nie versiegen wollende Flüssigkeit aus Mund, Brust und Genitalien der Brunnenfigur, die instabil auf dem Unterbau balanciert und einen Kranz mit Ölweig zum Zeichen der Fruchtbarkeit zwischen den Fingern hält. Dass die Flüssigkeit aber auch ihrem Rücken entweicht legt eher die Assoziation mit aus einer Wunde quellendem Blut nahe. Auch der Unterbau hat es in sich: Unterstes Element des Aufbaus bildet ein Totenschädel, auf ihm hockt ein Affe, der wiederum die Schale trägt, auf der die Frau positioniert ist.

Der weibliche Akt hat eine Zwischenstellung zwischen Kunst und Obszönem. Er kann als Metapher für den Wert und Signifikanz der Kunst als Ausdruck eines gesellschaftlichen Wertesystems betrachtet werden. Er symbolisiert die Transformation des Körpers als natürlicher Erscheinung in die ideale Form des Kultivierten und des Geistigen.¹³⁹ Durch die Form, die der (männliche) Künstler dem (weiblichen) Körper gibt, verleiht er diesem den

¹³⁶ Nead 1990.

¹³⁷ Kenneth Clark, testimony to the Lord Longford committee on pornography, 1972, zit. nach: Nead 1990, 323.

¹³⁸ Hobbs 2002, 108.

¹³⁹ Nead 1992, 2.

Status von Kultur. Clark postulierte in seiner Publikation *The Nude. A study in ideal form*¹⁴⁰ eine Unterscheidung zwischen *the naked* als dem Körper in seiner realen, aktuellen Existenz und *the nude*, dem Akt, dem er den Status einer eigenständigen Kunstgattung zuspricht. „The nude remains the most complete example of transformation of matter into form.“¹⁴¹ Die Transformation des menschlichen Körpers in ein Kunstwerk beschäftigt speziell die feministische Kunsttheorie. So baut etwa Lynda Nead¹⁴² auf die von Kenneth Clark eingeführten Begriffe *naked* und *nude*¹⁴³ auf, um zwischen dem individuellen Körper in seiner realen Existenz (*matter*) und dem vom (traditionell männlich identifiziertem) Geist gestalteten Körpers (*form*) zu unterscheiden.

In den 70er-Jahren ist vor allem durch die Entwicklung der Performance-Kunst der Körper ins Zentrum der Kunstproduktion und -Theorie gerückt. Die Intention feministischer Performancekunst war und ist vor allem die Unterwanderung des männlichen Blicks. Der Körper sollte seines Status als Fetisch enthoben werden. Im Akt der Performance wird das Verhältnis zwischen Betrachtung und Objekt ausgehebelt, indem Kunst als Prozess eines Subjekts entsteht. Es etablierte sich eine radikale Strömung feministischer Performance, die – anstatt sich vom männlichen Künstler Nelken in den Hintern stecken zu lassen – den eigenen Körper zu entgrenzen suchte. Valie EXPORT, Cindy Sherman, Barbara Kruger und Carolee Schneemann stellten den Körper als „letzte[n] Rest von Natur, letzte sinnstiftende Einheit“¹⁴⁴ radikal in Frage.

Auch Kara Walkers Arbeiten behandeln den Körper diskursiv – vor allem den schwarzen weiblichen als hypersexualisierten Fetisch. In Walkers Silhouetten findet eine radikale Zuwendung zum Körper als *naked matter* in der denkbar strengsten Form statt. Kara Walkers Schattenpanoramen sind pornographisch und durch die ins Monumentale gesteigerte Simplizität der Form propagandistisch. Der Inhalt ihrer Bilder ist obszön, ihre Form abstrakt, die Gesamtwirkung dekorativ. Ihre ästhetische Qualität lässt sich nicht verleugnen.

Nach Nead hat das Obszöne eine ähnlich terroristische Wirkung wie das Erhabene, das vom Historienbild angestrebt wird. Deshalb erlaubt das Obszöne eine entindividualisierte Wahrnehmung.¹⁴⁵ Das Schöne ist als begrenzte Einheit aufgefasst, während das Hässliche und Abstoßende eine Überschreitung darstellt. In Kara Walkers Arbeiten sind der Schnitt

¹⁴⁰ Clark 1959.

¹⁴¹ Clark 1959, 23.

¹⁴² Nead 1992, speziell 5–33.

¹⁴³ Clark 1956.

¹⁴⁴ Angerer 1994.

¹⁴⁵ Nead 1992, 25–33.

und der zerstückelte Körper immer wiederkehrendes Thema. In *Cut* (**Abb. 98**), einer von Shaw als Selbstportrait angesprochenen Arbeit,¹⁴⁶ hat sich eine weibliche Figur die Pulsadern aufgeschnitten. In unnatürlicher Verrenkung beschreibt ihr fallender Körper einen Bogen, der an Darstellungen weiblicher Hysterie erinnert, wie sie etwa in den Fotografien der Psychiatrie des Hopital de la Salpetriere in Paris vorliegen.¹⁴⁷ Das riesige Rasiermesser, mit dem sie den Schnitt geführt haben muss, hält sie noch aufgeklappt in ihrer Hand fest, während Blut – als Ensemble durch dekorativen Linienschwung definierter Objekte – aus ihren verdrehten Gelenken spritzt. Die Integrität des Körpers wird zerstört, seine Grenzen verletzt – die Fragmente werden jedoch formal in absolute Einheiten umgesetzt. Die Darstellung des Schnitts funktioniert in der Silhouette medienreflexiv.

Auffallend ist das Fehlen schwarz identifizierter Männer in sexueller Interaktion mit „der Sklavin“, mit der sich Walker identifiziert. Diese problematische Fehlstelle bedingt in Walkers Arbeiten den Mythos der schwarzen Matriarchin, die ein auffallend engagiertes Sexualverhalten in Bezug auf weiße Männer und Frauen zur Schau stellt.¹⁴⁸ In der Kritik rückte immer wieder die Sexualität der Künstlerin in den Vordergrund.¹⁴⁹ Die Problematik der Unsichtbarkeit des schwarzen Mannes kommentierte Walker in einem Text ihrer *index card writings* eher zögerlich: „I would like to point out that Invisibility can be a form of power – CAN BE – didn't say is don't put words in my mouth. Of course this doesn't play well in an art institution which is all about vision, seeing, looking, tangability, or folks who feel that they are not seen.“¹⁵⁰ Das „Kara Walker Phänomen“ baut auf dem Alter Ego der Künstlerin auf, ihre Arbeiten sind dennoch Produkte *ihrer* sexuellen Aggression. Damit bleibt der Vorwurf auf der persönlichen sexuellen Präferenz der Künstlerin hängen. Indem sie die Autorität auf die Stilfigur der *negress* auslagert, kann die obsessive Lust an der Perversion artikuliert werden. Gleichzeitig bedingt die Silhouette als Medium eine Überaffirmation des abstrakten Objektstatus der Bilder, und forciert damit den Objektstatus der dargestellten Körper. Walkers Körperdiskurs steht damit in einer feministischen Tradition, die Griselda Pollock so definierte: „It is feminist because of the way it works as a text within a specific social space in relation to dominant codes and conventions of art and to dominant ideologies of femininity. It is feminist when it subverts the normal way in which we view art and are usually seduced into complicity with the meanings of the

¹⁴⁶ Shaw 2004, 125–151.

¹⁴⁷ Vgl. Braun 1988, 21–82.

¹⁴⁸ Searles 2006, 21–22.

¹⁴⁹ Bowles 1997.

¹⁵⁰ Index card writing, zit. nach: Searles 2006, 22.

dominant and oppressive culture.“¹⁵¹

8. Präsentationskontext

Eine eigenwillige Synthese entwickelt sich aus der Kombination der Silhouette als Medium der Gestaltung mit dem Rekurs auf die US-amerikanische Historienmalerei des 19. Jahrhunderts. „Everything I been feeling and thinking I saw as completely present in that silhouette form. It's empty and yet filled, general and specific, black and white; it's an art, and it's not an art, and it's feminized in some way. It engaged the self-aggrandizing side of me, the large painting guy who wanted to make history paintings – make history, period – and also the very humble side, the ego-driven silliness and pathetically meek.“¹⁵²

8.1. Panorama¹⁵³ und Historienbild

Immer wieder zitierte Walker das Panorama als Inspiration für ihre raumfüllenden Silhouetten-Ensembles. Für die Installation von *Slavery! Slavery! presenting a GRAND and LIFE LIKE Panoramic Journey into Picturesque Southern Slavery or "Life at 'Ol' Virginny's Hole' (sketches from Plantation Life)" See the Peculiar Institutions as never before! All cut from black paper by the able hand of Kara Elizabeth Walker, an Emancipated Negress and Leader in her Cause* im Walker Art Center (**Abb. 99**) verwendete die Künstlerin Rundprospekte als Bildträger und knüpfte so an die Sensation an, die sich beim Eintritt in ein Rundgemälde bietet: Von Schattenbildern umgeben wird der Betrachter/die Betrachterin in die Szenerie mit einbezogen, indem der im Museum traditionell auf frontale Präsentation ausgerichtete Blick über die Wände schweifen und den gesamten Raum erfassen muss. Walkers Bezug auf diese Präsentationsform, die ihre Blütezeit – wie der Schattenriss – im 18. und 19. Jahrhundert erlebte, resultiert aus ihrer Auseinandersetzung mit den formalen und ästhetischen, den kunsthistorischen und gesellschaftspolitischen Prinzipien, die dem Konzept des Rundgemäldes als Historienbild und Projektionsfläche imaginierter Reisen zugrunde liegen.

¹⁵¹ Pollock 1994, 61.

¹⁵² Hilton 2010, 115.

¹⁵³ Im Folgenden beziehe ich mich die Monographie von Oettermann, die einen gut recherchierten Überblick über Entwicklung, Charakter und Funktion des Panorama bietet; Oettermann 1980.

Panorama (griech.: pan = alles, horein = sehen) ist eine Wortschöpfung aus dem Ende des 18. Jahrhunderts und bezeichnet als *terminus technicus* im Grunde ein auf zylindrisch aufgestellter Oberfläche appliziertes und daher Räumlichkeit vermittelndes Landschaftsbild mit einem Ausblick von 360°. Der Ire Robert Barker hatte das 1787 zum Patent angemeldete Konzept des Rundbildes zunächst als *nature at a glance* bezeichnet. In Analogie mit der künstlich geschaffenen Erfahrung, die das Panorama bot, wurde der Begriff seit der Wende zum 19. Jahrhundert schließlich auf die Naturerfahrung selbst, die das ästhetische Konzept zu kopieren anstrebte, übertragen. Diese Übertragung verdeutlicht, dass das Panorama zum Muster zur Organisation von Seherfahrungen geworden war. Mit der Etablierung des Panoramas als Jahrmarkt-Attraktion konnten sich auch die unteren Schichten die Welt für wenig Geld ästhetisch aneignen, die Weite fremder Landschaften genießen und sich mit politischen Großereignissen identifizieren.¹⁵⁴ Die Notwendigkeit einer Neuerung im Bereich der ästhetischen Erfahrung belegt die Tatsache, dass gegen Ende des 18. Jahrhunderts von verschiedenen, voneinander unabhängigen Malern Konzepte zur Ausführung von Rundgemälden entwickelt wurden.

Als architektonisches Konzept stellte das Panorama eine absolute Neuheit in Bezug auf die Organisation des Blicks dar. Das Gebäude ist als Rotunde konzipiert, die im Fall des *Atlanta Cyclorama* (**Abb. 100**) in den neoklassizistischen Bau des Civil War Museum integriert ist. Die Innenausstattung ist um eine zentrale Betrachter_innenplattform organisiert, die von der Bildfläche durch einen unüberbrückbaren Zwischenraum getrennt ist. Die bis dahin in der Architektur völlig unübliche Dachkonstruktion von dreieckigem Aufriss über ringförmigen Grundriss zielt darauf ab, möglichst viel Oberlicht auf die Peripherie zu lenken, während der der Beobachtung zugewiesene zentrale Gebäudeteil im Dunklen bleibt (**Abb. 101**). Das Auge des Publikums wird durch die indirekte Lichtführung nicht geblendet oder von der optimal ausgeleuchteten Darstellung abgelenkt. Ein sehr ähnliches Konzept der Raumorganisation liegt dem etwa zur gleichen Zeit von Jeremy Bentham entwickelten Panopticon zu Grunde: Aufbauend auf der totalen Überwachbarkeit der Insassen durch Beamte, die ihrerseits von den Überwachten nicht gesehen werden konnten, sollte die neue Form des Gefängnisses zur Humanisierung des Strafvollzugs beitragen. Die gängige Praxis der Körperstrafe würde durch die Erziehung durch den Blick obsolet. Das Wissen um die permanente Beobachtung und der gleichzeitige Verlust der Kontrolle über die Aktualität des fremden Blicks würde zur

¹⁵⁴ Storch 1995.

Internalisierung des Gefühls des Beobachtetwerdens führen, das dem Delinquenten die Möglichkeit – und den Willen nehmen sollte, gegen die gesellschaftliche Norm zu handeln. Der totale Machtanspruch des Sehens gelangt in beiden Konzepten zur Perfektion. Oettermann bezeichnet das Panorama treffend als eine „Maschine, in der die Herrschaft des bürgerlichen Blicks gelernt und zugleich verherrlicht wird, als Instrument zur Befreiung und zur erneuten Einkerkierung des Blicks“.¹⁵⁵ Der im Panorama erlernte Blick wird im Panopticon zur gesellschaftspolitischen Strategie instrumentalisiert.

Kara Walkers *Battle of Atlanta: Being the narrative of a negress in the flames of desire - A reconstruction* (**Abb. 102**) nimmt auf eine Kampagne der Nordstaaten Bezug, die mit dem Fall der Stadt und einer Niederlage der Konföderierten endete. Am 22. 6. 1864 blieben auf dem Schlachtfeld fast 12000 Toten zurück. Walker parodiert das *Atlanta-Cyclorama* im Civil War Museum von Atlanta. Das zwischen 1885 und 1886 entstandene Rundbild wurde von 12 deutschen Künstlern für die *American Panorama Company* hergestellt und war mit einer Länge von 109 und einer Höhe von fast 13 Metern zum Zeitpunkt seines Entstehens das größte Ölgemälde der Welt.¹⁵⁶

Die gestalterischen Grundlagen des Panoramabildes zielen vor allem auf Realismus und spektakuläre Erlebbarkeit ab: Die Zentralperspektive ist die essentielle Basis dieser Gattung. Da der Betrachter_innenstandpunkt im Panorama nicht fixiert ist, kommt der Kunstgriff einer kompositionellen Aneinanderreihung von Perspektiven bei gleichzeitiger Entzerrung zum Tragen (**Abb. 103**). Dem Horizont, auf dessen Linie sich die Fluchtpunkte der perspektivischen Darstellung befinden, kommt im Panorama eine bedeutende Rolle zu. Indem er das Gesichtsfeld beschränkt, suggeriert er gleichzeitig unendliche Weite. Im Panorama wurde das Konzept der idealen Landschaft überwunden. Angestrebt wurde topographische Genauigkeit. Die Forderung nach Realismus war so umfassend, dass für historische Panoramen, die im 19. Jahrhundert beliebt geworden waren, sogar Auswertungen der archäologischen Quellen zur Rekonstruktion antiker Städte herangezogen wurden. Für das Atlanta Cyclorama wurde nicht nur das Schlachtfeld von Atlanta von einem Aussichtsturm aus besichtigt. Zur technischen Beratung der ausführenden Künstler wurde Theodore Davis engagiert, der als Bildberichterstatte für *Harper's Weekly* an der Schlacht teilgenommen hatte. Dem Rundbild des *Atlanta Cyclorama* wurde 1936 zusätzlich ein dreidimensionaler Vordergrund mit knapp einem

¹⁵⁵ Oettermann 1980, 9.

¹⁵⁶ <http://www.atlantacyclorama.org>, letzter Zugriff am 2. 12. 2012.

Meter Tiefe hinzugefügt. Hybridformen verschränken Bild- und Ausstellungsraum und suggerieren räumliche Tiefe (**Abb. 104**).¹⁵⁷

Als Flächenbilder stehen Walkers Arbeiten außerhalb der dem Illusionismus verpflichteten Tradition der Historienmalerei und des Panoramas. Sie haben keinen Anspruch auf realistische Dreidimensionalität oder Zentralperspektive. Die reine Silhouette gestattet keine Darstellung differenzierender Stofflichkeit. Ebenso ist Landschaft als Raum nicht erfahrbar. Innerhalb des abstrakten, zu Monochromie tendierenden Mediums ist eine Definition räumlicher Bildebenen nur durch Abstufung der Größe der Objekte möglich, wobei die Distanz proportional zur Höhe der Anbringung der Szene zunimmt.

Die Wirkungsweisen kultureller Konventionen liegen nicht nur in der Organisation des Blicks begründet, sondern auch innerhalb der Strukturen des Narrativen. Im klassischen Historienbild ist das Narrativ die Essenz der Schilderung, durch das allein eine emotionale Polarisierung des Publikums zustande kommen kann. In Walkers Schattenpanorama werden Einzelszenen durch den Titel verknüpft und in den Bereich des Historienbildes verwiesen. Die Szenen scheinen beliebige Darstellungen von Gewaltakten zu sein. Dekorativ über den Bildträger verteilt bestimmt nicht nur die scheinbare Harmlosigkeit der Silhouettenform den genreartigen Charakter des Werks, auch die Intimität der Verletzungen und Grenzüberschreitungen widerspricht dem hohen Anspruch des Historienbildes. Es existiert keine übergeordnete Bildkomposition, in der sich die einzelnen Teile zu einem großen Ganzen fügen: Jede Gruppe ist eine Narration für sich und stellt gleichzeitig eine Verdichtung des in der kollektiven Erinnerung tief verankerten Terrors der Plantagensgesellschaft dar. In dieser Eigenschaft entsprechen die Einzelbilder Walkers Kleinformaten, die in den Medien der Zeichnung und Gouache ausgeführt sind: In *Gettysburg Battlefield II* (**Abb. 105**) wird die historische Schlacht in einer Einzelszene verdichtet. Von einer Detonation zerfetzte Gliedmaßen verschiedener Körper zerstreuen sich in der Landschaft. Letztere ist allein durch einen Heuhaufen definiert – ein Verweis auf die Feldarbeit, der im Gegensatz zum Menschen scheinbar unberührt von der Explosion bleibt. Kara Walkers Werke sind als Allegorien zu verstehen, wobei die dargestellte Brutalität eine banalisierende Wirkung zeigt. Eine Identifikation im Sinne des

¹⁵⁷ Um eine möglichst naturgetreue Erfahrung der Fernsicht zu erzeugen wurden teilweise sogar die Besucher_innenplattformen als Schiffsdecks, Berg- und Turmplateaus gestaltet, wobei der Eindruck so realistisch gewesen sein soll, dass sich beim Publikum sogar Schwindelgefühle einstellten. Dass dies vor allem auf die anfangs eher kleinen Durchmesser der Panoramen zurückzuführen ist, die in keiner Relation zu der Fernsicht des Dargestellten gestanden haben können, ist eine nüchternere Erklärung als die von begeisterten Zeitgenossen Rückführung auf den mit allen Sinnen wahrnehmbaren Realismus der Illusion, der in Wirklichkeit jeder natürlichen Erfahrung widersprach; siehe: Oettermann 1980.

klassischen Historienbildes wird durch die verschwimmenden Grenzen des Opfer-Täter_innen-Verhältnis erschwert.

Die Traditionslinie, an die Walkers Installationspraxis anknüpft, verläuft im 20. Jahrhundert entlang multimedialer Aneignung des musealen Raumes. Barbara Kruger hat mit *ALL TYPES OF STEREOTYPES ARE VIOLENT* (**Abb. 106**) alle verfügbare Fläche des Raumes mit einer Collage aus Fotografien, Filmstills und Textfragmenten bekleidet. Die Erfahrung des so erzeugten horror vakui wirkt ebenso brutal auf das Publikum wie die in Großaufnahmen festgehaltenen Gesichter, denen durch die Assoziation mit der einfachen und klaren Aussage der Textstatements automatisch eine Opferidentität zugeschrieben wird. Distanz und Sicherheit, die durch die Rahmung eines Bildes gewährleistet werden, werden im Bild-Raum gestört. Gleichzeitig stützt die Omnipräsenz der Bilder und Worte das politische Statement Krugers: Wir sind umgeben von in Bildern und Worte gefasste Gewalt, die auf der Konstruktion des Anderen aufbaut.

Kara Walkers Installationen schließen Decke und Boden des Raumes nicht mit ein. Im Unterschied zu *Prospekt* von Ulla von Brandenburg kommen keine gattungsspezifischen Kunstgriffe zum Einsatz. Walkers Arbeiten bleiben in der Zweidimensionalität verhaftet und greifen nicht in den Raum. Trotzdem strebt auch ihr Ausstellungskonzept den Effekt der Inklusion an, der im klassischen Panorama gegeben ist. So wurde in der Installation von *Slavery Slavery!* im Walker Art Center die Türöffnung negiert, indem die Darstellung des Heuwagens zerschnitten und die Leerstelle flankierend montiert wurden (**Abb. 107**).

Zentraler Aspekt von Walkers Werk ist die Idee des All-Sehens, die Vorstellung von Geschichte als Abfolge privater Mikroevents, die weder in den Geschichtsbüchern noch in den Schlachtenbildern thematisiert werden und – obwohl sie unausgesprochen geblieben sind – dennoch das kollektive Bewusstsein über Generationen gefangen halten. „Experience may also be reconstructed, re-remembered, rearticulated. One powerful means of doing so is the reading and rereading of fiction in such a way as to create the effect of having access to another’s life and consciousness, whether that other is an individual or a collective person within the lifetime called history.“¹⁵⁸ Dargestellt in der sentimentalen Form der Silhouette, die traditionell dem Kleinformat verpflichtet ist, steigert Kara Walker den Verlust der Menschenwürde ins Monumentale. Die emotionalisierende Wirkung von autoritärer Bildgröße, räumlicher Inklusion und permanentem Tabubruch forciert die historische und identitätspolitische Relevanz der kollektiven Erfahrung aus über 200

¹⁵⁸ Haraway 1991, 113.

Jahren Versklavung. Kara Walkers Schattenwelt artikuliert ein unüberwundenes Trauma und kreist um den Mythos der „Freiheit“, der im *Civil War* zum Schlüsselbegriff US-amerikanischer Identität geworden war.

8.2. Safety Curtain – eine Intervention

Safety Curtain (Abb. 108) wurde 1999 für die Wiener Staatsoper hergestellt. Der Ausgangspunkt war der sogenannte „Eiserne Vorhang“, der als Feuerschutzmaßnahme den Bühnenraum vom Publikum abtrennt. Seit 1955 durch war das Bauelement mit einer Orpheus und Eurydike Szene von Rudolf Eisenmenger gestaltet, einem Künstler, dessen Nähe zum Nationalsozialismus später in Kritik geraten war (Abb. 109). 1997 wurde erstmals die Idee einer Neugestaltung durch Joan Hollender, dem damaligen Direktor der Wiener Staatsoper, aufgeworfen. Mit *museum in progress* wurde ein Konzept erarbeitet, das die Verkleidung der 176 m² großen Fläche mit einem immer neu gestaltbaren Stoff vorsah, der durch magnetische Anbringung reversibel sein sollte.¹⁵⁹ Für den Auftakt der Serie wurde Kara Walker von einer internationalen Jury mit der Ausführung betraut. Für die Künstlerin bot sich die Gelegenheit, den Hang der Opernwelt zur Exotik durch ihre stereotype Ikonographie des Anderen zu kontrastieren.¹⁶⁰ Gleichzeitig fand eine intensive künstlerische Auseinandersetzung mit der Geschichte Österreichs statt, wie zahlreiche Vorstudien und Entwürfe belegen.

Das ausgeführte Bild ist in schwarz-weiß gehalten, partiell wurde der Goldgrund aus dem verdeckten Eisenmenger Bild übernommen bzw. nicht überdeckt, ebenso die Figur der Eurydice. Damit interagiert Walker mit der Vergangenheit der Oper und natürlich auch des Nationalsozialismus, der einerseits über die Wagnerrezeption und andererseits über den politischen Hintergrund Eisenmengers gegeben ist.

Farbgebung, scharfe Konturierung und die penetrante Monumentalität der vordergründigen Landschaftselemente stehen in starkem Kontrast zur Gesamtgestaltung des Raumes. Im Gegensatz zur düsteren Harmonie von Eisenmengers Bild ist die Wirkung des durch wenige Elemente definierten Werks plakativ. Auf den ersten Blick sind in der zur Ausführung gelangten Fassung Bäume, Bergspitzen und einige Figuren zu erkennen. Die

¹⁵⁹ Weh 2000, 7.

¹⁶⁰ Verdis *Aida* (1870 fertiggestellt) erzählt von Liebe und verzweifelter Tod der versklavten äthiopischen Königstochter. Die Oper entführt in die Monumentalität des alten Ägypten und zelebriert damit Klischees des Orientalismus des 19. Jahrhunderts. Gershwins *Porgy und Bess* aus den 30er-Jahren schildert das Leben von Afroamerikaner_innen in einer schwarzen Siedlung in Charleston um 1870.

vorderste Bildebene wird von einer Waldlandschaft beherrscht, einer schwarzen Fläche, aus der sich die Schatten von Bäumen und Figuren schälen. Überall in den moosartig verwachsenen Bäumen lauern Augenpaare. Auf der rechten Bildseite gleitet eine Gestalt mit der charakteristischen Kopfbedeckung des Meinl-Mohren aus dem Geäst, um Eurydike, die durch die Collage von links unten in die rechte Bildhälfte verschoben wurde, eine Kaffeebohne zu reichen (**Abb. 110**). Die Figur ist analog mit der Schlange im Paradies zu sehen, die der Eva den Apfel vom Baum der Erkenntnis reicht und sie so zur Konkurrenz mit Gott verleitet. Die dem maßvollen Ideal der griechischen Antike zuweisbare Eurydike hat es hier aber mit einer Verführung zur umtriebigen, irrationalen Subkultur zu tun. Durch die Kaffeebohne, die vaginal konnotiert ist, wird sie außerdem mit ihrer weiblichen Sexualität konfrontiert, die sie allerdings mit theatralischer Gebärde zurückweist. Eurydike und die als Affe am Baum doppelt übersteigerte „Mohren“-Figur sind die einzigen Silhouetten, die miteinander engagiert sind. Alle anderen Figuren stehen isoliert in der Landschaft.

Links im Vordergrund spielt eine schmale Gestalt in Frack und Zylinder ein Saxophon (**Abb. 111**). Der schwarze Jazzmusiker zitiert das Plakat der Nazipropagandaausstellung *Entartete Musik*. Er bläst aus seinem Saxophon einen Turbanträger mit Spitzbart und Hakennase, als ein weiteres – in politischen Karikaturen oft repetiertes – ethnisches Stereotyp, das hier für die Bedrohung des „Abendlandes“ durch des Islam steht. Im Wiener Kontext ist außerdem eine Assoziation mit den Türkenbelagerungen naheliegend. Die Figur des Saxophonspielers ist die einzige Silhouette des Ensembles, die mit einem Blick ausgestattet ist.

Durch den Silhouettenwald ist ein Ausblick auf eine Landschaft gegeben, deren Weite durch die Größenabstufung der in ihr positionierten Figuren suggeriert wird. Im Mittelfeld schwingt ein stereotyper Äpler einen riesigen Holzhammer, um einen vor ihm liegenden Schädel zu zertrümmern und sich so von Tod und Vergänglichkeit zu befreien (**Abb. 112**). Die Bergschuhe mit Eiskletterspikes, die starren Lederhosen, Bart und Huttracht entsprechen dem volkstümlichen Österreich-Klischee. Im Katalog ist die Gestalt als Hans im Glück angesprochen, eine Märchenfigur, die dem Glück von Reichtum hinterherläuft, durch schlechte Tauschgeschäfte alles verliert und zum Schluss der materiellen Welt entsagend in den Schoß der Mutter flieht. In dieser Deutung könnte es sich um eine Anspielung auf den in der Nachkriegszeit propagierten österreichischen Opfermythos handeln.

Der Sphäre österreichischer Verwurzelung ist auch die kleine Gestalt auf dem Berggipfel

entnommen, eine Art bezopfte Heidi als weiteres Stereotyp aus dem Land der Berge, das in den USA vor allem über das Musical *Sound of Music* rezipiert wird. Weinend trägt sie eine Sense, ein Symbol des Todes. Das Motiv in seiner Gesamtheit erinnert an einen pervertierten Vanitas-Topos, wobei Mädchen bei Walker eine aktive Täterinnenrolle übernimmt. In einem Entwurf (**Abb. 113**) liegt vor dem Senses-Mädchen der abgeschlagene Kopf eines Orientalen. Heidi als Besiegerin des bedrohlichen Fremden wurde aber nicht in die Endfassung übernommen. In den Entwürfen taucht die Sense ein zweites Mal als Attribut eines stereotyp als Knochenmann charakterisierten Nationalsozialisten auf, der gerade dabei ist, ein „Buschkind“ in einen Topf zu werfen (**Abb. 114**). Sense, Totenschädel, Uniform und der zerrupft wirkende Adler – möglicherweise ist der österreichische Bundesadler gemeint – identifizieren ihn als Allegorie des Dritten Reiches, dessen Bestialität einem bekannten Bildschema folgend durch Kannibalismus veranschaulicht ist.

Die Gesamtkonzeption stellt eine in der Alpenidylle verortete Ansammlung von Stereotypen aus verschiedenen Kontexten dar, wobei der Österreich-Bezug in *Safety Curtain* in den Vordergrund gerückt ist. Das elegische Totenreich von Orpheus und Eurydike ist einer nicht minder mythologischen Schattenwelt gewichen, die von bösen Geistern bewohnt wird und für den Blick des Publikums keinen Ort der Sicherheit darstellt.

9. Subversion?

Die Tendenz zur subversiven Affirmation ist ein Produkt der Postmoderne und kann nur innerhalb ihrer Identitätsdiskurse gesehen werden. Postmoderne Kunstproduktion verschreibt sich der kritischen Auseinandersetzung mit dem Konzept des Modernismus und ist stark intellektualisiert. Ihre Diskurse kreisen um die Zeichenfunktion der Kunst. Sie ist selbstreflexiv, indem sie Darstellungsformen aufgreift, für die bereits ausgeprägte Wahrnehmungsmuster festgelegt sind und zeichnet sich durch einen Eklektizismus in der Zeichenwahl aus. Die Postmoderne setzt sich mit den „Mythen des Alltags“ (Barthes)¹⁶¹ auseinander, die – historisch gewachsen, politisch propagiert und zum Zeichen verdichtet –

¹⁶¹ 1957 erschien in Frankreich Roland Barthes aufsehenerregende Publikation „Mythen des Alltags“, die innerhalb der Kulturwissenschaften eine völlig neue Perspektive auf vorgeblich „natürliche“ Phänomene der (klein)bürgerlichen Alltagskultur eröffnete und heute als Standardwerk der Zeichentheorie kanonisiert ist. Der Mythos ist, so Barthes' Grundaussage, eine entpolitisierte, enthistorisierte Aussage, ein Bedeutungssystem, das – wie er im zweiten Teil semiologisch analysiert – „Geschichte in Natur verwandelt“; Barthes 1957.

mit mehr Bedeutung ausgestattet sind, als sie als aktuelle Zeichen wiederzugeben vermögen¹⁶². Indem der Signifikant ohne Signifikat existiert, sind die Zeichen in ihrer eigentlichen Präsenz sinnentleert und gleichzeitig auf symbolischer Ebene übervoll von Bedeutung. Was zählt ist nicht die Realität, sondern die Information, nicht das Objekt, sondern seine Funktion als Informationsträger.

Die von Walker praktizierte Überaffirmation rassistischer Stereotypen entspricht einer kritischen Strategie der postmodernen Kunstproduktion, deren Charakter und Funktion hier anhand eines Vergleichsbeispiels aus einem völlig anderen kultur- und kunsthistorischen Kontext verdeutlicht werden soll:

9.1. Neue Slowenische Kunst (NSK) – ein Vergleich

Das Künstlerkollektiv *Neue Slowenische Kunst* (NSK) wurde 1984 in Trbovlj, einer Industriestadt in der Sozialistischen Föderativen Republik Jugoslawien, gegründet. Die Musikgruppe *Laibach*, *Laibach-Kunst*, das Theaterensemble *Gledališče Sester Cipion* und die ursprünglich in Anlehnung an das Pseudonym Marcel Duchamps *Rose Irwin Selavy* genannte Malergruppe IRWIN treten als Suborganisationen der NSK auf, die sich als politische Bewegung und erweiterte Organisation von *Laibach* definiert. Wie die Musikgruppe waren auch die anderen Suborganisationen dem Prinzip des entindividualisierten Kollektivismus verpflichtet.¹⁶³ Als Propagandaabteilung wurde *Novi Kolektivizem* ins Leben gerufen, eine technische Einrichtung bestehend aus einem Direktor und je einem Mitglied der beteiligten Suborganisationen. In ihrer Auseinandersetzung mit dem totalitären Staatskonstrukt beschäftigen sich ihre Protagonisten seither mit der Untersuchung der sozialen Determiniertheit und Funktion des Kunstwerks in seiner medialen Wirksamkeit.

Die Band *Laibach* bzw. die für die Ästhetik ihrer Repräsentation verantwortliche Gruppe *Laibach Kunst* trat im Fahrwasser der Punk-Bewegung in Slowenien als unpersönliches Kollektiv in Erscheinung. Schon die Wahl der deutschen Bezeichnung für Ljubljana als Bandname wurde als ungeheuerliche Provokation aufgefasst, da die Fremdbezeichnung als positives Statement bezüglich der Besetzung durch das imperialistische nationalsozialistische Deutschland interpretiert wurde. In ihren Texten zitierte die Band

¹⁶² Barthes 1957.

¹⁶³ Aufgrund der engen Zusammenarbeit von Laibach, Laibach Kunst und IRWIN variieren die Signaturen.

Reden von Mussolini und Reagan, oftmals in deutscher Sprache vorgetragen; ihre Bühnenperformance war geprägt von deutsch-äpplerischen Versatzstücken in Bühnenbild und Kleidung, Industrial Beats, militanten Sprechgesängen und dramatischen Lichteffekten. Ihre Posters wurden als Gewalt verherrlichend und politisch obszön empfunden (**Abb. 115, 116**), weshalb die Band mit einem Republik-weiten Auftrittsverbot belegt wurde.

Die NSK definierte sich von Anfang an als intellektuelle Bewegung, die den in ihrer Kunst aufgeworfenen Diskurs in ein theoretisches Konstrukt einbetteten, das sie durch diverse schriftliche Äußerungen (Manifeste, Interviews, etc.) und Reden im Stil politischer Kundgebungen artikulierten. In ihrem Manifest von 1982 stellten *Laibach* fest: „Every art is subjected to political manipulation except that which speaks the language of this manipulation itself. To speak with a political expression means to reveal and admit the omnipresence of politics. The role of the most humane form of politics is the overcoming of the distance between reality and spirit by the mobilization of the masses. Ideology is the locus of authentic social consciousness.“¹⁶⁴

Über die Fetischisierung dieser (Ab-)Zeichen, die in immer neuen Zusammenhängen und Kombinationen in Beziehung zueinander gesetzt werden, wirft die NSK die Frage auf, was Kunst eigentlich sei und welche Funktionen das Zeichen im jeweiligen Kontext übernehmen kann. Die zentrale Arbeit des Kollektivs ist die Serie „Was ist Kunst“, die im April 1983 begonnen wurde und bis heute fortgesetzt wird.¹⁶⁵ Der Titel zitiert eine Performance-Serie des serbischen Künstlers Raša Todosijević, die zwischen 1977 und 1978 in verschiedenen europäischen Städten stattfand:¹⁶⁶ Während seines Auftritts mit verhülltem Haupt einem Opfer eines Erschießungskommandos ähnlich skandierte Todosijević immer wieder hysterisch „Was ist Kunst“. Dass zur Artikulation dieser zentralen Frage die deutsche Sprache gewählt wurde, die im Kontext des historisch bedingten Verhältnisses zu Österreich-Ungarn und später dem Dritten Reich mit imperialistischen Terror assoziiert wird, ist auch hier wie bei Laibach eine aggressive Provokation des passiven Publikums.

Die erste Ausstellung IRWINS fand 1985 in einer Privatwohnung statt. Die Bilder, die teilweise in den Materialien Blut, Teer, Fell, Kohle, Holz und Blattgold ausgeführt wurden,

¹⁶⁴ Erjavec/Gržinič 1991,

¹⁶⁵ Gržinič 2003, 258–265.

¹⁶⁶ Šuvaković 2003, 108–113.

waren in schwere Rahmen aus Holz und Teer gefasst und im Stil von Malevichs letzter futuristischer Ausstellung *0,10* in St. Petersburg (1915) auf die Wände verteilt (**Abb. 117**). Stringent bedienen sich die Mitglieder der NSK einer Bildsprache, die sich aus der ausschließlich unter Verwendung fremder Originale komponierten Motiv-Ensembles ergibt. Während Laibach sich vor allem industrieller Mythen bedient, sind die Werke von Irwin meist im ländlichen Kontext angesiedelt. Die radikale Position der NSK wird von der Strategie der *Retro-Avantgarde* getragen, deren Prinzip Eda Čufer folgendermaßen definierte: „Retro avant-garde ist the basic artistic procedure of NSK, based on the premise that traumas from the past affecting the present and the future can be healed only by returning to the initial conflicts.”¹⁶⁷ Die als *Retro-Prinzip* bezeichnete Strategie fordert anstatt einer Dekonstruktion nationaler Mythen eine radikale Identifikation mit der Ästhetik der totalitären Regimes Europas, deren Zeichen eklektizistisch übernommen und kombiniert werden. Die NSK übernahm die von Laibach-Kunst eingeführten Leitmotive Adler, Hirsch, Sämann und das Schwarze Kreuz als Verweis auf Kasimir Malevic – Motive, die im jeweiligen Kontext identitätsstiftende Symbole einer staatlichen Propaganda darstellen. Die Begründung der NSK zur Verwendung des Sämannzitats (**Abb. 118**) bringt die Intention ihres Bildeklektizismus auf den Punkt: „The Sower, interpreted as a national icon, or, precisely, as a Heimatkunst allegory, served as a symbolic substitute for tradition, and, at the same time, a rejection of the original illusion of its impressionist ideological purity.”¹⁶⁸ Die Zeichen können nicht ungeachtet ihrer ideologischen Implikationen rezipiert werden. Im Fall des Sämanns schließt die Wiedererkennung der ikonischen Mythos nicht nur die kunsthistorischen Urbilder von Millet und Van Gogh mit ein. Die von den Impressionisten utopisch verklärte bäuerliche Lebenswelt diente in den totalitären Regimes des 20. Jahrhunderts als Stellvertreter für den propagierten Volksbegriff, aus dem sie ihre Legitimation ableiteten. Während die Arbeiter_innenklasse im sozialistischen Realismus als gleichwertiges Sujet der Malerei behandelt wurde, war der Bauernstand im Nationalsozialismus der Topos der Propagandakunst schlechthin. Ein starker Bezugspunkt ist für die NSK Ivan Grohars impressionistisches Gemälde *Der Sämann* von 1907, der sozusagen eine Ikone slowenischer Kunst darstellt. Der Unterschied zwischen Original und Kopie wird nivelliert.

Dass Symbolismus im Dienst einer totalitären Staatsmacht unabhängig von der ideologischen Ausrichtung nicht selten dieselben Motive strapaziert, wurde der

¹⁶⁷ IRWIN/Čufer 1993.

¹⁶⁸ Erjavic/Gržinič 1991, 94.

Öffentlichkeit durch einen aufsehenerregenden Kunstkandal vor Augen geführt, der in ganz Jugoslawien zu Protesten führte: 1987 nahm die NSK Designabteilung Novi Kollektivizem an einem Posterwettbewerb zum Tag der Jugend in Belgrad teil, der an Titos Geburtstag veranstaltet wurde. Erst nachdem sie aus dem Wettbewerb als Gewinner hervorgegangen waren und sich die Poster bereits im Druck befanden, wurde im Sujet eine leicht modifizierte Version des Bildes „Das Dritte Reich“ des nationalsozialistischen Künstlers Richard Klein von 1936 erkannt (**Abb. 119, 120**).¹⁶⁹ Das Original wird von der Figur eines aus der Tiefe des Bildes heraus marschierenden Recken vor der Blutfahne bestimmt. Diese Gestalt wurde in den markanten Zügen übernommen und mit Malevichs schwarzem Kreuz kombiniert. Der Skandal wurde weniger durch die Wahl des zitierten Zeichens provoziert, als vielmehr durch die Erkenntnis, dass das Zeichen (die ästhetische Heroisierung des männlichen Körpers) in ideologisch konträr aufgefassten Systemen mit ähnlicher Bedeutung ausgestattet sein können, woraus folgt, dass die Propaganda dieselben Inhalte transportiert. Das Plakat wurde rasch zurückgezogen.

Das Auseinanderbrechen der kommunistischen Staatengebilde, die Veränderung der geopolitischen Verhältnisse und die daraus resultierende Notwendigkeit einer Neuorganisation von Staatssouverän und nationaler Identität führten die NSK Anfang der 90er-Jahre auf neue Wege der Reflexion: Das Kollektiv gründete den NSK-Staat in der Zeit: einen Staat ohne Territorium, dessen Organisation inzwischen so weit entwickelt ist, dass durch die Produktion von Pässen und Briefmarken, einer eigenen Währung (NSK) und durch die Unterhaltung mehrerer Botschaften in einigen (realen) Staaten die strukturellen Voraussetzungen zu einem perfekten Staats-Mimikry geschaffen wurden. Seit 1994 ist es möglich, in den Botschaften durch die Ausfolgung eines Passes eine Staatsbürgerschaft zu erlangen.

Der NSK- Staat positioniert sich als Gegenentwurf zu den konkreten politischen Ereignissen nach dem Zerfall Jugoslawiens, indem er sich einer Definition über Territorien, nationaler Identitäten und religiöse Konfessionen verschließt. Im Geist des Kollektivismus definiert sich der Staat als NSK-Körper, der sich zu den ästhetischen Voraussetzungen der NSK in den 80ern bekennt.¹⁷⁰

„Ideology (both in politics and art) does not create the original, but through repetition of its

¹⁶⁹ Erjavec 2003, 168–170.

¹⁷⁰ Borut Vogelnik, in Marina Gržinić und Aina Šmid, Transcentrala, TV Slovenia, 1993; zit. nach: Crahte 2003, 108.

own images produces power.“¹⁷¹ Die hier angesprochene Wiederholung und ständige Wiederholbarkeit der Zeichen als Mittel der Propaganda ist der Ausgangspunkt der künstlerischen Herausforderung einer kritischen Auseinandersetzung mit Machtstrukturen, sowohl bei IRWIN als auch bei Kara Walker. Die Strategie der subversiven Überaffirmation besteht in der Überidentifizierung mit dem Kritikobjekt. Die Position, aus der heraus die Kritik formuliert wird, ist im jeweiligen Kontext subaltern aufgefasst: Die Selbstidentifikation als „Andere“ ist bei der NSK durch Antagonismus zum Kapitalismus gegeben, aus dem eine radikale Identifizierung mit dem im sozialistischen Jugoslawien propagierten Wert der Kollektivität folgt. Kara Walker hingegen inszeniert sich als Autorin ihrer Bilder und hebt sich in den Status einer Ikone, indem sie sich mit den ihrem Körper eingeschriebenen Kategorien „Frau“ und „Schwarze“ überidentifiziert.

Die Strategie baut auf einer Verdoppelung der Diskurse auf, indem sich der sekundäre ideologische Diskurs im Zeichensystem des primären ideologischen Diskurses artikuliert. Das Paradox der Überaffirmation liegt in der Übersteigerung ins Groteske, indem die Repräsentation auf formaler Ebene im gleichen Moment propagandistisch und durch den radikalen Bruch der Re-Inszenierung mit gesellschaftlichen Wahrnehmungskonventionen obszön ist. Nach Aleš Erjavec besteht die Funktion der subversiven Überaffirmation in der Auslöschung der Distanz zwischen Repräsentation und Repräsentiertem, in der Kreation eines Simulacrums des Repräsentierten, das eine Reaktion des Repräsentierten auf den Angriff unmöglich macht.¹⁷²

10. Conclusio

In der Kontroverse um Kara Walker stehen sehr klar politische Positionen im Vordergrund, an denen sich ein Generationenkonflikt abzeichnet, der auf der Forderung nach einem verantwortungsvollen Umgang mit dem historischen Erbe der Sklaverei sowie mit der bestehenden – selbstbewussten und kritischen – Darstellungstradition weiblicher schwarzer Kunstschaffender basiert.

Kara Walker hat sich den Vorwurf der Kompliz_innenschaft mit hegemonialen rassistischen Strukturen eingebracht hat, indem sie ihre politische Agenda durch die subversive Überaffirmation rassistischer Stereotypen kommuniziert. In ihren

¹⁷¹ Oblak 1994, 13.

¹⁷² Erjavec 2003, 149.

Schattenpanoramen verdichtet die Künstlerin den Terror der Versklavung zu emblematischen Schattenbildern, die dekorativ über die Museumswand verteilt sind. Inhaltlich gehen Walkers Re-Inszenierungen von Stereotypen weit über das Bildzitat hinaus. Die Vielzahl rassistischer Bedeutungszuschreibungen artikuliert sich in ihrem Werk vor allem pornographisch als diskursive Einheit von Sexualität und „Rasse“. Sie reproduziert Bilder der Gewalt und steigert sie in ihrer Megalomanie ins Unermessliche. Indem die Bilder der Fremdwahrnehmung überspitzt zur Darstellung gelangen (also ausgelagert und forciert werden), wird das von W.E.B. Dubois beschriebene Dilemma der *Double Consciousness* aufgelöst – das Stereotyp der sexuell aufgeladenen Sklavin bleibt ikonisch im Raum stehen: Durch die Selbstinszenierung als Autorin schuf sich Kara Walker eine Doppelgängerin, die in ihren Arbeiten existiert, ohne der Zensur durch *political correctness* unterworfen zu sein.

Kara Walkers Werk ist eine intellektualisierte Auseinandersetzung mit zentralen Fragestellungen postkolonialer Identitätsdiskurse, die als Formkritik artikuliert wird. Die Wechselwirkung von formaler Schönheit und Geschlossenheit einerseits und Obszönität der Bildinhalte andererseits ist verwirrend. Die Reproduktion rassistischer und pornographischer Schlüsselbilder entspricht bei Walker einem Exorzismus, der das Verdrängte in Erscheinung treten lässt und somit nicht nur der Unsichtbarkeit entreißt, sondern es mit provokanter Brutalität zur Disposition stellt. Die sentimentale und scheinbar harmlose Volkskunst des Schattenrisses wird von Walker zur Monumentalkunst erhoben. „Toilettenrassismus“ im großen Stil ist ihr Programm. Die Künstlerin versichert uns einzig unseres rassistischen Wissens.

Das Potential ihrer Strategie liegt vor allem in der Emotionalisierung der kritischen Betrachtung, die den postkolonialen Konflikt innerhalb der kollektiven Selbst- und Fremdwahrnehmung zutage treten lässt. Diese Verunsicherung lässt ein großes Unbehagen entstehen, ein Bedürfnis aktiv zu werden, die Bilder in einen Kontext zu setzen, wo sichtbar ein antirassistischer Diskurs geführt wird. Die typologisierenden Darstellungen werden nicht im Sinn der Aufklärung (Moderne) „befreit“, sondern entlang der Bruchlinien dichotomer Konstruktionen wie „Schwarz – Weiß“, „Eigenes – Fremdes“, „Opfer – Täter_in“, etc. dekonstruiert. Indem sie den Blick auf das komplexe und widersprüchliche Archiv rassistischer Bildvokabeln frei geben und dieses selbst damit angreifbar machen, sind die überaffirmativen Re-Inszenierungen Kara Walkers sehr wohl als subversiv gegenüber der Reproduktion rassistischer und sexistischer Mythen zu beurteilen.

Abstract

The afro-american artist Kara Walker provokes both audience and critics by the programmatic repetition of racist and sexist stereotypes in her works. According to some critics Walker's success is strongly linked to an art establishment, which denies black (and especially black female) artists access – including them only in favour for their „otherness“. Walker was accused to be catering to the racist fantasies of a white audience.

Kara Walker explores the postmodern strategy of subversion by hyper-affirmation, representing the system of abuse – established through patriarchy, colonialism, slavery, and segregation – in emblematic scenes of power relations, which are not restricted to the borders of race, class, or gender. Her works are overloaded with irrational brutality and violence, they are explicitly pornographic, and obviously politically incorrect.

Kara Walker is mirroring the terror of the unspeakable, exhibiting private incidences of loss and desire rather than articulating a morally engaging accusation. The artist herself functions as a part of the work as she stages her persona as the great author and slave girl all in one. Like the quotation and perversion of stereotypes this hyper-identification with the system of question serves as an emotionalising strategy to involve the audience and overcome the distance between the artist, the work, and the audience.

The subversive agenda is articulated rather in form than in content. Especially her monumental silhouette-cycloramas reveal the power of emotionalising the viewers: Being exposed to the gazes of other visitors the viewers find themselves surrounded by decorative shadow ensembles, which reveal themselves as pictures of torture and violation only by close looking. In psychological terms the shadow means the abjected, the unconscious and repressed. Kara Walker chooses the silhouette to communicate her agenda because the medium is traditionally estimated as some sort of sentimental amusement, harmless and artistically inferior. The form camouflages the content via abstraction. Kara Walker's silhouettes are defined via one single line as a whole, but the figures are mutilated, fragmented, or punched together in sexual interference. The distinction between the inside and outside, body and landscape is frequently irritated. By showing excrements and body fluids Kara Walker is not only questioning the borders of the body shown, but also breaking the frame of conventional art consumption. The central theme in this silhouettist's work is the body as matter, pictured by the means of a distinguished abstract art, imagined through racist and sexist (self-)consciousness. Kara Walker defines the stereotype as a black hole in the whiteness of the museum, a stain aggrandized to

monumentality in a panorama of unwritten history.

Katrin Totschnig

geb. 28. 5. 1983

1993 – 2001 Gymnasium Lienz

2001 – 2004 Studium der Kunstgeschichte, Klassischen Archäologie und Philosophie an der Universität Innsbruck

2004 – 2013 Studium der Kunstgeschichte und Klassischen Archäologie an der Universität Wien

Literaturnachweis

Eigenständige Publikationen

Roland Bartes, Mythen des Alltags¹⁵, Frankfurt a. M. 1993.

Ernst Bielaski, Scherenschnitt und Schattenrisse. Kleine Geschichte der Silhouettenkunst, München 1964.

David Bindham, Black models and white myths, in: The image of the Black in western art 4. From the American revolution to World War I², Cambridge 2012.

Max von Boehn, Miniaturen und Silhouetten³, München 1919.

Juliette Bowles, Stereotypes Subverted ? Or For Sale (Extreme Times Call for Extreme Heroes, in: International Review of African-American Art 14/3), Hampton/Virginia 1997.

Christina von Braun, Nicht ich. Logik, Lüge Libido², Frankfurt 1988.

Kenneth Clark, The nude. A study in ideal form, New York 1956.

Vanesa Crahte, Irwin. Eine Künstlergruppe zwischen pragmatischem Bildeklectizismus der 80er und konzeptuelle Gründung eines visuellen Staates Anfang der 90er, phil. Dipl. (unpubl.), Graz 2003.

W.E.B. DuBois, The Souls of Black Folk: Essays and Sketches¹⁰, Greenwich, Conn. 1970.

Harald Eggebrecht (Hs.), Philipp Otto Runge. Scherenschnitte, München 2010.

Katharina Fenske, Kara Walker und der Scherenschnitt als Medium der Bildenden Kunst, phil. Dipl.(unpubl.), Hildesheim 2003.

William H. Gerdts/Mark Thistlethwaite, Grand Illusions. History Painting in America, Fort Worth (Tex.) 1988.

Rotraud Hackermüller, Der Scherenschnitt am Beispiel Josefine Allmayer 1904-1977, Gugging 1988.

Donna Haraway, Die Neuerfindung der Natur: Primaten, Cyborgs und Frauen, Frankfurt a. M. 1995.

Joel Chandler Harris, Uncle Remus or Mr. Fox, Mr. Rabbit and Mr. Terrapin, London 1930.

Patricia Hill Collins, Black Sexual Politics. African Americans, Gender and the New Racism, New York 2004.

Bell Hooks, Black looks, Berlin 1994.

- Tiffany Ann Johnson Bidler, *American Art History and the Discourse of Inheritance*, phil. Diss. (unpubl.), Minnesota 2009.
- Joy Jordon-Lake, *Whitewashing Uncle Tom's Cabin. Nineteenth- Century Women Novelists Respond to Stowe*, Nashville 2005.
- Aleš Erjavec/Marina Gržinić, *Ljubljana Ljubljana. The Eighties in Slovene Art and Culture*, Ljubljana 1991.
- Dieter Kühn, *Portraitstudien schwarz auf weiß*, Frankfurt a. M. 2006.
- Johann Kaspar Lavater, *Von der Physiognomik*, Leipzig 1772.
- Johann Kaspar Lavater, *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, Leipzig 1775 – 78.
- Lawrence W. Levine, *Black Culture and Black Consciousness: Afro-American Folk Thought from Slavery to Freedom*, New York 1977.
- Susanne Lummerding, „Weibliche“ Ästhetik? Möglichkeit und Grenzen einer Subversion von Codes, Wien 1994.
- Friedrich Christoph Müller, *Anweisung zum Silhouettenzeichnen und zur Kunst sie zu verjüngen nebst einer Anleitung zu ihrem physiognomischen Nutzen*, Römhild und Leipzig 1779.
- Lynda Nead, *The Female Nude: Pornography, Art and Sexuality*, New York 1992, in: Dies., *Signs*, 15, 2, 1990.
- Stephan Oettermann, *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*, Frankfurt a. M. 1980.
- Thomas Pettersen/Clemens Schwender (Hg.), *Visuelle Stereotype*, Köln 2009.
- Karin Priester, *Rassismus. Eine Sozialgeschichte*, Leipzig 2003.
- Christa Pieske, *Schattenrisse und Silhouetteure*, Offenburg/Baden 1963.
- Adrian Piper, *Out of Order, Out of Sight*, 2 Bd., Cambridge 1996.
- Griselda Pollock, *Vision and difference. Femininity, feminism and histories of art*, London 1994.
- Gwendolyn DuBois Shaw, *Seeing the Unspeakable: The Art of Kara Walker*, Durham und London 2004.
- Hans Joachim Störig, *Kleine Weltgeschichte der Philosophie*, Frankfurt a. M. 2002.
- Mark Terkessidis, *Psychologie des Rassismus*, Opladen/Wiesbaden 1998.
- Marcus Wood, *Blind Memory. Visual representations of slavery in England and America*

1780–1865, New York 2000.

Unselbstständige Publikationen

Marie-Luise Angerer, Zwischen Ekstase und Melancholie: Der Körper in der neueren feministischen Diskussion, in: Körper, L'Homme. Zeitschrift für feministische Geschichtswissenschaft 5, 1, 1994, 28–44.

James Baldwin, Everybody's Protest Novel (1949) in: Toni Morrison (Hg.), James Baldwin. Collected Essays 2, New York 1998, 11–18.

Olaf Breitbach, Physiognomische Präentionen. Zur Physiognomik Johann Caspar Lavaters, in: Olaf Breitbach (Hg.), Natur im Kasten. Lichtbild, Schattenriss, Umzeichnung und Naturselbstdruck um 1800 (Kat. Ausst., Ernst-Haeckel-Haus, Jena 20. Mai - 23. September 2010), Jena 2010, 32–56.

Michael Corris/Robert Hobbs, Reading Black Through White: Kara Walker and the Question of Racial Stereotyping. A Discussion, in: Gill Perry (Hg.), Difference and Excess in Contemporary Art: The Visibility of Women's Practices, Oxford 2004, 104–123.

Sascha Demarmels, Die Darstellung des Bösen auf politischen Plakaten, in: Thomas Pettersen/Clemens Schwender (Hg.), Visuelle Stereotype, Köln 2009, 31–43.

Claudia Denk, Jean Huber und Voltaire – Die Silhouette als Kunststück und Medium der Inszenierung, in: Marion Ackermann (Hg.), SchattenRisse. Silhouetten und Cutouts (Kat. Ausst. Kunstbau Lenbachhaus, München 3.2. - 6.5. 2001) Ostfildern-Ruit 2001, 25–34.

Aleš Erjavič, Neue Slowenische Kunst – New Slovenian Art: Slovenia, Yugoslavia, Self-Management, and the 1980s, in: Aleš Erjavič u. a. (Hg.), Postmodernism and the Postsocialist Condition. Politicized Art under the Late Socialism, London 2003, 135–174.

Hildegard Frübis, Die *Schöne Jüdin*. Bilder vom Eigenen und Fremden, in: Annegret Friedrich u.a. (Hg.), Projektionen: Rassismus und Sexismus in der visuellen Kultur, Marburg 1997, S. 112–124.

Mary D. Garrard, Leonardo da Vinci and Creative Female Nature, in: Peggy Zeglin Brand/Carolyn Korsmeyer (Hg.), Feminism and tradition in aesthetics, University Park, Pa. 1995, 326–353.

Ernst H. Gombrich, Maske und Gesicht, in: Ernst H. Gombrich u.a. (Hg.), Kunst, Wahrnehmung, Wirklichkeit, Frankfurt a. M. 1977, 10–60.

Clement Greenberg, Modernist Painting, 1960, in: John O'Brian (Hs.), Clement Greenberg, The collected Essays and Criticism 4, London 1993, 85–93.

Norbert Grube, Stereotype in der politischen Plakatpropaganda der Regierung Adenauer,

- in: Thomas Pettersen – Clemens Schwender (Hg.), *Visuelle Stereotype*, Köln 2009, 14–30.
- Marina Gržinić, *Neue Slowenische Kunst*, in: Miško Šuvaković/Dubranka Djuric (Hg.), *Impossible Histories. Historical Avantgardes, Neo-Avant-Gardes, and Post-Avant-Gardes in Slovenia 1919 – 1991*, Cambridge, Mass. u. a. 2003, 246–269.
- Robert Hobbes, *Kara Walker: White Shadows in Blackface*, in: *Kara Walker: For the Benefit of All Races of Mankind. An Exhibition of Artifacts, Remnants, and Effluvia EXCAVATED from the Black Heart of a Negress* (Kat. Ausst. 9. 6. - 4. 10. 2002, Kunstverein Hannover), Hannover 2002, 73–93.
- Kathrin Hoffmann-Curtius, *Orientalisierung von Gewalt: Delacroix' "Tod des Sardanapal"*, in: Annegret Friedrich u.a. (Hg.), *Projektionen. Rassismus und Sexismus in der Visuellen Kultur*. (Beiträge zur 6. Kunsthistorikerinnen-Tagung, Trier 1995), Marburg 1997, 61–78.
- Juanita Marie Holland, *Mary Edmonia Lewis's Minnehaha*, in: Nicholas Mirzoeff, *Diaspora and Visual Culture. Representing Africans and Jews*, London 2000, 45–56.
- IRWIN/Eda Čufer, *NSK State in Time*, in: Padiglione NSK, *Ausstellungskatalog zur Biennale in Venedig 1993*, Ljubljana 1993, o. S.
- Eungie Joo, in: *Kara Walker: For the Benefit of All Races of Mankind. An Exhibition of Artifacts, Remnants, and Effluvia EXCAVATED from the Black Heart of a Negress* (Kat. Ausst. 9. 6. - 4. 10. 2002, Kunstverein Hannover), Hannover 2002, 29–34.
- Ulrich Joost, „Die Silhouetten sind Abstracta. Seine Beschreibung ist eine bloße Silhouette“ – Georg Christoph Lichtenberg, *der Schatten und die Physiognomik*, in: Marion Ackermann (Hg.), *SchattenRisse. Silhouetten und Cutouts* (Kat. Ausst. Kunstbau Lenbachhaus, München 3.2.-6.5. 2001) Ostfildern-Ruit 2001, 61–80.
- Kerrin Klinger/André Karliczek, *Was die Natur im Kasten soll*, in: Olaf Breitbach (Hg.), *Natur im Kasten Lichtbild, Schattenriss, Umzeichnung und Naturselbstdruck um 1800* (Kat. Ausst., Ernst-Haeckel-Haus, Jena 20. Mai - 23. September 2010), Jena 2010, 2–8.
- Rémi Labrusse, *Dekoration jenseits der Dekoration*, in: Olivier Berggruen (Hg.), *Henri Matisse. Mit der Schere zeichnen. Meisterwerke der letzten Jahre*, München 2009, 67–101.
- Katharina Lobinger, *Visuelle Stereotype. Resultate besonderer Bild-Text-Interaktionen*, in: Thomas Pettersen – Clemens Schwender (Hrsg.), *Visuelle Stereotype*, Köln 2009, 109–122.
- Mojca Oblak, *Neue Slowenische Kunst and Slovene Art*, in: *Art&Design (New Art from Eastern Europe: Identity and Conflict) Profile 35*, London 1994, 13–26.
- Adrian Piper, *Die dreifache Verleugnung farbiger Künstlerinnen*, in: Anja Zimmermann (Hg.), *Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung*, Berlin 2006, 291–315.
- Adrian Piper, *Notes on the Mythic Being I-III*, in: Sabine Breitwieser (Hg.), *Adrian Piper seit 1965: Metakunst und Kunstkritik* (Kat. Ausst. Generali Foundation Wien 17.5.-18.10. 2002), Wien 2002, 175–195.

Ulrich Pohlman, Über die Kunst, einen Schatten zu fixieren. Photographie und Schattenfiguren von 1839 bis 1930, in: Marion Ackermann (Hg.), SchattenRisse. Silhouetten und Cutouts (Kat. Ausst. Kunstbau Lenbachhaus, München 3.2. - 6.5. 2001) Ostfildern-Ruit 2001, 149–161.

Christian Rümelin, Terminologische Überlegungen zum Begriff Riß, in: Marion Ackermann (Hg.), SchattenRisse. Silhouetten und Cutouts (Kat. Ausst. Kunstbau Lenbachhaus, München 3.2. - 6.5. 2001) Ostfildern-Ruit 2001, 54–59.

Jerry Saltz, Kara Walker: Ill-Will and Desire, in: Flash Art 191, November/Dezember 1996, 82–86.

Claudia Schmölders, Profil sucht en face. Über Lavaters Theologie der Schattenrisse, in: Marion Ackermann (Hg.), SchattenRisse. Silhouetten und Cutouts (Kat. Ausst., Kunstbau Lenbachhaus, München 3.2. - 6.5. 2001), Ostfildern-Ruit 2001, 37–53.

Thomas Schnalke, Geteilte Glieder – Ganzer Körper. Von anatomischen Wachsmodellen und medizinischen Moulagen, in: Jan Gerchow (Hs.), Ebenbilder. Kopien von Körpern, Modelle des Menschen. (Kat. Ausst., Ruhrlandmuseum Essen, 26. März bis 30. Juni 2002), Ostfildern-Ruit 2002, 97–106.

Martin Schulz, Photographie und Schattenbild, in: Marion Ackermann (Hg.), SchattenRisse. Silhouetten und Cutouts (Kat. Ausst. Kunstbau Lenbachhaus, München 3.2. - 6.5. 2001) Ostfildern-Ruit 2001, 141–145.

Erikka Juliette Searles, Hype and Hypersexuality Kara Walker, Her Work and Controversy (2006), in: Digitalarchiv der Georgia State University (11. 11. 2012), URL: http://digitalarchive.gsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1012&context=art_design_theses.

Ursula Storch, Die Welt in Reichweite. Imaginäre Reisen im 19. Jahrhundert, in: Ursula Storch (Hg.), Illusionen. Das Spiel mit dem Schein (Kat. Ausst., Hermesvilla im Lainzer Tiergarten 1.4.1995-18.2. 1996) Wien 1995, 120–151.

Miško Šuvaković(Hg.), Art as a Political Machine: Fragments on the Late Socialist and Postsocialist Art in Mitteleuropa and the Balkans, in: Aleš Erjavic u. a. (Hg.), Postmodernism and the Postsocialist Condition. Politicized Art under the Late Socialism, Berkeley, Calif. [u.a.] 2003, 90–134.

Ute Thon, Willkommen im Klischee, in: Art, 2, 2002, 14–29.

Vitus H. Weh, Schattenwelt und Exorzismus. Kara Walkers Großbild in der Wiener Staatsoper, in: Kara Walker. Safety Curtain, museum in progress in Zusammenarbeit mit der Wiener Staatsoper, Wien 2000, 7–10.

Christine Wetzlinger-Grunding, Cut 2011 (Kat. Ausst. Cut. Scherenschnitte, 17. 3. - 22.5. 2011, Museum Moderner Kunst, Klagenfurt), Wien 2011.

Anja Zimmermann, Konstruktionen von Weiblichkeit in anatomischen Modellen und Illustrationen seit dem 18. Jahrhundert, in: Jan Gerchow (Hs.), Ebenbilder. Kopien von

Körpern, Modelle des Menschen (Kat. Ausst., Ruhrlandmuseum Essen, 26. März bis 30. Juni 2002), Ostfildern-Ruit 2002, 107–114.

Peggy Zeglin Brand/Carolyn Korsmeyer, Feminism and tradition in aesthetics, University Park 1995.

Kataloge

Marion Ackermann (Hg.), SchattenRisse. Silhouetten und Cutouts (Kat. Ausst., Kunstbau Lenbachhaus, München 3.2. - 6.5. 2001), Ostfildern-Ruit 2001.

Michael Buhrs (Hs.), Karl Wilhelm Diefenbach (1851 – 1913): Lieber sterben, als meine Ideale verleugnen! (Kat. Ausst. "Der Prophet - die Welt des Karl Wilhelm Diefenbach (1851 – 1913), Museum Villa Stuck, München 29. 10. 2009 - 17. 1. 2011, Wienmuseum 7.4. - 26. 10. 2011), München 2011.

Ariane Grigoteit/Friedhelm Hütte (Hs.), Kara Walker (Kat. Deutsche Bank AG) Frankfurt a. M. 2002.

Kara Walker: For the Benefit of All Races of Mankind. An Exhibition of Artifacts, Remnants, and Effluvia EXCAVATED from the Black Heart of a Negress (Kat. Ausst. 9. 6. - 4. 10. 2002, Kunstverein Hannover), Hannover 2002.

Kara Walker: My Complement, My Enemy, My Oppressor, My Love (Kat. Ausst. 17. 2. - 13. 5. 2007, Walker Art Center, Minneapolis), Ostfildern 2007.

Kara Walker: After the Deluge, New York 2007.

Internetquellen

URL: <http://www.atlantacyclorama.org> (2. 12. 2012).

URL: http://www.moma.org/interactives/projects/1999/conversations/kw_f.html (19. 10. 2012).

URL: <http://www.gutshof-britz.de/ausstellungen/scherenschnitte/entwicklung.htm> (20. 11. 2012).

URL: http://www.indexmagazine.com/interviews/kara_walker.shtml (9. 11. 2012).

Bildnachweis (Internetquellen 11. 12. 2012)

- Abb. 1: Walker 2007, 116–121.
Abb. 2: Walker 2007, 126.
Abb. 3: Walker 2007, 153.
Abb. 4: URL: <http://www.artnet.com/magazine/features/kuspit/kuspit11-4-8.asp>
Abb. 5: Walker 2002, 151.
Abb. 6: Walker 2007, 56–57.
Abb. 7: Walker 2002, 9.
Abb. 8: Walker 2007, 15.
Abb. 9: Walker 2007, 116 – 121,
Abb. 10: URL: <http://nymag.com/arts/art/reviews/40277/>
Abb. 11: URL: <http://arthistoryoftheday.wordpress.com/2011/09/27/betye-saar-the-liberation-of-aunt-jemima-1972/>
Abb. 12: Walker 2004, 133.
Abb. 13: URL: <http://www.deutsches-museum.de/verlag/aus-der-forschung/abhandlungen/museum-und-ns-zeit/der-ewige-jude/>
Abb. 14: URL: <http://schwertasblog.wordpress.com/2011/08/05/wer-totete-marilyn-monroe/>
Abb. 15: URL: <http://www.presseverein.ch/2012/04/revolverblatt-weltwoche/>
Abb. 16: URL: <http://dontyoubelievethetheype.com/2011/02/migranten-sind-schuld-der-bierflaute-bayern/>
Abb. 17: URL: <http://www.amnesty.at/>
Abb. 18: URL: <http://www.albrecht-duerer-apokalypse.de/albrecht-duerer-hans-baldung-grien-tod-und-weib.php>
Abb. 19: Christian Kraeling, Dura Final Report – The Synagogue, Yale 1956, Taf. 71.
Abb. 20: Peter Rautmann, Eugène Delacroix, München 1997, 94.
Abb. 21: Norbert Lynton, das 19. und 20. Jahrhundert. Malerei, Plastik, Architektur, Graphik, Wien 1968, 32.
Abb. 22: URL: <http://www.malerei-meisterwerke.de/bilder/jean-leon-gerome-der-sklavenmarkt-03581.html>
Abb. 23: URL: <http://www.znews.ch/2009/09/21/luzerner-komitee-ja-zum-minarettverbot-gegrundet/Abb>.
Abb. 24: Wood 2000, 22.
Abb. 25: URL: <http://collections.rmg.co.uk/collections/objects/255159.html>
Abb. 26: Wood 170.
Abb. 27: URL: <http://www.beckerstreet.com/blam.htm>
Abb. 28: URL: <http://legendaryauctions.com/LotDetail.aspx?inventoryid=33534>
Abb. 29: URL: http://www.bestcostumerental.com/sign_lights/033-picaninny-freeze.htm
Abb. 30: URL: http://www.thefullwiki.org/Black_face
Abb. 31: URL: <http://dixierising.com/eCard/Dixie.php>
Abb. 32: Piper 1996, I, 175.
Abb. 33: Piper 1996, I, 139.
Abb. 34: Piper 1996, I, 127–136.
Abb. 35, 36: Piper 1996, I, 182.
Abb. 37: Walker 2002, 43.
Abb. 38: Walker 2007, 72–77.
Abb. 39: Terrain of freedom: American art and the civil war/The Art Institute of Chicago, Chicago 2001, 91.
Abb. 40–43 : Details aus 38

Abb. 44: Wood 2000, 175.
 Abb. 45: Wood 2000, 187.
 Abb. 46: Wood 2000, 194
 Abb. 47: Wood 2000, 184.
 Abb. 48: Wood 2000, 172
 Abb. 49: Wood 2000, 159.
 Abb. 50: URL: http://www.colby.edu/academics_cs/museum/exhibitions/past-exhibitions.cfm?year=2007
 Abb. 51: URL: http://de.wikipedia.org/wiki/The_White_Man%E2%80%99s_Burden
 Abb. 52: URL: http://de.wikipedia.org/wiki/The_White_Man%E2%80%99s_Burden
 Abb. 53: URL:
http://www.artnet.com/usernet/awc/awc_thumbnail.aspx?id=424755248&gid=424755248&cid=110421&works_of_art=1
 Abb. 54: Werner Hofmann, Goya. Vom Himmel durch die Welt zur Hölle, München 2003, 238.
 Abb. 55: Marianne Berhard (Hs.), Schattenrisse. Silhouetten und Scherenschnitte im 18. und 19. Jahrhundert, München 1977, 103.
 Abb. 56: URL: <http://insmuseum.com/post/26324035320/die-waeschlerin-scherenschnitt-von-josefine-allmayer>
 Abb. 57: Bernhard 1977, 33.
 Abb. 58: Eggebrecht 2003, 79.
 Abb. 59: URL: hhs-erinnerungen.de/klassen/2003a/kunst/
 Abb. 60: URL: <http://www.nils-holgersson-grundschule.de/langelotz/kuenstler.htm>
 Abb. 61: Ackermann 2001, 23.
 Abb. 62: URL: <http://www.papercutters.org/museum/>
 Abb. 63: Walker 2007, 21
 Abb. 64: Walker 2007, 4.
 Abb. 65: Monika Sommer (Hg.), Hieronymus Löschenkohl - Sensationen aus dem alten Wien (Kat. Ausst., Wien Museum Karlsplatz 2009), Wien 2009, 27.
 Abb. 67: Shaw 2004, 21.
 Abb. 68: Ackermann 2001, 51.
 Abb. 69: Ackermann 2001, 48.
 Abb. 70: Ackermann 2001, 70.
 Abb. 71: Ackermann 2001, 152.
 Abb. 72: URL: <http://www.fidus-projekt.ch/wp/tag/diefenbach>
 Abb. 73: Ackermann 2001, 173.
 Abb. 74: URL: <http://www.galerie-f.de/description.php?lang=1&item=65755>
 Abb. 75: Ackermann 2001, 188.
 Abb. 76: URL: <http://clubfilmothek.bjf.info/filme.htm?id=2910708>
 Abb. 77: URL: <http://blog.hanwayfilms.com/film/the-adventures-of-prince-achmed/>
 Abb. 78: Hal Foster u.a. (Hg.), Art since 1900, Elger 2004, 315.
 Abb. 79: Pia Müller-Tamm (Hg.), Henri Matisse - Figur Farbe Raum (Kat. Ausst. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 2005), Ostfildern 2005, S. 275.
 Abb. 80: Wetzlinger-Grundig 2011, 27.
 Abb. 81: Wetzlinger-Grundig 2011, 24–25.
 Abb. 82: Wetzlinger-Grundig 2011, 61.
 Abb. 83–85: URL: <http://www.columbia.edu/cu/arts/neiman/Walker/>
 Abb. 86: Kara Walker 2007, 112.
 Abb. 87: Kara Walker 2007, 9.
 Abb. 88: URL: <http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/90012764?>

img=1

Abb. 89: Sommer 2009, 171.

Abb. 90: Kara Walker 2002.

Abb. 91: Kara Walker 2007, 286.

Abb. 92: Kara Walker 2002.

Abb. 93: URL:

http://einestages.spiegel.de/static/topicalbumbackground/11282/peitschen_pruegel_postkarten.html

Abb. 94: Thon 2002, 22.

Abb. 95, 96: URL: <http://www.artnet.com>

Abb. 97: Kara Walker 2007, 260–265.

Abb. 98: Shaw 2004, 126.

Abb. 99: URL: <http://www.pbs.org/art21/images/kara-walker/slavery-slavery-presenting-a-grand-and-lifelike-panoramic-journey-into-picturesqu>

Abb. 100: URL: <http://www.atlantacyclorama.org/>

Abb. 101: Oettermann 1980, 41.

Abb. 102: URL: <http://365artists.wordpress.com/2011/04/22/kara-walker/>

Abb. 103, 104: URL: <http://www.atlantacyclorama.org/>

Abb. 105: Walker 2007, 285.

Abb. 107: URL: <http://www.nytimes.com/2007/10/12/arts/design/12walk.html>

Abb. 108: Walker 2000, 113.

Abb. 109: Walker 2000, 62.

Abb. 110: Detail aus Abb. 108.

Abb. 111: Walker 2000, 21.

Abb. 112: Detail aus Abb. 108.

Abb. 113: Walker 2000, 15.

Abb. 114: Walker 2000, 40.

Abb. 115: Gržinić 2003, 128.

Abb. 116: Gržinić 2003, 250.

Abb. 117: Gržinić 2003, 260.

Abb. 118: Erjavec 2003, 161.

Abb. 119, 120: URL: <http://www.booki.cc/the-digital-legacies-of-the-avant-garde/subversive-affirmation-and-over-identification/>



Abb. 1

Kara Walker, *Gone, An Historical Romance of a Civil War as It Occurred Between the Dusky Thighs of One Young Negress and Her Heart* (1994), Papiersilhouetten auf Museumswand, 4 x 15,2 m, Collection Yvonne Force Inc.



Abb. 2

Kara Walker, *Empire* (1995)
Papier und Tempera auf
Leinwand, 25,4 x 25,4 cm,
Collection Diane Wallace, NY



Abb. 3

Kara Walker, aus der Serie *Negress Notes* (1995) Gouache, Graphit und Wasserfarbe auf Papier, 22,9 x 15,2 cm, Collection Ellen und Richard Sandor, Chicago



Abb. 4

Kara Walker, *Excavated From the Black Heart of a Negress* (2002), Detail, Silhouette auf Museumswand



Abb. 5

Kara Walker, *Excavated From the Black Heart of a Negress* (2002), Detail, Silhouette auf Museumswand



Abb. 6

Kara Walker, aus der Serie *American Primitives* (2001), Gouache und Silhouetten auf Holz, 22,9 x 30,5 cm, Collection of Rachel and Jean-Pierre Lehmann



Abb. 7

Kara Walker, *Camptown Ladies* (1998), Detail, Silhouette auf Museumswand, Rubell Family Collection

Abb. 8

Französische Schule, *Les Curieux en extase, ou les Cordons de souliers* (ca. 1840), kolorierter Stich, 18,5 x 27 cm, Privatsammlung



Abb. 9

Kara Walker, *Gone* (1994), Detail aus Abb. 1



Abb. 10

Kara Walker, *Gone* (1994),



Abb. 11

Betye Saar, *The Liberation of Aunt Jemima* (1972), Mischtechnik, 29,9 x 20,3 x 7 cm, Berkeley Art Museum

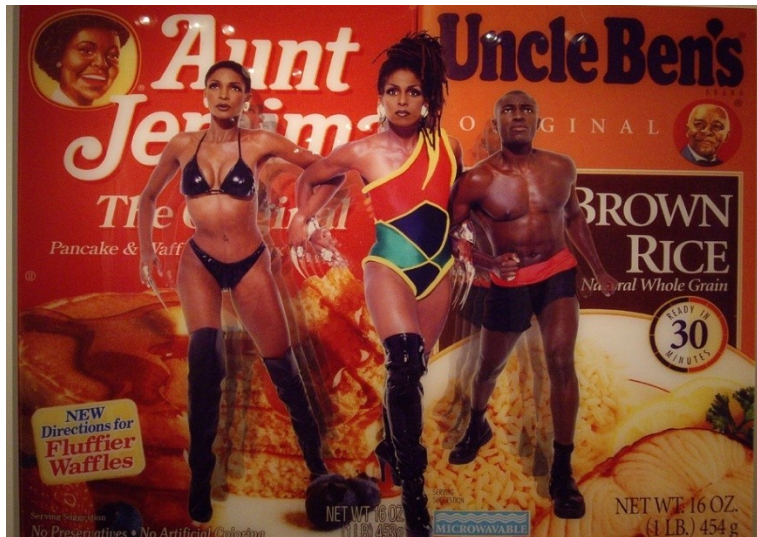


Abb. 12

Renée Cox, *The liberation of Lady J and U. B.* (1998), Cibachrome, 122 x 152,5 cm, Courtesy Robert Miller Gallery, NY

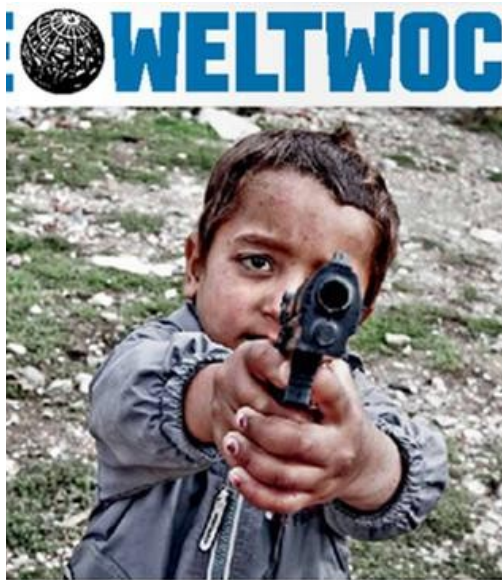


Abb. 13

Horst Schlüter, Plakat zur Ausstellung *Der Ewige Jude* im Bibliotheksbau der Deutschen Universität in München 1937



Abb. 14: Marilyn Monroe



Roma kommen: Züge in die Schweiz

Abb. 15

Titelbild der Schweizer
Weltwoche 14, April 2012



Abb. 16

Biertrinkender Bayer in Tracht



Abb. 18

Hans Baldung Grien, *Der Tod und das Mädchen* (1517), Tempera auf Holz, 30,3 x 14,7 cm, Kunstmuseum Basel



Abb. 17

Logo von Amnesty International



Abb. 19

Die göttliche Hand als
pars pro toto im Himmel,
Synagoge von Dura
Europos/Syrien (ca. 250
n. Chr.), Fresko



Abb. 20

Ferdinand Victor Eugène Delacroix, Gesamtstudie zu *Der Tod des Sardanapal* (1826-1827), Öl auf Leinwand, 81 x 100 cm, Louvre, Paris



Abb. 21

Edouard Manet, *Olympia* (1863), Öl auf Leinwand, 130,5 x 190 cm, Musée d'Orsay, Paris



Abb. 22

Jean Léon Gérôme, *Sklavenmarkt* (um 1879), Öl auf Leinwand, Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown (Mass.)



Abb. 23

Propagandaplakat zum Schweizer Minarett-Verbot (2009)



Abb. 24

Josiah Wedgwood, Emblem der *Society for the Abolition of the Slave Trade* (1788), Jaspiscameo, British Museum



Abb. 25

George Cruikshank, *The New Union Club of 1819. Being a Representation of what took place at a celebrated Dinner, given by a celebrated society* (1819), Detail, Kupferstich, British Museum



Abb. 26

Detail aus Abb. 25, unkolorierte Reproduktion, British Museum



Abb. 27

Salz- und Pfefferstreuer *Mammy and Butler* (1930-1940), produziert von Fiedler & Fiedler Mold and Die Works, Inc., Dayton, Ohio

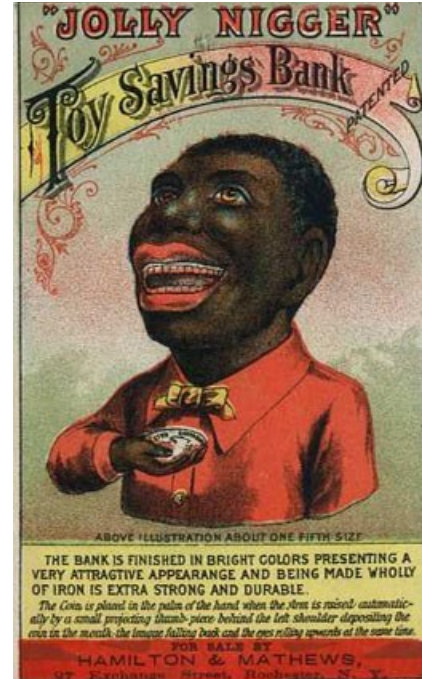


Abb. 28

Werbung für eine Sparbüchse in Form eines „Negerkopfes“



Abb. 29

Zuckerldose, (1930-1940)



Abb. 30

Billy Vans Verwandlung, Posterbewerbung für William Wests Minstrel Show (um 1900), Original gedruckt von Strobridge Litho Co, New York



Abb. 31

Gutzon Borglum, *Confederal Memorial*
(1915), 2,8 ha, Stone Mountain Park, Georgia

[illegible]

Abb. 32

Adrian Piper, *political self portrait #2 (race)*
(1979), Collection Richard Sandar



Abb. 33

Adrian Piper, *Mythic Bbeing: I Embody* (1975), Collection of the artist

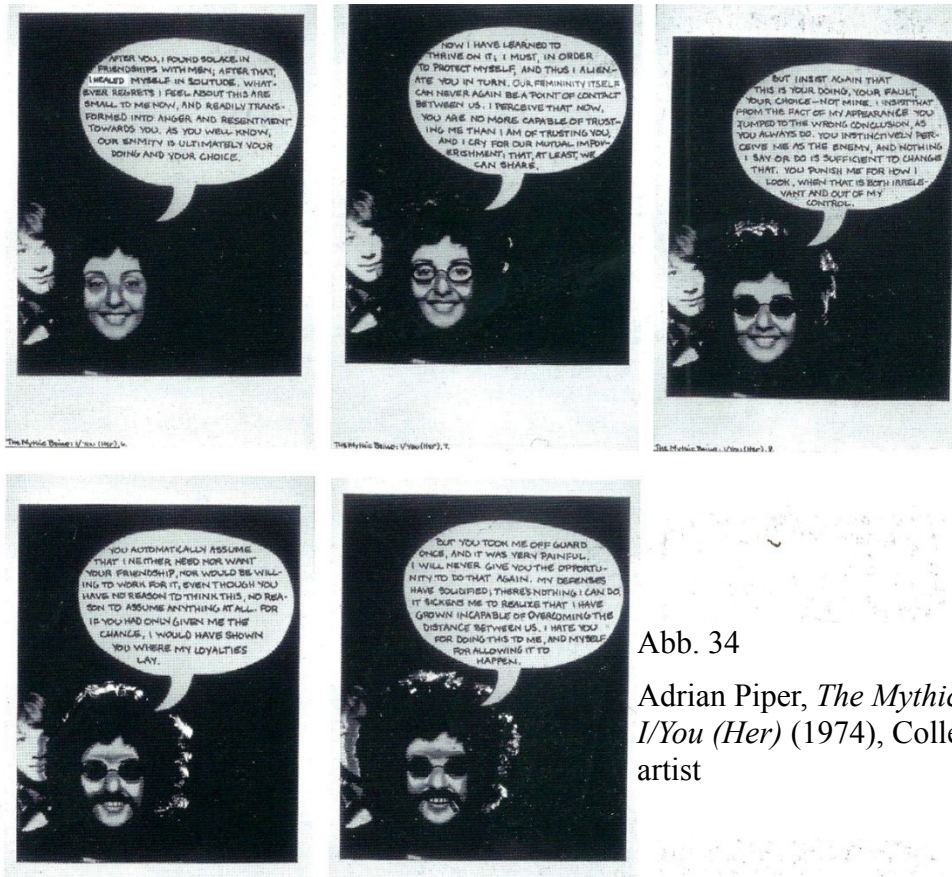


Abb. 34

Adrian Piper, *The Mythic Being: I/You (Her)* (1974), Collection of the artist

Abb.35, 36

Adrian Piper, *Four Intruders Plus Alarm System* (1980), Collection Wexner Center of Ohio State University



Abb. 37

Kara Walker, *World's Exposition* (1997),
Detail, Silhouette auf Museumswand, 3 x 4,9
m, Collection Jeanne Greenberg and Nicolas
Rohatyn



Abb. 38

Kara Walker, *The End of Uncle Tom and the Grand Allegorical Tabelaux of Eva in Heaven* (1995), Silhouette auf Museumswand, Größe variabel, Privatsammlung



Abb. 39

Robert Duncanson, *Uncle Tom and little Eva* (1853)



Abb. 40
Detail aus Abb. 38



Abb. 41
Detail aus Abb. 38



Abb. 42
Detail aus Abb. 38



Abb. 43
Detail aus Abb. 38



Abb. 44

George Cruikshank, Titelblatt zu Casells Edition von *Uncle Tom's Cabin* (1852), Victoria and Albert Museum, London



Abb. 45

Anonym, *Oh Uncle Tom! What funny things you are making there* (1852), Holzschnitt aus der Edition von Clarke and Co., Bodleian Library, Oxford



Abb. 46

George Thompson, *Topsy's Conversation* (1853), Holzschnitt zur Edition von Cooke and Milford, Sammlung Marcus Wood

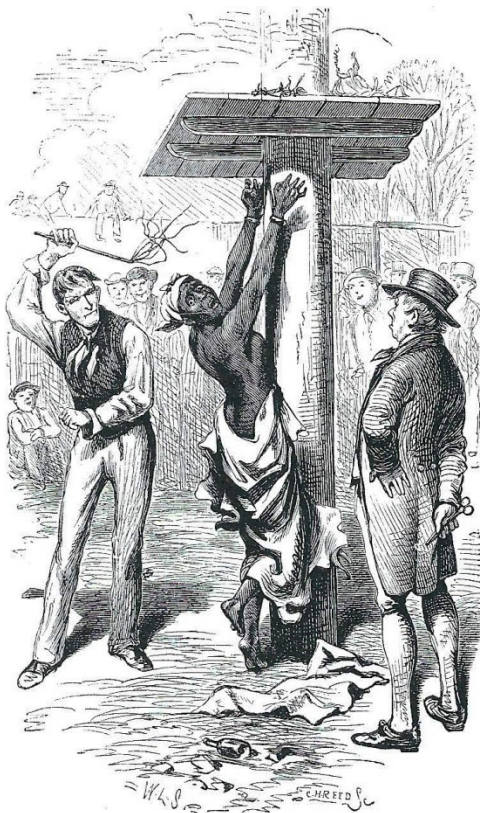


Abb. 47

Anonym, *What now! Why these folks have whipped Prue to death* (1867), Holzschnitt zur Edition von Ward Locke and Co., Bodleian Library, Oxford

PETERLOO MEDAL.

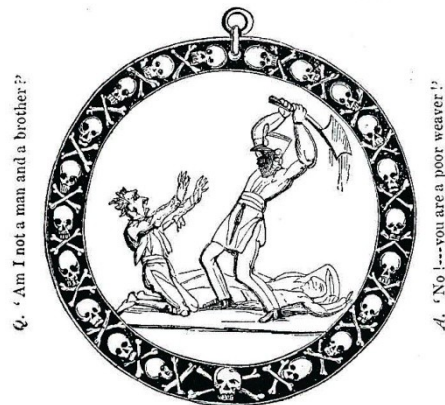


Abb. 48

George Cruikshank und William Hone, *Peterloo Medal* (1819), Holzschnitt, Bodleian Library, Oxford

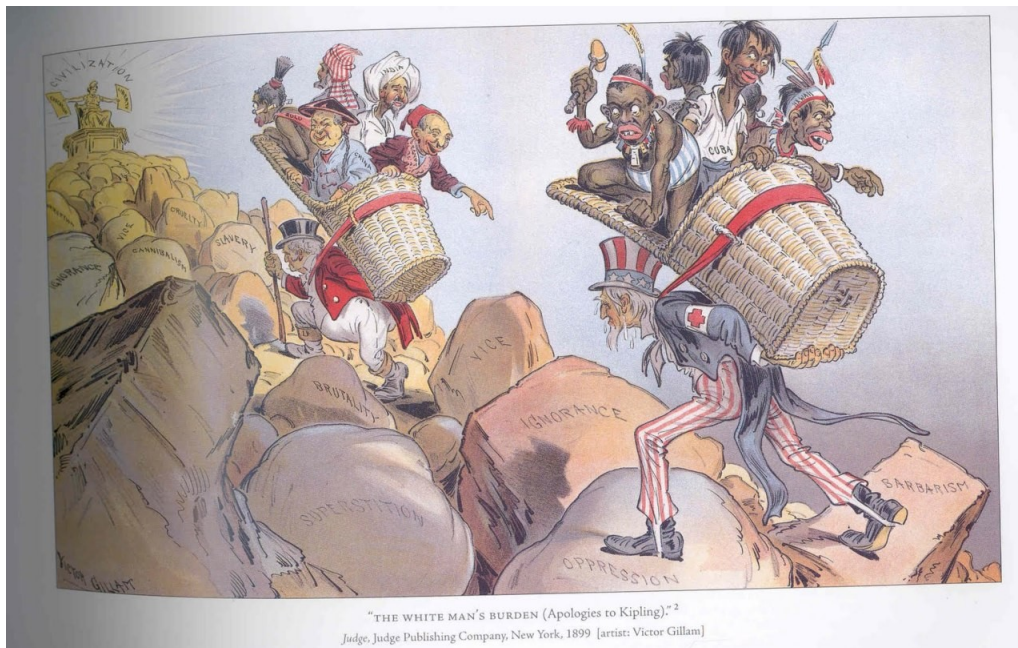


Abb. 51

Victor Gillams, *The White Man's Burden*
 (Apologies to Kipling) (1899)



Abb. 52

Anonym, *The white man's burden?*, Karikatur
 aus dem *life* Magazin
 (1899)



Abb. 53

Kara Walker, *Motherland* (2004),
Gouache auf Papier, 203 x 154 cm,
Sikkema Jenkins & Co, NY



Abb. 54

Francisco Goya, *Saturn* (1820-1823),
Öl auf Putz, 146 x 83 cm, Prado,
Madrid



Abb. 55

Goethe im Profil (1774), getuschter
Schattenriss, H 9,6 cm, Sammlung
Kippenberg



Abb. 56

Josephine Allmayer,
Wäscherin (vor 1927), 15 x
9 cm



Abb. 57

Johann Wolfgang von Goethe, Portrait Fritz von Stein (um 1783), lebensgroß, Goethe Nationalmuseum, Weimar



Abb. 58

Phillip Otto Runge, Hyazinthe und zwei Blütenstengel, 34 x 24 cm, Hamburger Kunsthalle



Abb. 59

Montage von Positiv und Negativ

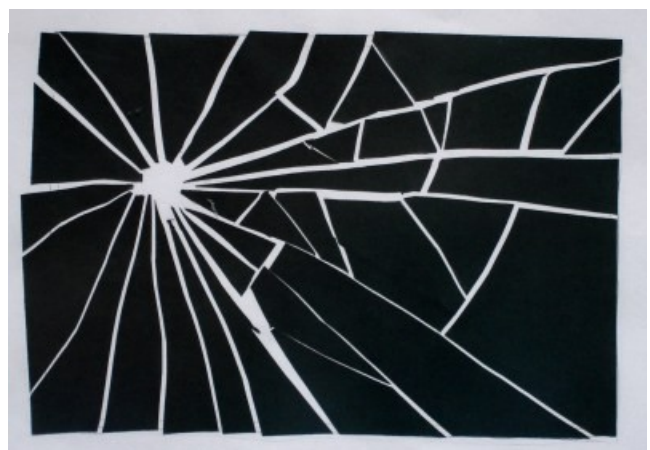


Abb. 60

Spaltschnitt



Abb. 61

Jean Huber, *Der weinende Aeneas vor den Ruinen Trojas* (1765–1785), Weißschnitt auf schwarzem Papier, 42,5 x 55 cm, Musée Jenisch, Vevey



Abb. 62

Jüdische Spitzenschnitte, 19. Jahrhundert, The Guild of American Paper Cutters National Museum, Somerset, Pennsylvania.



Abb. 63

Auguste Edouart, *Johns funny story to Mary the cook*, Lithographie, 22,8 x 14,5 cm, Metropolitan Museum of Art



Abb. 64

Auguste Edouart, *Magic Lantern*, 24 x 34 cm, The Metropolitan Museum of Art



Abb. 65

Hieronymus Löschenkohl, *Dame auf Spinett spielend*, um 1785, Aquarell, Tuschfeder, 17 x 10,7 cm, Wien Museum



Abb 66

Frontispiz von Christoph Scheiners „Ars delineandi“ (1631)



Abb 67

Silhouettierstuhl, Illustration in Lavaters Physiognomischen Fragmenten

Abb. 68 und 69

Profile aus Lavaters Physiognomischen Fragmenten

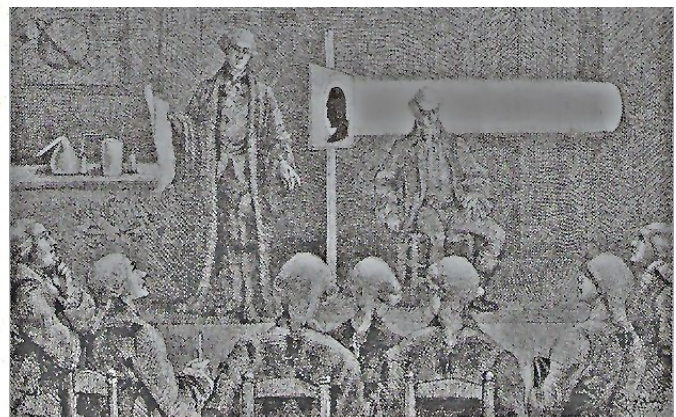
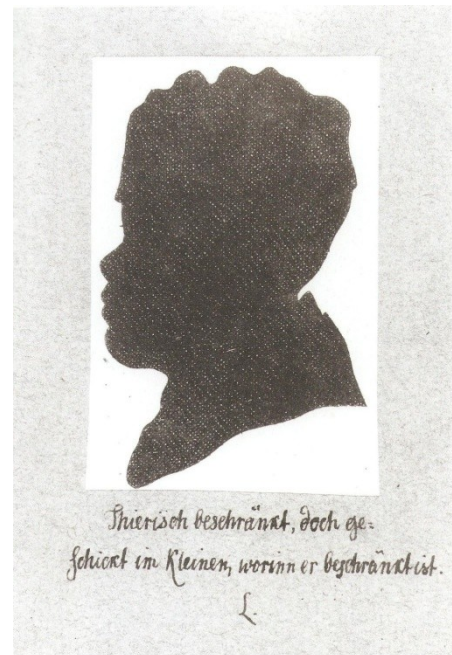


Abb. 70

Georg Christoph Lichtenberg,
Fragmente von den Schwänzen (1777)

Abb 71

Gaston Tissandier, *Les Merveilles de la
Photographie* (1874)

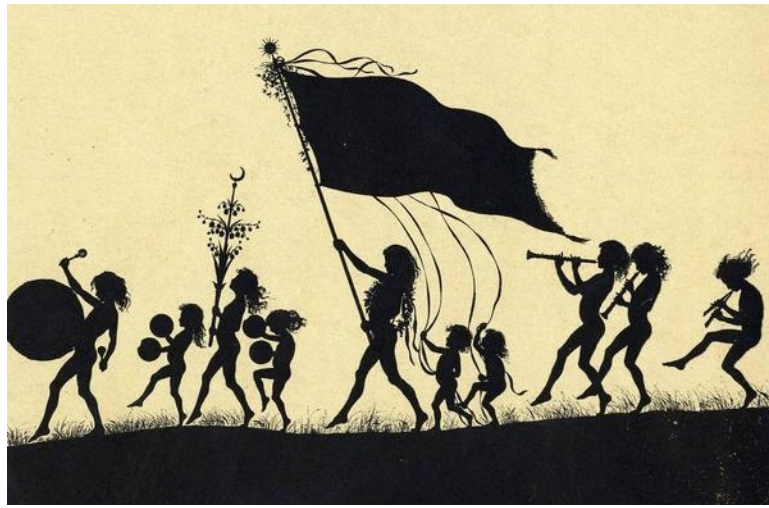


Abb. 72

Karl Wilhelm Diefenbach, *Per aspera ad astra* (1892), eine von 34 Tafeln, Detail, Mischtechnik auf Leinwand, 68 x 2 m, Stadtmuseum Hadamar



Abb. 73

Ernst Moritz Engert, *Portrait Lotte Pritzel* (1922), Scherenschnitt, 4,8 x 5 cm, Privatsammlung



Abb. 74

Ernst Moritz Engert, *Diana*, Scherenschnitt, 22,5 x 28,0 auf 34,0 x 39,0 cm, Privatbesitz

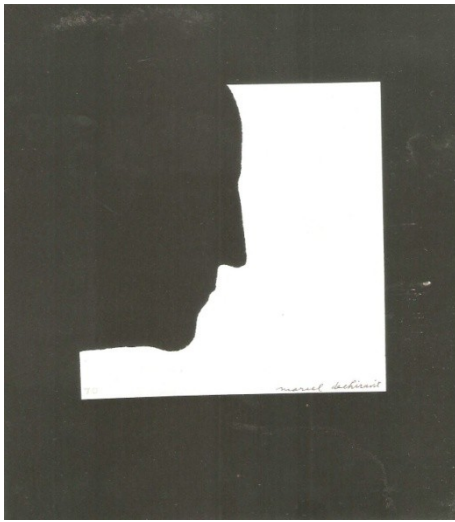


Abb. 75

Marcel Duchamp, *Autoportrait de profil* (New York 1958), Frontispiz für Robert Lebel, Sur Marcel Duchamp, Paris und London 1959, handgerissen nach Schablone, 14,9 x 14,9 cm, Graphische Sammlung Museum für Gestaltung, Zürich

Abb. 76 und 77

Filmstills aus Lotte Reinigers *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* (1923-1926)



Abb. 78

Henri Matisse, *La Gerbe* (1953), Modell für Keramikbild, ausgeschnittene Gouache, 2,9 x 3,4 cm



Abb. 79

Henri Matisse, *Venus* (1952),
Papier, 101,2 x 76,5 cm



Abb. 80

Ulla von Brandenburg, *Prospekt*
(2010), Acryl auf Nessel, 3 x 72 m,
Installationsansicht Malmö, Lilith
Performance Studio



Abb. 81

Christian Boltanski, *Engel* aus *Théâtre
d'Ombre* (1984), Blech, Metallgestell,
Spots, Ventilator, Größe variabel



Abb. 82

Birgit Knöchl, *out of control_ revisited .The autonomy of growth_OIV* (2006-2011), cut outs, Papier und Tusche, 369 x 355 x 458 cm



Abb. 83

Kara Walker, *Intervention Exodus of Confederates from Atlanta* (2005), 61 x 89 cm, LeRoy Neiman Center for print arts

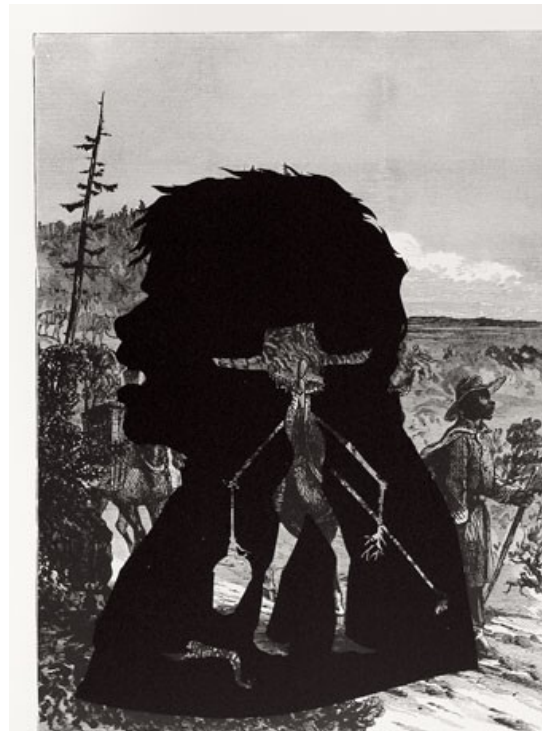


Abb. 84

Kara Walker, *Intervention Pack-Mules in the Mountains* (2005), 61 x 89 cm, LeRoy Neiman Center for print arts



Abb. 85

Kara Walker, *Intervention An Army Train* (2005), 61 x 89 cm, LeRoy Neiman Center for print arts



Abb. 86

Kara Walker, *You Do* (1993/1994), Papiersilhouette auf Leinwand, 140 x 124,5 cm, Sammlung Peter Norton und Eileen Harris Norton, Santa Monica, Californien

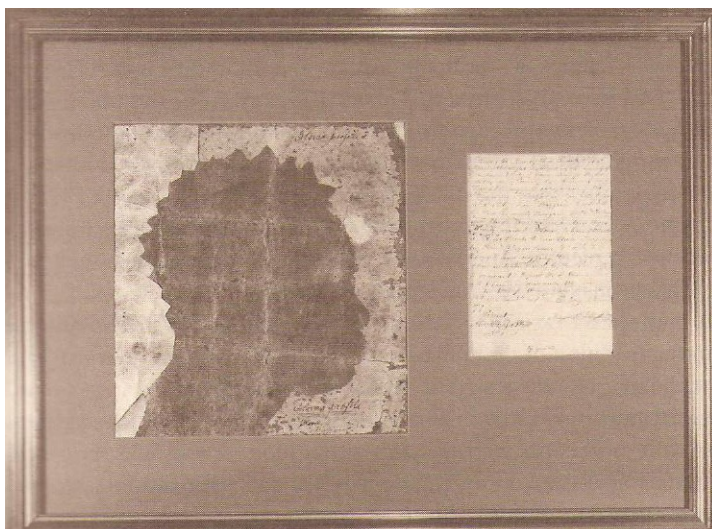


Abb. 87

Anonym, *Portrait der Sklavin Flora* (1796), Papiersilhouette und braune Tinte, 35,5 x 33 cm, Collection Stratford Historical Society, Stratford, Connecticut

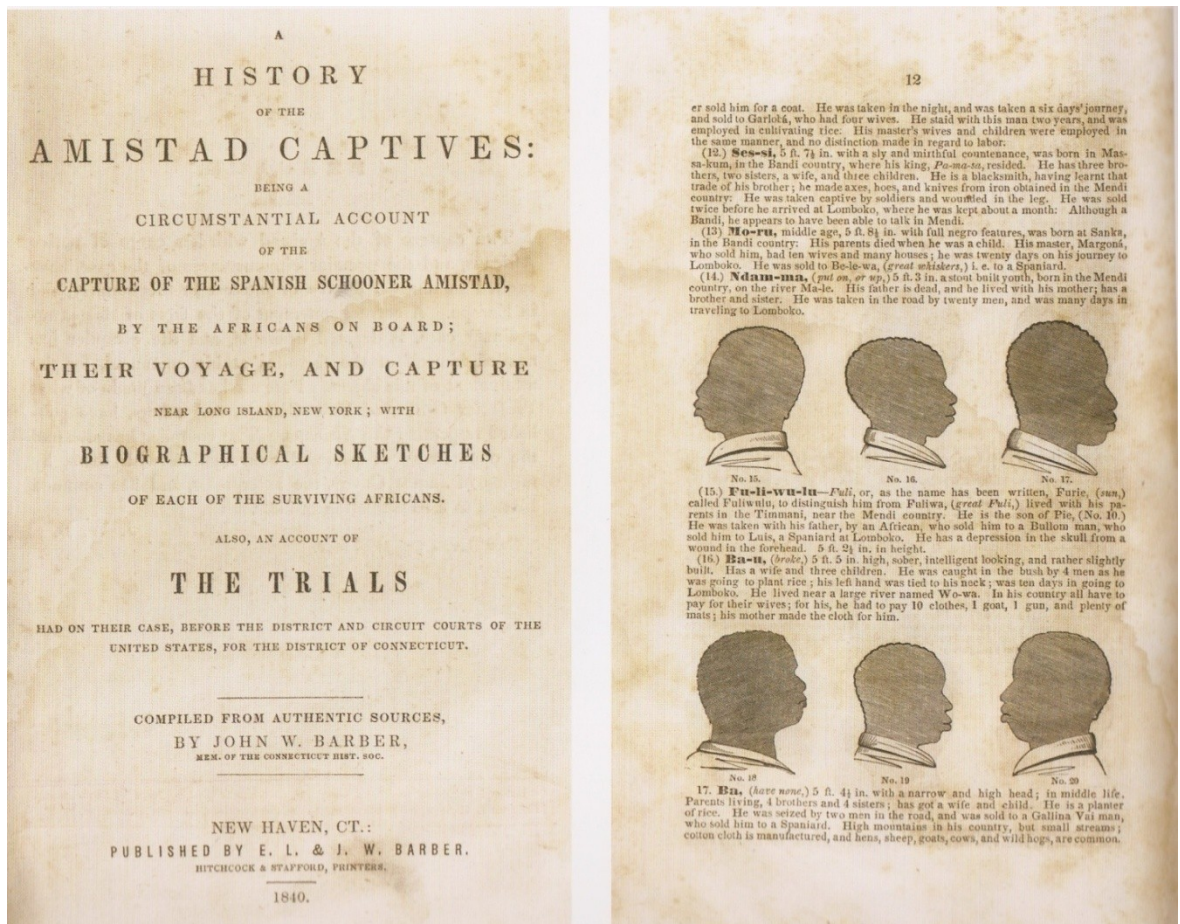


Abb. 88

John Warner Barber, *A History of the Amistat Captives: Being the Circumstantial Account of the Capture of the Spanish Schooner Amistat, by the Africans on Board; Their Voyage, and Capture near Long Island, New York; With Biographical Sketches of Each of the Surviving Africans* (1840)



Abb. 89

ein Dieb und Mörder (1786),
Holzschnitt auf Papier,
15,9 x 8,6 cm, Wienmuseum



Abb. 90

Kara Walker, *The Emancipation Approximation* (1999-2000), Siebdruck auf Papier, Portfolio mit 26 Blatt und Cover, 120 x 86 cm



Abb. 91

Kara Walker, *The invisible Beauty* (2001), Mischtechnik und Papier auf Holz, 15 x 15 cm



Abb. 92

Kara Walker, *The Emancipation Approximation* (1999-2000), Detail, Siebdruck auf Papier, Portfolio mit 26 Blatt und Cover, 120 x 86 cm

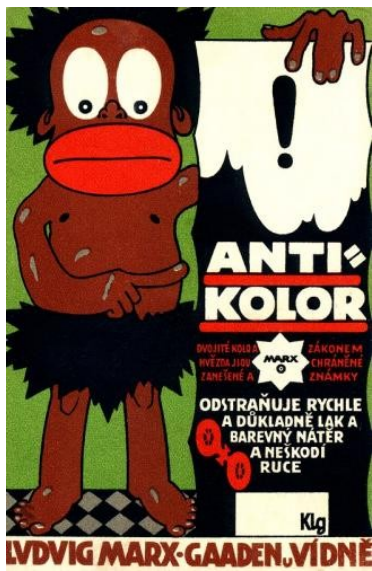


Abb. 93

Rassistische Bleichmittelwerbung
(ca. 1905), Sammlung Peter Weis



Abb. 94

Michael Ray Charles, *(Forever Free) Difference denied* (2001), 213 x 152 cm

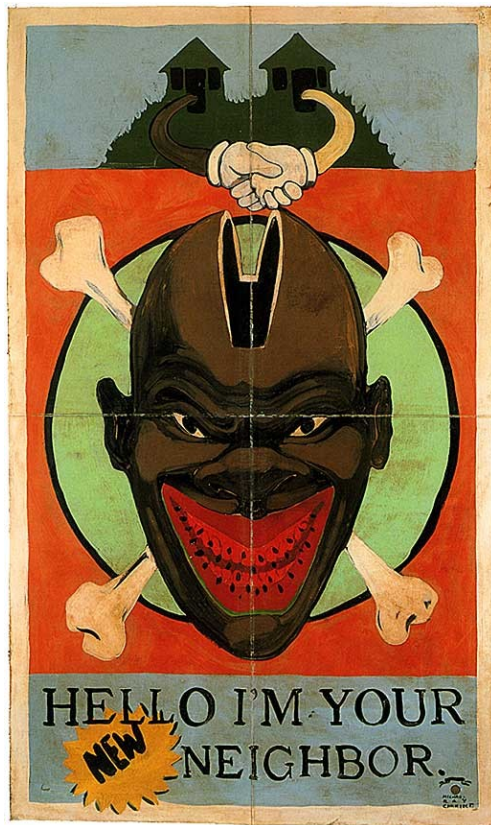


Abb. 95

Michael Ray Charles, (*Forever Free*)
Hello I'm Your New Neighbor (1997)



Abb. 96

Michael Ray Charles, (*Liberty Bros. Permanent Daily Circus*)
Three Legged Man (1994)

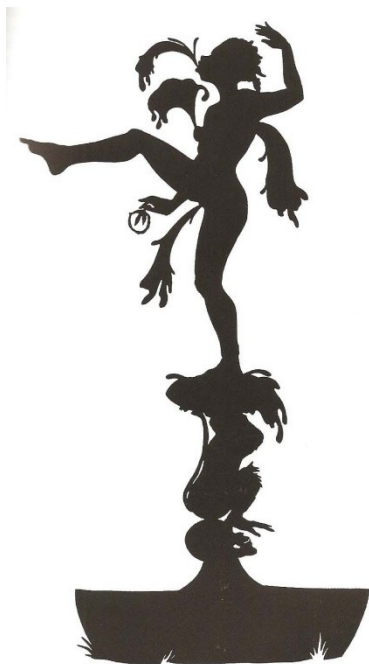


Abb. 97

Kara Walker, Detail aus *Slavery! Slavery!*
presenting a GRAND and LIFELIKE
Panoramic Journey into Picturesque
Southern Slavery or "Life at 'Ol' Virginny's
Hole" (sketches from Plantation Life)" See
the Peculiar Institutions as never before! All
cut from black paper by the able hand of
Kara Elizabeth Walker, an Emancipated
Negress and Leader in her Cause (1997),
Sammlung Eileen and Peter Norton, Santa
Monica, California



Abb. 98

Kara Walker, *Cut* (1998), 223,5 x 137 cm,
Brent Sikkema Gallery, New York (NY)

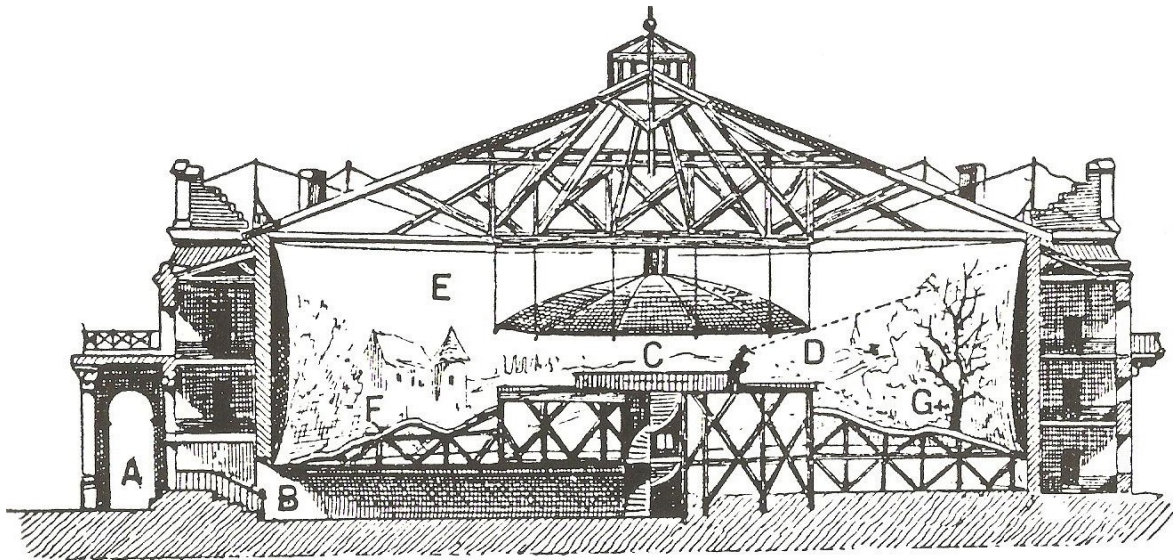


Abb. 99

Kara Walker, *Slavery! Slavery!* presenting a *GRAND and LIFELIKE Panoramic Journey into Picturesque Southern Slavery or "Life at 'Ol' Virginny's Hole" (sketches from Plantation Life)" See the Peculiar Institutions as never before! All cut from black paper by the able hand of Kara Elizabeth Walker, an Emancipated Negress and Leader in her Cause* (1997), Installationsansicht der Ausstellung "no place (like home)", Walker Art Center, Minneapolis, Minnesota, 1997



Abb. 100
Civil War Museum in Atlanta



19. Schnitt durch ein Panorama: A. Eingang und Kasse B. Verdunkelter Gang C. Betrachterplattform D. Sehwinkel des Betrachters
E. Rundleinvand F. Plastisch gestalteter Vordergrund (Faux Terrain) G. In trompe-l'oeil gemalte Gegenstände auf der Leinwand.

Abb. 101
Schnitt durch ein Panorama



Abb. 102
Kara Walker, *Battle of Atlanta: Being the narrative of a negress in the flames of desire - A reconstruction* (1995)



Abb. 103

American Panorama Company, *Atlanta Cyclorama* (1885-1886), Detail, Aneinanderreihung von Perspektiven



Abb. 104

und Bild durch vollplastische Figuren und Hybridformen im *Atlanta Cyclorama*



Abb. 105

Kara Walker, *Gettysburg Battlefield II* (2001), Mischtechnik und Papier auf Holz, 15 x 15 cm, Deutsche Bank Art Collection

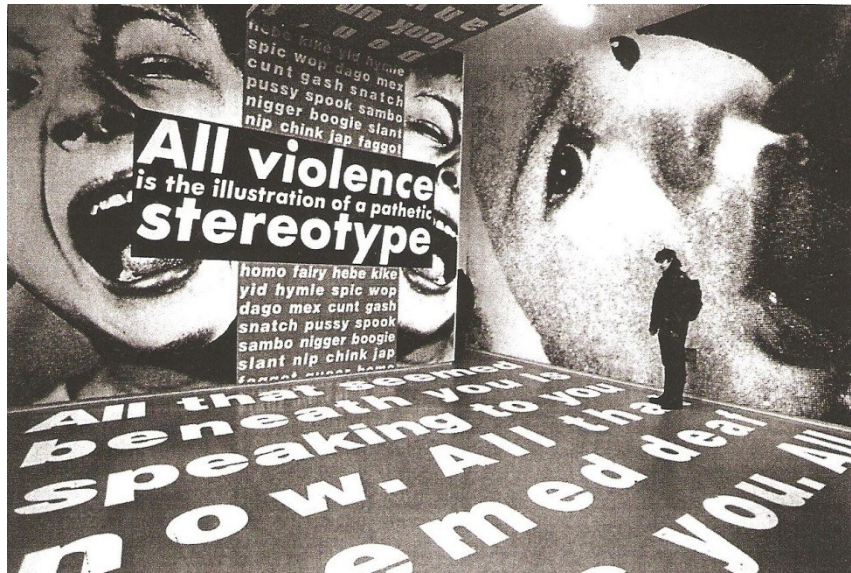


Abb. 106

Barbara Kruger, *All violence is the illustration of a pathetic stereotype* (1991), Galerie Mary Boone, New York



Abb. 107

Kara Walker, Detail aus *Slavery! Slavery* (Abb. 99)



Abb. 108

Kara Walker, *Safety Curtain* in der Wiener Staatsoper (1999)



Abb. 109

Rudolf Eisenmenger, *Orpheus und Eurydice* (1955), Staatsoper Wien



Abb. 110

Detail aus Abb. 108



Abb. 111
Entwurf für *Safety Curtain*



Abb. 112
Detail aus Abb. 108



Abb. 113
twurf für *Safety Curtain*



Abb. 114

Entwurf für *Safety Curtain*

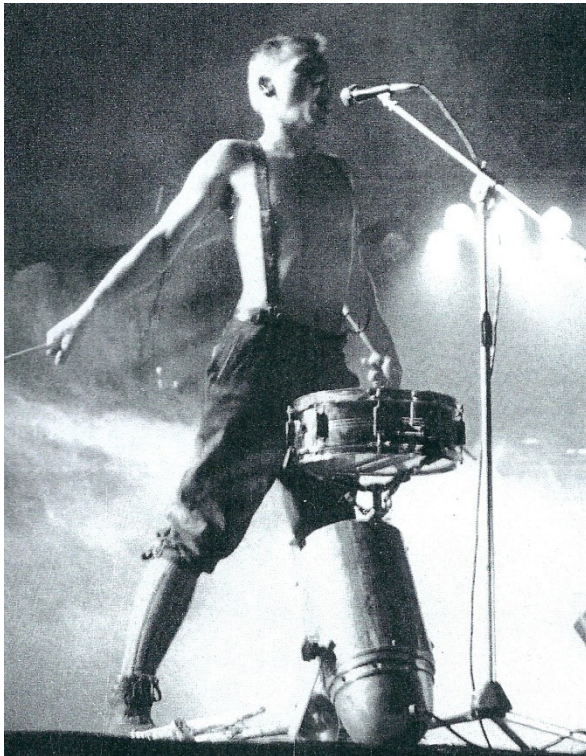


Abb. 115

Laibach, Konzertfoto
1985

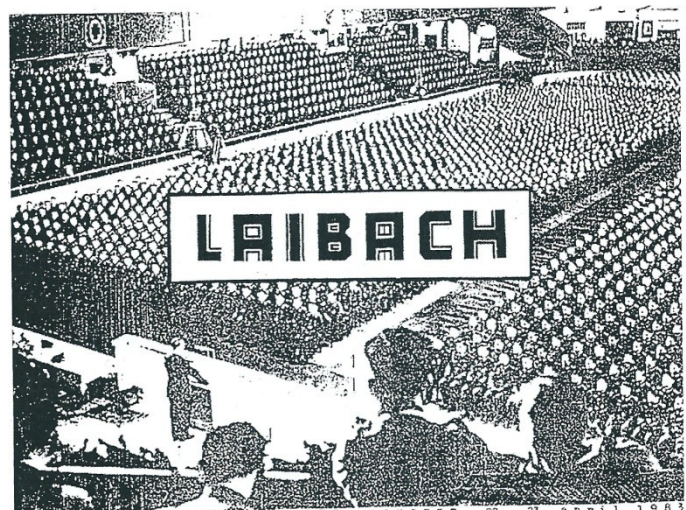


Abb. 116

Laibach, The 12th Biennial,
Zagreb (1983),
Siebdruckposter, 49 x 63 cm



Abb. 117

Irwin, Erste Ausstellung in einer Privatwohnung in Ljubljana 1985

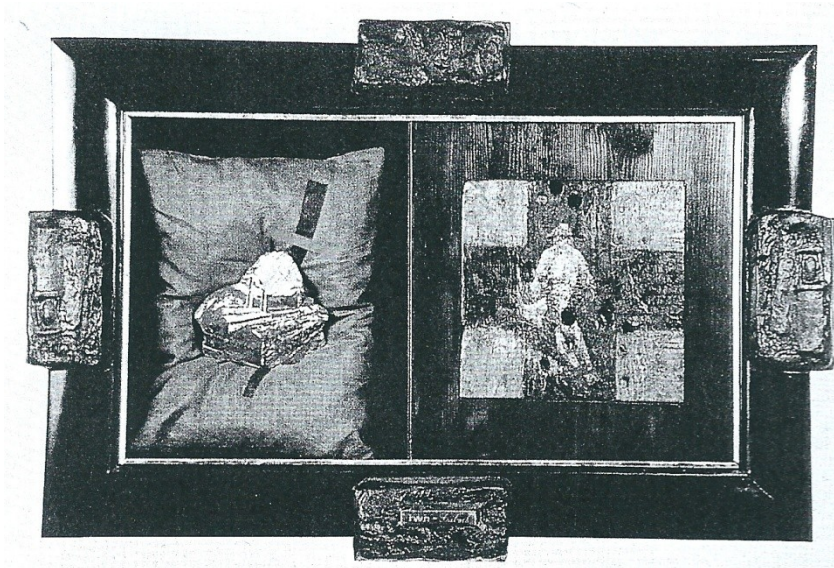


Abb. 118

Irwin, *Sower II* (1984), Mischtechnik, 62 x 93 cm



Abb. 119

Novi Collectivizm, Posterentwurf für den Tag vder Jugend (1987), 35 x 24,5 cm



Abb. 120

Richard Klein, *Das Dritte Reich* (1936)