

›Présenter les organes génitaux‹.

Sarah Baartman und die Konstruktion der Hottentottenvenus

SABINE RITTER

Zu Beginn der achtziger Jahre des 20. Jahrhunderts beschrieb der Paläontologe und Professor für Geologie an der Harvard University, Stephen Jay Gould, wie er die sterblichen Überreste verschiedener Menschen besichtigt hatte, die in den Regalen des Pariser Musée de l'Homme verwahrt wurden. Er konnte René Descartes' Schädel in den Händen halten und einen Blick auf das in Formalin eingelegte Gehirn von Paul Broca werfen. Dabei machte er eine irritierende Entdeckung. Über den Behältern mit den konservierten Denkkorganen Brocas und anderer »Weiße[r] männlichen Geschlechts« fand er Gefäße mit »sezierten Genitalien von Frauen aus der Dritten Welt«, darunter eines mit dem Etikett »Vénus Hottentotte«. Was er hingegen nicht fand, waren »Gehirne von Frauen« oder »irgendwelche männlichen Genitalien«.¹

Fast zwanzig Jahre später filmte der südafrikanische Regisseur Zola Maseko eine vieldeutige Szene. Sie zeigt den Direktor der anthropologischen Abteilung am Musée de l'Homme zwischen dem kolorierten Gipsabdruck einer Frau und einem Skelett. Seine Ausführungen machen deutlich, daß beides, Körperplastik wie Skelett, zu, wie er sie nennt, Saartje Baartman gehören (vgl. Abb. 4.1).² Er bedient sich des Diminutivs und vollzieht so in der sprachlichen Verkleinerungsform

1 | Stephen Jay Gould: Die Venus der Hottentotten, S. 229f.

2 | Abb. 4.1: Das Bild stammt aus Zola Masekos Film ›The Life and

noch einmal die rassistische Herabwürdigung sogenannter farbiger Rassen nach. Dazu paßt sein Habitus, der deutlich macht, daß er es für unproblematisch hält, gut gekleidet und mit erklärendem Gestus zwischen der Replik des nackten Körpers und dem präparierten Skelett einer Frau zu stehen, die von einem seiner Vorgänger hergestellt wurden.



Abb. 4.1 In der Knochensammlung:
Anthropologe im Erklärungsnotstand

Das Arrangement zeigt aber noch etwas anderes. Es macht deutlich, daß Steven Jay Gould, wenn er sich denn nur danach umgesehen hätte, außer dem Schädel Descartes' auch den von Sarah Baartmann³ hätte in Händen halten können. Vielleicht wäre ihm das Anlaß genug gewesen, auch nach deren Gehirn zu fragen. Der Film jedenfalls verweist darauf, daß es in den Museumsschränken mit den zahllosen Glasbehältern neben dem Präparat ihrer Vulva auch eines ihres Gehirns gibt.

Es wurde ihrem Leichnam nicht wie das Brocas in hagiographischer, sondern in rassistischer Absicht entnommen. Das zeigen neben dem postmortalen Umgang mit ihrem Körper auch dessen Ergebnisse. Während sich die vergleichbare, aber dabei respektvolle zeitgenössi-

Times of Sara Baartman« von 1998 (vgl. <http://icarusfilms.com/new99/hottento.html>; siehe auch <http://icarusfilms.com/new2003/rsara.html>).

3 | Sarah Baartmans ursprünglicher Name ist unbekannt. Von den Besitzern der ersten Farm, auf der sie lebte, wurde sie »Saartje« genannt. Getauft wurde sie 1811 auf den Namen »Sarah«. Ich verwende im folgenden diesen Namen, der im politischen Kampf um die Rückführung ihrer sterblichen Überreste nach Südafrika benutzt wurde und der auch auf der Tafel an ihrer Grabstätte steht.

sche Behandlung von Verstorbenen auf die Abnahme einer Totenmaske beschränkte, wurde von Sarah Baartman ein Ganzkörperabdruck angefertigt und farblich als Rassenplastik gestaltet. Dabei ging es vor allem darum, den Eindruck ihrer als übergroß gewerteten Nates und ihrer als überlang angesehenen Labien zu bewahren. Dem entsprach, daß ihrem Leichnam bei der Autopsie neben dem Gehirn auch die Geschlechtsteile entnommen und konserviert wurden.

Trotzdem bleibt es erstaunlich, daß ein späterer kritischer Betrachter dieser Machenschaften die dadurch implizit angelegte Reduktion der toten Sarah Baartman auf eine angeblich abnorme Geschlechtlichkeit in noch stärkerem Maße nachvollzog, als sie bei der Schändung ihrer Leiche ursprünglich angelegt worden war. Und Gould steht damit nicht alleine. Der nicht weniger kritische und kaum weniger bekannte Kulturhistoriker und seinerzeit Professor of Humane Studies an der Cornell University, Sander L. Gilman, ging noch deutlich weiter. Er behauptete nicht nur, »Sarah Baartmanns Geschlechtsteile, ihre Genitalien und ihr Gesäß«, hätten »dem gesamten 19. Jahrhundert als repräsentatives Bild für die schwarze Frau« gedient, sondern bildete beides auch ab.⁴

Allerdings haben die Bilder nichts mit Sarah Baartman zu tun und Gilmans langer und reich illustrierter Beitrag kommt in der englischen Fassung mit einer einzigen und in der deutschen ohne jegliche Abbildung von ihr aus. Das legt den Schluß nahe, daß er sich überhaupt nicht für die historische Person interessiert, sondern sie lediglich als Rassentyp behandelt hat. Nur unter dieser Voraussetzung konnte er seine Überlegungen mit Abbildungen illustrieren, die sowohl hinsichtlich des »Gesäßes« wie der »Genitalien« völlig andere Frauen betreffen.

Wie es zu dieser Hypertrophie – nicht von Geschlechtsteilen, sondern ihrer Darstellung – kommen konnte, diskutiere ich im folgenden am Beispiel der rassistischen Konstruktion der Hottentottenvenus, einer in sich widersprüchlichen Trope, die Ablehnung und Begehren verbindet und diesen Zusammenhang gleichzeitig lächerlich zu machen sucht. Sarah Baartman war dafür von zentraler Bedeutung. Das gilt schon für ihren Aufenthalt in Südafrika, wo sie, zweifellos unter dem Zwang der Verhältnisse und persönlichem Druck, aber nicht völlig gegen ihren Willen, zum ersten Mal die Rolle der Hottentottenvenus spielte. »*Performing as the Hottentot Venus*« bedeutete zwar bereits hier, auf Elemente eines von europäischen Imaginationen geprägten Scripts

4 | Sander L. Gilman: Hottentottin und Prostituierte. Zu einer Ikonographie der sexualisierten Frau, S. 126 u. die Abb. auf S. 127.

zu treffen. Allerdings geschah das noch auf einer Bühne in zumindest teilweise vertrautem Ambiente, und die Rolle war auf die entsprechenden Auftritte begrenzt. In London verkehrte sich diese Situation gründlich. ›*Being made a spectacle*‹ meinte eben nicht einfach die Fortsetzung der Zurschaustellung im metropoliten Maßstab. Vielmehr verselbständigte sich die Rolle gegenüber ihrer Interpretin. Gleichzeitig wurden ihre sexualisierten Dimensionen mit der gesamten Bandbreite des Hottentottenstereotyps verbunden und machten die Hottentottenvenus zum Freak. In Paris wurde diese Präsentation fortgesetzt und erweitert. Die führenden Anthropologen Frankreichs betrachteten Sarah Baartman als ›*Une femme de la race hottentotte*‹ und machten sie zum Rassentypus. Die letzte Szene dieses Aktes kulminierte in einer Leichenschändung mit weitreichender Zielsetzung. ›*Présenter les organes génitaux*‹ beinhaltete nicht nur die sexistische Herabwürdigung von ›Hottentottinnen‹ im besonderen, sondern war Element eines Kulturvergleiches, der auf die rassistische Degradierung von ›Afrikanern‹ im allgemeinen hinauslief. Mehr als hundert Jahre danach hat die kritische Wissenschaft diesen Vorgang zwar skandalisiert. Durch die Gleichsetzung von ›*The Hottentot and the Prostitute*‹ wurde der mit ihm verbundene vulvazentrierte Reduktionismus allerdings noch verstärkt und nachhaltig in die diskursiven Analysen von Geschlecht und Rasse eingespeist. Daran ist mittlerweile nicht nur wissenschaftlich Kritik geübt worden. Vor allem in der Kunst gab es zahlreiche Versuche, den rassistischen Körpernaturalismus aufzubrechen, in der Feststellung ›*The Women Wanted Some of Me Too*‹ mit dem zeitgenössischen europäischen Frauenbild zu verbinden und dadurch zur Rekonstruktion der körperlichen Integrität Sarah Baartmans beizutragen. Die Anstrengungen, ihre Individualität von dem sie überlagernden Rassentypus zu befreien, wurden durch den politischen Kampf um die Rückführung ihrer sterblichen Überreste unterstützt. ›*Laying to rest a national icon*‹ hieß dabei auch, daß die ihre Körperformen betonenden Bilder Sarah Baartmans durch ihr Porträt ersetzt wurden.

›Performing as the Hottentot Venus‹

Das europäische Bild der ›Hottentottin‹ changierte zwischen unedler und edler Wilder. Ein Kupferstich aus einem englischen Reisebericht des frühen 17. Jahrhunderts zeichnete sie als häßliches Monster (vgl. Abb. 4.2a).⁵ Weitgehend nackt und nur durch ihre Brust und die Ringe

5 | Abb. 4.2a: ›A man and woman at the Cape of good Hope‹

an Armen und Beinen als Frau gekennzeichnet, wird sie mit aggressiver Gestik und Mimik dargestellt. In der Hand hält sie tropfendes Gedärm, das auf primitive Ernährungsgewohnheiten verweist. Das Kind auf ihrem Rücken wird nicht behütet, sondern muß sich an sie klammern und saugt an ihrer über die Schulter geworfenen Brust. Das ist keine unschuldige Geste, sondern gleich zweifach konnotiert mit im Verlauf des europäischen Kolonialismus bereits zu dieser Zeit entwickelten diffamierenden Zuschreibungen. Die hängende Brust wurde zum Differenzmerkmal von Wesen erklärt, bei denen sich Frau und Mann sonst kaum unterscheiden ließen. Außerdem galt sie der ihr zugeschriebenen Form und Größe wegen eher als tierisches Euter denn als menschliche Brust.⁶ Diese und vergleichbare Berichte schilderten die ›Hottentotten‹ so, daß Carolus Linnaeus sie einer eigenen Unterabteilung des *Homo sapiens* zuschlug: dem ›*Homo sapiens monstrosus*‹.⁷

Am anderen Ende des oszillierenden und spannungsreichen Spektrums der Bilder sogenannter Hottentotten standen deren Frauen als edle Wilde. François Le Vaillants Bericht über seine Reise ans Kap in den Jahren 1781 bis 1784 zeigt die Abbildung einer jungen Frau, die am klassischen europäischen Körperideal orientiert ist. Ihr Körper ist wohlproportioniert, ihr Gesichtsausdruck offen und freundlich. Die Brüste sind klein und fest und die Körperhaltung grazil (vgl. Abb. 4.2b).⁸ Würde sie nicht ihre Nacktheit als Wilde ausweisen, müßte das Körbchen in ihrer Hand noch nicht einmal als Utensil einer primitiven Sammlerin gelten, sondern könnte als Zeichen gärtnerischen Zeitvertreibs durchgehen. Gleichwohl ist sie elegant und erotisch, eine Frau, die Zeichner, Autor und Leser unverhohlen begehren konnten.

(Ausschnitt) aus Thomas Herbert: »A relation of some yeares travail [...] Into Afrique and the greater Asia (London 1634, S. 17); Abbildungen finden sich u.a. bei François-Xavier Fauvelle-Aymar: *L'Invention du Hottentot*, S. 118, Zoë S. Strother: *Display of the Body Hottentot*, S. 10, Malvern van Wyk Smith: »The Most Wretched of the Human Race«, S. 298.

6 | Vgl. Jennifer L. Morgan: »Some Could Suckle over Their Shoulder«, S. 48 u. 52.

7 | Vgl. Clifton Crais, Pamela Scully: *Sara Baartman and the Hottentot Venus*, S. 15; siehe auch den Beitrag von Wulf D. Hund in diesem Band.

8 | Abb. 4.2b: »Narina, Jeune Gonaquoise« aus François Le Vaillant: *Voyage de Monsieur Le Vaillant dans l'intérieur de l'Afrique*, Tafel 11, abgedruckt u.a. bei Clifton Crais, Pamela Scully: *Sara Baartman and the Hottentot Venus*, S. 16 u. Zoë S. Strother: *Display of the Body Hottentot*, S. 19.

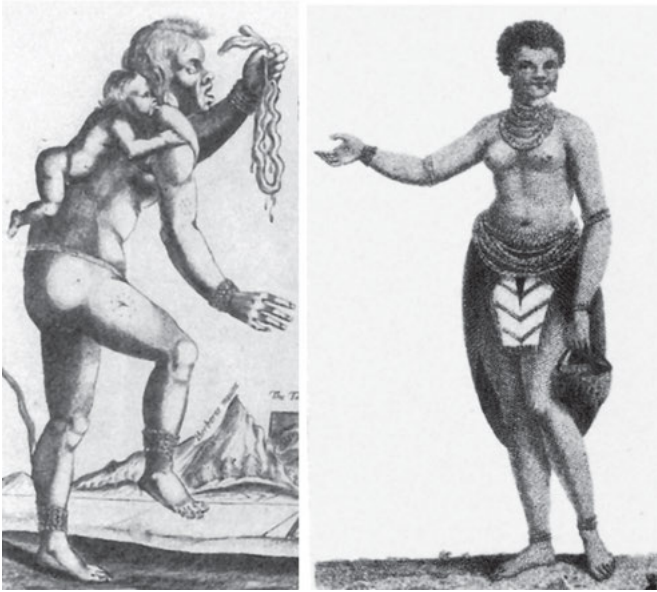


Abb. 4.2 (a/b) Zwischen Monster und Venus:
Das Bild der Hottentottin

Die Bandbreite dieser Repräsentationen der ›Hottentottin‹ findet sich auch in den Erzählungen von Handlungsreisenden und Forschern, die in Südafrika gewesen waren. Einerseits hatte Peter Kolb 1719 berichtet, die Hottentotten wären schmutzig und faul. Deren Frauen schilderte er darüber hinaus als von Natur aus hässlich, ekelerregend und bestialisch.⁹ Als äußerliches Merkmal für diese Einschätzung galt ihm ein »Übelstand und schändlicher Lappen«, die ›Hottentottenschürze‹, eine angebliche Vergrößerung der Schamlippen, die europäische Phantasien über südafrikanische Frauen bis ins 20. Jahrhundert hinein umtrieb und zum viel diskutierten Gegenstand medizinischer und anthropologischer Untersuchungen wurde.¹⁰

Andererseits zeichnete Le Vaillant die Hottentottinnen als reizvoll

9 | Vgl. Peter Kolb: Unter Hottentotten, S. 144 u. 159f., das folgende Zitat findet sich a.a.O., S. 76. Kolbs Beschreibung war im 18. Jahrhundert »das Standardwerk [...] über Südafrika und seine Bewohner« (Andreas Mielke: Laokoon und die Hottentotten, S. 145); zu den Hottentottenbildern der Neuzeit vgl. François-Xavier Fauvelle-Aymar: L'Invention du Hottentot u. Linda Merians: Envisioning the Worst.

10 | Vgl. Londa Schiebinger: Am Busen der Natur, S. 235f. u. Oskar F. Scheuer: Hottentottenschürze, S. 285.

und attraktiv.¹¹ Zwar erwähnt auch er das ›tablier‹, die ›Hottentotten-schürze‹, die ihm aber nicht als natürlich, sondern als modisches Kuriosum und eine künstliche Verhäßlichung des Körpers galt, die dessen natürliche Schönheit nicht beeinträchtigte. Sein ästhetischer Vorbehalt hinderte ihn indessen nicht daran, zu beschreiben, wie es ihm gelang, das ›tablier‹ zu studieren. Er bat eine der Frauen, ihre Schamlippen sehen zu dürfen, die sich erst geziert, dann aber doch eingewilligt haben soll, daß der Forscher ihre Genitalien betrachtete und zeichnete. Zumindest in seinem Bericht unterwarf er sie dem pornographischen Blick des europäisch-männlichen Voyeurismus.

Neben die Charakterisierung des bestialiserten, ›abnormen‹ Monsters war die der verführerischen, ›cupidonormen‹ Venus getreten.¹² Es entstand die schillernde Imagination einer Hottentottenvenus, die rassistische Herabminderung mit sexistischer Verfügbarmachung verband. Innerhalb dieser Verknüpfung ließen sich deren Elemente nahezu beliebig verschieben und betonen, so daß abnorme oder cupidonorme Elemente des Bildes willkürlich und interessegeleitet aufgerufen und hervorgehoben werden konnten. Zentrale Mittel dazu waren zugeschriebene stereotypisierte Körpermerkmale: hypertrophe Genitalien, lange Brüste und ein großen Gesäß verbanden sich zu dem Amalgam, aus dem das Image der ›Hottentottenvenus‹ kreiert wurde.¹³

Ihm wurde Sarah Baartman erst untergeordnet, um anschließend zu seiner Repräsentantin gemacht zu werden. Endlich verselbständigte es sich ihr gegenüber so weit, daß ihre Individualität völlig hinter ihm verschwand. Der Verlauf dieses Prozesses war weder ausweglos noch unbeeinflussbar. Er wurde allerdings von den sozialökonomischen, herrschaftlichen und geschlechterpolitischen Verhältnissen entscheidend geprägt.

11 | François Le Vaillant: *Voyage de Monsieur Le Vaillant dans l'intérieur de l'Afrique*, S. 382; zum folgenden siehe a.a.O., Tafel 12 (Abbildung des tabliers), S. 351 (Künstlichkeit), 349ff. (Besichtigung).

12 | Mit ›cupidonorm‹ bezeichne ich ein (oft verhohlen) herrschenden Normen entsprechendes Begehren, das auf sexualisierte, rassisierte oder deklassierte Körper gerichtet war.

13 | Zu den schon früh zum Bild der Kapbewohnerinnen gehörenden hängenden Brüsten vgl. ausführlich Claude Rawson: *God, Gulliver and Genocide*, S. 92 – 182, zum Bild der Nates siehe Hinrich Lichtenstein: *Reisen im südlichen Afrika*, Bd. 2, S. 416 (»An einigen dieser Weiber bewunderten wir die außerordentliche Stärke der Hintertheile«) u. Ernest A. Hooton: *Some Early Drawings of Hottentot Women*.

Sarah Baartman wurde in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts als Khoi-San in eine Welt geboren, in der sie die gewaltsame Unterwerfung des traditionellen Lebens der autochthonen Kapbevölkerung unter koloniale Verhältnisse erlebte.¹⁴ Während zunächst zwischen Khoi-San und Europäern noch Handelsbeziehungen bestanden hatten, sahen sich die von den Holländern so genannten Hottentotten ab der zweiten Jahrhunderthälfte gezwungen, vor den Buren immer weiter ins Landesinnere zurückzuweichen. Der Bau von Farmen ging zu Lasten der Weideplätze und Wasserstellen der Viehhirten. Dadurch ihrer Lebensgrundlagen beraubt, mußten viele Khoi-San für die Siedler arbeiten. Ihr Widerstand hatte gegen die waffentechnisch überlegenen Kolonisten auf Dauer nicht genug ausrichten können. Gegen noch traditionell lebende Khoi-San-Verbände formierten die Siedler bewaffnete Kommandos. Sie stahlen Schafe und ganze Viehherden und jagten und mordeten Menschen. Die Überlebenden gehörten schließlich als Arbeiterinnen und Arbeiter zu den Farmen der Buren, und ihre kulturellen Normen mischten sich mit europäischen Elementen und wurden zusehends zerstört.

Auch Sarah Baartman arbeitete (wie ihre Eltern und Geschwister) auf der Farm eines Holländers im kolonialen Grenzgebiet. Um 1795 wurde sie von diesem verkauft und kam in die Dienste eines wohlhabenden deutschen Schlachters in Kapstadt. Etwa 1803 wurde sie Bedienstete von Hendrik Cesars, einem ›freien Schwarzen‹ und Nachkommen von Sklaven aus Südostasien, dessen ärmliches Haus in einer ländlichen Gegend am Rande der Stadt lag. Während dieser Zeit lebte sie mit einem holländischen Mann in einer eheähnlichen Beziehung und bekam ein Kind von ihm, das aber starb. Als die Kolonie erneut durch die Briten besetzt wurde, kehrte er 1806 allein nach Holland zurück.¹⁵

14 | Die wegweisende Studie zur Biographie Sarah Baartmans ist Clifton Crais, Pamela Scully: *Sara Baartman and the Hottentot Venus*, der ich im wesentlichen folge; Annäherungen an Sarah Baartman finden sich weiter in Yvette Abrahams: *Images of Sara Bartman*; Anne Fausto-Sterling: *Gender, Race, and Nation*; Zoë S. Strother: *Display of the Body Hottentot*; die Arbeit von Rachel Holmes: *African Queen* ist bei dichtem Informationsgehalt häufiger nicht oder nur unzureichend belegt.

15 | Vgl. Clifton Crais, Pamela Scully: *Sara Baartman and the Hottentot Venus*, S. 46f.; zum Vorangegangenen siehe S. 21 (Holländer), 32 (Deutscher), 40 (Hendrik Cesars); die beiden folgenden Zitate finden sich a.a.O., S. 51 (›Hottentot-Venus‹, »something of an early nineteenth-century exotic dancer«).

Innerhalb von zehn Jahren hatte sie sehr unterschiedliche Erfahrungen mit vom Kolonialismus ins Land gebrachten Männern gemacht. Sie war von ihnen abhängig, konnte, obwohl sie keine Sklavin war, von ihnen verkauft werden, mußte ihnen gehorchen, bekam keinen oder nur geringen Lohn und war gleichwohl unabhängig genug, um außerhalb dieses Rahmens eigene Wege zu gehen. Wahrscheinlich gehörten auch gewaltsame sexuelle Übergriffe zu ihren Erfahrungen. Die aber schlossen auch ein von gegenseitigem Einverständnis geprägtes Verhältnis zu einem Europäer ein. Das europäische Bild von den wilden Hottentotten war dabei insofern allgegenwärtig, als es das brutale Vorgehen der Siedler legitimierte. Es stellte sich aber für Sarah Baartman in einem vielschichtigen sozialen Gefüge dar, das ihre Handlungsmöglichkeiten zwar erheblich beschnitt, aber nicht auflöste, und das ihr nicht den Eindruck vermittelte, als unzivilisiertes Monster zu gelten.

Das änderte sich auch nicht, als der hoch verschuldete Hendrik Cessars beschloß, aus ihrem Körper Profit zu schlagen. Um an Geld zu kommen, ließ er sie im britischen Militärhospital als ›Hottentottenvenus‹ auftreten: »performing as the Hottentot Venus«. Als »exotische Tänzerin« unterhielt sie zahlungswillige Europäer mit erotisch aufgeladenen Darbietungen. Die Frage, ob Sarah Baartman dabei irgendwelche Entscheidungsspielräume gehabt hätte, bezieht sich auf das komplexe Abhängigkeitsverhältnis zwischen ihr und ihrem Arbeitgeber.

Es war eine Beziehung zwischen Herrn und Magd. Von dem wenig später rein männlich konstruierten philosophischen Modell unterschied sie sich in mehrfacher Hinsicht.¹⁶ Sarah Baartman hatte nie die Chance einer Wahl gehabt. Sie war als Kind in den Kreislauf kolonialer Dienstbarkeit geraten, den sie nie mehr würde verlassen können. Dort bestanden ihre Aufgaben nicht darin, sich wie der idealistische Knecht an der Natur abzuarbeiten und sich dabei zu vergegenständlichen, sondern erschöpften sich in Wäschewaschen, Bodenfegen, Botengängen und Kinderstillen. Zumindest im ärmlichen Ambiente des Haushaltes Cessars' teilte sie dabei den Alltag weitgehend mit ihrer Herrschaft. Deren Sorgen drängten sich auch ihr auf. Selbst um ihre prekäre Lage ließ sich bängen. Als sie aufgefordert wurde, ihren Körper zur Schau zu stellen, konnte sie diese Tätigkeit auch als Beitrag zur Sicherung ihrer eigenen Existenz begreifen.

Nicht erst, indem sie sich dazu den Blicken weißer Männer als

16 | Zum Verhältnis von Rassismus und Entfremdung zur philosophischen Erzählung von Herr und Knecht vgl. u.a. Wulf D. Hund: Rassismus, S. 83 – 88 u. 139.

Hottentottenvenus präsentierte, sprengte sie den philosophischen Denkraum. Was sie als deren begehrlches Einverständnis mit ihrem Körper und ihrem Tun interpretiert haben mag, schuf gleichzeitig eine suprematistische Situation, die sie deren lüsternen Zuschreibungen auslieferte. In ihr konstituierten sich Soldaten unterschiedlichster Mannschaftsgrade zur weißen Herrenrasse, von der Sarah Baartmans eigener Herr ausgeschlossen blieb. Er wurde bezahlt, sie beklatscht, doch beide wurden nicht anerkannt. Das lag schlicht daran, daß die Umkehrung der Verhältnisse für das weiße Bewußtsein undenkbar war und zeigte sich selbst am Beispiel »weißer« oder gar »britischer Frauen, die in den Kolonien der Prostitution nachgingen« und deren Anwesenheit von offizieller Seite regelmäßig als bedrohlich empfunden wurde.¹⁷

Gleichwohl waren Sarah Baartmans Handlungsmöglichkeiten nicht völlig determiniert. Das wurde deutlich, als ihre Auftritte im Militärhospital den dort arbeitenden Arzt Alexander Dunlop auf eine Idee brachten, von der er sich ein gutes Geschäft versprach: er wollte sie in London als Hottentottenvenus auftreten lassen. Cesars wäre auch bereit gewesen, Sarah Baartman für einen entsprechenden Betrag an Dunlop abzutreten, aber diese verweigerte sich der Transaktion. Nicht, daß sie nicht nach London hätte reisen wollen. Doch dazu war sie nur bereit, wenn der ihr vertraute Cesars sie begleiten würde. Andernfalls bliebe sie in Südafrika. Mit dieser Einstellung konnte sie sich durchsetzen und verließ in Begleitung von Cesars, Dunlop und dessen schwarzem Diener 1810 Kapstadt in Richtung Europa. Damit sie an Bord gehen durfte, hatte Dunlop ihren Status bei der Beantragung ihres Passes als »freie Schwarze« angegeben.¹⁸

Sarah Baartman war zu diesem Zeitpunkt eine erwachsene Frau in den Dreißigern, die seit ungefähr zehn Jahren in der turbulenten Hafenstadt gelebt hatte. Sie hatte drei Kinder geboren und verloren. Sie kannte weiße Männer und deren Phantasien. Sie sprach mindestens zwei Sprachen, nämlich Khoi und Holländisch, vielleicht sogar schon etwas Englisch. Und sie glaubte zu wissen, was Dunlop und Cesars von ihr wollten und was sie in London erwarten würde: daß sie sich

17 | Philippa Levine: *Prostitution, Race and Politics*, S. 205 (»Though the numbers of white women, and more particularly of British women, engaged in prostitution in the colonies was always minuscule, their presence [...] was always [...] [t]hreatening«).

18 | Vgl. Clifton Crais, Pamela Scully: *Sara Baartman and the Hottentot Venus*, S. 56 u. zum Gesamtzusammenhang S. 54 – 57.

für Geld als erotische Hottentottin auf der Bühne zeigte, so, wie sie es bereits in Kapstadt getan hatte.

›Being made a spectacle‹

Bereits einige Jahre, ehe in London die Zurschaustellung der ›Hottentot Venus‹ angekündigt wurde, konnten dort Menschen aus der südafrikanischen Kapregion besichtigt werden. Dabei bestimmten verschiedene Präsentationsformen die Wahrnehmung der Gezeigten durch das Publikum. So konnte man 1803 das Haus eines Naturforschers besuchen und dort drei sogenannte Hottentotten, zwei Frauen und einen Mann, begutachten. Sie waren weder ethnisch noch rassenideologisch hergerichtet worden, sondern trugen englische Kleidung und befanden sich mit den Besuchern im selben Raum. Denen erschien deshalb ihr Auftreten eher unspektakulär. Das Verhalten der Afrikaner, berichtete ein Zuschauer, sei so gut und unauffällig gewesen wie das der englischen Landbevölkerung.¹⁹

Sarah Baartmans Impresario wählte eine vollkommen andere Form der Zurschaustellung, die sich an die damals prominenten Freak-Shows anlehnte: professionell organisierte und kommerziell ausgerichtete Ausstellungen von Menschen mit vermeintlich evidenten Andersartigkeiten. Sie verbanden unterschiedliche soziale Dimensionen miteinander, Wissenschaft und Kommerz, Medien und Publikum, die je verschiedene Voraussetzungen und Motive hatten. Schaulustige zahlten, um sich an kulturell oder körperlich anderen zu delectieren und sich so der eigenen Normalität zu vergewissern, und Schausteller verdienten mit dieser Neugier Geld. Wissenschaftler hatten Forschungsinteressen an als anders etikettierten Menschen und erstellten als Gegenleistung für ihnen gewährte exklusive Sondervorführungen Gutachten über die ›Echtheit‹ der ausgestellten ›Exoten‹ und ›Freaks‹, die wiederum von den Tageszeitungen veröffentlicht wurden, die auch die bezahlten Werbeanzeigen abdruckten.²⁰

Eine solche Anzeige kündigte Sarah Bartmann als ›Hottentottenvenus‹ an, ein Phänomen, das zwischen kulturellem Abgrund und der klassischen Apotheose des Weiblichen changierte. Angeblich aus dem ›Inneren Südafrikas‹ stammend, sollte sie sexualisierte Gefähr-

19 | Vgl. Hugh Honour: *Black Models and White Myths*, S. 52.

20 | Vgl. Robert Bogdan: *Freak Show* u. d. s.: *The Social Construction of Freaks*; speziell zur Situation in London siehe Richard D. Altick: *The Shows of London*.

lichkeit und aufregende Fremdheit repräsentieren. Zugleich apostrophierte der Anzeigentext sie als »nahezu perfektes Exemplar« einer »Menschenrasse«, ²¹ so daß sich das Publikum beim Besuch der Show sowohl seiner sexistischen Schaulust hingeben als auch auf sein wissenschaftlich motiviertes Bildungsinteresse berufen konnte.

Beide Motive finden sich auf dem Plakat wieder, mit dem die Hottentottenvenus zuerst beworben wurde (vgl. Abb. 4.3a). ²² Es zeigt einerseits zahlreiche ethnische Merkmale, die ein gebildeter Westeuropäer um 1800 mit »Hottentottinnen« in Verbindung zu bringen gelernt hatte. Den Kopf der abgebildeten Frau bedeckt eine Kappe, wie sie auf entsprechenden Bildern häufig zu sehen war. Weitere stereotype Attribute sind der Kaross, ein Fellumhang, der um ihre linke Schulter drapiert ist, und der lange Stab in ihrer Hand. Beide kennzeichnen ihre Trägerin als Zugehörige eines Hirtenvolks und signalisieren so, daß sie der primitiven Kultur nichtseßhafter Nomaden zugerechnet werden müßte. Dieser Hinweis wird durch ihre Gesichtsbemalung ebenso unterstützt wie durch die qualmende Pfeife in ihrem Mund, durch die sie gleichermaßen dekulturniert wie deklassiert wird. Einerseits repräsentiert sie die ihrem Volk zugeschriebene Faulheit und Trägheit, andererseits hat sie eine klassenbezogene und geschlechtsspezifische Konnotation. Die als wild gekennzeichnete Frau ist deutlich anders, als europäische Frauen es sein sollen. Eine Pfeife kann allenfalls Attribut derber Weiber der unteren Klassen, niemals aber das einer Dame und schon gar nicht das einer Venus sein. ²³

Das Poster spricht aber auch den Voyeurismus eines lüsternen Publikums an. Die Figur auf dem Bild erscheint in ihrem knappen Body-

21 | Morning Post, 20. 9. 1810, abgedruckt bei Bernth Lindfors: *Courting the Hottentot Venus*, S. 133 (»on the Borders of Kaffraria, in the interior of South Africa, a most correct and perfect Specimen of that race of people«).

22 | Abb. 4.3a: »Sartjee, the Hottentot Venus«. Aquatinta von Frederick Christian Lewis, angefertigt im September 1810 und später häufig vervielfältigt. Im März 1811 entstand ein zweites Plakat, das bezüglich der Kostümierung dichter an der Aufführungsrealität gewesen sein mag und die »Hottentot Venus« frontal präsentiert. Beide Bilder wurden häufig abgedruckt und finden sich u.a. bei Clifton Crais, Pamela Scully: *Sara Baartman and the Hottentot Venus*, S. 76f., Rachel Holmes: *African Queen*, Tafel 5, Zoë S. Strother: *Display of the Body Hottentot*, S. 28 u. 26.

23 | Vgl. Zoë S. Strother: *Display of the Body Hottentot*, S. 16 (Trägheit) u. Matthew Hilton: *Smoking in British Popular Culture*, S. 140 (Geschlecht).

suit nahezu nackt. Im Mittelpunkt des Bildes befindet sich ihr großes Gesäß, dessen Silhouette von der Rückenlehne des daneben platzierten Stuhls aufgenommen und so zusätzlich verstärkt wird. Schließlich verweisen die Fransen vor ihren Knien auf die Imagination, die potentielle Besucherinnen und Besucher der Ausstellung mit einer Venus der Hottentotten verbanden, nämlich das ›Hottentot apron‹, die heiß diskutierte und neugierig begehrte Hottentottenschürze. Das Plakat annonciert die Aufführung einer ethnopornographischen Freak-Show.

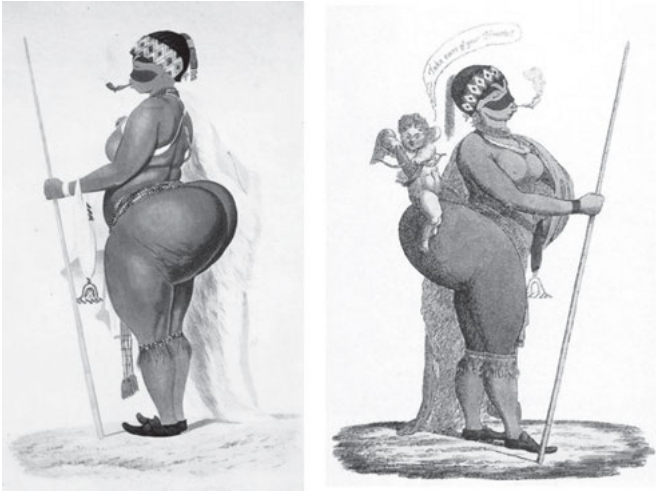


Abb. 4.3 (a/b) Die ›Hottentottenvenus‹:
Eine ethnopornographische Freak-Show

Zur selben Zeit entstand eine Karikatur, die die Figur auf dem Plakat nahezu kopiert und dabei die Lust an dem und auf den dort abgebildeten Körper demonstriert. Ein kleiner Amor hat sich rittlings auf dem ausladenden Hintern der ›Hottentot Venus‹ niedergelassen und zielt mit einem seiner Pfeile direkt auf den Betrachter (vgl. Abb. 4.3b).²⁴ Wohl wissend, daß diese Venus auf cupidonormes Gefallen stößt, warnt er die Betrachter, auf ihre Herzen Acht zu geben: »Take care of your hearts!«

Die abgebildete Frau stellt eine komplexe Variation der divergieren-

24 | Abb. 4.3b: ›Love and Beauty. Sartjee the Hottentot Venus‹; der Kupferstich wird u.a. bei Rachel Holmes: *African Queen*, Tafel 7 u. bei Eduard Fuchs, Alfred Kind: *Die Weiberherrschaft in der Geschichte der Menschheit*, Bd. 2, S. 12 abgebildet.

den Zuschreibungen auf seit rund zweihundert Jahren zirkulierenden Bildern dar (vgl. Abb. 4.2a und b). Weder sie noch ihre Vorlage zeigen ein häßliches Monster. Die Hottentottenvenus ist keine Bestie. Statt eines lieblos mitgeschleppten Kindes trägt sie einen kleinen Cupido, der deutlich auf das Venus-Element dieser Repräsentation verweist. Aber sie ist auch keine edle Wilde: ethnisierende Marker wie Hirtenstab und Kaross weisen sie als unzivilisierte Nomadin aus. Die Pfeife kennzeichnet sie zudem als niederklassige Frau, die zwar begehrenswert, aber weder anmutig noch gesellschaftsfähig ist. Entsprechend ragt bei ihr kein schlanker Arm, sondern ein üppiger Hintern ins Bild. Er wurde als Projektionsfläche für derbe Geilheit konstruiert.

Sarah Baartmans Einstellung zu diesen Bildern ist nicht bekannt. Allerdings wurde sie auf den Drucken als Inhaberin des Copyrights angegeben. Sie hatte, wie Clifton Crais und Pamela Scully formulieren, »die Rechte an ihrer eigenen Repräsentation«.²⁵ Warum sich weder Alexander Dunlop, der die Geschäfte rund um die Show besorgte, noch Hendrik Cesars, der als Vorführer der Hottentottenvenus mit im Rampenlicht stand, als Herausgeber eintragen ließen, ist unklar. Fest steht, daß Sarah Baartmans Name gemäß den gesetzlichen Regelungen des Copyrights, die geistiges Eigentum vor sprichwörtlichem ›Abkupfern‹ schützten,²⁶ auf den Plakaten vermerkt war. Das mag ebenso sehr dem Zufall geschuldet wie eine Finte ihrer Aussteller, möglicherweise aber auch Zeichen ihrer partiellen Mitwirkung gewesen sein.

In jedem Fall verlor sie die Kontrolle über ihre Bilder spätestens mit dem massenhaften Erscheinen von Karikaturen und Spottversen, mit denen sie im europäischen Diskurs über die Hottentotten verortet wurden. Den dort gezeigten Körperformen ging dadurch nicht das auf sie gerichtete Begehren (vgl. Abb. 4.3b) verloren. Sie wurden aber gleichzeitig mit der Unterstellung von Monstrosität aufgeladen und damit nicht nur zum Zeichen physischer Devianz, sondern auch kultureller Inferiorität gemacht.²⁷

Darüber hinaus gab es weitere Brüche mit der aus Kapstadt vertrauten Aufführungspraxis. Gezeigt wurde Augenzeugenberichten zufolge nicht nur eine Frau in einem hautengen und hautfarbenen Ko-

25 | Clifton Crais, Pamela Scully: Sara Baartman and the Hottentot Venus, S. 75 (»Sara had the rights to her own representation«); zum folgenden siehe a.a.O., S. 75f.

26 | Ronan Deazley: Commentary on the Engravers' Act (1735).

27 | Vgl. Mary D. George: Catalogue of Political and Personal Satires, S. 410, 949, 959, Bernth Lindfors: The Bottom Line, Anna Smith: Still More About the Hottentot Venus.

stüm, die folkloristische Lieder sang, auf fremdartigen Instrumenten spielte und wilde Tänze aufführte. Sie ließ es zu oder mußte es geschehen lassen, daß das Publikum sie in Untersicht begafften und ihr auf Aufforderung des Showmasters ins Gesäß kneifen konnte. Zusätzlich wurde sie dadurch als primitiv inszeniert, daß ihr Schausteller sie an einer Leine aus einem Käfig auf die Bühne führte, was zumindest einige Zuschauer abstoßend und als Entmenslichung empfanden.²⁸

Die erniedrigende Aufführungspraxis war es, die Abolitionisten als unerträglich werteten und auf die sie eine gerichtliche Anklage gründeten. Sie nahmen die Ausgestellte als »unglückliche Kreatur« wahr, die »wie von Dompteuren notfalls mit dem Stock gezwungen« werde zu tanzen und sich nicht zu ihrem eigenen Nutzen, »sondern für den Profit ihres Herrn« zu präsentieren.²⁹ Ihrer Meinung nach exponierte sich die ›Hottentot Venus‹ nicht freiwillig, sondern befand sich in einem Zustand faktischer Sklaverei. Das Gegenargument des Schaustellers war, Sarah Baartman handle nach eigenem Ermessen und zöge wie er finanziellen Nutzen aus der Show.

Gleichwohl erstatteten drei Mitglieder der African Institution, einer einflußreichen britischen Vereinigung von Gegnern der Sklaverei,³⁰ Anzeige gegen Hendrik Cesars. Sie beriefen sich auf persönliche Eindrücke aus der Show. Der Schausteller hätte die Frau kommandiert und dressiert wie ein wildes Tier. Sie habe oft geseufzt und unglücklich und niedergeschlagen gewirkt. Außerdem hätte sie »mit ihren Blicken eindeutige Zeichen der Kränkung und des Elends ob ihrer demütigenden Lage ausgesandt, zum Schauspiel für das Gespött der Zuschauer gemacht worden zu sein«.³¹ ›Being made a spectacle‹ hieß hier eine Situation, in der Sarah Baartman ganz offenbar nicht den

28 | Zur Aufführungspraxis vgl. Anne Mathews: *Memoirs of Charles Mathews, Comedian*. Vol. 4, S. 136 sowie zahlreiche Berichte aus der Tagespresse, die sich bei Paul Edwards, James Walvin: *Black Personalities in the Era of the Slave Trade*, S. 172 u. Bernth Lindfors: *Ethnological Show Business*, S. 208 finden.

29 | *Morning Chronicle*, 12. 10. 1810, zit.n. Paul Edwards, James Walvin: *Black Personalities in the Era of the Slave Trade*, S. 172: »[This] wretched creature, [...] is made to walk, to dance, to show herself [...] for the profit of her master, who [...] held up a stick to her, like the wild beast keepers«.

30 | Vgl. Wayne Ackerson: *The African Institution*.

31 | Vgl. das entsprechende vereidigte Affidavit, dessen Transkription bei Zoë S. Strother: *Display of the Body Hottentot*, S. 43ff. abgedruckt ist; das Zitat findet sich auf S. 44 (»the said female by her looks gave evident

Eindruck machte, freiwillig eine Rolle zu spielen, sondern die den Anschein erweckte, daß sie als Freak vorgeführt und in ihrer Würde verletzt wurde.

Im übrigen betrachtete die African Institution Sarah Baartman paternalistisch als wehrloses Opfer, das allenfalls noch seine Lage beklagen, aber nichts unternehmen konnte, um ihr zu entkommen. Sie selbst hingegen äußerte sich ganz anders. In einer vom Gericht angeordneten dreistündigen Befragung durch zwei Anwälte, die je die Abolitionisten und die Schausteller vertraten, und drei gerichtliche Zeugen erklärte sie, sie wäre einvernehmlich mit Cesars für sechs Jahre nach England gekommen, um Geld zu verdienen. Ihr stünde die Hälfte der Einnahmen zu, sie würde freundlich behandelt und es mangelte ihr an nichts. Sie wünschte nicht, jetzt nach Südafrika zurückzukehren, sondern wollte gerne in England bleiben, wo es ihr gut gefiele. Niemand übte Gewalt gegen sie aus.³²

Diese protokollierte Aussage ist neben dem Umstand, daß Sarah Baartman, ehe sie einwilligte, nach London zu gehen, erfolgreich darauf bestand, daß ihr Herr sie begleitete und der Tatsache, daß sie die offizielle Inhaberin des Copyrights an den Plakaten war, mit denen für ihre Zurschaustellung als Hottentottenvenus geworben wurde, ein drittes Indiz dafür, daß ihre Handlungsmöglichkeiten nicht vollständig eingeschränkt waren. Sie steht in dieser Hinsicht allerdings unter vielfachem Vorbehalt. Die Befragung war zweifellos ein eindimensionaler Kommunikationsprozeß, in dem sie als einzige Frau fünf Männern mit unterschiedlichen Interessen gegenüberstand. Sie fand in einem fremden Land und in einer Sprache (auf Holländisch) statt, die nicht ihre Muttersprache war und die für ihre Gesprächspartner übersetzt werden mußte.

Daß sie daher in ihren Entscheidungen nicht autonom gewesen sein könnte, sondern angesichts der mächtig erscheinenden Gerichtsvertreter oder eingedenk ihrer Arbeitgeber, von denen sie ökonomisch abhängig war, Antworten gab, die ihr opportun erschienen, ist nicht unwahrscheinlich. Daß ihr Aufenthalt in England ihr womöglich alternativlos vorkam, da ihr eine Rückkehr ins Krisengebiet Südafrika, wo sie bestenfalls wieder als Hausangestellte arbeiten würde, wo ihre Familie zerstreut und ihre Kinder tot waren, keine Perspektive bot,

signs of mortification and misery at her degraded situation in being made a spectacle for the derision of the bystanders«).

32 | Vgl. Result of the Examination of the Hottentot Venus (Public Record Office No. J 18/462), Transkription bei Zoë S. Strother: Display of the Body Hottentot, S. 41f.

kann nicht ausgeschlossen werden. Daß sie vielleicht schlicht befürchtete, bei einer anderen Aussage das Geld, das ihr ihrer Meinung nach aus den Aufführungen zustand, verlieren zu können: das alles sind Momente, die den relativen und prekären Status der als ›freier Schwarzer‹ aus Südafrika ausgereisten Sarah Baartman verdeutlichen.

›Une femme de la race hottentote‹

Nach dem Prozeß wurde die Show so weit entschärft, daß die Presse sie sogar »passend für Ladies« fand.³³ Sie gastierte noch einige Zeit in London, bis dort offenbar das Interesse an der ›Hottentottenvenus‹ abnahm oder sich auf andere Attraktionen richtete. Anschließend zog sie durch England und Irland und wurde an so unterschiedlichen Orten wie dem mondänen Seebad Bath und dem frühindustriellen Manchester gezeigt. Dort ließ sich ihre Hauptdarstellerin taufen und wurde in der kirchlichen Urkunde mit ihrem individuellen Namen aufgeführt – die Person Sarah Baartman war noch nicht vollständig in der Rolle der Hottentottenvenus aufgegangen. In dieser Zeit verschwand Cesars aus dem Arrangement und im Sommer 1812 starb Dunlop. Mit der Show ging es bergab und sie entwickelte sich zur billigen Jahrmarktsattraktion, bis ihr neuer Organisator beschloß, sie in Paris zu einkömmlicheren Bedingungen neu zu inszenieren.

Im September 1814 traf Sarah Baartman dort ein. Allerdings war ihr Image ihr vorausgeeilt. Die Figur der ›Hottentottenvenus‹ hatte ihre Individualität völlig überlagert und die französische Metropole erwartete sie als Verkörperung eines ambivalenten aber stereotypen Images. Ihre zunächst vergleichsweise exklusive Zurschaustellung wurde ein voller Erfolg und fand in Presseartikeln, Karikaturen und sogar einem Varietéstück alltagskulturellen Niederschlag. Nach einem erneuten Wechsel des Impresarios wurde die Show stärker populalisiert und sowohl auf Soirées wie in Cafés und Restaurants gezeigt, so daß praktisch alle gesellschaftlichen Schichten Zugang zu ihr hatten. Spätestens jetzt stellte Sarah Baartman die Hottentottenvenus nicht mehr nur dar, sondern war zu ihr gemacht worden.

Das schlug sich schließlich auch im Interesse der führenden fran-

33 | Morning Post, 12. 12. 1811, zit.n. Clifton Crais, Pamela Scully: Sarah Baartman and the Hottentot Venus, S. 103 (»suitable for ladies«); dort finden sich S. 103 – 115 Hinweise zu den im folgenden angesprochenen Stationen in England u. S. 116 – 127 zu den Ereignissen in Paris vor Beginn der rassenwissenschaftlichen Untersuchungen.

zösischen Naturwissenschaftler nieder. Durch sie wurde sie aus dem monströs-erotischen Kuriosum der Märkte für koloniales Entertainment zu »une femme de la race hottentote«, einer Frau der Hottentottenrasse gemacht und der politischen Ökonomie rassenwissenschaftlicher Körperverwertung einverleibt.³⁴ Maßgeblich daran beteiligt war Georges Cuvier, unter dessen Regie Paris zu einem europäischen Zentrum vergleichender Anatomie und Zoologie gedieh. Er und seine Kollegen beschrieben, vermaßen und klassifizierten Lebewesen aller Art und hatten einen hohen Bedarf an Untersuchungsmaterial. Am Ende zählte Cuviers Sammlung 11486 Präparate, davon 6231 getrocknet, 5255 in Alkohol konserviert. Es gab rund 1500 Skelette, 1041 Schädel, 172 Muskelpräparate, 216 Gehirne, 327 Augen, 220 Herzen und 80 Föten. Im letzten Raum seines Museums der vergleichenden Anatomie im Jardin du Roi (der in republikanischen Zeiten Jardin des Plantes genannt wurde) befanden sich Ungeborene und Monstrositäten.³⁵

In dieses Museum wurde Sarah Baartman im März 1815 zu einer Vorführung gebracht, deren Folgen sie nicht absehen konnte. Ihr neuer Impresario, ein Dompueur und Tierzüchter mit engen Handelsbeziehungen zu den Wissenschaftlern im Jardin du Roi, hatte zusätzlich zu den üblichen Shows einen privaten Besichtigungstermin für die akademische Elite organisiert.³⁶ Mutmaßlich in der Annahme, zu einer ihrer üblichen Aufführungen zu gehen, begleitete Sarah Baartman ihn zu diesem Termin. Sie hatte ihre Musikinstrumente bei sich, war nach Art ihrer ethnisierten Auftritte kostümiert und geschmückt und tanzte zunächst auch für die Wissenschaftler.³⁷ Doch deren anthropologische Neugier war deutlich stärker als ihr ethnologisches Interesse. Sie bestanden darauf, daß die von ihnen als typische Hottentottin betrachtete Frau sich entkleidete, um nackt gezeichnet, untersucht und vermessen werden zu können. Die Darstellerin und Tänzerin Sarah Baartman wurde stillgestellt, ihre performative Kompetenz ging auf die Anthropologen über, die ihr Schauspiel mit den Instrumenten der Rassenwissenschaften inszenierten.

34 | Vgl. Henri de Blainville: Sur une femme de la race hottentote; siehe auch den Abschnitt »Die politische Ökonomie der Leichenschändung« im Beitrag von Wulf D. Hund zu diesem Band.

35 | Vgl. Toby A. Appel: The Cuvier – Geoffroy Debate, S. 35 u. Anne Fausto-Sterling: Gender, Race, and Nation, S. 25.

36 | Vgl. Rachel Holmes: African Queen, S. 83 – 91.

37 | Vgl. Georges Cuvier: Extrait d'observation faites sur le cadavre d'une femme connue à Paris et à Londres sous le nom de Vénus Hottentote, S. 263.

Was in Kapstadt begonnen hatte, als Sarah Baartman aus einem ihr vertrauten Umfeld zu gelegentlichen Auftritten als Tänzerin ins Militärhospital gegangen war –; was in London diese Gelegenheitsauftritte zu einer nachgerade berufsmäßigen Rolle verfestigt hatte, die sich nach und nach gegenüber ihrer Darstellerin verselbständigte –; was in Paris dazu geführt hatte, daß Sarah Baartman nur noch als Repräsentantin der Hottentottenvenus galt – das fand im Jardin du Roi seine endgültige Verkehrung, als sie zum bloßen Objekt rassenwissenschaftlichen Interesses degradiert und von den Wissenschaftlern zum primitiven Rassentypus gemacht wurde. Noch zu Lebzeiten wurde sie wie eine sozial Tote behandelt, der eine Gruppe reiner Erkenntnis verpflichteter Männer ohne weiteres zumuten durfte, sich vor ihnen zu entblößen. Denen schien nicht etwa ihr eigenes Verhalten skandalös, sondern sie beklagten sich darüber, daß das Objekt ihres Interesses sich zierte, praktisch zur Entkleidung genötigt werden mußte und selbst dann noch sein letztes Geheimnis vor ihnen verbarg. Statt ihnen bereitwillig ihre Genitalien zu zeigen, verhängte Sarah Baartman ihr Geschlecht mit einem Taschentuch. Die möglicherweise auch kokette Performance vor englischen Soldaten an der kolonialen Peripherie und die immer entfremdeter werdende Routine der sexualisierten Auftritte vor einem metropolen Publikum waren zu einer hilflosen Geste der Scham geronnen.

Die Wissenschaftler ließen sich davon nicht irritieren. Cuvier war überzeugt, daß der Gesichtswinkel, wie Petrus Camper ihn bestimmt hatte, eine geeignete Grundlage komparativer Rassenanalysen wäre (vgl. Abb. 2.2). Nicht zuletzt deswegen forderte er, daß auf wissenschaftlichen Expeditionen, soweit es ihnen nicht gelang, sich der Schädel oder Skelette von »Eingeborenen« zu bemächtigen, zumindest genaue Zeichnungen ihrer Köpfe frontal und im Profil angefertigt wurden.³⁸ Genauso verfuhrten die professionellen Illustratoren, die im Beisein der Anatomen und Zoologen Cuvier, Henri de Blainville und Étienne Geoffroy Saint-Hilaire Zeichnungen anfertigten, auf denen Sarah Baartman frontal und im Profil zu sehen ist (vgl. Abb. 4.4a und b).³⁹

38 | Vgl. Thomas Becker: Mann und Weib – Schwarz und Weiß, S. 38f., Sergio Moravia: Beobachtende Vernunft, S. 170 u. den Beitrag von Wulf D. Hund in diesem Band.

39 | Abb. 4.4: Ganzkörperzeichnungen Sarah Baartmans, frontal von Léon de Wailly (4.4a) u. im Profil von Nicolas Huet (4.4b); Abbildungen finden sich u.a. bei Rachel Holmes: *African Queen*, Tafel 12, Percival R. Kirby: *The Hottentot Venus*, zwischen S. 58 und 59, Beverly Guy-Sheftall: *The Body Politic*, S. 19; zum folgenden vgl. Étienne Geoffroy Saint-Hilaire,

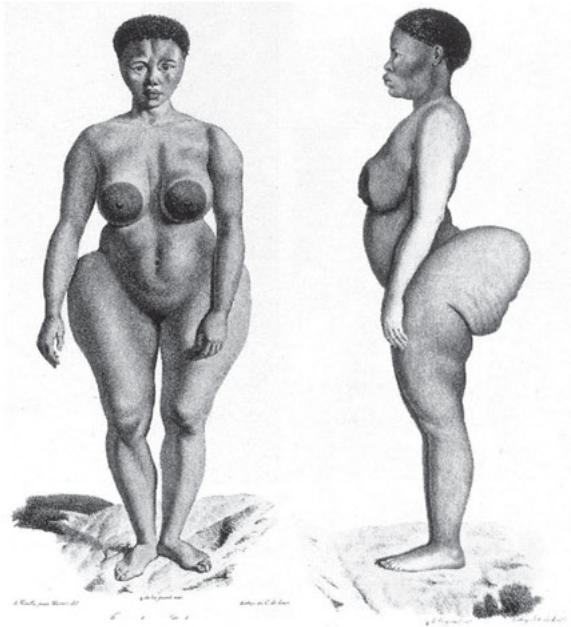


Abb. 4.4 (a/b) Fahndung nach dem Rassentypus:
Ethnologische Erkennungsbilder

Beide Bilder zeigen Sarah Baartman in jeder Beziehung entblößt: sie verzichten auf jede Gestaltung des Hintergrundes und stellen sie bar irgendwelcher kulturellen Attribute dar. Sie steht aufrecht, mit durchgedrückten Knien, hängenden Armen und geradeaus gerichtetem Blick. Verschwunden sind der stampfende Gestus oder die graziöse Haltung früherer Darstellungen von ›Hottentottinnen‹. Verschwunden sind alle ethnischen Zuschreibungen der Plakate, auf denen die ›Hottentottenvenus‹ noch einen Namen hatte und ›Saartje‹ hieß. Doch der vordergründig neutrale und objektive Blick ist in Wirklichkeit die Perspektive von Rassenzeichnungen, die die Verwandlung eines Individuums in einen Typ betrieben und damit Vorbilder anthropologischer Abbildungspraxis lieferten.

Unübersehbar deutlich wurde das, als Geoffroy Saint-Hilaire und Cuviers Bruder Frédéric wenige Jahre später ihre Naturgeschichte der Säugetiere veröffentlichten. Im Reigen von einhundertundzwanzig Mammalia, darunter einundvierzig Affenarten, wird der Mensch

Frédéric Cuvier: *Histoire naturelle des mammifères*, Tafeln 115 und 116 (siehe auch http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/dgkeysearchresult.cfm?parent_id=108807&word=).

durch zwei Bilder repräsentiert. Es sind die Zeichnungen, die Léon de Wailly und Nicolas Huet von Sarah Baartman angefertigt haben. Beide tragen die ebenso anonymisierende wie typisierende Unterschrift ›Femme de race Bochimann‹. Sowohl diese Reduktion auf eine Rassenbezeichnung als auch die Eingliederung in eine Galerie zahlreicher Abbildungen von Affen waren Resultat der im Jardin de Roi begonnenen rassenwissenschaftlichen Untersuchung Sarah Baartmans.

Über sie haben sowohl Blainville als auch Cuvier berichtet. Der erste verfolgte zwei Ziele: zum einen sollte ein detaillierter Vergleich zwischen der so bezeichneten Hottentottin, der angeblich niedersten menschlichen, nämlich schwarzen Rasse und der vermutlich höchsten Affenrasse, dem Orang-Utan, angestellt werden. Zum anderen sollte die möglichst vollständige Erforschung der ›Anomalie der Geschlechtsorgane‹ geschildert werden.⁴⁰ Was die Rassenzeichnungen nicht auf den ersten Blick erkennen lassen, wird hier in Worte gefaßt: die Sichtweise der Wissenschaft auf Sarah Baartman und ihren Körper war weder neutral noch objektiv, sondern Stereotypen und Vorurteilen verhaftet. Im Hinblick auf die Unterstellung von Animalität waren diese schon in frühen Bildern verankert und bezüglich der Geschlechtsorgane folgten sie dem aus Reiseberichten bekannten Motiv der Hottentottenschürze.

Daß Sarah Baartman ihre Genitalien durch ein Taschentuch vor dem anthropologischen Blick zu schützen vermochte, konnten die Zeichner nur teilweise hinweglügen. An die Stelle der in früheren Berichten abgebildeten langen Schamlippen mußte Wailly ein nachgerade züchtiges Schamdreieck setzen, das sich schon durch seine Winzigkeit als Platzhalter eines zukünftigen Voyeurismus zu erkennen gab. Ihn bediente auch Blainville, der trotz mangelnder Einsicht über drei Abschnitte hinweg Mutmaßungen zur Hottentottenschürze anstellte.

Die Vermessung Sarah Baartmans aber mußte auf die äußeren Formen beschränkt bleiben und Blainvilles Forschungsfragen mußten auf den Vergleich der ›Hottentottin‹ mit ›Schwarzen‹ und Menschenaffen reduziert werden. Der Wissenschaftler kam anhand ihrer Körperform und Körpergröße, Augen, Ohren, Nase, Zähne, Lippen und Brüste, ihres Schädels, Halses, Rumpfs und ganz besonders ihres Gesäßes, dessen Ausmaßen er einen kompletten Abschnitt widmete, zu dem Ergebnis, alles in allem gliche die Hottentottin eher dem Af-

40 | Vgl. Henri de Blainville: *Sur une femme de la race hottentote*, S. 183; zum folgenden siehe S. 189 (Hottentottenschürze), 183 (Affenvergleich).

fen als dem Menschen. Der Beginn der anthropologischen Erfassung Sarah Baartmans bedeutete zugleich, daß sie an der Grenze zwischen Mensch und Tier angesiedelt wurde.

›Présenter les organes génitaux‹

Neun Monate nach ihrer Vermessung zum Rassentypus starb Sarah Baartman in der Nacht zum 30. Dezember 1815 in Paris. Jetzt hatten Cuvier und seine Kollegen die Gelegenheit, letzte für sie offene Fragen zu klären und in den Besitz des vollständigen Körpers einer Hottentottin zu gelangen. Zwar verbot ein Erlaß aus dem Jahr 1813 das Sezieren außerhalb der medizinischen Fakultät der Universität oder des Hôpital de la Pitié und verfügte, die Überreste dort untersuchter Leichen zur ordnungsgemäßen Bestattung auf den Friedhof von Clamart zu überführen.⁴¹ Autopsien im naturhistorischen Museum waren also eigentlich verboten. Gleichwohl erhielt Geoffroy Saint-Hilaire vom Pariser Polizeipräfekten die Erlaubnis, Sarah Baartmans Leichnam zur Untersuchung ins anatomische Labor des Museums bringen zu dürfen. Vermutlich noch am selben Abend wurde er von Cuvier obduziert.⁴²

Damit verwirklichte sich, was im öffentlichen Bewußtsein von Anfang an mit der Zurschaustellung der Hottentottenvenus verbunden worden war. Deren Inszenierung als Freak-Show schloß für zeitgenössische Beobachter ein, daß die dort gezeigten Kuriositäten und Monstrositäten nach ihrem Ableben nicht verschwanden. Mehr noch, soweit es sich dabei um Exoten handelte, war den Besuchern solcher Veranstaltungen durchaus bewußt, daß diese im ungewohnten europäischen Klima keine hohe Lebenserwartung hatten und womöglich bald anderswo zu sehen sein würden. Schon im Oktober 1811 hatte ein Londoner Briefschreiber befürchtet, daß Sarah Baartman den englischen Winter nicht überleben würde und womöglich als »anatomische Kuriosität« enden könnte. Im selben Jahr hängte George Cruikshank auf seinem Stich ›The Examination of a Young Surgeon‹ an die Rückwand des Raumes, in dem der Chirurg seine Prüfung ablegte, ein Bild der ›Hottentottenvenus‹, neben der ein Mann stand und auf ihren Hintern deutete.⁴³

41 | Vgl. Rachel Holmes: *African Queen*, S. 94.

42 | Vgl. Gérard Badou: *Die schwarze Venus*, S. 150 – 153, François-Xavier Fauvelle-Aymar: *L'Invention du Hottentot*, S. 326ff., Rachel Holmes: *The Hottentot Venus*, S. 154 – 158.

43 | Vgl. Rachel Holmes: *The Hottentot Venus*, S. 159 (»a great anato-

Vier Jahre später setzte Cuvier die satirische Andeutung in die Tat um. Dabei nahm er zunächst einen Gipsabdruck der Toten, der anschließend koloriert und zu einer lebensechten Figur hergerichtet wurde, die in der anatomischen Sammlung des Musée de l'Homme über hundert Jahre lang als Hottentottenvenus öffentlich gezeigt wurde.⁴⁴ Sie diente nicht nur der Fortsetzung der Freak-Show als musealer Repräsentation, sondern symbolisierte auch das Eingeständnis, daß die Rassenwissenschaftler auf den äußeren Anschein des zu anatomischen Präparaten verarbeiteten Körpers nicht verzichten wollten. Dieser wurde anschließend zerschnitten. Im wesentlichen hatte Cuvier dabei drei Teile im Blick: die Vulva, das Skelett und den Schädel.

An den Beginn des Berichts über seine Sektion stellte er das Versprechen, eines der großen Geheimnisse der Naturgeschichte zu ergründen: das der »Hottentottenschürze«.⁴⁵ Das war ebenso verständlich wie erstaunlich. Denn einerseits waren über sie zahlreiche Berichte und Spekulationen im Umlauf, doch andererseits gehörte Cuvier zu denen, für die der Weg zur Klassifizierung der Menschen zuallererst über deren Gebeine ging. Damit signalisierte er unmißverständlich die diskursive Position seiner Überlegungen, die sich eben nicht nur mit vergleichender Anatomie, sondern auch mit sexistischen Phantasmagorien befaßten.

Es war daher naheliegend, daß er sich zunächst einer Rekapitulation der Reiseberichte zuwandte, die den rassistischen Bedeutungszusammenhang der vermeintlich hypertrophen Genitalien längst vorgegeben hatten. Sie galten als zuverlässige Marker wilder Weiblichkeit, die Frauen als hypersexuell und primitiv kennzeichneten. Cuvier war davon so überzeugt, daß er sogar die Rassenzugehörigkeit der zur Hottentottenvenus stereotypisierten Frau veränderte und sie zur »Buschmännin« erklärte. Das war der zeitgenössische ethnische Ort der größten denkbaren Wildheit, das tiefste Afrika, in dem eben nicht Hirtennomaden (»Hottentotten«), sondern als entwicklungsgeschicht-

mical curiosity«) u. Claude Rawson: *God, Gulliver, and Genocide*, Tafel 12 (mit der Abbildung von Cruikshanks Stich).

44 | Vgl. Anne Roquebert: *La sculpture ethnographique au XIXe siècle*, S. 9f.

45 | Georges Cuvier: *Extrait d'observation faites sur le cadavre d'une femme connue à Paris et à Londres sous le nom de Vénus Hottentote*, S. 259 (»tablier des Hottentotes«); zum folgenden siehe a.a.O. S. 261 (Genitalien), 263 (vorgestülpte Lippen), 270 (kaukasisches Skelett), 266 (Ehre), 268f. (Affenvergleich), 265 (Anhängsel: »cet appendice extraordinaire«, »un attribut spécial de sa race«).

lich noch primitiver konstruierte Jäger und Sammler (»Buschmänner«) leben sollten. Das Tablier wurde geradezu zum Symbol für jene Finsternis, die die Europäer ins Innerste Afrikas verlegt hatten, wo sie bis zu Joseph Conrad ordinär und nach ihm kulturell verbrämt das »Herz der Finsternis« schlagen wähten. Geographisches und anatomisches Innen, dunkles Afrika und weibliche Genitalien wurden verknüpft.

Die Zielrichtung solcher Überlegungen machte Cuvier deutlich, als er auf die Vermessung der noch lebenden Sarah Baartman im Jardin du Roi einging, die jetzt aber aus Blainvilles »Hottentote« zu seiner »Boschismanne« geworden war. Hier verband er das Motiv der Wildheit mit dem Vergleich zum Affen. Die Figur der seinerzeit nur äußerlich untersuchten Frau wäre von brutaler Erscheinung, ihre Bewegungen erschienen unvermittelt und wild und ihre Lippen hätte sie wie die eines Orang-Utans vorgestülpt. Damit war klar, auf welcher Exkursion Cuvier sich befand. Er war nicht nur dabei, den Leichnam einer Verstorbenen zu zerschneiden, sondern auch deren Verbindung mit der menschlichen Gattung. Für die Legitimation dieser polygenetischen Spekulation schienen ihm äußere Eindrücke nicht ausreichend. Hinzu kam, daß ihn die Knochen der Toten irritierten. Ihr Skelett glich für ihn nämlich eher dem einer Ureinwohnerin der Kanarischen Inseln, die er für Kaukasier, also Weiße hielt, als dem einer schwarzen Afrikanerin.

Anstatt sich in dieser Situation kritisch mit rassenwissenschaftlichen Konstruktionen auseinanderzusetzen, entschied sich der den Knochen sonst jede Beweislast zumutende Cuvier für die vermeintliche Aussagekraft der Genitalien. Als er den Mitgliedern der Akademie verkündete, er hätte die Ehre, ihnen die präparierten Genitalien der von ihm untersuchten Frau zu präsentieren, »l'honneur de présenter [...] les organes génitaux [...] préparés«, ging es nicht nur darum, die mit ihnen verbundenen Zweifel zu beseitigen, sondern auch darum, die durch die Knochenschau ausgelösten Irritationen zu beschwichtigen. Neben den Nates wurde vor allem die Vulva zum Indiz dafür gemacht, es bei der Verstorbenen mit einem primitiven Geschöpf zu tun zu haben. Ihr Gesäß und ihre Schamlippen verglich Cuvier ihrer Größe wegen mit der Regelschwellung der Weibchen beim Pavian.

Dieser völlig abstruse Vergleich belegt, daß der Wissenschaftler nicht nur auf die Erforschung eines sagenhaften Körperteils aus war, sondern sich auf der Suche nach Belegen für von ihm geteilte rassistische Zuschreibungen befand. Deswegen widmete er der Beschäftigung mit dem »außerordentlichen Anhängsel« Sarah Baartmans, das er als »spezielles Merkmal ihrer Rasse« betrachtete, weit mehr als die Hälfte seines gesamten Berichtes. So konnte er anschließend sehr

viel knapper auf Gehirn, Skelett und Schädel zu sprechen kommen. Ersteres sollte erst achtunddreißig Jahre später von Pierre Gratiolet genauer untersucht werden, letzterer wurde schon sechs Jahre später von Jules Cloquet zwischen denen eines Wolfes und eines Europäers plaziert.⁴⁶

Daß beider Bedeutung für Cuvier nicht nebensächlich war, zeigte sich, als er sie benutzte, um mit Hilfe abenteuerlicher Komparatistik ganz Afrika zu dekulturnieren und die ägyptische Kultur für die weiße Rasse zu reklamieren.⁴⁷ Offensichtlich hatte er sowohl Sarah Baartmans Genitalien als auch ihr Gehirn mit Bedacht eingelegt und konserviert. In einer Art von magischem Szientismus konnte so die in dem Glas mit den rassisierten Genitalien gespeicherte diskriminierende Energie auf das neben ihm stehende Glas mit dem Gehirn übertragen werden. Dieses wurde dadurch ebenfalls simianisiert und ließ die kaukasischen Knochen des Skeletts derart verblassen, daß der Schädel, dem es entnommen worden war, von diesem taxonomisch getrennt und seinerseits mit dem von Affen verglichen werden konnte.

Aus dieser Versuchsanordnung folgte Cuvier, weil ihm der Schädel der von ihm zur ›Buschmännin‹ erklärten ›Hottentottenvenus‹ äffisch vorkam, wäre klar, daß »weder Buschmänner noch irgendeine Negerrasse jenes geachtete Volk hervorgebracht haben können, das im antiken Ägypten die Zivilisation begründet hat«.⁴⁸ Der Schädel erweist sich als Höhepunkt und Telos des Berichts und soll beweisen, daß die

46 | Vgl. Pierre Gratiolet: *Mémoire sur les plis cérébraux de l'homme et des primates*; auch hier wurde in einer »veritable[n] Rassen- und Geschlechteranthropologie« (Michael Hagner: *Geniale Gehirne*, S. 135) der Affenvergleich strapaziert; siehe weiter Bernth Lindfors: *Hottentot, Bushman, Kaffir*, S. 7 (zu Cloquet; für diesen Hinweis danke ich Thorsten Oltmer).

47 | In einem früheren Fall rassistischer Leichenschändung hatte sich diese Beziehung noch offener gezeigt und einem Hofmohren erlaubt, sich vor dem Hintergrund der Pyramiden porträtieren zu lassen – vgl. dazu den Beitrag von Iris Wigger und Katrin Klein in diesem Band.

48 | Georges Cuvier: *Extrait d'observation faites sur le cadavre d'une femme connue à Paris et à Londres sous le nom de Vénus Hottentote*, S. 273 (»que ni [...] ces Boschismans ni aucune race des nègres, n'a donné naissance au peuple célèbre qui a établi la civilisation dans l'antique Egypte«); zum Vorstehenden vgl. S. 271 (»je n'ai jamais vu de tête humaine plus semblable aux singes que la sienne«), zum folgenden siehe S. 273 (»cette loi cruelle qui semble avoir condamné à une éternelle infériorité les races à crane déprimé et comprimé«).

Erbauer der Pyramiden nicht das geringste mit ›Negern‹ gemein gehabt haben könnten. Die von ihm untersuchten ägyptischen Mumienköpfe, setzte Cuvier hinzu, glichen vielmehr denen der Kanarier und wären deshalb kaukasischen Ursprungs. Das wertete er als Beleg für die Gültigkeit »jenes grausamen Gesetzes, das die Rassen mit plattem und zusammengedrücktem Schädel zu ewiger Minderwertigkeit verdammt zu haben scheint«.

Mit Hilfe der von ihm rassisierten und simianisierten Anatomie Sarah Baartmans faßte Cuvier synkretistisch die Bevölkerung Afrikas zu einer kulturunfähigen Einheit zusammen, der gegenüber er die kulturschöpferischen Ägypter zu Verwandten der Europäer erklärte und damit Ägypten als weiße Enklave aus dem schwarzen Kontinent herauslöste. Die Sektion der Hottentottenvenus lief auf die symbolische Zertrennung Afrikas hinaus.

›The Hottentot and the Prostitute‹

Gemeinsam mit dem Skelett, dem kolorierten Gipskörper und dem eingelegten Gehirn wurde das Präparat der Genitalien bis zum Jahr 2002 in der anthropologischen Abteilung des Pariser Musée de l'Homme verwahrt. Skelett und Gipsabdruck waren bis 1982 als museale Artefakte ausgestellt. Die simianisierenden und sexualisierenden Zuschreibungen an Sarah Baartmans Körper aber wirkten andernorts und losgelöst von ihrer Geschichte und ihren Relikten weiter. Sie wurden in Diskursen reproduziert, die einesteils den wissenschaftlichen Rassismus in Lehrbüchern fortschrieben, andernteils einen exotisierenden Sexismus reproduzierten.

Sarah Baartman spielte dabei keine Rolle mehr. Ihre Persönlichkeit schien völlig im Stereotyp der Hottentottenvenus aufgegangen zu sein. Das änderte sich erst, als Mitte des 20. Jahrhunderts der südafrikanische Kulturhistoriker Percival R. Kirby auf einer Europareise zufällig auf dieses Thema stieß und es nach und nach soweit rekonstruierte, bis er neben zahlreichen damit operierenden Zuschreibungen auch jenes Plakat aufgetan hatte, mit dem der erste Auftritt der Hottentottenvenus in London annonciert worden war und auf dem ›Saartjee‹ als ihr Name zu lesen war (vgl. Abb. 4.3a). Zwar wurde sie so der Anonymität, keinesfalls aber der Rassenkonstruktion entrissen, denn Kirby reproduzierte und kommentierte die damit verbundenen Bilder ohne jede Distanz.⁴⁹

49 | Vgl. Sabine Ritter: Facetten von Sarah Baartman, S. 130 – 133

Dazu gehörte auch, daß er Cuviers Sektionsbericht teilweise übersetzte, als »elaborierte Darstellung« lobte und seine Affenvergleiche für gelungene Beschreibungen hielt.⁵⁰ Auf eine Wiedergabe der mit ihnen verbundenen Logik verzichtete er allerdings vollständig. Über die Obduktion, Einordnung und Konservierung der Genitalien verlor er kein einziges Wort. Die Rassentheorie, zu deren wissenschaftlicher Validation Cuvier beitrug, hatte sich soweit verfestigt und (zumindest in Südafrika) eine derart weitverbreitete Akzeptanz gefunden, daß sie keiner komplizierten und schon gar keiner Beweisführung mehr bedurfte, deren Erwähnung Kirby offensichtlich für unpassend hielt.

Nach ihm trugen unter anderem die Literaturwissenschaftler Richard D. Altick und Bernth Lindfors zur historiographischen Annäherung an Sarah Baartman bei. Aber ihre Studien behandelten sie weiterhin als Repräsentation der Hottentottenvenus und beschäftigten sich ausführlich mit deren Zurschaustellung in England. Dabei wurde zwar das damit verbundene koloniale Unrecht problematisiert, die Hintergründe der Rassenkonstruktion und die für deren wissenschaftliche Sanktionierung maßgebliche Rolle Cuviers blieben aber im Unklaren.⁵¹

Erst vor dem Hintergrund feministischer und antirassistischer Gesellschaftsanalyse wurde sie verstärkt problematisiert. Dabei zeigte sich schon bei Goulds Gang durchs Museum eine merkwürdige Verengung des kritischen Blicks. Er beschuldigte Cuvier, Sarah Baartman auf ihre Geschlechtsteile reduziert zu haben, betrieb diesen Reduktionismus allerdings selbst, indem er sich einseitig auf dessen Sektion ihrer Genitalien fixierte und die damit verbundenen weiteren spezifischen anthropologischen und allgemeinen kulturalistischen Operationen ausklammerte.

Mit »Black Bodies, White Bodies« unternahm schließlich Gilman den Versuch, die durch Anthropologie und Sexualwissenschaft des 19. Jahrhunderts geprägte Ikonographie der sexualisierten Frau zu dekonstruieren und schrieb dabei die monströse Sexualisierung Sarah Baartmans auf eine Weise fest, wie sie bislang nicht existiert hatte. Seine Überlegungen gingen davon aus, daß im *Fin de siècle* die Wahrnehmung der

(Musealisierung) u. 133 – 150 (Simianisierung, Sexualisierung), S. 153 – 158 (Kirby, Altick, Lindfors).

50 | Percival R. Kirby: *The Hottentot Venus*, S. 60 (»elaborate description«).

51 | Vgl. Richard D. Altick: *The Shows of London* u. Bernth Lindfors: »The Hottentot Venus« and other African Attractions in Nineteenth Century England.

Prostituierten in Kunst, Literatur und Medizin mit der der schwarzen Frau verschmolzen wurde. Tatsächlich stammt die Gleichsetzung von »the Hottentot and the Prostitute«⁵² aber von Gilman selbst.

Dabei erklärte er Sarah Baartman zu dem Medium, das für diese Amalgamierung substantiell bedeutend gewesen sein soll. In ihr als Hottentottenvenus sieht er das analytische Bindeglied zwischen den zeitgenössischen Zuschreibungen an die Prostituierten als hypersexualisierte Frauen und den »wildem«, »primitiven« Genitalien, die er als Devianzmarker in der kriminalanthropologischen Literatur der Zeit ausmacht. Erst in der Rassismuskritik des späten 20. Jahrhunderts wurde so aus Sarah Baartman die Personifizierung der Assoziationen des »Primitive[n] mit ungezügelter Sexualität«.⁵³

Diese Sichtweise ist mehrfach problematisch. Gilmans in dekonstruktivistischer Absicht vorgetragene Analyse basiert auf einem naturalisierenden Essentialismus. Sie erklärt den »Hottentotten« zum »Urschwarzen« (»essential black«) und behauptet, »Sarah Baartmans Geschlechtsteile [...] dienten dem gesamten 19. Jahrhundert als repräsentatives Bild für die schwarze Frau«. Tatsächlich gab es in dieser Zeit ein breites Spektrum von Rollen, die »die schwarze Frau« bekleiden konnte oder mußte oder sich erkämpfte. Sie reichten so weit, daß ihr der Status als Frau gänzlich aberkannt und sie als »Black Mammy« oder »Aunt Jemima« desexualisiert wurde. Für viele hatten sie ein Leben in Sklaverei vorgesehen, das vom Kampf ums tägliche Überleben und den Erhalt ihrer Familie geprägt war. Einige schafften es, wie es Phillis Wheatley schon früher gelungen war, über die Teilhabe an Bildung ihre Freiheit zu erlangen, andere wie Harriet Tubman erkämpften sie durch Flucht und Widerstand. Einige traten als Abolitionistinnen auf, andere führten ein bürgerliches Leben. Und von ihnen allen existierten Bilder und waren stereotypisierte Zuschreibungen im Umlauf.⁵⁴

Diese soziologische Blindstelle in Gilmans Überlegungen wird dadurch zusätzlich getrübt, daß er Ambivalenzen des Hottentottenste-

52 | Vgl. Sander L. Gilman: *The Hottentot and the Prostitute*; unter diesem Titel wurde ders.: *Black Bodies, White Bodies* nachgedruckt und schließlich auch als ders.: *Hottentottin und Prostituierte* übersetzt.

53 | Sander L. Gilman: *Hottentottin und Prostituierte*, S. 139; zum folgenden siehe a.a.O., S. 124 (»der Urschwarze«) u. 126 (»schwarze Frau«) sowie ders.: *Black Bodies, White Bodies*, S. 231 (»essential black«).

54 | Vgl. u.a. Gerda Lerner (Hg.): *Black Women in White America* u. Jan Nederveen Pieterse: *White on Black*; siehe auch Wulf D. Hund: *Negative Vergesellschaftung*, S. 98 (Desexualisierung), Henry Louis Gates, Jr.: *The Trials of Phillis Wheatley*, Jean Humez: *Harriet Tubman*.

reotypen übersieht und einseitig dessen monsterisierte Dimensionen fortschreibt. An keiner Stelle seines Textes ist von den Repräsentationen die Rede, die die Hottentottenvenus als begehrenswert zeigten. Statt dessen macht er aus dem ursprünglich noch cupidonormen Gesäß ein »Symbol für verdrängte Genitalien« und meint, wer »im 19. Jahrhundert eine schwarze Frau betrachtete« hätte »dies im Hinblick auf ihr Gesäß« getan und »repräsentiert durch das Gesäß [...] all die Anomalien ihrer Genitalien« gesehen.⁵⁵

Diese Lesart wirkte stilbildend für zahlreiche an sie anschließende Analysen. Sie schrieben die mit ihr verbundenen ästhetischen Wertungen fort, übernahmen unreflektiert rassistische Deutungsmuster, ignorierten deren Komplexität und reproduzierten Elemente der Monsterisierung.⁵⁶ Viele der Texte, die sich in rassismuskritischer Absicht an Gilmans Analyse anlehnen, zeichnen bei ihm das eindimensional-monochrome Bild von der ›Hottentottenvenus‹ als Repräsentation der sexualisierten schwarzen Frau ab.⁵⁷

Von Cuviers komplexen rassistischen Operationen, in denen die ausführliche Beschäftigung mit dem Tablier einen Stellenwert hatte, der mit der Vermessung und Konservierung anderer Körperteile, nicht zuletzt des Gehirns und des Schädels, eng verbunden war, nahm die kritische Optik nur noch die präparierten Genitalien wahr, die Gilman in einer der Versionen seines Aufsatzes mit gleich zwei ganzseitigen Abbildungen illustriert hatte.⁵⁸ Neben dem eingelegten Gehirn waren ihm sowohl der Schädel als auch dessen in den Beständen des Musée de l'Homme archiviertes Aquarell entgangen.⁵⁹

55 | Sander L. Gilman: *Hottentottin und Prostituierte*, S. 130.

56 | Vgl. als Beispiele Peter Martin: *Schwarze Teufel, edle Mohren*, S. 256 u. 258 (Ästhetik), Wolfgang Wippermann: *Rassenwahn und Teufelsglaube*, S. 111 (Deutungsmuster), Zoë S. Strother: *Display of the Body Hottentot*, S. 40 (Komplexität), Philipp Sarasin: *Reizbare Maschinen*, S. 203 u. 210 (Monsterisierung).

57 | Vgl. die Reduktion der Facetten Sarah Baartmans auf die Sexualisierungshypothese bei Ali Rattansi: *Racism*, S. 33ff., Jan Nederveen Pieterse: *White on Black*, S. 180f., Carmel Schrire: *Native Views of Western Eyes*, S. 347ff., Glenn Jordan, Chris Weedon: *Cultural Politics*, S. 275f., Priscilla Netto: *Reclaiming the Body of the ›Hottentot‹*, S. 153, Elisabeth Ewen, Stuart Ewen: *Typecasting*, S. 128.

58 | Vgl. Sander L. Gilman: *Black Bodies, White Bodies*, S. 236 u. 246.

59 | Vgl. Sadiya Qureshi: *Displaying Sara Baartman, The ›Hottentot Venus‹*, S. 246.

›The Women Wanted Some of Me Too‹

Während kritische Wissenschaftler sich mit der Reduktion Sarah Baartmans auf ihre Genitalien beschäftigten, verwies Lisa Jones in der New Yorker ›Village Voice‹ auf die »regelrechte Hintern-Revolution« in der schwarzen Alltagskultur und die damit verbundene Renaissance der Figur der »Hottentot Venus« bei der weiblichen afrikanisch-amerikanischen »intelligentsia«. ⁶⁰ Mit ihr sind eine Reihe von Arbeiten verknüpft, in denen sich die Künstlerinnen mit der rassistischen Geschichte der Pathologisierung des schwarzen Frauenkörpers auseinandersetzen. Sie kommen dabei auf entschieden weiterreichende Einsichten als die vulvafixierten Wissenschaftler. ⁶¹ Vermittelt werden sie sowohl in der Reflexion der herrschaftlichen Verfassung der Rassenwissenschaft (durch Renée Green) als auch durch die Auseinandersetzung mit Körperbild und Fremdzuschreibung (bei Carla Williams) und schließlich nicht zuletzt im Verweis auf die kulturelle Dimension von Schönheitsidealen (von Fo Wilson).

Renée Greens Installation ›Sa main charmante‹ rekonstruiert die historische Zurschaustellung Sarah Baartmans als Peep-Show, bei der die rassenwissenschaftliche Epistemologie persifliert wird und deren Subjekt in die Rolle des Objekts gerät (vgl. Abb. 4.5a). ⁶² Im Mittelpunkt steht eine Holzkiste, auf deren Vorderseite ›La belle Hottentote‹ zu lesen ist und auf deren Deckel zwei Fußabdrücke in Richtung Wand weisen. An dieser ist eine Art Leiter angebracht, deren Sprossen auf zwei Längsbalken montiert wurden. Sie sind abwechselnd mit Zitaten aus Georges Cuviers Bericht über Sarah Baartmans Obduktion und aus Stephen Jay Goulds Bericht über die Besichtigung ihrer präparierten Körperreste im Musée de l'Homme beschriftet. Der moderne Text wird als Entgegnung auf den alten inszeniert, mit dem er aber kontextuell verwoben ist.

60 | Lisa Jones: Venus Envy (›veritable butt revolution‹).

61 | Die Argumentation Gilmans hat aber auch nachdrückliche wissenschaftliche Kritik hervorgerufen – u.a. von Mieke Bal: Double Exposure, S. 205 – 209 u. Zine Magubane: Which Bodies Matter?; vgl. auch Sabine Ritter: Misreading Sarah Baartman.

62 | Abb. 4.5a: ›Sa main charmante‹ von Renée Green (1989), heute im Allen Memorial Art Museum des Oberlin College in Ohio, USA (http://oberlin.edu/amam/Green_Charmante.htm); Abbildungen finden sich u.a. bei Kerstin Brandes: Hottentot Venus, S. 52 u. Zoë S. Strother: Display of the Body Hottentot, S. 39.

Vor diesem Arrangement steht links von der Kiste eine Peep Box mit der Aufschrift ›Look!‹. Rechts der Kiste ist ein Scheinwerfer aufgebaut. Die Installation fordert das Publikum auf, entweder die Kiste zu besteigen oder einen Blick in den Guckkasten zu werfen. Beim Besteigen der Kiste würde es mit den Aussagen Cuviers und deren kritischer (aber eindimensionaler) Kommentierung durch Gould konfrontiert. Beim Blick in den Guckkasten sähe es eine Karikatur, die vier bekleidete Menschen zeigt, wie sie eine nackte Frau begaffen, die auf einer Kiste steht, auf der ›La Belle Hottentote‹ zu lesen ist (vgl. Abb. 4.5b).⁶³ Sie nimmt die sexualisierte Schaulust der Zuschauer aufs Korn, von denen der Mann ganz rechts durch seine Lorgnette eine ›fremdartige‹ Schönheit bewundert, während der vor ihm auf die Schürze der Frau und der links im Bild auf ihren Hintern starren. Der Hund sieht unter den Kilt des einen Mannes und die Frau, die sich bückt, um an einem ihrer Schuhe zu nesteln, riskiert einen Blick sowohl unter die Schürze der ›Hottentottin‹ als auch durch deren Beine unter den Kilt des anderen Mannes.⁶⁴

Wer der Aufforderung ›Look!‹ folgt, blickt also zugleich auf seine eigene voyeuristische Haltung. Zudem wird er in dieser Situation von dem Scheinwerfer auf der anderen Seite der Installation ausgeleuchtet, der zugleich die Kiste und die beschriebene Sprossenwand erhellt und damit Licht auf jene Konstellation wirft, in der die Figur der Hottentottenvenus durch das Zusammenspiel rassistischer Menschenbewertung, sensationistischer Körperausstellung und wissenschaftlicher Leichenschändung konstruiert und repräsentiert wurde.

Gleichzeitig erwartet die Künstlerin offenbar, daß die Benutzer ihres Werkes in der Lage sind, Empathie für Sarah Baartman aufzubringen, die sich unter unterschiedlichen Formen des Zwanges in eine Situation begab, über die sie unmöglich die Kontrolle behalten konnte. Auf sie und ihre Identität verweist der Titel der Installation, indem er einen der wenigen Sätze zitiert, in denen Cuvier am Leichnam der von

63 | Abb. 4.5b: ›Les Curieux en extase ou les cordons de souliers‹ (Frankreich 1814); die Karikatur wurde häufig abgedruckt – so z.B. bei Clifton Crais, Pamela Scully: *Sara Baartman and the Hottentot Venus*, S. 125, Rachel Holmes: *African Queen*, Tafel 11, Jan Nederveen Pieterse: *White on Black*, S. 181, T. Denean Sharpley-Whiting: *Black Venus*, S. 20.

64 | Die Sprechblasen lauten im Original (von links nach rechts): »Oh, godem, quel rosbif«, »A quelque chose malheureux est bon«, »Ah, que la nature est drôle« und »Qu'elle étrange beauté«.

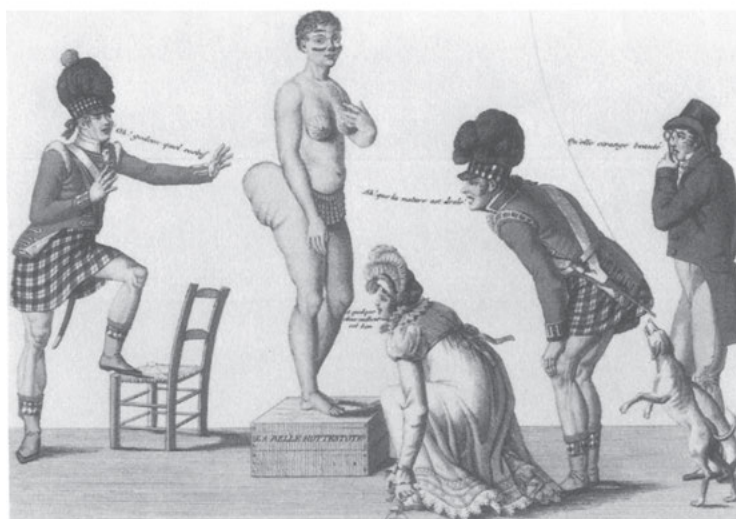
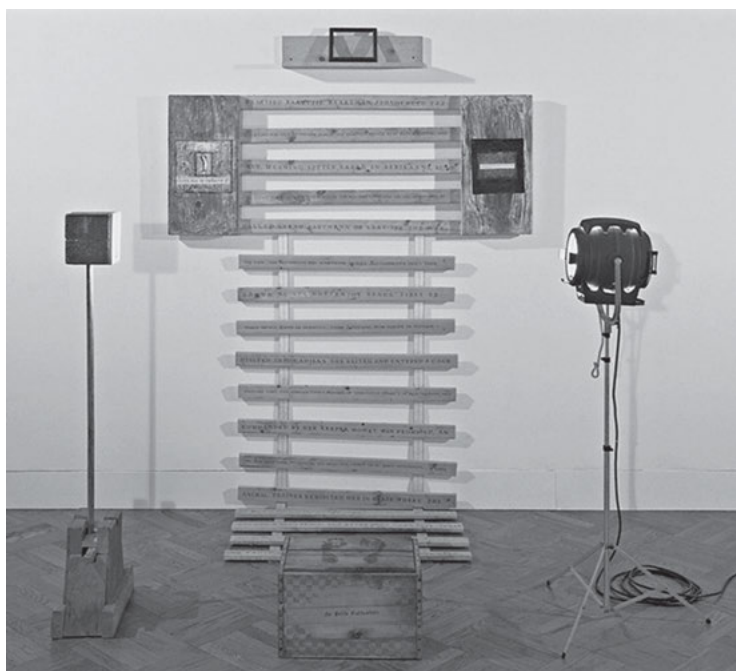


Abb. 4.5 (a/b) Die Diskriminierung des Körpers:
Renée Greens ›Sa main charmante‹

ihm sezierten Frau etwas Menschliches wahrzunehmen bereit war: sie hatte für ihn eine ›main charmante‹, eine reizende Hand.

Carla Williams hat dem von rassistischen Zuschreibungen überzogenen Körper eine photographische Serie gewidmet, in der sie unter dem Titel ›How to Read Character‹ die Auswirkungen von Rassenbildern auf ihren eigenen Körper reflektiert und deren Darstellungspraxis desavouiert. Sie hat sich im Profil photographiert, ihren Kopf frontal und im Profil als Porträt und auch ihren Hintern im Profil aufgenommen und alle Bilder so bearbeitet, daß der Körper von Fragmentierungen oder zusätzlichen Meßpunkten gezeichnet wird. Gleichzeitig werden diese großformatigen Bilder durch ihre aufwendigen Rahmen den neben ihnen zu sehenden Dokumenten aus dem Arsenal rassistischer Körperbeschreibung gegenüber in Schutz genommen und verteidigt.

Die Aufnahme des nackten Gesäßes zeigt dies von Linien überzogen, die die Schnitte von Cuviers Skalpell in Sarah Baartmans Körper reflektieren. Auf die von diesem gemachten Rassenbilder (vgl. Abb. 4.4) wird durch die darunter angebrachte Montage verwiesen. Sie verdeutlicht, daß die rassistischen Stereotypisierungen eine wirkmächtige diskriminierende und verletzende Tradition begründet haben, aus der die von ihnen gezeichneten Körper immer wieder befreit werden müssen (vgl. Abb. 4.6).⁶⁵

Darauf verweist auch der Titel der Bilderserie – er ist ein Zitat aus einem alten phrenologischen Handbuch. Die historischen Rassenbilder erscheinen gleichzeitig als Beschriftungen und Rückbezüge der Photographien. Der auf diesen zu sehende eigene Körper wiederum kommentiert, wie die Wissenschaften des 19. Jahrhunderts und der durch sie legitimierte, sehr viel länger andauernde Alltagsrassismus mit ihrer diskriminierenden Praxis versucht haben, seine Integrität zu zerstören. Er mußte nicht nur einfach gegen Vorurteile verteidigt, sondern durch soziale Verhältnisse hindurch bewahrt werden, die ein ganzes Arsenal von Strukturen der Ausschließung und Ideologien der Herabminderung gegen ihn richteten. Sie reichten bis zur Entmenschlichung und prägten die Erfahrungen schwarzer Frauen (und Männer), die lange und immer wieder nicht nur für ihre Freiheit, sondern auch die damit verbundenen Rechte und die durch sie vermittelte

65 | Abb. 4.6: ›How to Read Character‹ von Carla Williams (1990/91); die Bilderserie ist unter www.carlagirl.net/images/art/htrc/htrcmain.html zu sehen, das hier gezeigte Bild befindet sich u.a. bei Diane Neumaier: *Reframings*, S. 179 – für die Erlaubnis zum Abdruck bedanke ich mich herzlich bei Carla Williams. Zur gesamten Serie siehe Deborah Willis: *Women's Stories – Women's Photobiographies*, S. 84ff.; vgl. auch Deborah Willis, Carla Williams: *The Black Female Body*.

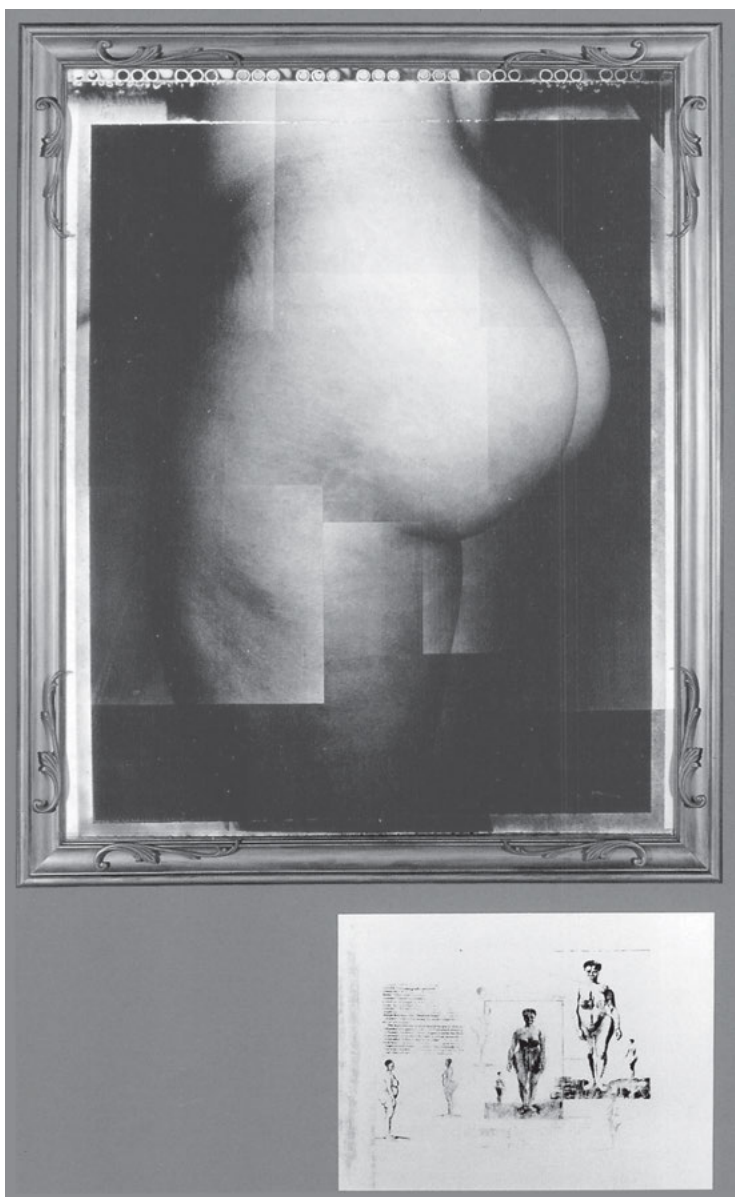


Abb. 4.6 Die Verteidigung des Körpers:
Carla Williams' ›How to Read Character«

Würde kämpfen mußten und bis heute mit den Auswirkungen des weißen Suprematismus konfrontiert sind.⁶⁶

Indem die Künstlerin die Halbseitenansicht des Torsos aus sich überlagernden Einzelabzügen zu einer zwar gezeichneten, aber perfekten Einheit collagiert,⁶⁷ versucht sie indessen nicht nur, die auf die Integrität rassistisch stigmatisierter Körper einwirkende Gewalt zu verdeutlichen, sondern fügt diese beispielhaft auch wieder zu einem Ganzen zusammen. Gleichzeitig, das machen sämtliche Aufnahmen deutlich, präsentiert sie ihren Körper im Bewußtsein seiner Schönheit. Er triumphiert über die Geschichte physischer Gewalt, sozialer Diskriminierung und ästhetischer Verhäßlichung, der er sinnbildlich Jahrhunderte lang ausgesetzt war.

Fo Wilson knüpft an solche Perspektiven an und zeigt darüber hinaus, daß sie sich nicht erst den ideologischen Kämpfen der Gegenwart verdanken. Der Name ihrer Installation ›The Women Wanted Some of Me Too‹ läßt vielmehr Sarah Baartman in der Gewißheit ihrer eigenen Attraktivität sprechen. Sie wird darin durch die Erkenntnis unterstützt, daß die europäische Mode demonstrativ ein Körperideal zu verhüllen schien, das sie selbstbewußt auf sich beziehen konnte (vgl. Abb. 4.7a).⁶⁸

Im Mittelpunkt der Installation steht ein Stuhl, dessen Vorderseite mit einer perlenbestickten Ndebele-Schürze behängt und dessen Rückenlehne mit einem Cul de Paris drapiert ist. Die Bekleidung des Möbels als künstlichem ›Gesäß‹ unterstreicht die kulturelle Dimension der Körperlichkeit, die durch die gerahmten Bilder repräsentiert wird, welche vor ihm aufgestellt sind. Auf ihnen ist ganz links der zum Porträt gemachte Kopf Sarah Baartmans aus der Zeichnung von Léon de Wailly (vgl. Abb. 4.4a) zu sehen. Sie wird so gewissermaßen zur Betrachterin von Abbildungen, auf denen sich südafrikanische Frauen und modisch gekleidete Europäerinnen abwechseln, deren aufgebauschte Röcke vor und nach dem Auftreten Sarah Baartmans in Europa en vogue waren.

Dieses Arrangement der Bilder verweist darauf, daß die auf ihnen gezeigten cupidonormen Zuschreibungen keineswegs rassenspezi-

66 | Zu den ideengeschichtlichen Hintergründen des weißen Suprematismus vgl. u.a. Wulf D. Hund: *Die Farbe der Herrschaft*.

67 | Vgl. hierzu Kerstin Brandes: ›What you lookn at‹, S. 156.

68 | Abb. 7a: ›The Women Wanted Some of Me Too‹ von Fo Wilson (2008); die Installation ist Teil der ›Baartman Diaries‹ – vgl. Ra'kaa Shabaka: *From Sarah Baartman to L'il Kim*.

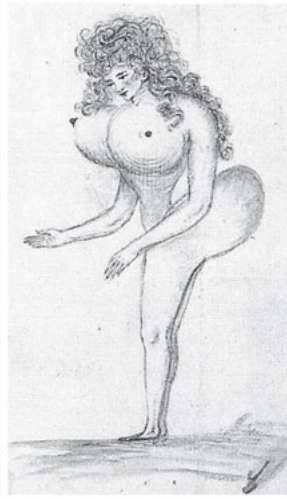


Abb. 4.7 (a/b) Die soziale Konstruktion des Körpers:
Fo Wilsons ›The Women Wanted Some of Me Too‹

fisch waren, daß die Sexualisierung des Gesäßes sich nicht auf die ›schwarze Frau‹ beschränkte, wie Sander Gilman unterstellt, und daß sie nicht, wie er ebenfalls behauptet, auf ›Anomalisierung‹ abzielte. Sarah Baartmans üppige Formen wurden als begehrenswert repräsentiert und modebewußte Frauen sollten oder wollten an ihnen teilhaben – so wie selbst der Stadtmusikant Miller, freilich in Verkennung seiner sozialen Lage, will, daß seine Tochter Louise Französisch und Menuettanzen lernen und einen ›Kidebarri‹ tragen soll, wie ihn Friedrich Schiller den mit gesellschaftlichem Avancement verbundenen ›Cul de Paris‹ aussprechen läßt.

Die mit diesem Kleidungsstück verbundene Körperimagination wurde zur selben Zeit, als ›Kabale und Liebe‹ entstand, von einer jungen englischen Frau auf einer Skizze festgehalten (vgl. Abb. 4.7b).⁶⁹ Die Formen der von ihr gezeichneten ›modernen Venus‹ zeigen eine nackte Engländerin so, wie sie aussähe, wenn die modischen Kleider tatsächlich ihre Körperformen repräsentierten. Sie werden zwar als Männerphantasien erkannt und karikiert, stehen aber im Kontext als attraktiv propagierter und akzeptierter modischer Konturen. In dieser Form wurden sie auch auf Sarah Baartman bezogen, so daß sich Amor mit dem Einverständnis der Zeitgenossen auf ihrem Hintern als

69 | Abb. 4.7b: ›A Modern Venus‹, Skizze von Miss Hoare of Bath (1785); die Zeichnung ist u.a. bei Claude Rawson: *God, Gulliver, and Genocide*, Tafel 18 abgedruckt.

wohlgeformtem Körperteil niederlassen konnte (vgl. Abb. 4.3b). Deswegen einseitige Überführung in den Bereich des Abnormen war keine moderne, sondern eine postmoderne Operation.

Alle drei Kunstwerke weisen analytische Perspektiven auf, die die akademischen Herangehensweisen häufig vermissen lassen. Renée Green verzichtet auf das Zeigen von Bildern, konfrontiert das Publikum mit einer voyeuristischen Situation und demonstriert, wie die Wissenschaft diesen Voyeurismus begleitet und gestützt hat. Carla Williams kontert die rassistischen Körperbilder mit ihrer Selbstaussage, legt so offen, was noch ihr eigener Leib durch den anthropologischen Blick erdulden mußte und bricht gleichzeitig dessen Zumutungen. Fo Wilson schließlich ersetzt das spektakuläre Gesäß durch ein Sitzmöbel, symbolisiert damit dessen konstruierten Charakter und stellt es gleichzeitig in seinen kulturellen Kontext idealisierter Schönheit und normierter Mode zurück.

›Laying to rest a national icon‹

Während Teile des akademischen Diskurses Sarah Baartman zu einem auf abnorme Sexualität reduzierten Fixpunkt postkolonialer Theoriebildung machten und Künstlerinnen sie zur Galionsfigur schwarzen feministischen Selbstbewußtseins erkoren, wurde sie in Südafrika zu einem ›Folk Icon‹ postkolonialer Identitätspolitik.

Die Debatten zwischen dem seit 1995 für die Rückführung der sterblichen Überreste und rassenwissenschaftlichen Exponate Sarah Baartmans streitenden Südafrika und Frankreich dauerten sieben lange Jahre. Von Anfang an erklärten die südafrikanischen Verhandlungsführer, daß es dabei um mehr als eine überfällige Bestattung ging, denn Sarah Baartman wäre einerseits das »Symbol einer Ära von Unterdrückung und Kolonialismus« und repräsentierte andererseits das Leid der Khoi-San, die im Verlauf dieser Auseinandersetzung von den Vereinten Nationen als ›First Nation‹ anerkannt wurden.⁷⁰

Deren Vertreter erhofften sich von der Diskussion um die Rückführung auch eine Debatte über den Status der indigenen Bevölke-

70 | Zu den internationalen Verhandlungen um die Rückführung vgl. Phillip V. Tobias: Saartje Baartman; *The Guardian*, 21. 2. 2002 (Chris McGreal: Coming Home); das Zitat stammt vom damals zuständigen Minister für Kunst, Kultur, Wissenschaft und Technologie, Ben Ngubane, und findet sich bei Rachel Holmes: *African Queen*, S. 104 (›symbol of an era of oppression and colonialism‹).

rungsteile in Südafrika. Die größte dieser Gruppen stellen die Griqua, die während der Apartheid als weder ›schwarz‹ noch ›weiß‹ rassisiert worden waren. Als ›Farbige‹ fanden sie sich einerseits von den Privilegien der ›Weißen‹, von Bildung, politischer Partizipation und sozialer Teilhabe abgeschnitten, andererseits aber auch von den ›Schwarzen‹ getrennt, die sich aus historischen und kulturellen Gründen politisch deutlicher und einfacher von den Unterdrückern abzugrenzen vermochten. Nach dem Ende der Apartheid befürchteten die Griqua, von der aktuellen Politik abermals an den Rand gedrängt zu werden.⁷¹

Die ›Griqua National Conference‹ brachte das Thema der Repatriierung Sarah Baartmans auch deswegen auf die politische Agenda, weil ihre Aktivistinnen und Aktivisten hofften, daß dieser Akt zur Diskussion des inhumanen ideologischen und politischen Umgangs mit zu Hottentotten erklärten Menschen führen und dadurch zur Wiedergewinnung einer eigenen Geschichte und Identität beitragen würde.⁷² Sarah Baartman wurde aber nicht nur ihr Symbol, sondern auch von der offiziellen Politik okkupiert. Parlamentsabgeordnete verurteilten ihre Ausbeutung und begrüßten die Wiederherstellung ihrer Würde durch eine Bestattung in Heimerde, und der Kulturminister erklärte die Rückführung ihrer körperlichen Überreste zur Angelegenheit der Regierung. Dahinter steckte nicht zuletzt machtpolitisches Kalkül: bei den ersten demokratischen Wahlen 1994 hatten die ›Coloureds‹ mehrheitlich gegen den ANC gestimmt, die westliche Kapregion ging ihm so verloren. Mit dem starken Engagement für die Rückführung Sarah Baartmans verband sich die Chance, die Griqua und andere Khoi-San für die Regierungspartei zu gewinnen. Entsprechend wurde der indigene Diskurs zu einem nationaler Interessen und Sarah Baartman zur Ahnin nicht nur der unterdrückten Khoi-San, sondern aller Südafrikaner stilisiert. Sie erschien als Symbol für das von Kolonialismus und Imperialismus verursachte Unrecht und »für das Leid zahlloser afrikanischer Frauen«.⁷³

71 | Zur Geschichte der Griqua im 18. u. 19. Jahrhundert vgl. Clifton Crais: *White Supremacy and Black Resistance in Pre-Industrial South Africa*; zur heutigen Lage der Griqua und der ehemaligen ›Coloureds‹ vgl. www.gwb.com.au/gwb/strachan/griqua.html; zur rassistischen Einteilung der Bevölkerung siehe auch Wulf D. Hund: *Rassismus*, S. 101.

72 | Vgl. Yvette Abrahams: *Colonialism, Disjuncture and Dysfunction*, S. 13, Andrew Lamprecht: *Saartjie Baartman*, S. 2, ANC: *Saartje a Symbol*, Says Tobias.

73 | Vgl. Clifton Crais, Pamela Scully: *Sara Baartman and the Hottentot Venus*, S. 153, Rachel Holmes, *African Queen*, S. 151; das Zitat findet

In Frankreich fühlten sich die Verantwortlichen lange Zeit keineswegs verpflichtet, die Rückführung der sterblichen Überreste Sarah Baartmans voranzutreiben. Im Gegenteil: der Direktor des Musée de l'Homme bestand darauf, daß sie als Teile der französischen National-sammlungen Kulturgut wären und nicht ohne Parlamentsbeschluß freigegeben werden dürften.⁷⁴ Dahinter verbarg sich die Befürchtung, daß eine Einwilligung in diesem Fall eine Flut von weiteren Rückforderungsklagen aus ehemals kolonisierten Ländern nach sich zöge und man zahllose Kulturgüter und Artefakte zurückgeben müßte.⁷⁵ Die Lösung fand das Parlament darin, daß es ein Gesetz mit nur einem einzigen Paragraphen verabschiedete, der ausschließlich die Rückgabe der sterblichen Überreste Sarah Baartmans durch Frankreich an Südafrika vorsah. Es wurde schließlich im März 2002 vom französischen Präsidenten unterzeichnet.⁷⁶

Am 29. April 2002 wurden Sarah Baartmans Skelett und die Gläser mit ihrem Gehirn und ihren Genitalien in der südafrikanischen Botschaft in Paris übergeben. Am 3. Mai 2002 landete ein Flugzeug mit ihren sterblichen Überresten in Südafrika. Dort hatte es mittlerweile Debatten über Ort und Modalitäten der Bestattung gegeben. Einerseits beanspruchten die Khoi-San, daß die ihnen zugehörige Sarah Baartman nach ihren Riten bei Vollmond bestattet werden solle. Andererseits argumentierte die Regierung, daß der 9. August ein geeigneter Termin wäre. Schließlich fielen da der nationale Frauentag und der International Indigenous People's Day auf einen Termin. Am Ende teils erbittert geführter Diskussionen stand eine Lösung, die den Ansprüchen der Vertreter der Khoi-San und den Bedürfnissen der Regierung nach einem einigenden nationalen Symbol gleichermaßen gerecht zu werden versuchte. Die Beerdigung fand nach Tradition der Khoi-San wie auch christlichen Riten als Staatsakt statt, bei dem der Präsident und Vertreter der Khoi-San redeten, die erklärten, man würde »laying to rest a national icon«, eine »nationale Ikone« zur Ruhe legen.⁷⁷

sich in Botschaft der Republik Südafrika: Rückkehr nach fast 200 Jahren.

74 | Vgl. Sunday Times (South Africa), 11. 8. 2002 (Charlotte Bauer: Battle for Sarah Bartmann).

75 | Vgl. Philippe Richert: Rapport No. 177, S. 4f.

76 | Loi No. 2002-323 du 6 mars 2002 relative à la restitution par la France de la dépouille mortelle de Saartjie Baartman à l'afrique du Sud (www.droit.org/jo/20020307/RECXo205354L.html).

77 | Henry Bredekamp, zit.n. Sunday Times (South Africa), 11. 8.

Die neue nationale Ikone wurde auch visualisiert. Das Plakat für den National Women's Day zeigte in seiner Mitte das Gesicht Sarah Baartmans, wie Leon de Wailly es 1814 im Jardin du Roi gemalt hatte (vgl. Abb. 4.4a). Allerdings hatte es sich vom Rassenbild zum Porträt gewandelt, die alte Zeichnung des nackten, beobachteten und vermessen Körpers entledigt und auf das eindringliche Gesicht einer Frau reduziert, die über das Unrecht hinausblickt, das ihr angetan wurde. Die südafrikanische Frauenbewegung hat sich das koloniale Bild angeeignet, es bearbeitet und von der Illustration angeblich inferiorer Weiblichkeit in das Symbol der Solidarität südafrikanischer Frauen transformiert.

Gleichzeitig ist Sarah Baartmans Gesicht sinnbildlich zum Folk Icon avanciert und blickt unter anderem von einer Wandmalerei nahe ihrer Grabstätte in Hankey (vgl. Abb. 4.8).⁷⁸ Es ist zu einem ikonographischen Bestandteil des südafrikanischen Alltags geworden. Daß seine Darstellung es dabei von der Last der Rassenbilder befreit, heißt nicht, daß diese vergessen wäre. Es spiegelt die Geschichte des wissenschaftlichen Rassismus und seines entmenslichenden Umgangs mit den Khoi-San, die zu den angeblich primitivsten aller Menschenrassen gezählt und lange Zeit als ›missing link‹ zwischen Affen und Menschen betrachtet wurden. Als Folk Icon zeigt Sarah Baartmans Gesicht aber auch, daß ihr sozialer Tod hinsichtlich ihres Gedenkens durch jene rückgängig gemacht werden konnte, die sich ihrer erinnerten, für ihre würdige Beisetzung kämpften und sie zum Sinnbild kolonialen Unrechts und erfolgreichen Widerstands machten.

2002 (Charlotte Bauer: Battle for Sara Bartmann – »We are laying to rest a national icon, not just a Khoikhoi symbol, and Sarah's return should be elevated to a national celebration«); vgl. auch *The Guardian*, 21. 2. 2002 (Chris McGreal: Coming Home); zu den Debatten und Kämpfen Clifton Crais, Pamela Scully: Sara Baartman and the Hottentot Venus, S. 156ff.

78 | Abb. 4.8: Clifton Crais hat die Mauer 2005 fotografiert, für die Erlaubnis zum Abdruck bedanke ich mich herzlich; ein Ausschnitt des Bildes findet sich in Clifton Crais, Pamela Scully: Sara Baartman and the Hottentot Venus, S. 165.



Abb. 4.8 Sarah Baartman regained: Vom Rassenbild zum »Folk Icon«

Literatur

- Abrahams, Yvette: Colonialism, Disjuncture and Dysfunction: Sarah Bartman's Resistance. Paper presented at the AGI informal seminar series, 6. 11. 2001 (www.gwsafrica.org/knowledge/yvette.html).
- : Images of Sara Bartman. Sexuality, Race, and Gender in Early-Nineteenth-Century Britain. In: Nation, Empire, Colony. Hg. v. Ruth Roach Pierson, Nupur Chaudury. Bloomington etc.: Indiana University Press 1998, S. 220 – 236.
- Ackerson, Wayne: The African Institution (1807 – 1827) and the Antislavery Movement in Great Britain. Lewiston etc.: Edwin Mellen Press 2005.
- Altick, Richard D.: The Shows of London. Cambridge etc.: Belknap Press 1978.
- ANC: Saartje a Symbol, Says Tobias. In: ANC Daily News Briefing, Cape Town, 3. 5. 2002 (<http://70.84.171.10/~etools/newsbrief/2002/news0506.txt>).
- Appel, Toby A.: The Cuvier – Geoffroy Debate: French Biology in the Decades before Darwin. New York etc.: Oxford University Press 1987.

- Badou, Gérard: Die schwarze Venus. Das kurze und tragische Leben einer Afrikanerin, die in London und Paris Furore machte. München etc.: Diana 2000 (1. Aufl. 1999: *L'énigme de la Vénus Hottentote*).
- Bal, Mieke: *Double Exposure. The Subject of Cultural Analysis*. New York etc.: Routledge 1996.
- Becker, Thomas: Mann und Weib – schwarz und weiß. Die wissenschaftliche Konstruktion von Geschlecht und Rasse 1600 – 1950. Frankfurt etc.: Campus 2005.
- Blainville, Henri, de: Sur une femme de la race hottentote. In: *Bulletin des sciences par la société philomatique de Paris*. Paris 1816, S. 183 – 190.
- Bogdan, Robert: *Freak Show. Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*. Chicago etc.: University of Chicago Press 1988.
- : *The Social Construction of Freaks*. In: *Freakery*. Hg. v. Rosemary Garland Thomson. New York etc.: New York University Press 1996, S. 23 – 37.
- Botschaft der Republik Südafrika: Rückkehr nach fast 200 Jahren. In: Batho Pele. *Die Menschen zuerst*. Bulletin der Botschaft der Republik Südafrika, 2. 2. 2002, S. 6f.
- Brandes, Kerstin: Hottentot Venus. Re-Considering Saartje Baartman: Configurations of the ›Hottentot Venus‹ in Contemporary Cultural Discourse, Politics, and Art. In: *Virtual Minds*. Hg. v. Helene von Oldenburg, Andrea Sick. Bremen: thealit 2004, S. 40 – 55.
- : ›What you lookn at‹ – Fotografie und die Spuren des Spiegel(n)s. In: *Medien der Kunst*. Hg. v. Susanne von Falkenhausen, Silke Förschler, Ingeborg Reichle, Bettina Uppenkamp. Marburg: Jonas 2004, S. 148 – 163.
- Crais, Clifton: *White Supremacy and Black Resistance in Pre-Industrial South-Africa. The Making of Colonial Order in the Eastern Cape, 1770 – 1865*. Cambridge etc.: Cambridge University Press 1992.
- , Pamela Scully: *Sara Baartman and the Hottentot Venus. A Ghost Story and a Biography*. Princeton etc.: Princeton University Press 2009.
- Cuvier, Georges: Extrait d'observation faites sur le cadavre d'une femme connue à Paris et à Londres sous le nom de Vénus Hottentote. In: *Mémoires du Muséum d'Histoire naturelle*, 3, Paris 1817, S. 259 – 274.
- Deazley, Ronan: *Commentary on the Engravers' Act (1735)*. In: *Primary Sources on Copyright (1450 – 1900)*. Hg. v. Lionel Bently, Martin Kretschmer (www.copyrighthistory.org).

- Edwards, Paul, James Walvin: *Black Personalities in the Era of the Slave Trade*. Baton Rouge: Louisiana State University Press 1983.
- Ewen, Elisabeth, Stuart Ewen: *Typecasting. On the Arts and Sciences of Human Inequality*. Rev. Ed. New York: Seven Stories Press 2008 (1. Aufl. 2006).
- Fausto-Sterling, Anne: *Gender, Race, and Nation: The Comparative Anatomy of ›Hottentot‹-Women in Europe, 1815 – 1817*. In: *Deviant Bodies*. Hg. v. Jennifer Terry, Jacqueline Urla. Bloomington etc.: Indiana University Press 1995, S. 19 – 48.
- Fauvelle-Aymar, François-Xavier: *L'Invention du Hottentot. Histoire du regard occidental sur les Khoisan (XVe – XIXe siècle)*. Paris: Publications de la Sorbonne 2002.
- Fuchs, Eduard, Alfred Kind: *Die Weiberherrschaft in der Geschichte der Menschheit*. 2 Bde u. 1 Ergbd. München: Albert Langen 1913/14.
- Gates, Jr., Henry Louis: *The Trials of Phillis Wheatley. America's First Black Poet and Her Encounters with the Founding Fathers*. New York: Basic Books 2003.
- Geoffroy Saint-Hilaire, Étienne, Frédéric Cuvier: *Histoire naturelle des mammifères avec de figures originales, coloriées, dessinées d'après des animaux vivants*. Paris: A. Belin 1824.
- George, Mary Dorothy: *Catalogue of Political and Personal Satires Preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*. Bd. 3 (1801 – 1810). London: British Museum 1947.
- Gilman, Sander L.: *Black Bodies, White Bodies: Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine, and Literature*. In: ›Race‹, Writing, and Difference. Hg. v. Henry Louis Gates Jr. Chicago etc.: University of Chicago Press 1985, S. 223 – 261.
- : *The Hottentot and the Prostitute: Toward an Iconography of Female Sexuality*. In: ders.: *Difference and Pathology. Stereotypes of Sexuality, Race, and Madness*. Ithaca: Cornell University Press 1985, S. 76 – 108.
- : *Hottentottin und Prostituierte. Zu einer Ikonographie der sexualisierten Frau*. In: ders.: *Rasse, Sexualität und Seuche*. Reinbek: Rowohlt 1992, S. 119 – 154.
- Gould, Stephen Jay: *Die Venus der Hottentotten*. In: ders.: *Das Lächeln des Flamingos*. Frankfurt: Suhrkamp 1995, S. 229 – 240 (Ursprgl. 1982: *The Hottentot Venus*).
- Gratiolet, Pierre: *Mémoire sur les plis cérébraux de l'homme et des primates*. Paris: A. Bertrand 1854.

- Guy-Sheftall, Beverly: *The Body Politic. Black Female Sexuality and the Nineteenth-Century Euro-American Imagination*. In: *Skin Deep, Spirit Strong. The Black Female Body in American Culture*. Hg. v. Kimberly Wallace-Sanders. Ann Arbor: The University of Michigan Press 2002, S. 13 – 36.
- Hagner, Michael: *Geniale Gehirne. Zur Geschichte der Elitegehirnforschung*. Göttingen: Wallstein 2004.
- Hilton, Matthew: *Smoking in British Popular Culture 1800 – 2000. Perfect Pleasures*. Manchester etc.: Manchester University Press 2000.
- Holmes, Rachel: *African Queen. The Real Life of the Hottentot Venus*. New York: Random House 2007.
- Honour, Hugh: *Black Models and White Myths. (The Image of the Black in Western Art. Hg. v. Ladislav Bugner. Bd. IV: From the American Revolution to World War I., Teil 2)*. Houston: Menil Foundation 1989.
- Hooton, Ernest Albert: *Some Early Drawings of Hottentot Women*. In: *Harvard African Studies*, 2, 1918, S. 83 – 99.
- Humez, Jean: *Harriet Tubman. The Life and Life Stories*. Madison: University of Wisconsin Press 2003.
- Hund, Wulf D.: *Die Farbe der Herrschaft. Weißheit als Eigentum und Privileg*. In: *Freiheit, Gleichheit, Solidarität. Beiträge zur Dialektik der Demokratie*. Hg. v. Werner Goldschmidt, Bettina Lösch, Jörg Reitzig. Frankfurt etc.: Peter Lang 2009, S. 207 – 222.
- : *Negative Vergesellschaftung. Dimensionen der Rassismusanalyse*. Münster: Westfälisches Dampfboot 2006.
- : *Rassismus*. Bielefeld: transcript 2007.
- Jones, Lisa: *Venus Envy*. In: *The Village Voice*, 9. 7. 1992, S. 36.
- Jordan, Glenn, Chris Weedon: *Cultural Politics. Class, Gender, Race and the Postmodern World*. Oxford etc.: Blackwell 1995.
- Kirby, Percival R.: *The Hottentot Venus*. In: *Africana Notes and News*, 6, 1949, 3, S. 55 – 62.
- Kolb, Peter: *Unter Hottentotten 1705 – 1713. Die Aufzeichnungen von Peter Kolb*. Hg. v. Werner Jopp. Tübingen etc.: Horst Erdmann 1979 (1. Aufl. 1719: *Caput Bonae Spei Hodiernum*).
- Lamprecht, Andrew: *Saartjie Baartman*. In: *Amagugu. Newsletter of the South African National Cultural Heritage*, 2, 2002, 12 (o. S.).
- Lerner, Gerda (Hg.): *Black Women in White America. A Documentary History*. New York etc.: Vintage 1992 (1. Aufl. 1972).
- Le Vaillant, François: *Voyage de Monsieur Le Vaillant dans l'intérieur de l'Afrique, par le Cap de Bonne-Espérance. Bd. 2*. Paris: Leroy 1790.

- Levine, Philippa: *Prostitution, Race and Politics. Policing Venereal Disease in the British Empire*. New York etc.: Routledge 2003.
- Lichtenstein, Hinrich: *Reisen im südlichen Afrika in den Jahren 1803, 1804, 1805 und 1806*. Stuttgart: Brockhaus 1967 (1. Aufl. 1811).
- Lindfors, Bernth: *The Bottom Line: African Caricature in Georgian England*. In: *World Literature Written in English*, 24, 1984, 1, S. 43 – 51.
- : *Courting the Hottentot Venus*. In: *Africa. Rivista trimestale di studi e documentazione dell' Istituto Italo-Africano*, 40, 1985, S. 133 – 148.
- : *Ethnological Show Business: Footlighting the Dark Continent*. In: *Freakery*. Hg. v. Rosemary Garland Thomson. New York etc.: New York University Press 1996, S. 207 – 218.
- : *Hottentot, Bushman, Kaffir: Taxonomic Tendencies in Nineteenth-Century Racial Iconography*. In: *Nordic Journal of African Studies*, 5, 1996, 2, S. 1 – 28.
- : *›The Hottentot Venus‹ and other African Attractions in Nineteenth Century England*. In: *Australasian Drama Studies*, 1, 1983, 2, S. 82 – 104.
- Magubane, Zine: *Which Bodies Matter? Feminism, Poststructuralism, Race, and the Curious Theoretical Odyssey of the ›Hottentot Venus‹*. In: *Gender & Society*, 15, 2001, 6, S. 816 – 834.
- Martin, Peter: *Schwarze Teufel, edle Mohren. Afrikaner in Geschichte und Bewußtsein der Deutschen*. 2. Aufl. Hamburg: Hamburger Edition 2001 (1. Aufl. 1993).
- Mathews, Anne: *Memoirs of Charles Mathews, Comedian*. Bd. 4. London: Richard Bentley 1839.
- Merians, Linda E.: *Envisioning the Worst: Representations of ›Hottentots‹ in Early Modern England*. Newark: University of Delaware Press 2001.
- Mielke, Andreas: *Laokoon und die Hottentotten, oder: Über die Grenzen von Reisebeschreibung und Satire*. Baden-Baden: Valentin Koerner 1993.
- Moravia, Sergio: *Beobachtende Vernunft. Philosophie und Anthropologie in der Aufklärung*. Frankfurt etc.: Ullstein 1977 (1. Aufl. 1970: *La scienza dell'uomo nel settecento*).
- Morgan, Jennifer L.: *›Some Could Suckle over Their Shoulder‹. Male Travelers, Female Bodies, and the Gendering of Racial Ideology, 1500 – 1770*. In: *Skin Deep, Spirit Strong. The Black Female Body in American Culture*. Hg. v. Kimberly Wallace-Sanders. Ann Arbor: The University of Michigan Press 2002, S. 37 – 65.

- Nederveen Pieterse, Jan: *White on Black. Images of Africa and Blacks in Western Popular Culture*. New Haven etc.: Yale University Press 1992.
- Netto, Priscilla: Reclaiming the Body of the ›Hottentot‹. The Vision and Visuality of the Body Speaking with Vengeance in ›Venus Hottentot 2000‹. In: *European Journal of Women's Studies*, 12, 2005, 2, S. 149 – 163.
- Neumaier, Diane (Hg.): *Reframings. New American Feminist Photographies*. Philadelphia: Temple University Press 1995.
- Qureshi, Sadiya: Displaying Sara Baartman, The ›Hottentot Venus‹. In: *History of Science*, 42, 2004, S. 233 – 257.
- Rattansi, Ali: *Racism. A Very Short Introduction*. Oxford etc.: Oxford University Press 2007.
- Rawson, Claude: *God, Gulliver, and Genocide. Barbarism and the European Imagination, 1492 – 1945*. Oxford: Oxford University Press 2002.
- Richert, Philippe: Rapport No. 177 (2001 – 2002), fait au nom de la commission des Affaires culturelles (www.senat.fr/rap/l01-177/l01-177_mono.html).
- Ritter, Sabine: *Facetten von Sarah Baartman. Repräsentationen und Rekonstruktionen der ›Hottentottenvenus‹*. Masch. Diss. Universität Hamburg: Fakultät für Wirtschafts- und Sozialwissenschaften 2009.
- : Misreading Sarah Baartman. In: *Visuelle Lektüren – Lektüren des Visuellen*. Hg. v. Hanne Loreck, Katrin Mayer. Hamburg: Textem 2009, S. 227 – 247.
- Roquebert, Anne: La sculpture ethnographique au XIXe siècle, objet de mission ou oeuvre de musée? In: *La sculpture ethnographique*. Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux 1994, S. 5 – 32.
- Sarasin, Philipp: *Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers 1765 – 1914*. Frankfurt: Suhrkamp 2001.
- Scheuer, Oskar F.: Hottentottenschürze. In: *Handwörterbuch der Sexualwissenschaft*. Hg. v. Max Marcuse. Berlin etc.: de Gruyter 2001 (Neuausgabe der 2. Aufl. 1926).
- Schiebinger, Londa: *Am Busen der Natur. Erkenntnis und Geschlecht in den Anfängen der Wissenschaft*. Stuttgart: Klett-Cotta 1995 (1. Aufl. 1993: *Nature's Body*).
- Schrire, Carmel: *Native Views of Western Eyes*. In: *Miscast*. Hg. v. Pippa Skotnes. Cape Town: University of Cape Town Press 1996, S. 343 – 353.
- Shabaka, Ra'kaa: From Sarah Baartman to L'il Kim. In: *The International Review of African American Art*, 22, 2008, 2, S. 55 – 56.

- Sharpley-Whiting, T. Denean: *Black Venus. Sexualized Savages, Primal Fears, and Primitive Narratives in French*. Durham: Duke University Press 1999.
- Smith, Anna: Still More About the Hottentot Venus. In: *Africana Notes and News*, 26, 1984, 3, S. 95 – 98.
- Strother, Zoë S.: Display of the Body Hottentot. In: *Africans on Stage*. Hg. v. Bernth Lindfors. Bloomington etc.: Indiana University Press 1999, S. 1 – 61.
- Tobias, Phillip V.: Saartje Baartman: Her Life, Her Remains, and the Negotiations for Their Repatriation From France to South Africa. In: *South African Journal of Science*, 98, 2002, S. 107 – 110.
- Willis, Deborah: *Women's Stories – Women's Photobiographies*. In: *Refrainings*. Hg. v. Diane Neumaier. Philadelphia: Temple University Press 1995, S. 84 – 92.
- , Carla Williams: *The Black Female Body. A photographic History*. Philadelphia: Temple University Press 2002.
- Wippermann, Wolfgang: *Rassenwahn und Teufelsglaube*. Berlin: Frank und Timme 2005.
- Wyk Smith, Malvern van: ›The Most Wretched of the Human Race‹. The Iconography of the Khoikhoi (Hottentots) 1500 – 1800. In: *History and Anthropology*, 5, 1992, 3/4, S. 285 – 330.

