

Andrea Haarer

Die Silhouette in der zeitgenössischen Kunst: Vergegenwärtigung und Bewältigung in Kara Walkers *Slavery! Slavery!*¹

Bildliches Erzählen mit Silhouetten: Lotte Reiniger und Kara Walker

Lotte Reiniger trägt mit ihren Silhouettenfilmen ein altes Bildmedium in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts hinein, aktualisiert dessen mediale Eigenschaften und prägt visuelle Strategien.² Sie nutzt die Popularität von Märchen und Silhouette, deren Muster und Kodes im 20. Jahrhundert kulturell sedimentiert sind, um Seherfahrten anzubieten, die die Aufmerksamkeit auf Formen fokussieren.³ Kodierte Körperkontur, Gestik, Disposition und räumliche Abkürzung, die zu schwarzen Silhouetten geschnitten sind, erfordern in ihrer Abstraktion die Ergänzungs- und Imaginationsleistung des Betrachters.⁴ Aus dem strategischen Zusammenspiel von Mustern, Kodes und Formen können Brüche nachvollziehbar markiert und bekannte Geschichten bildlich kommentiert und andersartig erzählt werden.

Die traditionellen medialen Eigenschaften und Zeichen der Silhouette und Lotte Reinigers Erzählstrategien werden in der zeitgenössischen Kunst fruchtbar fortgesetzt. So verwendet Kara Walker in großformatigen Scherenschnitten ähnliche Strategien von kulturellen Traditionen und Bildgedächtnis, um Geschichten anders zu erzählen. Sie schneidet für den Betrachter ein bildliches An-

¹ Vollständiger Titel: *Slavery! Slavery! Presenting a GRAND and LIFELIKE Panoramic Journey into Picturesque Southern Slavery or „Life at ‘Ol’ Virgimny’s Hole’ (sketches from Plantation Life)“ See the Peculiar Institution as never before! All cut from black paper by the able hand of Kara Elisabeth Walker, an Emancipated Negress and leader in her Cause*

² Vgl. den Beitrag von Peter Braun über die kulturelle Tradition der Silhouette in diesem Band.

³ Vgl. den Beitrag von Olga Özbek über die Funktionalität von Märchenmotiven bei Lotte Reiniger in diesem Band.

⁴ Vgl. den Beitrag von Olga Schwab in diesem Band, die anhand von Lotte Reinigers *Aschenputtel*-Filmen diese Strategien ausführlich vorstellt.

gebot, um Geschichte und ihre Erzählmuster zu verhandeln und Lücken im US-amerikanischen Geschichtsbewusstsein aufzufüllen.⁵ (Abb. 1)



Abb. 1: Kara Walker: *Slavery! Slavery! Presenting a GRAND and LIFELIKE Panoramic Journey into Picturesque Southern Slavery or "Life at 'Ol' Virginy's Hole" (sketches from Plantation Life)" See the Peculiar Institution as never before! All cut from black paper by the able hand of Kara Elizabeth Walker, an Emancipated Negress and leader in her Cause, 1997.* Installation view in: Kara Walker: *My Complement, My Enemy, My Oppressor, My Love*

Hammer Museum, Los Angeles, 2008. Photo: Joshua White. Courtesy of the artist and Sikkema Jenkins & Co., New York.

Walkers Silhouetten machen die Schwierigkeit sichtbar, eine afroamerikanische Geschichte zu erzählen, die nicht von Mythen und Stereotypen der weißen Dominanzkultur, afroamerikanischen Selbstzensuren und Ausblendungen wie Tabus des kollektiven Gedächtnisses überformt ist. Gegen diese kulturellen Praktiken verlangt die Künstlerin in *Slavery! Slavery!* (1997) nach Vergegenwärtigung von Lücken und Bewältigung von Erzählmustern.⁶ Die Frage, wie Walker die Silhou-

⁵ Sielke, Sabine: „*Images That Injure*“: Stereotype schwarzer Körperlichkeit und die Visualisierung der Bilder im Kopf. Kara Walkers Scherenschnitte und Michael Ray Charles' Plakatkunst. In: *Sprachformen des Körpers in Kunst und Wissenschaft*. Hg. von Gabriele Genge. Tübingen und Basel 2000, 63-74, 63-65.

⁶ Sielke 2000, 63-65 (wie Anm. 5). Rassistische Erzählmuster haben sich bis in die euroamerikanische Populärkultur von Werbung, Film und Fernsehen des 20. Jahrhunderts erhalten. Das Stereotyp der schwarzen Dienstmagd mit geknotetem Kopftuch findet sich z.B. in der Werbung *Aunt Jemima's Pancakes*, erschienen in *Woman's Day* 10.01.1940. Diese

ette als visuelle Strategie einsetzt, um Betrachter auf diese Leerstellen des US-amerikanischen Geschichtsbewusstseins aufmerksam zu machen, Erzählmuster afroamerikanischer Geschichte mit ihnen zu reflektieren und zu durchbrechen, soll im Folgenden beantwortet werden.

Lücken im US-amerikanischen Geschichtsbewusstsein

Schon vor der gesetzlichen Institutionalisierung war die Versklavung von Afrikanern, die man als Gefangene in die Americas verkaufte, eine akzeptierte Praxis. Afrikaner waren billige Arbeitskräfte und brachten oft Erfahrungen im Anbau von Nutzpflanzen aus ihrer Heimat mit, die schwierige Produktionsprozesse erleichterten. Wirtschaftliche Interessen und diskriminierende Gesetzgebungen ebneten der Institutionalisierung der Sklaverei in den 1660er Jahren den Weg. Schwarze durften keine Waffen tragen, Mischehen und sexuelle Verbindungen von Schwarzen und Weißen wurden verboten. Ihre Rechte auf Körper und Leben wurden schrittweise abgebaut, bis die Gesetzgebung den Sklaven im 18. Jahrhundert als lebenden Besitz definierte.⁷ So konnte sich die Sklaverei bis in das 19. Jahrhundert zur Grundlage des wirtschaftlichen Reichtums einer kleinen Gruppe weißer Plantagenbesitzer festigen.⁸

Der Antrieb der Sklaverei als funktionierendes wirtschaftliches System war die tägliche weiße Gewaltherrschaft. Gewalt war ein Mittel körperlicher Bestrafung und sozialer Kontrolle, das Sklaven von Sonnenaufgang an zu einem langen und zehrenden Arbeitstag zwang und ihnen ihren sozialen Rang am eigenen oder an anderen Körpern demonstrierte.⁹ Legale Mittel, sich zu wehren, hatten Sklaven nicht. Vor Gewalt konnten sie sich selbst und ihre Kinder nur mit Gewalt schützen. Die Beziehung zwischen Schwarzen und Weißen war daher nicht fest geregelt, sondern wurde wiederholt ausgehandelt.

In dieser Gemeinschaft, in der jeder für seinen Selbsterhalt sorgen musste, war auch ein Zusammenhalt innerhalb der Sklavengemeinschaft untergraben. Zusätzlich spaltete die Aufgabenteilung die Sklaven in sog. niedrige Feldsklaven und privilegierte Haussklaven, die häufig besser ernährt waren, da sie Küchenreste einbehalten konnten und oft engere Bindungen zu ihren Besitzern ausbildeten. Privilegien, unreflektierte Übernahmen weißer Wertmaßstäbe und Unterdrückungs-

Anzeige und weiterführende Links auf: <http://graphic-design.tjs-labs.com/show-picture?id=1188047251> (26.06.11). Im afroamerikanischen Diskurs über schwarze Identität werden solche Stereotypen tabuisiert und durch Bilder von Freiheitskämpfern ersetzt.

⁷ Jordan, Winthrop D.: Modern tensions and the origins of American slavery. In: The slavery reader. Hg. von Gad Heuman / James Walvin. London 2007, 112-121, 115-118.

⁸ Knight, Frederick C.: Labor in the slave community, 1700-1860. In: A companion to African American history. Hg. von Alton Hornsby. Oxford 2. Aufl. 2008, 159-175, 161-166.

⁹ Davis, David Brion: Inhuman bondage. The rise and fall of slavery in the New World. Oxford 2006, 195-196.

mechanismen durch besser gestellte Sklaven schürten auch innerhalb der Sklavengemeinschaft Gewalt.

Obwohl Gesetze sexuelle Beziehungen zwischen weißen Männern und schwarzen Frauen verboten, waren sie eine verbreitete Praxis. Beziehungen zwischen weißen Frauen und schwarzen Männern waren gesetzlich und gesellschaftlich schärfer problematisiert und daher selten. Von häufiger sexuellen Ausbeutung schwarzer Frauen durch weiße Männer wusste meistens jeder des Plantagenbetriebs.¹⁰ Kaum jemand riskierte, Missbrauch zu unterbinden, auch nicht die betroffenen Sklavinnen selbst, da die weißen Plantagenbesitzer und Aufseher auf gewaltsame Strategien körperlicher Kontrolle zurückgriffen oder mit Verkauf drohten.¹¹ Sexueller Missbrauch gehörte zu den Alltagsrealitäten vieler schwarzer Frauen und verursachte nicht nur bei Opfern, sondern auch bei schwarzen Männern und weißen Ehefrauen Bitterkeit und Scham.

Dennoch bildeten die Sklaven soziale Gemeinschaften und eine kulturelle Identität aus, die wichtige Elemente des Selbsterhalts waren. Möglichkeiten, die verschiedenen Kulturen ihrer ehemaligen Heimat in Afrika zu pflegen, hatten Sklaven nicht. Aber aus den Bruchstücken ihres unterschiedlichen kulturellen Erbes und euroamerikanischen Praktiken bildete sich eine afroamerikanische Identität aus.¹² In Glaubenspraktiken, Gesängen und Fabeln konnten die Sklaven diese eigene kulturelle und gemeinschaftliche Identität erfahren und Knechtschaft, Gewalt und Leid, die ihr tägliches Leben bestimmten, gemeinsam verhandeln.¹³

Mythen und Stereotypen schwarzer Identität

Schon im Europa des 16. Jahrhunderts wurden Schwarze in Differenzsetzungen zum europäischen Selbstentwurf als sexualisierte und barbarische Wilde imaginiert, die auf einer Stufe zwischen Mensch und Affe stehen und daher von zivilisierten und modernen Weißen kontrolliert und erzogen werden müssen. Solche rassistischen Imaginationen des schwarzen *Anderen* wurden in den englischen Kolonien Amerikas im 17. Jahrhundert systematisch eingesetzt, um wirtschaftliche Interessen an der Praxis der Sklaverei zu sichern. In den jungen USA des anbrechenden 19. Jahrhunderts formte der euroamerikanische Diskurs um nationale und geschlechtliche Identitäten daraus verschiedene, gegenläufige Stereotypen und Mythen schwarzer Identität, die das alte Ar-

¹⁰ Lohse, Stefanie: „God spared a few to tell the tale“. Eine Analyse von Interviews mit Ex-Sklaven aus Arkansas, USA. Würzburg 1991, 55-65.

¹¹ Knight 2008, 169-170 (wie Anm. 8).

¹² Lohse 1991, 71-73 (wie Anm. 10).

¹³ Davis 2006, 203-204 (wie Anm. 9).

gumentationsgerüst erweiterten, um auch in der postkolonialen Gesellschaft weiße Herrschaft und wirtschaftliche Interessen zu legitimieren.¹⁴

Die daraus gewachsenen Stereotypen und Mythen schwarzer Identität manifestierten sich zunächst an Vorstellungen des schwarzen weiblichen Körpers.¹⁵ Im späten 18. Jahrhundert prägte sich das Bild der sexualisierten schwarzen Frau aus, die als Gefahr für weiße, moralische Männlichkeit verurteilt wurde. Im Rahmen dieser Identitätszuschreibung konnte der schwarze Frauenkörper sowohl Projektionsfläche für männliche sexuelle Fantasien¹⁶ als auch für Vorstellungen grotesker Körperlichkeit, Ekel und maßloser Sexualität sein.¹⁷

Diese Imaginationen sind in Interpretationen des Menschen eingebunden, die im neuen Wissenschaftsverständnis der Messbarkeit ausgehandelt wurden. Dabei konnten physiognomische Vermessungen des Menschen Grundlagen der entstehenden Rassenlehre ausbilden. Zentrale Positionen der Physiognomik hat Johann Caspar Lavater formuliert. 1794 erschienen seine *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe* in den USA und wurden im Verlauf des 19. Jahrhunderts durch günstige Ausgaben für ein breiteres Publikum zugänglich. Lavaters Thesen zu nationalen Physiognomien und Wesenszügen fielen mit ihren illustrierenden Silhouetten und Kupferstichen auf den Nährboden des euroamerikanischen Diskurses um Identitätsbildung.¹⁸ Sie lieferten weitere rassistisch-ethische Differenzsetzungen und Muster von Körperlichkeit, die dem sog. Mohr auf Grund seiner Physiognomie als primitiv darstellten und damit ein Selbstbewusstsein weißer Überlegenheit stärkten.¹⁹

Die Vorstellungen schwarzer Identität wurden seit der Wende zum 19. Jahrhundert in verschiedenen Bildmedien propagiert. Physiognomische Kategorien, die Lavaters Muster übernahmen, kommunizierten mit Gegenüberstellungen von gepflegter und schäbiger Kleidung sowie von zentralen und randständigen Positionen die soziale und imaginierte Überlegenheit von Weißen

¹⁴ Young, Jason R.: Origins and institutionalization of American slavery. In: Hornsby (Hg.) 2008 (wie Anm. 8), 143-158, 148-149.

¹⁵ Sielke 2000, 66 (wie Anm. 5).

¹⁶ du Bois Shaw, Gwendolyn: Portraits of a people. Picturing African Americans in the nineteenth century. Andover, MA 2006, 32. Die schwarze Frau als Objekt sexueller Begierde in Thomas Stothard: The voyage of the sable Venus, from Angola to the West Indies (1794). Abgedruckt in: Bryan Edwards: The history, civil and commercial, of the British Colonies in the West Indies, 1801. Manuscript, Archives, and Rare Books Division, Schomburg Center for Research in Black Culture, The New York Public Library, Astor, Lenox, and Tilden Foundation.

¹⁷ Zimmermann, Anja: Medien und Metaphern in Schwarzweiß. Geschichte, Geschlecht und Bilderpolitik bei Kara Walker – mit einem kurzen Ausflug zu Cindy Sherman und Zwelethu Mthethwa. In: Frauen Kunst Wissenschaft 43, 2007, 10-21, 15-16.

¹⁸ Rutherford, Emma: Silhouette. The art of the shadow. New York 2009, 36-37 und 188-189.

¹⁹ Karentzos, Alexandra: Beobachtung und Differenz. Weiß wird zu Schwarz und Schwarz wird zu Weiß – Kara Walkers Spiel mit Unterscheidungen. In: Kritische Berichte 36, 2008, 4, 22-27, 24.

im Bild.²⁰ Die psychische und physische Gewalt, die diese Hierarchie forderte, verschleierten euroamerikanische Künstler hinter dem Mythos idyllischen Sklavenlebens: Die schwarze Dienstmagd mit Schürze und geknotetem Kopftuch findet ihr Glück in der Küche, im Haushalt und in der Fürsorge für die Kinder,²¹ der schwarze Mann spielt am Nachmittag Fiedel oder Banjo für seine weißen Herren oder für andere Sklaven, die dazu singen und tanzen und sich Tierfabeln mit Weisheiten ihrer Vorfahren erzählen. Weiße Kontrolle, ohne die Schwarze angeblich wieder zu Wilden verkommen würden, wurde hier als Bedingung und Schutz eines scheinbar einfachen und glücklichen Sklavenlebens inszeniert.²²

Die Silhouette als visuelle Strategie in Kara Walkers *Slavery! Slavery!*

Mit riesigen Bildelementen stereotyper Landschaften und Vegetationen baut Kara Walker die Kulisse einer idyllischen Fantasieplantage am Vorabend des amerikanischen Bürgerkrieges auf.²³ Sie bevölkert diese mit verschiedenen überlebensgroßen Scherenschnitten, deren Konturen sie prägnant nach stereotypen Kontrastierungen von Physiognomie, Kleidung und Tätigkeit geschnitten hat. Walker zitiert aus der Bildkultur und Literatur den idyllischen Mythos von weißen Herren und Südstaatenschönheiten, schwarzen Kinderfrauen und musizierenden, tanzenden Sklaven, die auf dieser Fantasieplantage harmonisch zusammenleben.²⁴

Der US-amerikanische Betrachter ist mit diesem idyllischen Erzählmuster des euroamerikanischen Diskurses vertraut.²⁵ Walker lockt den Betrachter mit seinen visuellen Vorkenntnissen und seiner medienpezifischen Erwartung an freundliche und märchenhafte Silhouetten und verführt ihn durch die Zitate dazu, die nur wenig ausdifferenzierten Formen imaginativ durch bekannte visuelle Codes zu ergänzen.²⁶ Ihre überlebensgroßen Silhouetten tauchen die Rezipienten leiblich in ein angenehmes Wiedererkennen, bevor sie sie im nächsten Moment durch Schock und Ekel

²⁰ du Bois Shaw 2006, 18-23 (wie Anm. 16).

²¹ Hobbs, Robert: Kara Walker: Weiße Schatten, schwarz geschminkt. In: Ausstellungskatalog Hannover, Kunstverein 2002: Kara Walker. For the benefit of all the races of mankind. An exhibition of artefacts, remnants, and effluvia excavated from the black heart of a negress. Hg von Stephan Berg. Hannover 2002, 105-130, 112.

²² Pohl, Francis K.: Framing America. A social history of American art. New York 2002, 198-203. Eine solche Propaganda der Institution der Sklaverei verbreitet das Flugblatt *Slavery as it exists in America. Slavery as it exists in England* (1850), Washington D.C., Library of Congress.

²³ Zimmermann 2007, 12 (wie Anm. 17).

²⁴ Hobbs 2002, 106 (wie Anm. 21).

²⁵ Joo, Eungie: [ohne Titel]. In: Ausstellungskatalog Hannover 2002 (wie Anm. 21), 41-47, 41-42.

²⁶ Joo 2002, 41-42 (wie Anm. 25).

einnehmen.²⁷ Denn Walkers Silhouetten verweigern dem eingefangenen Betrachter eine harmonische Auflösung. Sie brechen seine Erwartungen durch subtile, brutale und pornographische Elemente, die sich erst mit dem zweiten Blick erschließen, wenn man bereits mental mit ihrer Ausdeutung begonnen hat.²⁸ Walker konfrontiert mit jenen stigmatisierenden Bildern schwarzer Identität, die einst weiße Kontrolle in der Institution der Sklaverei legitimierten und unausgesprochen und unreflektiert im kulturellen Gedächtnis der USA präsent blieben.²⁹ (Abb. 2 und Abb. 3)



Abb. 2 : Kara Walker: *Slavery! Slavery! Presenting a GRAND and LIFELIKE Panoramic Journey into Picturesque Southern Slavery or "Life at 'Ol' Virginny's Hole" (sketches from Plantation Life)"* See the Peculiar Institution as never before! All cut from black paper by the able hand of Kara Elizabeth Walker, an Emancipated Negress and leader in her Cause, 1997. Installation view in: Kara Walker: My Complement, My Enemy, My Oppressor, My Love, Walker Art Center, Minneapolis, 2007.

Photo: Dave Sweeney. Courtesy of the artist and Sikkema Jenkins & Co., New York.

Hierfür einige Beispiele: Die tanzende schwarze Frau schwingt Knochen in ihren Händen und die nackte Brunnenfigur wird von einem Sockel getragen, der aus einem Menschenschädel und einem Affen besteht. Walker karikiert das aus der Geschichte der Kunst bekannte Brunnenpersonal der Quellnymphen, indem sie ihre Figur den Brunnen mit Körperflüssigkeiten speisen lässt, und

²⁷ Sielke 2000, 70 (wie Anm. 5).

²⁸ Hobbs 2002, 118 (wie Anm. 21).

²⁹ Sielke 2000, 63-65 (wie Anm. 5).

dabei einen grotesken, schwarzen Frauenkörper zitiert, der mit Vorstellungen von Ekel und maßloser Sexualität verbunden ist.³⁰ Die Frauenbilder sprechen deutlich die miteinander verwandten Stereotypen von barbarischen und sexualisierten schwarzen Wilden aus, die auf einer Stufe zwischen Mensch und Affe positioniert worden waren und daher der Kontrolle und Erziehung der zivilisierten Weißen bedurften.



Abb. 3: Kara Walker: *Slavery! Slavery! Presenting a GRAND and LIFELIKE Panoramic Journey into Picturesque Southern Slavery or "Life at 'Ol' Virginy's Hole" (sketches from Plantation Life)" See the Peculiar Institution as never before! All cut from black paper by the able hand of Kara Elizabeth Walker, an Emancipated Negress and leader in her Cause, 1997.* Installation view in: Kara Walker: *My Complement, My Enemy, My Oppressor, My Love*, Walker Art Center, Minneapolis, 2007.

Photo: Dave Sweeney. Courtesy of the artist and Sikkema Jenkins & Co., New York.

Walker kopiert aber nicht die Mythen und Stereotypen des historischen Diskurses, sondern schneidet kleinteilige Veränderungen ein. Sie setzt diese in andere Relationen, die nach und nach im Prozess des Abgleichens der Silhouetten mit bekannten visuellen Codes erschlossen werden.³¹ Die weiße Südstaatenschönheit trägt eine Maske vor sich. Die schwarze Kinderfrau hält hinter ihrem Rücken ein Messer versteckt. Vor dem grotesken Frauenkörper des Brunnens kniet demütig

³⁰ Zimmermann 2007, 16 (wie Anm. 17).

³¹ Hobbs 2002, 118 (wie Anm. 21).

ein Weißer. Stereotype Identitätszuschreibungen an ethnische Zugehörigkeit und Positionierungen in einem hierarchischen Beziehungsgefüge werden auf diese Weise problematisiert. Jedes Abgleichen mit den verschiedenen und gegenläufigen Fiktionen prallt am Ende jedoch an den abstrakten, schwarzen Silhouetten ab.³²

Obwohl die rassistischen Stereotype und Mythen als hinfällig gelten, wird sich sogar ein gegenwärtiger US-amerikanischer Betrachter von den Zitaten verführen lassen, die Bilder nach tief verwurzelten geschlechtlichen, ethnischen und sozialen Identitätsmustern zu strukturieren. Indem sich die Silhouetten aber diesen Mustern verweigern, werden sie dem Betrachter als Fremdzuschreibung vorgeführt. Sie stellen ihn vor die Frage, warum und woher er die visuellen Vorkenntnisse haben kann.³³ Die mächtige Präsenz alter Erzählmuster zeigt, dass sie durch Zensur, Ausblendung und Tabuisierung nicht bewältigt werden, sondern weiter wirken.³⁴

Indem Walker den Betrachter in die Position eines Augenzeugens hebt, der im Prozess des Erschließens der Silhouetten körperliche Ausbeutung, Gewalt, sexuellen Missbrauch und pornographische Fantasien beobachtet,³⁵ zwingt sie ihn, seine visuellen Vorurteile zurückzunehmen und sich ihren Silhouetten mit unvoreingenommenem und reflektierendem Blick zu stellen.³⁶

Die weißen Frauen tragen weit schwingende Reifröcke mit verzierenden Rüschen und feine Pantoffeln, die auf den Reichtum des alten Südens verweisen. Keine ist in körperliche Arbeit eingebunden. Dagegen verrichten die schwarzen Frauen in zerschlissener Kleidung noch unter dem großen Mond des Nachthimmels Feldarbeiten, den Walker als Zeichen des langen Arbeitstags setzt. Das Ekel erregende Bild der sich übergebenden Frau führt dem Betrachter eindringlich die schwere körperliche Ausbeutung der Sklaven vor, auf deren Grundlage der weiße Reichtum erwirtschaftet wurde. (Abb. 4)

Dass die Sklaverei als wirtschaftliches System nur über die Rechtlosigkeit des Schwarzen und seiner gewaltsamen Kontrolle funktionieren konnte, demonstriert das schockierende Bild des nackten Sklaven. Mit Fußketten, am Rücken gebundenen Händen und dem Tritt des Weißen wird ihm seine soziale Rolle in dieser Institution gewaltsam zugewiesen. Die Erfahrung dieser Ohnmacht hat Walker im beklemmenden Bild des sexuellen Missbrauchs in der Körpersprache des Opfers

³² Zimmermann 2007, 12 (wie Anm. 17).

³³ Joo 2002, 41-47 (wie Anm. 25).

³⁴ Sielke 2000, 72 (wie Anm. 5).

³⁵ Bernier, Celesta-Marie: African American visual arts. From slavery to the present. Chapel Hill 2008, 214.

³⁶ Zimmermann 2007, 19 (wie Anm. 17).

nachvollziehbar gemacht. Arme und Körper hängen schlaff herunter. Die Schwarzen werden auf passiv abwartende, wehrlose Körper reduziert.³⁷

Gegenreaktionen auf Gewalt inszeniert Walker nicht. Die Komposition aus aneinander gereihten Einzelszenen vermittelt eine instabile Gesellschaft, in der Gewalt unabhängig von ethnischer Zugehörigkeit, Geschlecht und Alter erlitten und zugefügt wird und jeder für seinen Selbsterhalt sorgen muss. Das ambivalente Bild der Frau mit dem versteckten Messer erschreckt, da sie sich gegen das Kind richten könnte. Gleichzeitig kann es als Schutzmaßnahme des eigenen Körpers wie des eigenen Kindes und als Zeichen der Angst vor Gewalt gelesen werden, die das Sklavenleben täglich begleitete.



Abb. 4: Kara Walker: *Slavery! Slavery! Presenting a GRAND and LIFELIKE Panoramic Journey into Picturesque Southern Slavery or "Life at 'Ol' Virginny's Hole" (sketches from Plantation Life)" See the Peculiar Institution as never before! All cut from black paper by the able hand of Kara Elizabeth Walker, an Emancipated Negress and leader in her Cause, 1997. Installation view in: Kara Walker: My Complement, My Enemy, My Oppressor, My Love, Walker Art Center, Minneapolis, 2007.*

Photo: Dave Sweeney. Courtesy of the artist and Sikkema Jenkins & Co., New York.

³⁷ Joo 2002, 44 (wie Anm. 25).

Im Zusammenhang mit allgegenwärtiger Gewalt und Angst kann Walker den Mythos glücklicher, musizierender Sklaven als Fiktion enttarnen und Musik, Gesang und Tanz als Instanzen der Verarbeitung dieser alltäglichen Erfahrung aufzeigen. Dabei verweigert sie diesem Bild durch die Menschenknochen und den stereotypen schwingenden Rock aber auch eine Heroisierung.³⁸

Neben der allgegenwärtigen körperlichen Gewalt in der Institution der Sklaverei spricht Walker auch psychische Traumata und tabuisierte Begehren aus. In dem dichten und Ekel erregenden Bild des weißen Mannes, der demütig unter der erhöhten Brunnenfigur kniet, wird die schwarze Frau als Objekt männlicher Fantasie inszeniert. Gleichzeitig streckt der weiße Mann der weißen Frau seine Rückseite entgegen, womit die psychische Verletzung dieses Begehrens in weißen Frauen formuliert wird. Das Begehren weißer Frauen gegenüber schwarzen Männern und dessen scharfes Verbot thematisiert Walker offen in den jungen Frauen, die heimlich durch das Schlüsselloch auf den sich bückenden, nackten Schwarzen spähen.³⁹ Indem Walker die verschiedenen rassistischen Stereotypen und Mythen schwarzer Identität deutlich reproduziert, verwirft sie diese nicht als Lügen, die reale Erfahrungen und *wahre* Identitäten verschleiern. Vielmehr diskutiert sie die euroamerikanischen Identitätsbildungen in dichten Verschränkungen mit Bildern der gewaltvollen Realitäten als Bestandteil der komplexen Geschichte der Sklaverei.⁴⁰ Durch diese offene Diskussion von rassistischen Erzählmustern, zu deren Teilhabe sie den leiblich eingenommenen Betrachter zwingt, trägt sie zu ihrer Bewältigung bei.⁴¹

Walker bietet dem Betrachter verschiedene Bilder von Fiktionen, Realitäten und Tabus an. Strukturierungen ihrer Silhouetten in ethnische Zugehörigkeit, gut und böse, Opfer und Täter, Fiktion und Realität werden durch ambivalente und rätselhafte Bilder, wie die Frau mit dem Messer oder die Frau mit der Maske, zurückgeworfen. Walker stellt damit die Züge der Silhouette aus, die sie mit den Stereotypen teilen. Sie sind in ihrer Abstraktion ähnlich verkürzt wie die Stereotype und ihr schwarzes Innenfeld kann daher ebenso Projektionsfläche von Vorstellungen und Fantasien sein, wie es der schwarze Frauenkörper im beginnenden 19. Jahrhundert war. Im Wechselspiel aus bekannten Erzählmustern und ihren Brechungen verbietet Walker dem Betrachter jede Objektivierung des schwarzen Körpers. Sie verstrickt ihn in einem unendlichen Prozess der Analyse und Selbstbefragung und verhindert so das Entstehen neuer Fremdzuschreibung.⁴²

³⁸ Bernier 2008, 210-216 (wie Anm. 35).

³⁹ Sielke 2000, 71 (wie Anm. 5).

⁴⁰ Sielke 2000, 64-69 (wie Anm. 5).

⁴¹ Zimmermann 2007, 19 (wie Anm. 17).

⁴² Bernier 2008, 194-212 (wie Anm. 35).

Vergegenwärtigung und Bewältigung in Kara Walkers *Slavery! Slavery!*

Mit der Silhouette wählt Walker ein Bildmedium, das Teil des historischen Diskurses ist, den sie offen verhandelt. Sie nutzt die kulturellen Konnotationen und medialen Eigenschaften, um Betrachtern rassistische Erzählmuster zu vergegenwärtigen und mit ihnen zu bewältigen.

Die Silhouette war im 18. und 19. Jahrhundert weit verbreitet und an der Konstruktion und Kommunikation von Erzählmustern im Rahmen des euroamerikanischen Diskurses beteiligt.⁴³ Dem gegenwärtigen US-amerikanischen Betrachter sind die stereotypen und idyllischen Darstellungstraditionen der Silhouette und der visuelle Kode des historischen Diskurses noch bekannt. Er knüpft an dieses Medium daher bestimmte Erwartungen und visuelle Vorkenntnisse. Die sparsam, aber gezielt gesetzte Information an den Umrissen und das undifferenzierte Schwarz fordern die Ergänzungs- und Imaginationsleistung des Betrachters ein und können ihn daher bei seinen visuellen Vorkenntnissen packen. An dieser offen gelegten Präsenz des visuellen Kodes setzt Walker ihren Angriffspunkt, von dem aus sie die Ausbildung und das Fortbestehen der alten Muster vorführt, aber auch durchbricht.

Indem Walker die Stereotypen im Medium der Silhouette zitiert, kann sie zwei Eigenschaften schwarzer Identität vorführen, die sie mit den Silhouetten teilen: Die Information, die Silhouetten mittels ihrer Konturen vermitteln, ist so abgekürzt wie die eines Stereotyps und die schwarze Innenfläche verlockt ebenso zur Ergänzung durch Vorurteile oder Fantasien wie der *andere* schwarze Körper in den vergangenen Jahrhunderten. Aber weder mit Erzählmustern des historischen Diskurses noch mit dem Wissen um Realitäten in der Sklaverei können die Silhouetten erschlossen werden. Alle Versuche, sie eindeutig aufzulösen und den schwarzen Körper zu objektivieren, scheitern an ambivalenten und rätselhaften Bildern, die alte Lösungswege sperren, neue öffnen und immer vieldeutig bleiben.

Schon Lotte Reiniger arbeitete mit der medialen Eigenschaft der Silhouette, leicht in ein kulturelles Muster eingepasst werden zu können. Aber während Reiniger die Silhouette für ein bildliches Erzählen von geschlossenen Geschichten ausnutzte, brechen Walkers komplexe Scherenschnitte narrative Strukturen ab. Der Blick in die Vergangenheit wird auf Fragmente der Realität und der Erzählmuster gelenkt, deren Verflechtungen und Zusammenhänge gegen Überformungen erst noch reflektiert und zu einer Geschichte konstituiert werden müssen.

⁴³ Rutherford (wie Anm. 18) hat zahlreiches Bildmaterial zur Silhouette in den USA zusammengetragen, an denen sich Identitätskonstruktionen ablesen lassen: z. B.: Auguste Edouart, *The magic lantern* (19. Jahrhundert), New York, The Metropolitan Museum of Art.

Empfohlene Zitierweise

Haarer, Andrea: Die Silhouette in der zeitgenössischen Kunst: Vergegenwärtigung und Bewältigung in Kara Walkers *Slavery! Slavery!* In: Animationen: Lotte Reiniger im Kontext der Mediengeschichte. Hg. von Barbara Lange, Catherine Böhm, Andrea Haarer, Antonia Kurz, Olga Özbek und Olga Schwab, Tübingen 2012

(reflex: Tübinger Kunstgeschichte zum Bildwissen, Bd. 5, Hg. von Barbara Lange).

URN: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:21-opus-61491>

ISSN: 1868-7199