

schaulichen und zu vermitteln, nicht eine Erhöhung von Komplexität, eine Mehrstimmigkeit, die auch grafisch zum Ausdruck kommen muss, sowie eine Skepsis gegenüber Prozessen der Quantifizierung, Reduktion und der Sichtbarmachung?

Um die sich in der Dynamik abzeichnende Totalität so nicht unwidersprochen zu lassen, zeigt der Ausblick, dass Möglichkeiten der Intervention in die Form der Diagramme und eine Störung des Prinzips der Anschaulichkeit durchaus möglich sind und kritisches Potential ausweisen. Schließlich muss, und das ist meine Hoffnung, eine Kritik an der Form linearer Zeit in die Eröffnung anderer Darstellungs- und Erzählweisen von Zeit münden.

4.2 Ausblick

Im Jahr 1900 fertigte der US-amerikanische Soziologe W. E. B. Du Bois zusammen mit Student*innen der Atlanta University und im Auftrag seines früheren Studienkollegen Thomas Calloway¹ insgesamt 63 Infografiken für die afro-amerikanische Sektion der Pariser Weltausstellung an, die eine wichtige Kritik an der Form und Funktion des Diagramms formulieren.² Die Infografiken kritisieren die Konventionen, die sich im späten 18. Jahrhundert herausgebildet haben, ohne dass Du Bois sich in der Ausstellung auf Priestley oder Playfair bezogen hat. Durch Abweichungen von der Norm brechen sie die Konventionen auf, deren Grundlage – die gewaltvollen Implikationen einer diagrammatischen Gewalt – schließlich hervortreten. Gleichzeitig zielen sie auf neue Möglichkeiten, andere Zusammenhänge denk- und sichtbar zu machen. Die Unterwanderung bis zur Verweigerung der Darstellungskonventionen und schließlich Seherwartungen soll im Anschluss an Lynda Olman und

- 1 Mit Calloway, der Anwalt war und die Einladung im Auftrag der Weltausstellung erteilte, arbeitete Du Bois zuvor an der afroamerikanischen Fisk University in Tennessee. Bis-her ist nicht aufgearbeitet, welchen Anteil Du Bois und welchen seine Student*innen an der Ausstellung hatten. Allein der Einfachheit halber bezeichne ich im Folgenden Du Bois als Autor.
- 2 Dieser Teil ist eine überarbeitete Version des Artikels »Refusal of Form«, der 2023 im Sammelband *Scenes of Withdrawal* erschienen ist. Vgl. Judith Sieber, »Refusal of Form. The Critical Potential of W.E.B. Du Bois's Charts for the Paris World's Fair, 1900«, in: *On Withdrawal—Scenes of Refusal, Disappearance, and Resilience in Art and Cultural Practices*, Sebastián Eduardo et al. (Hg.), Zürich: Diaphanes 2023, S. 339–358.

Katherine Fusco als eine dekoloniale Kritik verstanden werden, die für Infografiken – im Gegensatz zu Kartografie – auch heute noch in den Anfängen steht. Die Beispiele aus dem Jahr 1900 verdeutlichen über ihre formalen Setzungen jene eurozentrische Perspektivierung, den Blick auf die Welt, der nicht nur der Konvention der Diagramme, sondern der Weltausstellung als Ganzes, inhärent war. Die gewaltvolle Zurichtung der Welt über eine diagrammatische Homogenisierung, Reduktion und Quantifizierung, die mit der Konventionalisierung von Darstellungen einhergeht, wurde praktisch – durch eine Unterwanderung – kritisiert.

4.2.1 Das Unterlaufen der Seherwartung

Du Bois, 1868 in Massachusetts geboren, studierte in Harvard, wo er als erster Afroamerikaner promovierte, sowie an der Humboldt Universität in Berlin. In seiner Dissertation beschäftigte er sich bereits mit dem Transatlantischen Handel mit Versklavten, anschließend mit den Lebensbedingungen der afroamerikanischen Bevölkerung in den USA in der sogenannten Jim-Crow-Ära.³ An der Atlanta University hielt Du Bois schließlich eine Professur für Geschichte, Soziologie und Ökonomie.

Die Diagramme, um die es im Folgenden geht, waren in den von ihm kuratierten Ausstellungsteil *Exposition des Nègres d'Amérique* integriert und ebenso Teil der Weltausstellung. Du Bois' Ausstellung behandelte die Situation und das Leben der afroamerikanischen Bevölkerung in den USA und bereitete das Thema für ein vor allem Weißes und europäisches Publikum der Weltausstellung auf. Das Ziel war es, dem Publikum über Diagramme, aber auch über Fotografien, Gegenstände und Gesetzestexte nicht nur Faktenwissen zu vermitteln, sondern auch ein anderes, neues Bild Schwarzer Identität und Lebensform zu zeigen. Mit Iris Därmann kann die Ausstellung als »visueller Antirassismus« und »Gegen-Archiv« verstanden werden.⁴ Wichtig waren neben dem Bildmaterial die ausgestellten Bücher Schwarzer Autor*innen sowie ein von Du Bois handgeschriebenes dreibändiges Buch,

3 Die sogenannte Jim-Crow-Ära betrifft eine Welle von Gesetzen, die nach der offiziellen Abschaffung der Sklaverei 1865 und bis zur Zeit des Inkrafttretens der Civil Rights Acts in den 1960er Jahren, für eine systematische Unterdrückung und Ausbeutung der afroamerikanischen Bevölkerung sorgte.

4 Vgl. Iris Därmann, *Undienlichkeit. Gewaltgeschichte und politische Philosophie*, Berlin: Matthes und Seitz 2021, S. 199–201.

das alle rassistisch diskriminierenden Gesetzestexte Georgias von der Zeit vor und nach der Abschaffung der Sklaverei – die Black Codes of Georgia – listete.⁵ Die Diagramme, die in Holzrahmen entweder flach an der Wand hingen oder senkrecht über Scharniere angebracht waren und so ein Durchblättern erlaubten, waren zentrales Element in der Ausstellung und zogen die meisten Besucher*innen an.⁶ Es handelt sich um Infografiken, um Kurvendiagramme, Balkendiagramme und andere, vor allem experimentelle Formen der Veranschaulichung statistischer Daten. Ihnen sind soziologische Studien der Atlanta University vorausgegangen, einmal über die afroamerikanische Bevölkerung im Bundes- und ehemaligen Sklavereistaat Georgia, dem Bundesstaat mit dem damals größten, diversen und stark wachsenden Anteil an Afroamerikaner*innen.⁷ Ein zweiter Teil der Diagramme hatte dagegen einen nationalen und globalen Fokus und sollte die Georgia-Studie in einen größeren Kontext stellen.⁸ Die Ausstellung gewann nicht nur den Hauptpreis der Weltausstellung, den Grand Prix, sondern Du Bois erhielt zudem auch eine weitere Goldmedaille als Kurator der Diagramme. Trotz dieses Erfolges und nach kleineren anschließenden Ausstellungen in den USA⁹ verschwanden die Diagramme im Jahr 1909 in der Library of Congress in Washington und erst 2018 wurden sie durch Whitney Battle-Baptiste und Britt Rusert, zwei Professorinnen am Du Bois Center der University Amherst, wiederentdeckt und in einer Publikation zusammengestellt und besprochen.

In Anschluss an meine Analyse der historischen Zusammenhänge sind die Diagramme von Du Bois und ihre Form der Intervention von großer Bedeutung, denn es handelt sich um eine Form der Kritik, die in erster Linie praktisch gelagert ist und durch ihre experimentelle Formfindung getragen

5 Vgl. Whitney Battle-Baptiste und Britt Rusert, »Introduction«, in: Dies. (Hg.), *W.E.B. Du Bois's Data Portraits: Visualizing Black America*, New York: Princeton Architectural Press 2018, S. 7-22, hier S. 19.

6 Olman beschreibt anhand eines damaligen Reports, wie die Besucher*innen die Ausstellung nutzten: Sie widmeten den Diagrammen die meisten Zeit, dann den Fotografien. Kaum Interesse brachten sie den Büchern entgegen – »they tended rather to consume the exhibit as spectacle.« Olman, »Decolonizing the Color-Line«, S. 143.

7 Vgl. Battle-Baptiste/Rusert, »Introduction«, S. 11.

8 Die zwei Teile hatten jeweils verschiedene Titel: »The Georgia Negro: A Social Study« und »A Series of Statistical Charts Illustrating the Condition of the Descendants of Former African Slaves Now in Residence in the United States of America«. Vgl. Battle-Baptiste/Rusert, »Introduction«, S. 11.

9 Vgl. ebd., S. 22.

ist. Gleichzeitig wird das, was bis zu diesem Zeitpunkt immer hintergrün-dig sein sollte, nämlich aus welcher Perspektive, wie, worauf geschaut wird, plötzlich Ausgangspunkt der Darstellungen. Denn wohingegen Priestley und Playfair aus Weißer und britischer Perspektive (und mit damit in Einklang ste-henden politischen Interessen) ihre Gegenstände darstellten, geht es bei dem Ausstellungsteil von Du Bois um eine Schwarze Perspektivierung, die jedoch in einem Weißen Setting der Ausstellung und innerhalb Weißer Hegemonien und Darstellungskonventionen operiert.

Anhand von zwei Beispielen möchte ich die Kritik von Du Bois' Diagrammen als Unterwanderung einer Seherwartung in Bezug auf Sichtbarmachung beschreiben – und damit als eine dekoloniale Kritik an der Gewalt, die in die Form der Diagramme eingeschrieben ist. Unter dem Titel *City and Rural Population* zeigt das elfte Diagramm der Reihe (Abb. 33) das Verhältnis der afroamerikanischen Einwohner*innen Georgias in Städten (differenziert nach Einwohner*innenzahl) und auf dem Land im Jahr 1890. Eine grüne Linie, die im linken oberen Bildraum beginnt und ein Balkendiagramm ankündigt, bricht in der Mitte des Blattes über drei Zacken in blau und gelb nach unten aus und schlängelt sich als eine große, rote Spirale in sich zusammen. Das Ende der Spirale läuft in einer Spitze aus, in deren Zentrum die Zahl 734.952 steht. Über den anderen Abschnitten der Linie stehen ebenfalls Zahlen, die die Anteile der Gesamtbevölkerung verdeutlichen sollen – diese Anteile sind aber deutlich ge-ringer als der rote Abschnitt, der als »Negroes living in the Country and Vil-lages«, also als Schwarze Dorf- und Landbevölkerung, beschriftet ist. Was die Grafik verdeutlicht, ist, dass die allermeisten Schwarzen Menschen in Georgia auf dem Land und in Dörfern lebten und sehr wenige in Städten und Kleinstädten. Sie zeigt das aber nicht auf den ersten Blick, vielmehr stört die ungewöhn-liche Form den Blick und die Seherwartung, die davon ausgeht, dass Infor-mationen einfach erfassbar gemacht werden. Die zentrale rote Spirale erzeugt ei-ne Dynamik, die dem linear laufenden Balken am Anfang entgegensteht und durch die nach unten ausbrechenden Zacken angedeutet wird. Durch den for-malen und auch ästhetischen Bruch mit der Konvention des Balkendiagramms geht auch eine visuelle Vergleichbarkeit zwischen den einzelnen, farblich ab-getrennten Abschnitten verloren. Ein visuelles Abmessen der Linien über den Blick und eine schnelle Einschätzung des angekündigten Verhältnisses zwi-schen Stadt- und Landbevölkerung ohne Abgleich mit den beigefügten Zahlen führt ins Leere. Nicht nur lässt sich eine genaue Relation der Längenverhältnisse zwischen der Linienanteile und der Spirale kaum einschätzen, außer, dass die Spirale, wäre sie als Linie gestreckt, deutlich länger wäre. Um wie viel, ist

jedoch nicht ableitbar. Auch spitzt sich das Linienende der Spirale in Richtung Kreismitte zu und suggeriert damit eine Offenheit und Unabgeschlossenheit der Form, die dem geraden Beginn der Linie im linken oberen Bildraum entgegensteht. Diese offene Spiralform irritiert die Seherwartung der Betrachtenden, visuell bilanzieren zu können, was durch gerade und vergleichbare Linien klare Trennungen der Abschnitte möglich wäre.

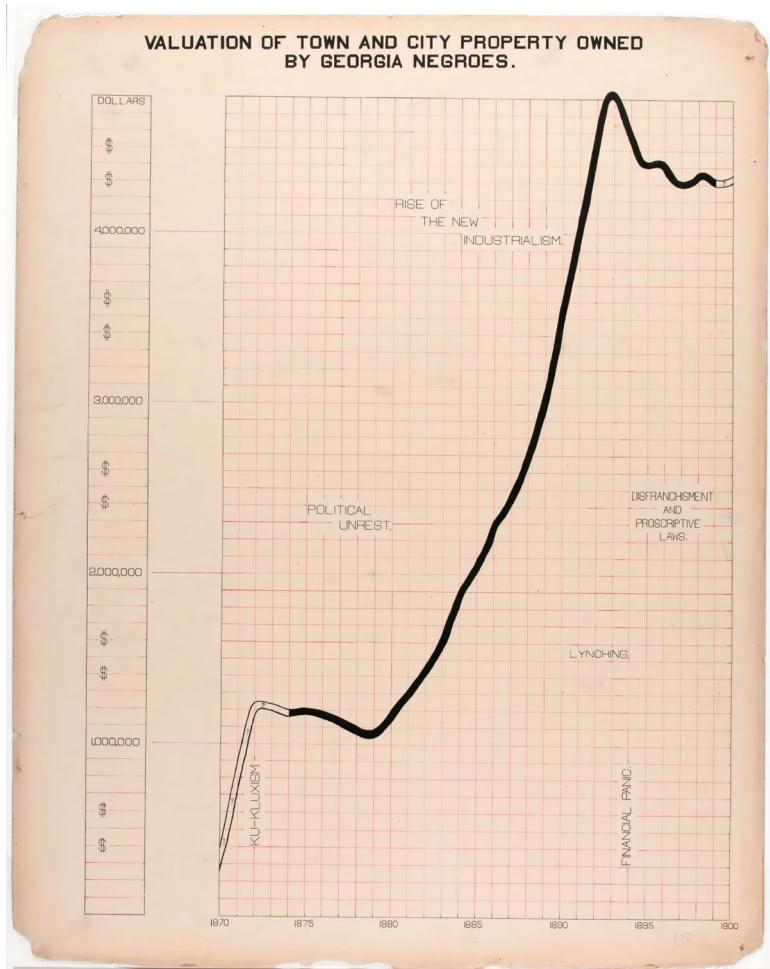
Obgleich es sich um keine Zeitstrahlgrafik handelt, erinnert die Idee der Quantifizierung und Vergleichbarkeit qua Linien an die Charts Priestleys und auch die Form des Balkendiagramms tauchte bei Playfair auf. Die einfache Vergleichbarkeit von (Lebens-)Linien in dem *Chart of Biography*, für die Priestley im späten 18. Jahrhundert argumentierte, bildet den Ausgangspunkt einer Konvention visueller Bilanzierung, gegen die sich Du Bois etwa 130 Jahre später klar positioniert, denn sein Diagramm zeigt die Verweigerung von einfacher und schneller Erfassbarkeit. Statt Zusammenhänge auf einen Blick erfassbar zu machen, wird bei *City and Rural Population* der Blick der Betrachtenden in eine leere Mitte gezogen, welche die Erwartung einer Reduktion komplexer Zusammenhänge und einer Verfügbarmachung von Wissen über die Schwarze Bevölkerung in den USA verweigert. Die Übersetzung von Zahlen in eine Spiralförm ist eine nicht nur kreative, sondern widerständige Geste.

Die Serie zeigt aber auch weitaus komplexere Variationen der Kritik an Konventionen, wie im Beispiel von Plate 21, mit dem Titel *Valuation of Town and City Property Owned by Georgia Negroes* (Abb. 34). Ohne zwischen Stadt- und Landbevölkerung zu differenzieren geht es inhaltlich um die zeitliche Entwicklung des Gesamtwerts des Eigentums in Stadtlage im Besitz der afroamerikanischen Bevölkerung Georgias.

Abb. 33: W.E.B. Du Bois, *The Georgia Negro: City and Rural Population. 1890*, Tinte und Wasserfarbe, 710 x 560 mm, ca. 1900



Abb. 34: W.E.B. Du Bois, *The Georgia Negro: Valuation of Town and City Property Owned by Georgia Negroes*, Tinte, 710 x 560 mm, ca. 1900



Der größtenteils schwarz emporsteigende Graph zeigt den starken Anstieg des Immobilienwertes in Stadtlage von 1870 bis 1900 – genauer, einen fast exponentiellen Anstieg. Damit ist das Diagramm ein Pendant zur Plate 11, indem es deren farbig abgetrennte Anteile unter einer anderen Fragestellung zusammenführt. Die Kurve verläuft über einer reduzierten horizontalen Zeitachse am unteren Bildraum und rechts neben einer vom gerasterten Bildraum abgetrennten vertikalen Skala für den Geldwert in Dollar, die von Null bis 4.8 Millionen aufsteigt. Von etwa 250.000 Dollar im Jahr 1870 steigt die Kurve bis sie im Jahr 1893 über den Bildrahmen ausbricht – ein bildrhetorisches Motiv, das bei Playfair seinen Ausgangspunkt hatte. Was die Grafik im Vergleich zur vorher Beschriebenen auszeichnet, ist die technische Nüchternheit, welche durch die einheitliche rote Rasterung des Untergrundes erzeugt wird. In den ersten fünf Jahren, von 1770 bis 1775, sowie den letzten zwei bis drei Jahren sind kleine Fra-gezeichen in die Kurve eingetragen, die eine Unsicherheit der Datenlage kennzeichnen, der restliche Verlauf der Kurve ist einheitlich hervorgehoben. Der Verlauf wird gerahmt von Begriffen, die vertikal oder horizontal im Koordinatensystem angeordnet sind: »Ku-Kluxism«, »Lynching«, »Disfranchisement and Prospective Laws« [sic!] als die neuen Gesetze der Jim-Crow-Ära, aber auch allgemeine politische Entwicklungen wie »Political Unrest«, »Financial Panic« und »Rise of the New Industrialism«. Es sind nicht einzelne Ereignisse, die sich im Bildraum und in Bezug auf die Zeitachse fixieren lassen, sondern Begriffe, die durch ihre unbestimmte zeitliche Verortung auf einen gewaltvollen Hintergrund verweisen, auf oder über dem die Frage nach dem Gesamtwert des Immobilienbesitzes der afroamerikanischen Bevölkerung gestellt wird.

Auch hier lässt sich ein deutlicher Bezug zur Form und Funktion des Kurvendiagramms erkennen, wie es von Playfair entwickelt wurde, insbesondere zum ausführlich beschriebenen *Chart of National Debt of Britain* von 1786. Obgleich der Graph, wie bei Playfair, auf einen Blick erfassbar ist und auch eine klare Tendenz zeigt, unterwandert Du Bois hier das Prinzip eines Kausalzusammenhangs der Entwicklung. Dieser Kausalzusammenhang war, wie gezeigt wurde, zentral in Playfairs Argumentation gegen die Regierung und bestand in der Annahme, dass die eingezeichneten historischen Ereignisse entscheidend für die Entwicklung der Kurve waren. Im Gegensatz zu dieser Darstellung von Du Bois ließen sich die Eintragungen bei Playfairs *Chart of Debt* aber durch Hilfslinien auf die Zeitachse zurückverfolgen, wo die Daten zu den Eintragungen vermerkt waren und eine Erklärung für Einbrüche oder Steigerungen der Schulden herstellten. In Zusammenhang mit dem Graphen wurden die zehn Eintragungen im Bildhintergrund – Regierungswechsel und

Kriege – somit als Indikatoren für die Entwicklung deutlich, was schließlich ein klares Narrativ erzeugte. Es entstand eine kausale Verknüpfung von Kurve und Ereignissen, die verdeutlichte, dass die Schulden mit dem Beginn neuer Kriege anstiegen. Die Verknüpfung der Bildparameter deutete so auf die politische Perspektivierung der Daten hin und lieferte eine Erzählung, die von den Betrachter*innen des Diagramms einfach verstanden werden sollte, die von Playfair in den Erklärungen zusätzlich ausgeführt wurde.¹⁰

Mit Blick auf *Valuation of Town and City Property* wird dieses Prinzip der Kausalität und Eindeutigkeit jedoch in Frage gestellt. Während im *Chart of Debt* der Zusammenhang klar ist und die Frage nach dem Zustandekommen der Schulden durch die historischen Ereignisse beantwortet wird, ist in der Chart zur *Valuation of Town and City Property* formal aber auch logisch keine eindeutige Verbindung zwischen der Kurve und den Eintragungen erkennbar. Das liegt einerseits in der Schwierigkeit der Lokalisierung der Eintragungen, die bis auf »Ku-Kluxism« am Anfang und »Financial Panic« um 1893 parallel zur Zeitachse stehen. Die meisten Eintragungen sind nicht als Ereignisse auf dem Koordinatensystem und in Bezug zur Zeitachse verortbar, sondern sind eher Teil der Struktur und des Hintergrundes, vor dem sich die Kurve abzeichnet. Andererseits lässt sich auch inhaltlich nicht ableiten, warum oder wie der Ku-Klux-Klan oder das Lynchen den Wert der Immobilien der Afroamerikaner*innen in Georgia vergrößert hat. Die Gewalt müsste doch eigentlich dazu führen, dass es eine Abwertung des Besitzes gibt und nicht, dass sich dieser noch vergrößert. Gewissermaßen wird die Erwartungshaltung der Betrachter*innen und die Logik des Diagramms selbst zum Thema.

Eine Kausalitätsbeziehung zwischen der Kurve und den Eintragungen könnte bedeuten, dass eine Resilienz der Schwarzen Bevölkerung erkennbar wird, da sie möglicherweise *trotz* oder *durch* die untergründige Gewalt gestärkt und erfolgreich werden. Diese Perspektive teilt beispielsweise Hua Hsu, und sagt, dass das Diagramm die Resilienz, also Widerstandsfähigkeit,¹¹ der afroamerikanischen Bevölkerung zeigt, da sich trotz der Gewalt der Wert

- ¹⁰ Auswahl und Reduktion sind für Li grundlegende Operation einer Erzählung und damit der Konstruktion eines Zusammenhangs. Vgl. Li, »Visualizing Chinese Immigrants in the U.S. Statistical Atlases«, S. 5.
- ¹¹ Das Konzept von Resilienz beschreibt eine individuelle, gemeinschaftliche oder materielle Widerstandsfähigkeit oder Krisenfestigkeit. Seit einigen Jahren hat der Begriff aber auch in einer praktischen Verwendung von Resilienz Konjunktur, wobei insbesondere auch marginalisierte und unterdrückte Gruppen durch ihre zugeschriebene Resilienzfähigkeit eine Vorbildfunktion für neoliberalen Subjekte bekommen.

der Immobilien vergrößerte.¹² Die hintergründige Annahme ist, dass es eben doch eine Verbindung zwischen den Eintragungen und dem Graphen geben muss. Und wenn sie keine negative Auswirkung haben, dann müssen die gewaltvollen Umstände ein Grund für den Erfolg darstellen. Dem entgegen sehe ich auch in diesem Beispiel von Du Bois' eine gezielte Unterwanderung einer Konvention. Und nicht nur das, sondern ebenso eine Unterwanderung des Blicks auf die Erfassung Schwarzen Lebens. Über die Eintragungen wird ein gewaltvoller Hintergrund aufgezeigt, der die Rahmung der Datenvisualisierung bildet, aber in den meisten Fällen keine Auswirkungen auf die Kurve hat. Eine Ausnahme wäre die vertikale Eintragung zu »Financial Panic«,¹³ der ein minimaler Abfall der Kurve folgt.

Das Diagramm eröffnet damit eine Multiperspektivität, die darauf hinweist, dass eine positive Entwicklung – der Anstieg des Immobilienwertes – und *gleichzeitig* eine stets präsente hintergründige rassistische Gewalt gezeigt werden kann, ohne, dass ein Kausalzusammenhang notwendigerweise besteht. Das bedeutet schließlich auch, dass trotz der positiven Vermögensentwicklung die Gewalt nicht unsichtbar werden darf, sondern, dass die rassistische Struktur den Hintergrund jeder Perspektivierung auf und Darstellung des Lebens der afroamerikanischen Bevölkerung begleitet. Damit erhöht die Darstellung die Komplexität des erfassten Zusammenhangs, statt diese zu reduzieren. Auch in Zusammenhang mit dem ersten Diagramm wird deutlich, dass die Reihe keine einfachen Antworten gibt, sondern vielmehr Fragen in Bezug auf den Zusammenhang zwischen Bevölkerungsverteilung und Immobilienwert aufwirft.

Einen wichtigen Hinweis für die Bedeutung des Weißen, europäischen Blicks in diesem Zusammenhang liefert ein Vergleich mit den Fotografien des Ausstellungsteils. Es handelt sich dabei um kunstvolle, individuelle Portraits, die durch Titel wie *Young African American Man, Half-Length Portrait, Facing Right*

¹² Vgl. Hua Hsu, »What W. E. B. Du Bois Conveyed in His Captivating Infographics«, in: *The New Yorker*, 26. November 2019, unter: <https://www.newyorker.com/books/page-turner/what-web-du-bois-conveyed-in-his-captivating-infographics> [letzter Zugriff: 06.09.2024].

¹³ Gemeint ist eine Wirtschaftskrise, die im Mai 1893 nach dem Zusammenbruch mehrerer Brokerhäuser an der Wall Street ausgelöst wurde und zu einem Zusammenbruch zahlreicher Banken und Unternehmen im ganzen Land führte.

auch auf Typen-Bilder verweisen.¹⁴ Ergänzt sind die Portraits um Ansichten von Unternehmen oder Abbildungen von herrschaftlichen Interieurs der afroamerikanischen Bevölkerung Georgias. Die erhabenen Portraits destabilisierten laut Lynda Olman zusammen mit den Dokumentationen des Erfolgs Schwarzer Menschen die stereotypen Vorstellungen des vornehmlich Weißen europäischen Publikums.¹⁵ Dies geschah nicht zuletzt deswegen, weil der Rest der Weltausstellung von einem kolonialen Blick mit beispielsweise ethnografischen Settings geprägt war, von dem Du Bois' Ausstellungsteil erheblich abwich.¹⁶ Iris Därmann beschreibt, dass die Fotos des afroamerikanischen Fotografen Thomas E. Askew in den visuellen Codes des Weißen Bildungsbürgertums angefertigt wurden und somit die damals gängigen rassistischen Zuschreibungen verweigern. Denn die damals üblichen Darstellungen des Lebens der Schwarzen Bevölkerung der USA inszenierten und reproduzierten Stereotype von Armut und Elend als scheinbar soziale Probleme, oft ohne die rassistische Diskriminierung mit in den Blick zu nehmen.¹⁷ Därmann erklärt folglich, dass es Du Bois »[...] nicht zuletzt um die visuelle Zurückweisung sklavischer Dienstbarmachung und Zwangsarbeit im Namen einer neuen bürgerlichen Respektabilität und Undienlichkeit [ging].«¹⁸ Du Bois erkannte die gesellschaftspolitische Macht von Darstellungskonventionen, die er in der

- 14 Insgesamt wurden 363 Fotos in Alben unter dem Titel *Types of American Negroes* ausgestellt. Vgl. Library of Congress, https://www.loc.gov/pictures/collection/anedub/duboi_s.html [letzter Zugriff: 06.09.2024].
- 15 Dass das Publikum vorrangig Weiß und europäisch und der Rest der Weltausstellung rassistisch perspektiviert war, beschreibt Olman. Vgl. Olman, »Decolonizing the Color-Line».
- 16 Die Ausstellung war von ethnografischen Displays wie einer Nachbildung eines Dahomey Dorfes durchzogen, die in Kontrast zur Darstellung eines Weißen Fortschritts, ausgedrückt durch Dampfmaschinen usw. standen. Vgl. Olman, »Decolonizing the Color-Line», S. 140–145.
- 17 Saidiya Hartman beschäftigt sich in ihrem eindrucksvollen Buch *Wayward Lives* mit dieser stereotypen Darstellungsform Schwarzen Lebens in Philadelphia in der Wende zum 20. Jahrhundert. Auch Du Bois verfasste im Auftrag der University of Pennsylvania 1899 eine soziologische Studie über Schwarzes Leben in Philadelphia und fertigte zahlreiche Fotografien an, die Hartman kritisch betrachtet. Sie beschreibt Du Bois' Dokumentationen in Philadelphia schließlich in scharfem Kontrast zu Askews Fotografien – »on the one hand, the morgue, prison and the workhouse; on the other, the privatized household and the sovereignty of the husband and father.« Saidiya Hartman, *Wayward Lives. Beautiful Experiments*, New York/London: Duke University Press 2018, S. 19.
- 18 Därmann, *Undienlichkeit*, S. 196–197.

Ausstellung umkehrte oder unterwanderte, um eine Gleichheit einzufordern. Die Forderung spielte eine wichtige Rolle für Du Bois, denn die Ausstellung bildete in ihrer Zeit, um 1900, ein visuelles Gegenargument zu der damals verbreiteten These eines sozialdarwinistischen Unterschiedes zwischen verschiedenen Ethnien und einer darauf aufbauenden Legitimation einer Weißen Vorherrschaft sowie Verweigerung von Gleichheit. Der sozialdarwinistischen Theorie zufolge, der Du Bois bereits während seines Studiums überall begegnete,¹⁹ lag der Grund für die Lebensbedingungen der Schwarzen Bevölkerung in ihrer unterschiedlichen Veranlagung, nicht in den äußersten Umständen. Demzufolge wurden Darstellungen eines sozioökonomisch schlechten oder ärmlichen Lebens als Bestätigung dieser Annahme verstanden, sodass sich Vorurteile über Sehgewohnheiten verstetigten, ein Kurzschluss, der vor allem über die Form von Bildern operierte.²⁰

Die Fotografien werden von Därmann als bildpolitische Instrumente eines Antirassismus beschrieben, den Du Bois schließlich, wie Fusco und Olman beschreiben, später visuell mit der aktivistischen Zeitschrift *The Crisis* weiterverfolgte.²¹ Die ausgestellten Diagramme unterscheiden sich jedoch insoweit von den Fotografien, als dass sie keine Individuen, sondern – ganz gegenteilig – abstrakte Zusammenhänge zeigen. Wo es bei den Fotografien um eine Verschiebung auf der Darstellungsebene geht (wenn beispielsweise Schwarze Menschen die Posen und Codes einer Weißen bürgerlichen Mittelschicht einnehmen), wird bei den Diagrammen zuerst ihre Form und die damit in Zusammenhang stehende Seherwartung in Frage gestellt.

4.2.2 Ansätze einer dekolonialen Kritik

Lynda Olman beschreibt, warum Du Bois' Diagramme als dekoloniale Kritik an der Form von Infografiken verstanden werden können und geht dabei auf das Problem der Form-Konventionen von Diagrammen ein, die schließlich im 18. und 19. Jahrhundert begründet wurden. In Anschluss an Foucault beschreibt

19 Vgl. Battle-Baptiste/Rusert, »Introduction«, S. 35.

20 Vgl. Olman, »Decolonizing the Color-Line«, S. 143, 151; Battle-Baptiste/Rusert, »Introduction«, S. 18-19.

21 Vgl. Katherine Fusco und Lynda C. Olman, »Techniques of Justice: W.E.B. Du Bois's Data Portraits and the Problem of Visualizing the Race«, in: *MELUS: The Society for the Study of the Multi-Ethnic Literature of the United States* 46 (3), S. 20-24.

sie die grafische Konvention von und die Erwartung an eine Übersichtlichkeit bei Diagrammen als »Panopticism«, als eine Reduktion einer Situation auf eine synoptische Verständlichkeit auf einen Blick hin, und damit als eine westliche Machttechnik.²² Das Problem dieser panoptischen oder auch synoptischen Konvention liegt laut Olman in ihrer versteckten politischen Agenda, denn »panopticism as a rule reinforces the dominant political hegemony«.²³ Die panoptischen Diagramme sind immer hegemonial und können laut Olman nicht kritisch gewendet werden. Was sie in dem Zuge kritisieren, ist, dass unser Blick auf Infografiken von einem Glauben an eine Neutralität begleitet ist, der eben diese immanenten Machtstrukturen verdeckt.²⁴ Sie beschreibt bei den Diagrammen von Du Bois eine Unterwanderung dessen, und damit einen Widerstand gegen ein Sehen und Erfassen auf einen Blick. Dies geschehe einmal, um kausale Zusammenhänge zwischen den Diagrammen und ihren verschiedenen Informationen und Perspektiven hervorzuheben, aber auch, um eine Frustration auf Seiten des Publikums zu erzeugen und die Erwartung an eine einfache Konsumierbarkeit der Lebensumstände der Afroamerikaner*innen zurückzuweisen. Die Strategie der Frustration beschreibt Olman vor allem in Bezug auf das elfte Diagramm mit der zentralen roten Spirale, der sie das Potential einer Desorientierung des Blicks zuschreibt.²⁵ In Anschluss daran deuten Olman und Fusco auf eine Strategie der Unterbrechung der Erwartung, eine Taktik des »[m]aking information about black Americans less easy to view, identify, and file away.«²⁶

22 Olman bezieht sich auf den Aufsatz »Modes of power in technical and professional Visuals« von Barton/Barton (Ben F. Barton und Marthalee S. Barton, »Modes of power in technical and professional visuals«, in: *Journal of Business and Technical Communication*, 7 (1), 1993, S. 138–162), die Foucaults Theorie der Disziplinartechnik des Panoptikons auf die Wissensform und Rhetorik von Diagrammen übertragen. Vgl. Olman, »Decolonizing the Color-Line«, S. 128.

23 Ebd.

24 Den Grund für die fehlende Kritik sieht Olman in der Abstraktion der Darstellung: »This abstraction makes infographics seem politically neutral in a way that renders them a less obvious target for decolonial approaches than photographs of African American astronauts, for instance. Nevertheless, decolonizing infographics remains an urgent task because they are a primary genre for communicating stereotypes and generalizations about marginalized populations.« Olman, »Decolonizing the Color-Line«, S. 130–131.

25 Vgl. ebd., S. 147 sowie Fusco/Olman, »Techniques of Justice«, S. 14.

26 Fusco/Olman, »Techniques of Justice«, S. 14.

Ob Playfairs *Atlas* zu Ende des 19. Jahrhunderts Du Bois und seinem Team als Vorlage diente, ist zu bezweifeln. Vielmehr entstanden die Diagramme in einer Zeit, als die nach Playfair vorangebrachten Konventionen noch nicht lange bestanden und sich erst zu verfestigen begannen. Weitaus bekannter als Playfairs *Atlas* war in den USA zu der Zeit aber der bereits eingangs erwähnte *Statistical Atlas of the United States* (1874) von Francis Walker, den Li Li beschreibt und der laut Fusco und Olman ein wichtiges Vorbild für Du Bois und sein Team war.²⁷ Im *Statistical Atlas*, der aus 54 Karten und Diagrammen besteht, identifiziert Li eine ideologische Bildrhetorik, die auf die Hervorhebung und Stigmatisierung chinesischer Immigration abzielt. Walkers Abhandlung war, wie schon Playfairs *Atlas*, Instrument einer politischen Propaganda, die in diesem Fall schließlich zum »Chinese Exclusion Act« von 1882 führte, der bedeutete, dass zehn Jahre keine chinesischen Arbeiter*innen in die USA einreisen durften.²⁸ Mit Blick auf den Kontext um den Walker-*Atlas* stellt Li heraus, dass Walker eine wichtige Person nicht nur für den Bereich der Statistik, sondern auch später als Vizepräsident Teil der Immigration Restriction League²⁹ war und zahlreiche Artikel und Bücher für eine verstärkte Restriktion der Immigration geschrieben hat.

Meine Lesart der Diagramme, die an Olmans anschließt, ist, dass sie eine einfache Lesbarkeit sowie eine monokausale Beziehung und damit reduktionistische Erklärung für die Besucher*innen der Pariser Weltausstellung unterwandern und als dekoloniale Kritik zu verstehen sind. Dies geschieht einerseits, um eine Komplexität der Lebensrealität der afroamerikanischen Bevölkerung in Georgia aufzuzeigen, die sich nicht über einen Blick und ein Diagramm erfassen lässt. Andererseits geht es um eine Kritik an der Form der Darstellung, die zu ihrer Zeit deswegen revolutionär ist, weil die Konventionen erst im Prozess einer Verfestigung sind und es keine kritische Perspektive oder Infragestellung der Darstellungsform gab. Die Unterbrechung und Störung der Form und Seherwartung verdeutlicht auf praktische Art die Gewalt, die der Darstellungsform eingeschrieben ist, als ein eurozentrischer und Weißer

²⁷ Olman und Fusco heben auch den amerikanischen *Statistical Atlas of the United States* von Francis A. Walker hervor, der 1874 die ersten Völkzählungen von 1870 in den USA visualisierte. Vgl. Olman, »Decolonizing the Color-Line«, S. 138 sowie Fusco/Olman, »Techniques of Justice«, S. 9.

²⁸ Vgl. Li, »Visualizing Chinese Immigrants in the U.S. Statistical Atlases«, S. 2.

²⁹ Die Immigration Restriction League wurde im Jahr 1894 in Boston gegründet, um die Einwanderung bestimmter Bevölkerungsgruppen, vor allem auch Süd- und Osteuropäer*innen, in die USA zu verhindern.

Entwurf von Welt, als eine Formierung von Zusammenhängen entlang von Erwartungen. Du Bois' Diagramme deuten auf die Grenzen dieser Form und fragen: Was ist innerhalb dieser Logik darstellbar und was sind die Grenzen der Darstellung? Diese Grenzen loten die Diagramme schließlich aus. Es ist eine Kritik, die Wahrnehmungsgewohnheiten und Stereotype entlarvt, aber gleichzeitig wissenschaftlich operiert und informiert. Um diese Kritik und ihr Potential zu verstehen, ist ein Blick auf den Entstehungszusammenhang der Form ausschlaggebend. Durch die Strategien des Unterlaufens und der Destabilisierung von Konventionen weisen die Diagramme auf die Erwartungen der Betrachter*innen hin, wodurch die Form selbstreflexiv gewendet wird. Ist die Strategie der Fotografien in der Weltausstellung eine Verwischung von rassistischen Stereotypen und damit bildpolitische Verweigerung »sklavischer Dienstbachmachung« nach Därmann, kann in den Diagrammen schließlich eine tieferliegende Verweigerung diagrammatischer Gewalt und damit einer Form des universalistischen und eurozentrischen Denkens gesehen werden. Du Bois' Diagramme zeigen, dass über Infografiken ein komplexer Zugriff auf die Welt möglich ist, dass sich ihre Form nicht zwangsläufig im Modus der Reduktion und Quantifizierung erschöpft, sondern dass sich über Störungen und Verschiebungen der Form neue Perspektiven eröffnen können.

