

Schön, weiblich, fremd.

Körperdiskurse im Blick der zeitgenössischen Kunst¹

ALEXANDRA KARENTZOS

Der Begriff „Schönheit“ bezieht sich häufig auf Körper und ist in diesem Zusammenhang von Körperpolitik nicht zu trennen, er wird nicht unabhängig von sexuellen und ethnischen Unterscheidungen verhandelt – diese Unterscheidungen sind unmittelbar ausschlaggebend bei der Bestimmung von Schönheitsidealen. Die Definition des weißen Körpers als normativen Schönheitsideals etwa war lange Zeit verbunden mit einer kolonialistischen Deutungsmacht, die andere Körper als fremd, hässlich, unzivilisiert, barbarisch, animalisch ausschloss.

Zugleich waren diese anderen Körper Fixpunkte des Begehrens: In Analogie zur Kolonisierung des Landes versuchte man, die Körper der Kolonisierten zu beherrschen. Diese wurden in jenen Diskursen als „andere“ produziert. Dabei verschränkten sich die rassischen Unterscheidungen mit geschlechtlichen.² Gerade die Körper schwarzer Frauen sind im Rassismus Schauplätze der Eroberung.

Eine solche Unterwerfung findet bereits durch unterschiedliche Zuschreibungen statt. Es ist fraglich, ob sich der Körper überhaupt jenseits kultureller, geschlechtlicher und ethnischer Kategorisierungen und Schematisierungen denken lässt. Es gibt ihn nicht als unbeschriebenes Blatt, vielmehr wird er im Sinne Judith Butlers erst in einem Prozess von Bezeichnungen und Zuschreibungen her-

1 Der Beitrag ist eine überarbeitete Version meines Textes: „Fremde Schönheit, hässliche Fremdheit. (Um-)Codierungen des Körpers in der zeitgenössischen Kunst“, in: Tina Bara/Susanne Holschbach/Alba D'Urbano (Hg.): *Bellissima: Körper – Konstrukt – Schönheit*, Leipzig: Hochschule für Graphik und Buchkunst 2007, S. 155-167.

2 Vgl. Judith Butler: *Körper von Gewicht*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993, S. 241ff.

gestellt.³ So unterliegt der Körper von vornherein kulturellen Codierungen und wird nicht zuletzt an Schönheitsnormen gemessen. Jean Baudrillard stellt fest: „Tätowierungen, zerdehnte Lippen, chinesische Klumpfüße, Lidschatten, Make-up, Enthaarung, Wimperntusche oder auch Armreifen, Ketten, Schmuck, Zubehör: alles ist dazu angetan, die kulturelle Ordnung noch einmal auf den Körper zu schreiben, und eben dies gewinnt die Wirkung von Schönheit.“⁴

Doch nicht erst Accessoires wie Schmuck und Schminke versehen den Körper mit kulturellen Markierungen; schon Haar- und Hautfarbe unterliegen entsprechenden gesellschaftlichen Kategorisierungen. Dass die Insignien der Schönheit kulturell definiert sind, wird insbesondere an stereotypisierten Figuren sichtbar, wie zum Beispiel der schönen weißen ‚Blondine‘ oder der ‚rassigen‘, exotischen Schönheit, die so genannten Zigeunerinnen oder auch Schwarzen zugeschrieben wird – an diesen Konstrukten manifestiert sich wiederum die Verschränkung von sexuellen und ethnischen Schemata. Solche Klischees sind eng mit der Geschichte des Kolonialismus verflochten.

Schwarz-weiß-Malerei

Der Opposition von schwarz-weiß kommt zentrale Wirksamkeit zu. Die Hautfarbe fungiert als visuelle Kategorie der Andersheit.⁵ Claudia Benthien beschreibt am Beispiel Johann Gottfried Herders, dass die ‚weiße‘ Haut wie in der Drucktechnik oder Malerei als eine Art farbneutrale Leinwand oder unbeschriebenes Blatt – als *tabula rasa* –, die dunkle Haut als ihr Pendant verstanden wird: „Die ‚farbige‘ Haut wird somit, im Gegensatz zur hellen, als markierte interpretiert; sie wird zu einer von der neutralen Norm abweichenden.“⁶ Die weiße Haut wird damit als unmarkierte Instanz und universale Norm gesetzt, indem die dunkle Haut als Alterität definiert wird. Dadurch wird die Vorstellung einer „natürlichen“ Differenz hervorgebracht.

Die negative Sichtweise auf das Fremde wird mit dunkler Haut assoziiert und permanent wiederholt. Die Überlegenheit der weißen Haut gegenüber der schwarzen ist, um ein Beispiel aus dem 19.

3 Vgl. Judith Butler: Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1991, v. a. S. 190ff.

4 Jean Baudrillard: „Fetischismus und Ideologie: Die semiologische Reduktion“, in: J.B. Pontalis (Hg.): Objekte des Fetischismus. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1972, S. 315-332, S. 324.

5 Vgl. Claudia Benthien: Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1999, S. 174.

6 Ebd.

Jahrhundert anzuführen, besonders drastisch in dem Mappenwerk Allegorien und Embleme von 1882 hervorgehoben, für das auch beispielsweise Gustav Klimt und Franz von Stuck Beiträge geliefert haben. Im Vorwort beschreibt Albert Ilg, der damalige Direktor des Kunsthistorischen Museums Wiens, das Bild Wahrheit und Lüge von Alfred Mietzner (Abb. 1): Die „nackte Wahrheit“ setzt

den Fuß auf eine Larve (...). In unbestimmtem Dämmerlichte liegt hinter ihrer reinen Gestalt die Sphinx des Geheimnisses, das Rätselhafte, Zweideutige, überwunden aber zu ihren Füßen die Lüge. (...) Dem herrlichen Götterleibe gegenüber, der in hellenischer Schönheit prangt, ist sie die Mohrin, schwarz und düster. Während jene jede Hülle verschmäht, hat die Falsche den schwarzen Leib mit Schleiern, Bändern und allerlei Tand behangen und seine Häßlichkeit zu verdecken gesucht.⁷

Die Lüge ist als Schwarze personifiziert, die von der griechischen, weißen Göttin überwunden wird. Der Schleier dient hier zur Verhüllung einer „Hässlichkeit“, die nach Ilg in der Hautfarbe begründet liegt. Das Schierlingskraut, das der Lüge im Bild zugeordnet ist, zeigt sie zudem als Todesbringerin.⁸ Zugleich steht hinter der Göttin aber das sphingische Rätsel, das Ägypten als den Ursprung „Griechenlands urältester Cultur“⁹ hervorhebt. Die nackte Wahrheit hat die Maske der Verstellung überwunden, während die schwarze Personifikation der Lüge ihre auf dem Kopf trägt. Die Maske der Schwarzen erscheint hier als animalisch und ‚primitiv‘. Die Pose der Weißen zitiert überdies die der Venus (Abb. 2), wie sie etwa Botticelli in Anlehnung an antike Vorbilder in seinem berühmten Gemälde aus dem Jahr 1485 dargestellt hat. In der Wiederholung der Schönheitspose durch Mietzner wird diese zum normativen Ideal erhoben. Überdies verbindet er die Göttin der Schönheit mit moralischen Kategorien des Guten und Wahren, wohingegen die Schwarze dem Hässlichen und Niederträchtigen zugeordnet wird.

In diesem Kontext werden formelhafte Dichotomien festgeschrieben und verbreitet: Der Kontrast von weißer Haut und schwarzer Haut symbolisiert zugleich die Differenz von Licht und Schatten, Aufklärung und Verschleierung, Wissen und Unwissen, Sauberkeit und Schmutz. Noch im 20. Jahrhundert waren Redensarten gebräuchlich wie „den Mohren weißwaschen“ als Bezeichnung

7 Albert Ilg: „Erläuternder Text“, in: Martin Gerlach (Hg.): Allegorien und Embleme. Originalentwürfe von den hervorragendsten modernen Künstlern, sowie Nachbildungen alter Zunftzeichen und moderne Entwürfe von Zunftwappen. Wien 1882, S. 5-32, S. 27.

8 Der Schierlingsbecher ist in der griechischen Antike ein Mittel zum Vollzug der Todesstrafe. Sokrates etwa wird dazu verurteilt, das Gift zu trinken.

9 A. Ilg: „Erläuternder Text“, a.a.O., S. 7.

für eine absurde, problematische und unmögliche Reinigung.¹⁰ Weißsein firmiert in diesem Zusammenhang als Zeichen für eine ‚höhere‘, zivilisiertere und vergeistigtere Kulturstufe und damit auch als ‚das‘ Paradigma für Schönheit.

In Hegels Philosophie erscheint Afrika als bedrohliches Anderes, das an den Rändern der Weltgeschichte situiert ist; für ihn ist es „kein geschichtlicher Weltteil, er hat keine Bewegung und Entwicklung aufzuweisen“.¹¹ In den „Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte“ heißt es weiter: „Was wir eigentlich unter Afrika verstehen, das ist das Geschichtslose und Unaufgeschlossene, das noch ganz im natürlichen Geiste befangen ist und das hier bloß an der Schwelle der Weltgeschichte vorgeführt werden musste.“¹² Damit siedelt Hegel den Afrikaner in einem Grenzbereich zwischen Tier und Mensch an. Patricia Purtschert analysiert diese Verortung wie folgt: „Die Figur des Afrikaners wandert an den Grenzen zwischen dem Menschlichen und dem Unmenschlichen, zwischen Mensch und Tier, zwischen Entwicklungsfähigkeit und Stagnation entlang und bringt diese Grenzen dabei zugleich hervor.“¹³ Nach Purtschert wird der Afrikaner so zu einer Grenzfigur. Für die Subjektkonstitution ist eine solche Figur konstitutiv: „Die Grenzfigur markiert eine Position an den Rändern desjenigen, was als Subjekt bestimmt wird, eine Position also, die nicht mit dem Subjekt zusammenfällt, aber dennoch auf eine bedeutsame Weise mit ihm verbunden ist.“¹⁴

Solche Mechanismen des Ein- und Ausschlusses werden in zeitgenössischer Kunst reflektiert und zugleich rassistische Stereotype ironisch aufgegriffen und zitiert, so dass zugleich Subjektkonzeptionen problematisiert werden. Damit erfahren auch Schönheitsbegriffe eine neue Wendung.¹⁵ Reflexiv sind die Arbeiten nicht zuletzt in

10 Vgl. dazu auch Christine Alonzo: „Ebenbild aus Ebenholz. Schwarze und weiße Figuren auf dem Schachbrett unseres Bewusstseins“, in: Annemarie Hürlimann/Martin Roth/Klaus Vogel (Hg.): *Fremdkörper – Fremde Körper. Von unvermeidlichen Kontakten und widerstreitenden Gefühlen*. Ausst.-Kat. Stiftung Deutsches Hygiene-Museum, Ostfildern Ruit: Hatje Cantz 1999, S. 188-194. Mit vielen Bildbeispielen v.a. aus der Werbung.

11 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, in: ders.: *Werke*, hg. von Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel, Bd. 12, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1970, S. 129.

12 Ebd.

13 Patricia Purtschert: *Grenzfiguren. Kultur, Geschlecht und Subjekt bei Hegel und Nietzsche*. Frankfurt/Main: Campus 2006, S. 63.

14 Ebd., S. 27.

15 Vgl. Wu Hung: „Schönheit in der zeitgenössischen Kunst“, in: *About Beauty – Über Schönheit*. Ausst.-Kat. Haus der Kulturen der Welt. Berlin: HKW 2005, S. 19-37.

dem Sinne, dass sie den ‚weißen Blick‘¹⁶ zurückspiegeln und dadurch irritieren. (Abb. 3 und 4)

In der Videoperformance *Neger* aus dem Jahr 2000 der Künstlerin Ingrid Mwangi zum Beispiel wird das Prinzip der Fremdprojektion wörtlich genommen: Das Wort „Neger“ wird mehrmals über das Gesicht der Künstlerin geblendet, wie ein Stempel aufgedrückt, so dass sie nicht individualisiert, sondern typisiert wird.¹⁷ Der Ausdruck „Neger“ ist eine stark abfällige, diskriminierende und rassistische Bezeichnung und geht ursprünglich auf das lateinische Wort für Schwarz (*niger*) zurück. In kolonialen Diskursen manifestiert sich in diesem Schlagwort die angebliche Minderwertigkeit der Schwarzen und deren Unterwerfung. Das scheinbar ‚Primitive‘ wird in dem Video auch durch unartikulierte Laute wie Brummen, Knurren und Singsang vorgeführt und auf die Spitze getrieben, so dass die Klischees in ihrer Übertreibung greifbar und angreifbar werden. Zu diesen Stereotypen gehört insbesondere das der wilden, animalischen und nicht-domestizierten Schwarzen. Mwangi spielt mit diesen semantischen Versatzstücken auch dadurch, dass sie aus ihrem Haar verschiedene Masken formt, die wiederum an ‚primitive‘ Kulte erinnern. Die Verdeckung des Gesichts betont ebenfalls die Entindividualisierung und Typisierung ‚der‘ Schwarzen. Das Haar ist in diesem Zusammenhang vielfach codiert: Zum einen sind die schwarzen dread-locks Merkmal ‚der‘ Afrikanerin. Kara Walker, eine andere Künstlerin, die Markierungen von Schwarz und Weiß in Frage stellt, erklärt in einem Interview über das Haar von Schwarzen: „Unser Haar kann gerade nach oben zeigen, es kann gedreht und geknotet und in geometrische Formen gedrückt werden, die nichts Natürliches mehr haben. Trotzdem wird über die Frisuren manchmal geredet, als handele es sich dabei um den Ausdruck eines natürlichen oder primitiven oder afrikanischen Stils.“¹⁸ Eine Pointe von Mwangis Videoarbeit besteht darin, dass sie diese vermeintliche Natürlichkeit auch durch ihre Nacktheit in Szene setzt, doch statt die angeblichen Wesenszüge von Schwarzen zu bestätigen, werden die entsprechenden Klischees parodiert. Zum anderen sind die Haare mit dem Thema Schönheit und Erotik gleichsam verflochten: Insofern sie das Gesicht verdecken, lassen sie die Schönheit der Frau eher errahnen, als dass sie sie preisgeben; zugleich aber haben die Haare selbst einen erotischen Zeichencharakter.¹⁹

16 Vgl. Viktoria Schmidt-Linsenhoff/Karl Hölz/Herbert Uerlings (Hg.): *Weißer Blick. Geschlechtermythen des Kolonialismus*. Marburg: Jonas 2004.

17 Vgl. dazu http://www.mwangi-hutter.de/vid_neg.htm (Stand: März 2006).

18 Heike Faller: „Meine Seite der Geschichte. Ein Gespräch mit Kara Walker“, in: *DIE ZEIT* Nr. 51 vom 11. Dezember 2003, S. 55.

19 Vgl. Inge Stephan: „Das Haar der Frau. Motiv des Begehrens, Verschlingens und der Rettung“, in: Claudia Benthien/Christoph Wulf (Hg.): *Körperteile*.

Mwangis schwarze Haare und ihr Körper kontrastieren mit dem weißen Hintergrund in dem Video. Das Werk illustriert geradezu das von Judith Butler beschriebene Prinzip, nach dem „das, was gesehen werden kann, was eine sichtbare Markierung qualifiziert, mit der Fähigkeit zusammenhängt, einen markierten Körper im Verhältnis zu unmarkierten Körpern entziffern zu können, wobei unmarkierte Körper die Währung normativen Weißseins darstellen.“²⁰ Der schwarze Körper erscheint damit als markierter, als Abweichung von der Norm.

Ähnliche Mechanismen kommen in Mwangis Video *Masked* aus dem Jahr 2000 zum Tragen (Abb. 5), in dem die Künstlerin ebenfalls aus ihrem Haar eine Maske generiert. Wie eine Terroristin verumumt, niemals erkennbar, das bedrohliche Fremde verkörpernd, konfrontiert sie den Betrachter, indem sie den Blick frontal zurückwirft. Reflektiert, gespiegelt werden damit wiederum rassistische Ideologeme. Als Projektionsfigur changiert die Schwarze zwischen bedrohlicher Andersheit und anziehender Schönheit. (Abb. 6 und 7)

Umgekehrt werden rassistische Projektionen in Mwangis zweiteiliger Fotoarbeit *Static Drift* (2001). Auf dem einen Bild erscheint auf dem Bauch einer schwarzen Frau heller abgesetzt die Flächenkarte Afrikas als „Bright Dark Continent“, auf dem anderen daneben der dunklere Umriss Deutschlands als „Burn Out Country“. Der Körper der Schwarzen wird in jedem Sinne des Wortes kartographiert. Der dunkle Frauentorso mit der Afrika-Projektion – eine buchstäbliche Verkörperung Afrikas – weckt sogleich Assoziationen an Freuds Topos der weiblichen Sexualität als ‚dark continent‘ und ist mit Rätselhaftigkeit, Schönheit und Erotik konnotiert. Indem die Grenzen auf der Haut markiert werden, werden sie aber zugleich überschritten: Die Verbindung des so genannten ‚schwarzen‘ Kontinents Afrika mit dem Bedeutungsfeld ‚fröhlich, hell, leuchtend‘ einerseits und die ‚Schwärzung‘ Deutschlands andererseits widerspricht üblichen Zuschreibungen. Die Körperhaut wird zu einer irritierenden Kontrastfolie, sie selbst changiert zwischen hell und dunkel und konterkariert die Ein- und Ausgrenzungen. Die Brisanz der Arbeit erhöht sich noch dadurch, dass es sich um den Körper der Künstlerin handelt. Simon Njami weist auf die kulturellen Codes hin, denen Mwangis Hautfarbe unterworfen wird: „I imagine her in Nairobi beside her friends with her too light skin. I imagine her a few years later with her friends in Saarbrücken, her skin too dark. This skin became a screen, a me-

Eine kulturelle Anatomie, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2001, S. 27-48, insbes. S. 37.

20 J. Butler: Körper von Gewicht, a.a.O., S. 237.

taphor.“²¹ Die Bewertung der Hautfarbe ändert sich je nach Blickwinkel – in der Neubewertung derselben Haut als einer anderen wird das Paradox des Titels „Static Drift“ aufgegriffen. Darin spiegelt sich überdies der von Hegel kolportierte Gegensatz von Afrika als Stillstand und Europa als Fortschritt in einer Figur. Indem Mwangi in den Werken Künstlerin und Kunstfigur, Subjekt und Objekt zugleich ist, wirft sie die kolonialistische Wissensproduktion und Deutungsmacht auf deren eigene Stereotypisierungen zurück.

„Hottentotten-Venus“

Die Darstellung schwarzer Frauen in kolonialen Diskursen geht einher mit ihrer vollständigen Sexualisierung, wobei sie zugleich exotisiert werden und als Ikonen des Primitivismus gelten. Ihre „abnorme“ Sexualität wird gerade in medizinischen Diskursen des 19. Jahrhunderts mit der der Affen, vor allem der Orang-Utans, was wörtlich „Waldmensch“ heißt, in Verbindung gebracht.²² Zur Untermauerung dieser Klischees diente die so genannte „Hottentotten-venus“: Unter dieser Bezeichnung wurde die aus Afrika stammende Saartje Baartmann seit 1810 öffentlich ausgestellt.²³ (Abb. 8) Durch ihr großes Gesäß, ihre großen Brüste und ihre hervortretenden Genitalien wurde sie zum Inbegriff schwarzer Sexualität und Triebhaftigkeit – und zum Paradigma der Zurschaustellung und Entprivatisierung schwarzer Sexualität.

Dabei schwingt, wie Katharina Sykora unter Verweis auf Karl Rosenkranz’ „Ästhetik des Hässlichen“ hervorhebt, „stets das Entstehen des Häßlichen aus dem Schönen mit. Der europäischen Betrachterin wird so in der Figuration von Weiblichkeit als ethnisch und körperlich grundsätzlich differentem Sexus ihr Spiegelbild und ihr Korrekturmaßstab zugleich vor Augen geführt.“²⁴ Während die

21 Simon Njami: „Memory in the Skin: The Work of Ingrid Mwangi“, in: www.mwangi-hutter.de/sta_nja.htm (zuletzt abgefragt am 8.4.2006).

22 Vgl. dazu Katharina Sykora: „Weiblichkeit, das Monströse und das Fremde. Ein Bildamalgam“, in: Annegret Friedrich/Birgit Haehnel u.a. (Hg.): Projektionen. Rassismus und Sexismus in der visuellen Kultur, Marburg: Jonas 1997, S. 132-149.

23 Vgl. Deborah Willis/Carla Williams: The Black Female Body. A Photographic History. Auss.-Kat. Philadelphia: Temple University Press 2002, v.a. S. 8 ff und S. 59 ff. Vgl. auch Kerstin Brandes: „Hottentot Venus. Re-Considering Saartjie Baartman: Configurations of the ‚Hottentot Venus‘ in Contemporary Cultural Discourse, Politics, and Art“, in: Helene von Oldenburg/Andrea Sick (Hg.): Virtual Minds. Congress of Fictitious Figures. Bremen: thealit 2004, S. 41-55.

24 K. Sykora: „Weiblichkeit, das Monströse und das Fremde“, a.a.O., S. 144.

antike Schönheit der marmorweißen Venus das Ideal bildete, wurde die Hottentottenvenus zur Antipodin, zum monströsen Gegenmodell.²⁵ Zugleich jedoch wird eine Schaulust befriedigt, die ambivalent ist, so Stuart Hall: „Was als anders, abstoßend, ‚primitiv‘, deformiert erklärt wird, wird gleichzeitig obsessiv und anhaltend genossen, weil es fremd, ‚anders‘ und exotisch ist.“²⁶

Die Fotografin Renée Cox greift dieses Konstrukt in ihrer Hottentott von 1996 auf. (Abb. 9) Sie verkörpert das Vorbild parodistisch, indem sie sich ein vergrößertes Gesäß und vergrößerte Brüste als metallische Prothesen anlegt. Die herkömmlichen Zuschreibungen einer grotesken Sexualität erweisen sich als groteske Zuschreibungen, sie sind wie die Prothesen in jedem Sinne des Wortes ‚aufgesetzt‘.²⁷ Zugleich setzen die bronzen glänzenden Brüste sowie das Gesäß ein optisches Spiel der Erotik in Gang, das zum Vexierspiel zwischen Anziehung und Abstoßung wird. Auf der einen Seite ermöglichen die reflektierende Flächen Projektionen, Automatisierungen. Mit Michel Tibon-Cornillot zu sprechen, entstehen Lichtkörper, die „die ‚Sehenden‘ dazu einladen, ihr Wünschen nach außen zu projizieren, um dort den Ort ihrer Vollendung und Verschmelzung zu finden.“²⁸ Die Prothesen sind beides: Versuchung und zugleich Körperpanzer, der durch die glatte, harte Oberfläche die Lust zurückweist. Verstärkt wird dieser Eindruck noch dadurch, dass die nackte Figur mit den Kunstgliedern kontrastiert. Die Prothesen verdecken überdies ihre Brüste und den Po und werden im selben Moment zu sexuellen Hypermarkierungen. Die Hervorhebung von Geschlechtsmerkmalen ist zudem mit dem so genannten Primitivismus von afrikanischen Stammesriten assoziiert, bei denen höl-

- 25 Vor allem seit den 1960er Jahren wird mit dem Slogan „black is beautiful“ eine politische Gegenbewegung zu dieser negativen Repräsentation der Schwarzen populär. Gerade im Medium Fotografie manifestiert sich ein neues Selbstbewusstsein der Schwarzen. Vgl. D. Willis/C. Williams: *The Black Female Body*, a.a.O. und Arthur C. Danto: „Beauty and Beautification“, in: Peg Zeglin Brand: *Beauty Matters*. Bloomington: Indiana University Press 2000, S. 65-83, S. 80.
- 26 Stuart Hall: „Das Spektakel des ‚Anderen‘“, in: Ders.: *Ideologie, Identität, Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4*, herausgegeben von Juha Koivisto/Andreas Merken, Hamburg: Argument 2004, S. 108-166, S. 157.
- 27 Vgl. Andrea Leiser: „focus on black female beauty.“ Zur Repräsentation des schwarzen weiblichen Körpers“, in: Sigrid Schade/Marion Strunk (Hg.): *Unterschiede. Unterscheiden. Zwischen Gender und Kulturen*. Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich/Institut Cultural Studies in art, Media and Design/Nachdiplomstudium Cultural und Gender Studies, Zürich: Museum für Gestaltung 2004, S. 128-147, S. 141.
- 28 Tibon-Cornillot, Michel: „Von der Schminke zu den Prothesen. Elemente einer Theorie zwischen dem Außen und dem Innen des Körpers“, in: *Tumult. Zeitschrift für Verkehrswissenschaft 2* (1979), S. 25-46, S. 28.

zerne Brustmasken getragen werden. Durch Cox' beziehungsreiches Spiel mit diesen Elementen richtet sich die Aufmerksamkeit auf die Diskursivierung von Schönheit: Diese beruht nicht auf der Darstellung eines nackten Körpers, der unbezeichnet wäre, sondern auf einem Zeichenensemble.

Irritierend ist zudem, dass die abgebildete Frau den Kopf zum Betrachter/zur Betrachterin wendet und den Blick erwidert. Dadurch erlangt sie, im Gegensatz zur historischen ‚Hottentottenvenus‘, eine Subjektposition, die durch ihre Rolle als Künstlerin potenziert wird. Cox transferiert ihren Körper in die historische Matrix der Repräsentation schwarzer Körper, ohne ihr zu unterliegen, da es sich um einen ironischen Rekurs der Künstlerin handelt. So wirft die Arbeit kolonialistische Wissensdiskurse auf sich selbst zurück.

Low-Budget-Anthropologie

Das von Cox angewandte Verfahren, die Konstruktion ‚der‘ Schwarzen bewusst zu machen, indem sie das scheinbar natürliche Wesen als künstliches Produkt vorführt, lässt sich mit dem einer Fotoserie Olaf Breunings vergleichen, in der Gruppen aus unterschiedlichen Epochen dargestellt sind, wie Höhlenbewohner, Eingeborene, Ritter und Skater, die unter dem bezeichnendem Titel „Ugly“ zusammengefasst werden. (Abb. 10, 11) Die Figuren stehen jeweils starr und frontal zur Kamera; alle sind mit den „klischeehaften Insignien ihrer Herkunft und Bestimmung“ ausgestattet²⁹ – die Eingeborenen etwa tragen Baströckchen und halten Stöcke in den Händen (Primitives, 2001). Irritierend ist allerdings, dass ihre dunkle Haut mit großen hellen Punkten übersät ist und ihre Gesichter mit den stumpfen Augen maskenhaft wirken, so dass sie ein karnevaleskes Aussehen erhalten. Gesteigert wird dieser Eindruck noch dadurch, dass die Utensilien der Figuren den Charakter von Requisiten haben – und damit ihre Inszeniertheit zur Schau stellen. Die Anordnung der Personen erinnert stark an ethnografische Fotografien um 1900, in denen Fremde vorgeführt wurden.³⁰ Breunings „kleine Menschheitsgeschichte“³¹ parodiert anthropologische Einteilungen; sie untergräbt deren Glaubwürdigkeit, da die stereotypisierten Gestalten als ‚unecht‘ zu erkennen sind. Sie wirken eher wie schlecht verkleidete Schauspieler aus einer Low-Budget-Produktion. Damit verweist die

29 Dorothea Strauss: „Les Gammas existent. Oder: Auch Gorillas waren einmal Menschen“, in: Olaf Breuning: Ugly. Herausgegeben von Christoph Dowsald. Ostfildern Ruit: Hatje Cantz 2001, S.15-19, S. 17.

30 Vgl. Jan Lederbogen: „Fotografie als Völkerschau“, in: Fotogeschichte 6 (1982) 22, S. 47-64.

31 D. Strauss: „Les Gammas existent“, a.a.O., S. 17.

Arbeit darauf, „dass sich unser Wissen häufig aus einer Vielzahl von inszenierten Ersatz-Bildern und Ersatz-Begegnungen zusammensetzt“³². Die aus den Medien bekannten (Re-)Präsentationen des Anderen werden bei Breuning zur Kenntlichkeit entstellt: Die Figuren sind so grässlich geschminkt und tragen so offensichtlich billige Perücken, dass die Klischees der hässlichen Fremdheit wiederum verfremdet werden.

Kippfiguren

An den untersuchten Beispielen zeigte sich, wie am Körper die Kategorien von Schönheit und Fremdheit verhandelt werden. Es wurden verschiedene Diskursstränge in den Blick genommen, die jeweils Vorstellungen exotischer Schönheit oder hässlicher Fremdheit hervorgebracht haben. Diese Gegensätze schließen sich jedoch nicht aus, es handelt sich nicht um eine fixierbare Dichotomie, obwohl koloniale Diskurse dies suggerieren, vielmehr oszilliert der fremde Körper zwischen beiden Polen und wird so zu einer Kippfigur.

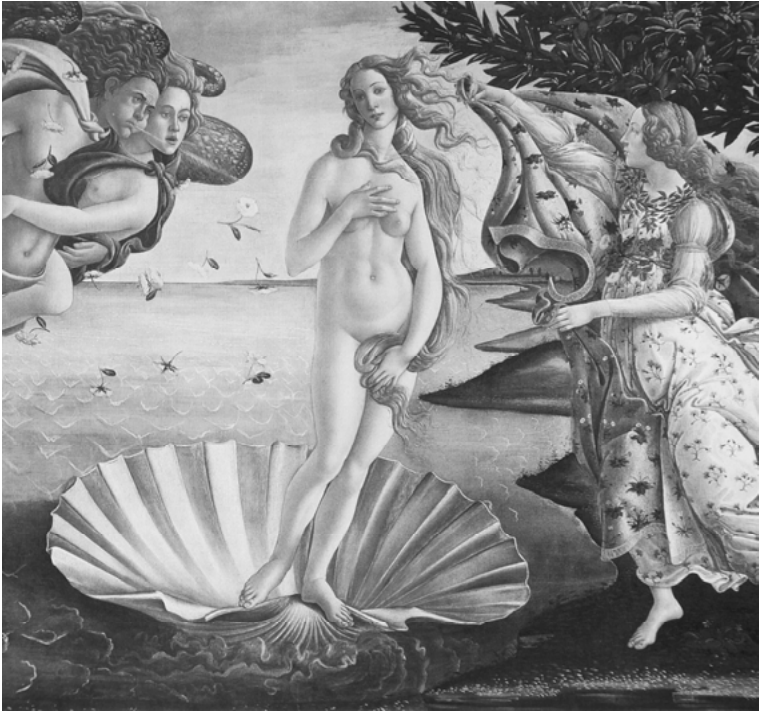
Die exemplarisch betrachteten zeitgenössischen Arbeiten spielen mit den unterschiedlichen Zuschreibungen. Gerade aus der Nichtfestlegbarkeit der Vexierbilder, die zwischen Betörung und Bedrohlichkeit, zwischen Anziehung und Abstoßung schwanken, beziehen die Werke ihre Spannung und ihren Variantenreichtum. Dabei erweisen sich oft ironische und parodistische Techniken als Mittel, herkömmliche Konstrukte von Schönheit und Fremdheit in Frage zu stellen und umzustülpen. Durch Ironie und Parodie können Stereotype so zugespitzt werden, dass sie als solche erkennbar und in der distanzierten Beobachtung problematisierbar sind. Gerade mit den Kategorien Schön und Hässlich lassen sich Naturalisierungen ethnischer und geschlechtlicher Identitäten relativieren. Die in der Ästhetik tradierte Unterscheidung zwischen „Naturschönem“ und „Kunstschönem“ gerät dadurch in Bewegung und erhält eine postkoloniale Wendung.

32 Ebd.

Abbildungen



Abb. 1: Alfred Metzner: Wahrheit und Lüge, 1882 (*Allegorien und Embleme*, Taf. 114)



*Abb. 2: Sandro Botticelli: Geburt der Venus (Ausschnitt),
Tempera auf Leinwand, 1482*



Abb. 3 bis 6: Ingrid Mwangi: Neger, Video, 1999

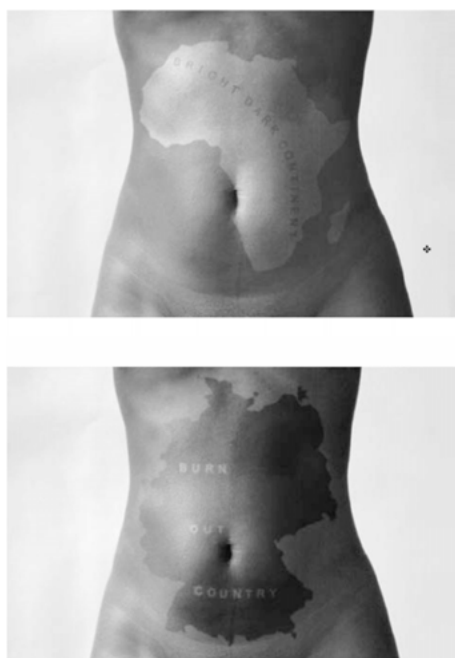


Abb. 7 und 8: Ingrid Mwangi: Static Drift, zweiteilige Fotoarbeit, 2001

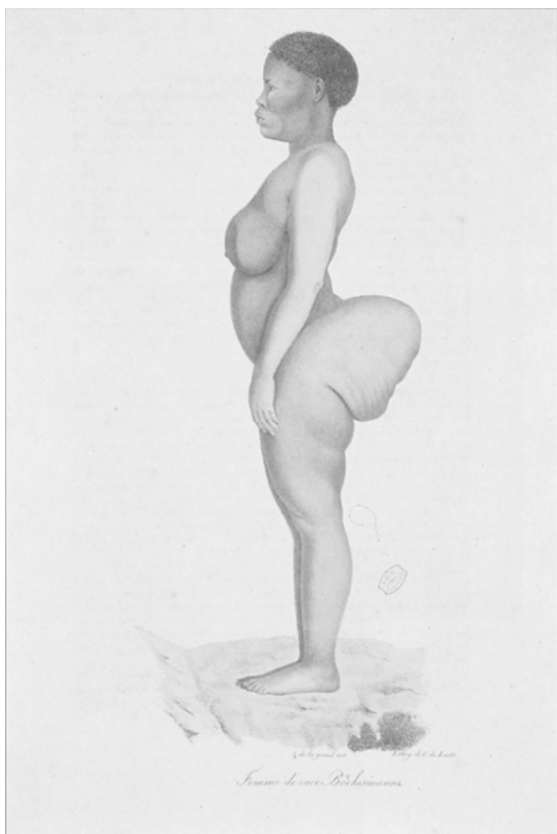


Abb. 9: Huet *Le Jeune*: *Hottentottenvenus*, Profilansicht von Saartje Baartmann, 1815



Abb. 10: Renée Cox: Hott-en-tott, Fotografie, 1996

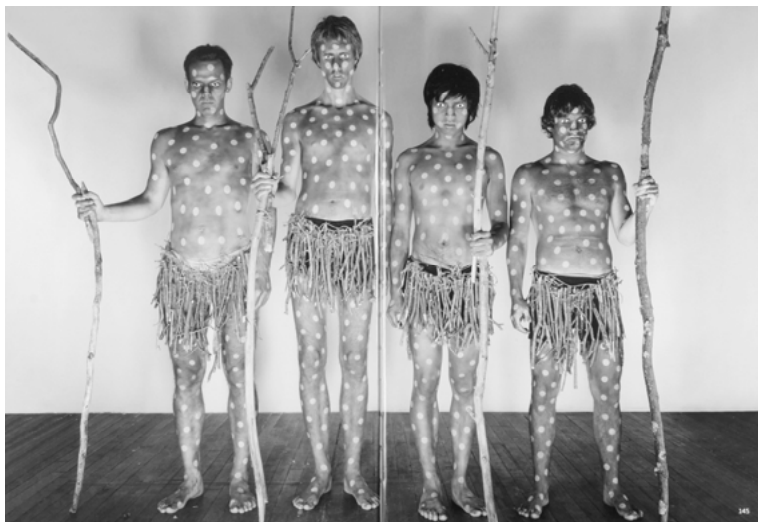


Abb. 11: Olaf Breuning: Primitives, Fotografie, 2001



Abb. 12: Olaf Breuning: Skaters, Fotografie, 2001

Literatur

- Alonzo, Christine: „Ebenbild aus Ebenholz. Schwarze und weiße Figuren auf dem Schachbrett unseres Bewusstseins“, in: Annemarie Hürlimann, Martin Roth, Klaus Vogel (Hg.): *Fremdkörper – Fremde Körper. Von unvermeidlichen Kontakten und widerstreitenden Gefühlen*. Ausst.-Kat. Stiftung Deutsches Hygiene-Museum, Ostfildern Ruit: Hatje Cantz 1999, S. 188-194.
- Baudrillard, Jean: „Fetischismus und Ideologie: Die semiologische Reduktion“, in: J.B. Pontalis (Hg.): *Objekte des Fetischismus*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1972, S. 315-332.
- Benthien, Claudia: *Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1999.
- Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991.
- Butler, Judith: *Körper von Gewicht*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993.
- Brandes, Kerstin: „Hottentot Venus. Re-Considering Saartjie Baartman: Configurations of the ‚Hottentot Venus‘ in Contemporary Cultural Discourse, Politics, and Art“, in: Helene von Oldenburg/Andrea Sick (Hg.): *Virtual Minds. Congress of Fictitious Figures*. Bremen: thealit 2004, S. 41-55.
- Faller, Heike: „Meine Seite der Geschichte. Ein Gespräch mit Kara Walker“, in: *DIE ZEIT* Nr. 51 vom 11. Dezember 2003, S. 55.
- Ilg, Albert: „Erläuternder Text“, in: Martin Gerlach (Hg.): *Allegorien und Embleme. Originalentwürfe von den hervorragendsten modernen Künstlern, sowie Nachbildungen alter Zunftzeichen und moderne Entwürfe von Zunftwappen*. Wien 1882, S. 5-32.
- Hall, Stuart: „Das Spektakel des ‚Anderen‘“, in: Ders.: *Ideologie, Identität, Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4*, herausgegeben von Juha Koivisto/Andreas Merckens, Hamburg: Argument 2004, S. 108-166.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, in: ders.: *Werke*, hg. von Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel, Bd. 12, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1970.
- Hung, Wu: „Schönheit in der zeitgenössischen Kunst“, in: *About Beauty – Über Schönheit*. Ausst.-Kat. Haus der Kulturen der Welt, Berlin: HKW 2005, S. 19-37.
- Karentzos, Alexandra: „Fremde Schönheit, hässliche Fremdheit. (Um-)Codierungen des Körpers in der zeitgenössischen Kunst“, in: Tina Bara/Susanne Holschbach/Alba D'Urbano (Hg.): *Bellissima Körper – Konstrukt – Schönheit*, Leipzig: Hochschule für Graphik und Buchkunst 2007, S. 155-167.
- Lederbogen, Jan: „Fotografie als Völkerschau“, in: *Fotogeschichte* 6 (1982) 22, S. 47-64.

- Leiser, Andrea: „focus on black female beauty“. Zur Repräsentation des schwarzen weiblichen Körpers“, in: Sigrid Schade, Marion Strunk (Hg.): Unterschiede. Unterscheiden. Zwischen Gender und Kulturen. Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich/ Institut Cultural Studies in art, Media and Design/ Nachdiplomstudium Cultural und Gender Studies, Zürich: Museum für Gestaltung 2004, S. 128-147.
- Mwangi, Ingrid: http://www.mwangi-hutter.de/vid_neg.htm (Stand: März 2006).
- Njami, Simon: „Memory in the Skin: The Work of Ingrid Mwangi“, in: www.mwangi-hutter.de/sta_nja.htm (zuletzt abgefragt am 8.4.2006).
- Purtschert, Patricia: Grenzürguren. Kultur, Geschlecht und Subjekt bei Hegel und Nietzsche. Frankfurt/Main: Campus 2006.
- Schmidt-Linsenhoff, Viktoria/Hölz, Karl/Uerlings, Herbert (Hg.): Weiße Blicke. Geschlechtermythen des Kolonialismus. Marburg: Jonas 2004.
- Stephan, Inge: „Das Haar der Frau. Motiv des Begehrens, Verschlingens und der Rettung“, in: Claudia Benthien/ Christoph Wulf (Hg.): Körperteile. Eine kulturelle Anatomie, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2001, S. 27-48.
- Strauss, Dorothea: „Les Gammas existent. Oder: Auch Gorillas waren einmal Menschen“, in: Olaf Breuning: Ugly. Herausgegeben von Christoph Doswald. Ostfildern Ruit: Hatje Cantz 2001, S.15-19.
- Sykora, Katharina: „Weiblichkeit, das Monströse und das Fremde. Ein Bildamalgam“, in: Annegret Friedrich/Birgit Haehnel u.a. (Hg.): Projektionen. Rassismus und Sexismus in der visuellen Kultur, Marburg: Jonas 1997, S. 132-149.
- Tibon-Cornillot, Michel: „Von der Schminke zu den Prothesen. Elemente einer Theorie zwischen dem Außen und dem Innen des Körpers“, in: Tumult. Zeitschrift für Verkehrswissenschaft 2 (1979), S. 25-46.
- Willis, Deborah/Williams, Carla: The Black Female Body. A Photographic History. Auss.-Kat. Philadelphia: Temple University Press 2002.

ABBILDUNGSNACHWEISE:

- Abb. 1 aus: Martin Gerlach (Hg.): Allegorien und Embleme. Originalentwürfe von den hervorragenden modernen Künstlern, sowie Nachbildungen alter Zunftzeichen und moderne Entwürfe von Zunftwappen. Wien 1882.

- Abb. 2 aus: Rolf Toman (Hg.): Die Kunst der italienischen Renaissance. Architektur, Skulptur, Malerei, Zeichnung, Köln: Könemann 1994, S. 283.
- Abb. 3-8 aus: Tina Bara/Susanne Holschbach/Alba D'Urbano (Hg.): Bellissima: Körper – Konstrukt – Schönheit, Leipzig: Hochschule für Graphik und Buchkunst 2007, S. 176, 177, 181.
- Abb. 9 aus: Deborah Willis/Carla Williams: The Black Female Body. A Photographic History. Auss.-Kat. Philadelphia: Temple University Press 2002.
- Abb. 10 aus: Sigrid Schade/Marion Strunk (Hg.): Unterschiede. Unterscheiden. Zwischen Gender und Kulturen. Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich/Institut Cultural Studies in art, Media and Design/Nachdiplomstudium Cultural und Gender Studies, Zürich: Museum für Gestaltung 2004, S. 135.
- Abb. 11-12 aus: Olaf Breuning: Ugly. Herausgegeben von Christoph Doswald. Ostfildern Ruit: Hatje Cantz 2001, S. 144, 150.

