

Die weibliche Aktfigur ist nach wie vor von besonderem Interesse für den westlichen Kunstdiskurs. Mit ihrer Darstellung werden immer auch Projektionen und Wertungen zur Definition abendländischer Identitäten formuliert. Daß hierbei nicht nur das weiße Frauenbild ins Blickfeld rückt, bezeugen die sowohl von Künstlern als auch Künstlerinnen vorgenommenen Inszenierungen des schwarzen weiblichen Aktes.

Hautfarbe gilt als Zeichen innerhalb der symbolischen Ordnung der westlichen Gesellschaften und weist eine lange ikonographische Tradition auf. Die kontrastreich nebeneinandergesetzten Bildfiguren der *schwarzen* und *weißen Venus* spiegeln die ambivalenten Zuschreibungen weiblicher Sexualität und prägen gleichzeitig auch die mit diesen Frauenbildern verbundenen ethnozentristischen Abgrenzungen. In jüngerer Zeit beabsichtigten Künstlerinnen auf der Suche nach einer selbstbestimmten weiblichen Identität diese Bilder umzuwerten, ohne jedoch deren diskriminierenden Gehalt mitzureflektieren. So diente ihnen neben anderem der schwarze Frauenakt zur Definition *weißer Weiblichkeit*.

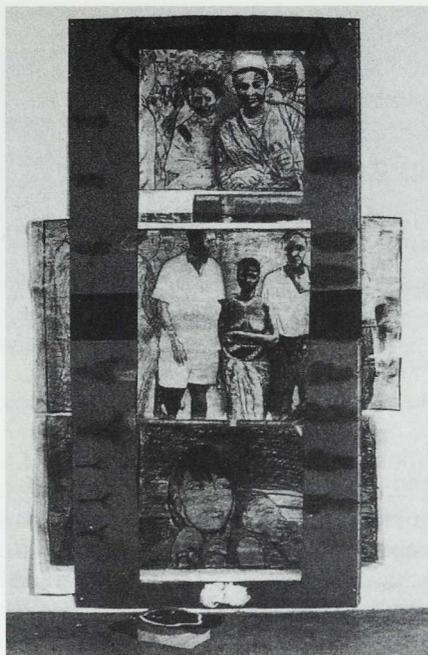
Neuere Arbeiten zeigen die Dekonstruktion dieser Stereotypen. Anhand ausgewählter Werke von Marlene Dumas möchte ich ihre künstlerische Strategie zur Auflösung dieser doch eine lange Tradition aufweisenden Frauenbilder diskutieren.

Marlene Dumas wurde 1953 in Kapstadt (Südafrika) geboren und gehörte dort der weißen Dominanzkultur² an. 1976 ging sie nach Europa und begann ein zweijähriges Studium in den Haarlemer Ateliers '63 in den Niederlanden. Heute lebt und arbeitet sie in Amsterdam. Anlaß ihrer Übersiedlung war die Ablehnung der Apartheids-Politik. Gleichzeitig eröffneten sich damit für sie lukrative Möglichkeiten zur Etablierung auf dem westlichen Kunstmarkt.

Anfang der 80er Jahre entstanden Zeichnungen, Collagen und Objektmontagen, in denen sich Dumas mit der kolonialen Vergangenheit ihres Herkunftslandes auseinandersetzte und in Hinblick darauf ihre eigene Position kritisch reflektierte.³

Das zweiteilige Werk »Drie vrouwe en ik« (Abb. 1) stellt, nach Aussage der Künstlerin, einen Wendepunkt innerhalb ihres künstlerischen Schaffens dar, aufgrund der technischen und inhaltlichen Neuformulierungen, die sie an ihren folgenden Arbeiten weiterentwickelte. Mit dieser Arbeit würdigt Dumas drei Frauen, die an der Seite ihrer Männer gegen die Diskriminierung von Schwarzen kämpften, Anfang der 80er Jahre aber wenig bis keine Beachtung in den Medien fanden: oben ist Winni Mandela zu erkennen, in der Mitte Pauline Lumumba, die Witwe des ermordeten Premierministers aus Zaire und unten Coretta King, die Frau von Martin Luther King. Mit dem Hinzufügen ihres Selbstporträts in Form eines auf dem Boden liegenden dreidimensionalen Objektes möchte Dumas ihre Position als weiße Künstlerin innerhalb der Beziehungen von Repräsentation, Existenzweisen und Machtkonstellationen einer durch Rassentrennung bestimmten Gesellschaft kenntlich machen.⁴ Es liegt nahe, das stilisierte Gesicht als Anspielung auf den von wei-

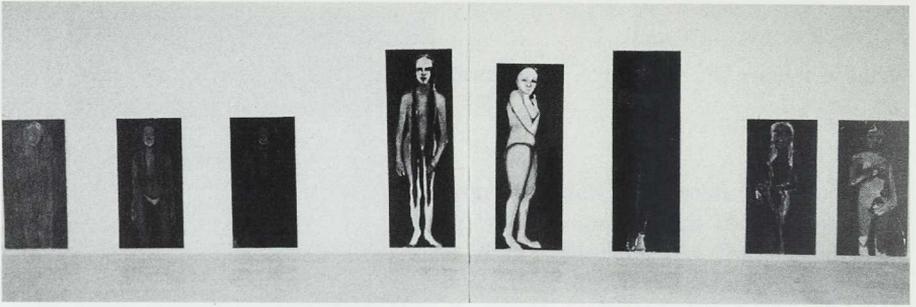
1 Marlene Dumas, „Drie vrouwe en ik“, 1982, Mischtechnik aus Papier und Filz, Objekt an der Wand: 207 x 129 cm, auf dem Boden: 32 x 22 x 7,5 cm, Collection of The Netherlands Institute for Cultural Heritage



ßen Künstlern und Künstlerinnen entworfenen Primitivismus in der Kunst seit der klassischen Moderne zu interpretieren; ein Primitivismus, der den Blick auf die sozialen Beziehungen zwischen Weißen und Farbigen verklärt. Die Positionierung des Selbstporträts außerhalb des Rahmens kann als symbolische Demontage dieser Fiktion gesehen werden, um die Sicht auf die Repräsentation politischer Ereignisse freizugeben.

Eine auch für Dumas' spätere Arbeiten charakteristische Technik ist das Abwandeln der den visuellen Medien entnommenen oder selbst mit der Polaroidkamera eingefangenen Bilder durch den malerischen oder wie hier zeichnerischen Eingriff.⁵ Die unterschiedlich großen Blätter in dem zweiteiligen Werk ragen teilweise hinter dem Rahmen hervor, so als ob sie gerade eingeschoben wären und jederzeit auch wieder ausgetauscht werden könnten. Dieser Verschiebecharakter bewirkt, die Darstellungen nicht als definitive Wahrheiten zu lesen – die Fotos nur all zu schnell unterstellt wird – sondern als mögliche, aber auch wieder veränderbare Sichtweisen auf farbige Frauen.

Das Changieren zwischen dem Hinweis auf die reale Existenz von Frauen und der Konstruiertheit ihrer Repräsentationsform bestimmt auch die seit 1983 entstandenen Ölgemälde. Marlene Dumas interessiert das Spannungsverhältnis zwischen der Darstellung von Frauenbildern und dem Aufzeigen weiblicher Identität, weiblicher Subjektivität bzw. deren Fehlen. Der herkömmlichen politischen Bedeutung von Hautfarbe stellt sie ihre Sichtweise, die sie mit ihren Kunstwerken zusätzlich bekräftigt, entgegen. Hautfarbe ist für sie ein individuelles Merkmal jeder Person.⁶



2 Marlene Dumas, „Magdalena-Serie“, 1995, Öl/Leinwand, 200 x 100 cm bzw. 280 x 100 cm bzw. 300 x 100 cm, gezeigt 1995 auf der Biennale in Venedig, Originale im Besitz der Künstlerin

Mit der Repräsentation schwarzer und weißer Frauenbilder setzt sich Dumas erneut 1995 in dem Magdalena-Zyklus (Abb. 2) auseinander. Neun Bilder wurden für die 46. Biennale in Venedig ausgewählt, von denen acht nebeneinander und eins an der gegenüberliegenden Wand angebracht waren. Jedes der unterschiedlich hochrechteckigen Gemälde zeigt aufrechtstehende Frauenakte, die zusammen mit Arbeiten von Maria Roosen und Marijke van Warmerdam unter einem gemeinsamen Thema ausgestellt waren: »The intermediate body«.⁷

Der Titel »Magdalena« verbindet jede einzelne Frauengestalt mit dem biblischen Namen einer Heiligen, deren Darstellung als Bildtypus eine lange Tradition in der abendländischen Kunstgeschichte besitzt. Die Entstehung ihrer Ikonographie ist ein Beispiel für die Verdrängung bedeutender individueller Frauenleben durch die Erfindung einer Bildfigur, in der ihre Lebensgeschichten zu einem Typus verschmelzen. Dieser vereint nun in sich die widersprüchlichen, abendländischen Entwürfe von Hure und Heilige, Verführerin und Büsserin, Sünderin und Idol. Cordula Bischoff bezeichnet diesen Vorgang als einen Allegorisierungsprozeß, der durch das Verwischen und Leugnen der Existenz von Frauen den Verlust weiblicher Identität bewirkt.⁸

Eine Aufnahme aus dem Atelier der Künstlerin zeigt welche *Modelle* für Dumas von Interesse sind. Es handelt sich um eine Zusammenstellung unterschiedlicher Frauenbilder aus Büchern und Zeitschriften, die in der Übermalung neu interpretiert werden sollen. Darunter finden sich auch Darstellungen in Anlehnung an die Magdalena-Ikonographie.⁹ Die in diesen Bildern formulierten Wunschphantasien von Weiblichkeit und weiblichen Verhaltensnormen, veranschaulicht in sinnlich erotischen Köpern und einer unterwürfigen Hingabe gegenüber Gott oder Christus als männlichen Gegenpart, sollten damals auf das reale Leben von Frauen Einfluß nehmen. Zeugnis hiervon geben nicht zuletzt die an die Magdalena-Ikonographie orientierten Selbstporträts von Frauen aus dem 17. und 18. Jahrhundert.¹⁰

Solche Bilder begegnen uns heute in kunsthistorischen Büchern und Museen, während im alltäglichen Leben die sinnlich verführerischen Mannequindarstellungen als zeitgenössische Variante des Magdalentypus', die ebenfalls auf dem Atelierphoto zu erkennen sind, weit stärker Verbreitung finden. In aufreizenden Dessous machen sie Werbung oder wollen einfach nur den begehrenden Blick der Konsumenten befriedigen. Raffiniert verhüllte Körper und verführerisch zur Schau ge-

stellte Erotik ausgedrückt in dem langen wallenden Haar und den schlanken Beinen, hier und da ein verniedlichender, geneigter Blick, so fügen sich die Frauen als Modelle dem Blick der Kamera – ihre Namen verbinden sich für die Schauenden nur selten mit den zum Typus stilisierten Körpern.

Daß in Marlene Dumas' künstlerischem Schaffen auch der Bildtypus der schwarzen und weißen Venus Beachtung findet, bezeugen die auf dem Atelierphoto zu erkennenden Gemälde von Cornelis Anthonisz van Haarlem: *Bathseba im Bade* (1595) und Hieronymus Bosch »Der Garten der Lüste« (um 1510).

Mehrere wissenschaftliche Untersuchungen haben bereits auf die Bedeutung der schwarzen Hautfarbe im Zusammenhang mit dem abendländischen Diskurs über Weiblichkeit hingewiesen.¹¹ Als Zeichen einer obskuren, triebhaften, mit Leidenschaft und Sünde imaginierten weiblichen Sexualität bestärkt sie in der Gegenüberstellung das weißen Frauen zugeschriebene tugendhafte Idealbild der Reinheit und Unschuld. Dieses Stereotyp funktioniert innerhalb kollektiver Phantasien, die auch noch heute durch die visuelle Kultur aktiviert werden können.

In der europäischen figurativen Malerei der 80er Jahre, die verbunden ist mit den Künstlergruppen »Die Neuen Wilden« und der »Mühlheimer Freiheit«, kommt überwiegend dem männlichen Körper als Körper der Auflehnung und Lust eine besondere Bedeutung zu. Visualisiert in den als Helden des Großstadtschungels gefeierten Figuren der Alterität, wie »Indianer, Neger und Barbar«, explodieren die sexuell aggressiv aufgeladenen Projektionen der Künstler im Malakt auf der Leinwand.¹²

Doch ihre Kolleginnen finden für dieses Thema der aggressiven Lust und Sexualität andere Darstellungen, wie beispielsweise den Bildtypus der schwarzen Venus. Dies möchte ich beispielhaft in einem Vergleich zweier liegender Akte aufzeigen: zum einen von Dieter Hacker, der mit seinen Frauenakten eher als Ausnahme unter den »Neuen Wilden« gilt, und zum anderen von Elvira Bach (Abb. 3 und 4).¹³

Die Unterschiede sind offensichtlich. Hacker zeigt den dunkelhäutigen Akt in Anlehnung an die traditionellen Darstellungen der »schlafenden Venus«, wobei mit dieser Kategorisierung nicht allein die mythologische Figur gemeint ist, sondern auch ästhetische Repräsentationen des weiblichen Aktes allgemein.¹⁴ Die Arme hinter dem Kopf verschränkt ist die Figur in schlafender Pose für den männlichen Betrachterblick konzipiert, damit dieser unbeobachtet den weiblichen Körper abtasten und genießen kann. In diesem Bild sind die Beine der darliegenden Venus durch den linken Bildrand abgeschnitten und der Rücken wölbt sich leidenschaftlich auf. Unkeuschheit und Erotik verbinden sich mit passiver Hingabe.

In expressionistischer Malweise bettet Hacker den dunkelhäutigen Körper kontrastreich und geheimnisvoll in den grellen Raum ein. Das helle Licht reflektiert am schwarzen Leib und leuchtet magisch aus den Augen hervor. Hiermit vergegenwärtigt Hacker erneut das alte Stereotyp von der Frau als dem »dunklen Kontinent«. Diese durch Sigmund Freud bekannt gewordene Metapher beschwört ein Bild herauf, das weibliche Sexualität mit der angenommenen Rätselhaftigkeit des als geheimnisvoll geltenden Afrika verbindet und schon seit der Neuzeit in der abendländischen Kunst mit der Figur der schwarzen Venus repräsentiert ist.¹⁵

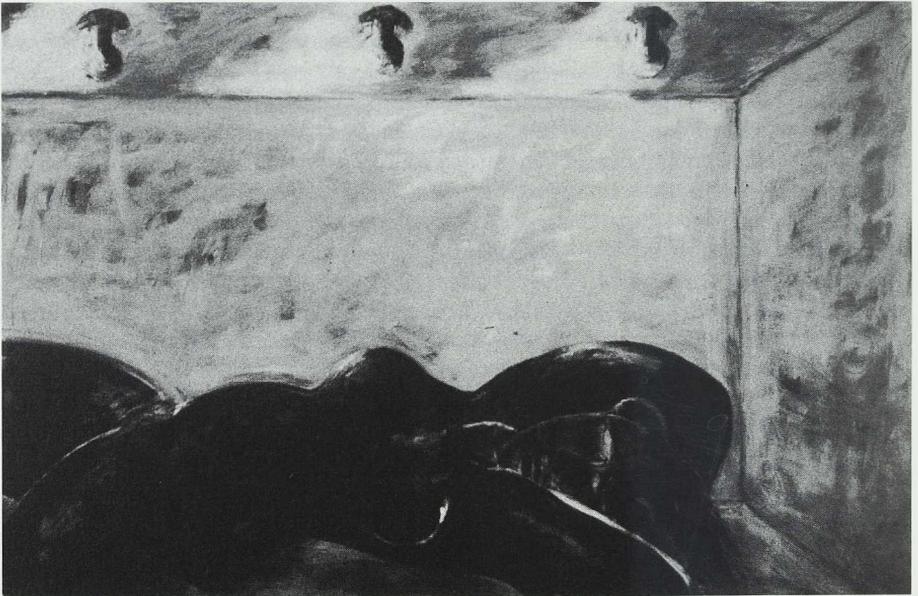
Auch Elvira Bach thematisiert am dunkelhäutigen Akt weibliche Sexualität, doch bricht sie in mancher Hinsicht mit den stereotypen Zuschreibungen – aber nicht mit

allen. Der passiv sich hingebenden Haltung des Models setzt sie ein provokant aktives Frauenbild entgegen. Seitlich auf einem Tisch liegend, blinzelt es die Zuschauenden herausfordernd an, während es keß die angewinkelten Beine in die Luft hebt und herausfordernd eine Erdbeere über den Genitalbereich hält. Der in wirbelnder Bewegung arrangierte Akt findet sein Echo in den rasant aber bestimmt hingeworfenen Pinselstrichen. Der entblößte Körper und die roten Früchte symbolisieren tiefe Leidenschaft, während die kantigen Körperkonturen, die messerscharfen Fingerspitzen und Schuhe Gefahr und zugleich Abwehr signalisieren. Erinnert die dunkle Hautfarbe entsprechend der traditionellen Zeichenbedeutung an ausschweifende Phantasien einer geheimnisvollen Exotik, so wirkt im Hintergrund der Verzicht auf sinnliche Farbgebung distanziert kühl. Erotische Lockung paart sich mit abweisender Kälte und bestimmt so die selbstbewußte Haltung der sich durch aktive Anwesenheit behauptenden Figur.¹⁶

Noch ein weiterer Aspekt ist interessant, der im Bilde vielleicht ironisch in der weißen Blume als Zeichen des Weißseins und der Unschuld anklingt, sicherlich aber durch das Bekenntnis von Elvira Bach klarer hervortritt, sie male immer sich selbst.¹⁷

Desweiteren behauptet sie: »Ich kann mehr über Frauen aussagen, weil ich eine Frau bin. [...] meine Bilder sehen anders aus, als die irgendeines Mannes, der Frauen malt. Er wird sie malen aus seiner Sicht, vordergründig. [...]«¹⁸

Hier unterstellt sie eine allen Frauen gemeinsame, existentielle Erfahrung von Weiblichkeit. Über die Stilisierung ihrer Selbstporträts möchte sie ein Bild der Frau schlechthin entwerfen. Diese undifferenzierte Sichtweise veranlaßt sie, die traditionel-



3 Dieter Hacker, „Das schwarze Zimmer“, 1985, Öl/Leinwand, 192 x 268 cm, rückseitig signiert, Aufbewahrungsort nicht angegeben in: „Dieter Hacker“ oil paintings, works on paper, sculpture in bronze, Ausstellungskatalog, Berlin 1986



4 Elvira Bach, „Chardins Gartentisch“, 1985, Kunstharz auf Leinwand, 180 x 200 cm, Privatsammlung, Mannheim in: Margarethe Joachimsen (Hg.): „Elvira Bach“, Kunstverein Mannheim, Kunsthalle Wilhelmshaven, Neue Galerie Landesmuseum Joanneum Graz 1990-1991, München 1990, Abb. 27

len stereotypen Vorstellungen von der dunklen Hautfarbe zu übernehmen und ebenso als Ausdruck gegensätzlicher Aspekte weiblicher bzw. ihrer Sexualität zu betrachten.

Ähnliches thematisiert Elvira Bach mit dem Thema der Verwandlung auf einem anderen Gemälde, titulierte »Die Häutung« von 1984.¹⁹ Die Körperoberfläche einer schwarzen Frauengestalt reißt wie vom Blitz getroffen auf, und zum Vorschein kommt ein *blonder* Frauenkörper. Auf ungewohnte Weise treffen in diesen Bildern Erotik, Exotik und Selbstvertrauen zusammen, um dem Wunsch nach einem selbstbestimmten weiblichen Begehren in der westlichen Gesellschaft Ausdruck zu verleihen. Klaus Gallwitz vergleicht Elvira Bachs Aufenthalt in Santo Domingo, Dominikanische Republik (1982), und den damit verbundenen künstlerischen Visionen mit denen von Paul Gauguin auf Tahiti. Möglicherweise zeige sich hier ein weiblich motiviertes Fernweh auf der Suche nach dem eigenen ›Ich‹, der eigenen Sexualität, dem die farbige, exotische andere Frau zum Bild natürlicher, befreiter weiblicher Sexualität schlechthin geworden ist – davon ausgehend, daß sich immer noch ein weißer Körper dahinter verbirgt, den es eigentlich zu befreien gilt.²⁰

Diese eigentümliche Mischung aus Erotik und Selbstvertrauen, Stärke und Verletzbarkeit, Angst und eigenem Begehren, sind Eigenschaften, die sich auf ganz andere Weise auch in Frauendarstellungen von Marlene Dumas aufzeigen lassen. In viel leiseren Bewegungen treten uns jedoch ihre Figuren entgegen.

Die Sichtbarmachung des Malprozesses in diesen Arbeiten verweist auf den Bildcharakter der Repräsentation. Während Elvira Bach in schrillen Kontrasten eine vor Energie sprühende Figur auf die Leinwand zaubert, um Authentizität, ausgedrückt in der symbolischen Bedeutung schwarzer und weißer Frauenakte, zu behaupten, so verunsichert Dumas den Blick auf die Körperbilder, um deren Konstruiertheit herauszustellen. Dies läßt sich besonders deutlich an dem Rückenakt aus der Magdalena-Serie aufzeigen (Abb. 5). Hier sind nicht schwarze und weiße Frauenbilder in eins gesetzt, sondern die Hautfarbe ist aufgrund des skizzenhaften Charakters des Gemäldes nicht mehr mit Sicherheit zu bestimmen. Auch die Grenzen zwischen Körpermodellierungen und Hintergrund, Lichtreflexen und Schattenpartien verwischen, so daß keine eindeutige Definition gegeben werden kann.



5 „Rückenakt“ aus der Magdalena-Serie 1995, Öl/
Leinwand 200 x 100 cm, gezeigt 1995 auf der Biennale
in Venedig, Original im Besitz der Künstlerin

Das Aufzeigen der Malweise als Mittel der Dekonstruktion ist auch bei den anderen Figuren zu beobachten. Mal schattenhaft und geheimnisvoll, mal in fahlen hellen Tönen tauchen sie aus dem dunklen Hintergrund der Leinwand hervor. Immer scheinen sie transparent, entweder weil die bloße Leinwand als Hautfarbe funktioniert, Körper- und Hintergrundfarbe übereinstimmen oder beide Möglichkeiten verbunden und Zwischentöne erzielt werden.

Jedes der überlebensgroßen Frauenbilder befindet sich isoliert von den anderen auf je einer Leinwand, die unterschiedliche Größen aufweisen. Ganzfigurig oder als Kniestück behaupten sie den ihnen zugewiesenen Platz im Gemälde. Trotz der überdimensionalen Gestaltung wirken sie aufgrund der Immaterialität ihrer Erscheinung nicht monumental.

Ihre Körper haben mit denen von Hochglanzmodellen nichts gemein. Jeder hat seine ihm eigenen Proportionen. Dumas enthebt ihre Figuren den gängigen Schönheitsidealen, ohne sie dadurch dem anderen Extrem des Grotesk-Häßlichen zu zuordnen.

Der Reihe von rechts nach links folgend sehen wir erst das Bild eines schüchtern blickenden Mädchens, das schützend die Arme vor ihren jugendlichen Körper hält. Das Verbergenwollen des Schambereichs mit ihrem langen Haar wird gleichzeitig auch zum Verweis auf den Genitalbereich. Daneben sehen wir eine Frauengestalt über deren weiche runde Formen das lange helle Haar ebenfalls teils verhüllend teils darbietend fällt. Ihr zunächst befremdlich wirkender Gesichtsausdruck, hervorgerufen durch die dunklen Schattenpartien und schweren Augenlider, weicht bei näherem Hinsehen einer eigenwilligen und selbstbewußten Haltung.

Auf diesen braungebrannten Körper einer blonden Frau folgt eine weitere dunkelhäutige Gestalt mit kurzen Haaren. Leichtfüßig tänzelnd, die Arme hinter dem Rücken verschränkt präsentiert sie keck und unbefangen ihren sanft aus dem Dunkel hervortretenden Leib. Körperbewußtsein und Lebensfreude kontrastieren zu der bleichen, daher kränklich wirkenden Erscheinung der nächsten, sich ihrer Nacktheit schämenden und vor Blicken schützend abwendenden Frau. An dieser Stelle mag sich der Verdacht einschleichen, stereotype Bilder der vitalen sexualisierten Schwarzen und der gebrechlichen, einer degenerierten Gesellschaft zugehörigen Weißen ausfindig gemacht zu haben. Wiederholen sich hier nicht die einem positiven Primitivismus folgenden Projektionen mit den Kategorien von Zivilisation und Wildheit, ähnlich den Bildern von Elvira Bach? Doch vielleicht ist es das Wissen um die Ikonographie der weißen und schwarzen Venus, das nahelegt, diese beiden Akte auch in Dumas' Arbeit aufeinander zu beziehen. Tatsächlich befinden sich die Figuren auf getrennten Leinwänden und können jederzeit auch anders plaziert werden. Der helle Körper wirkt transparent und verletzlich neben der leichtfüßig dahertänzelnden, sinnlichen Körpererscheinung der dunkelhäutigen Figur. Doch stehen diese Bilder nicht allein und können ebenso mit anderen verglichen werden. Bald finden sich ungeachtet der Hautfarbe Bilder, in denen sich Schamgestus und sinnlich selbstbewußte Ausstrahlung mischen. Den voyeuristischen Blick auf ihre Körper stören die Figuren durch selbstbewußtes Zurückschauen. Sie stellen sich den Betrachtenden entgegen ohne ihre Körper ganz preiszugeben. Gestik und Gesichtsausdruck treten betont hervor, während Sinnlichkeit in die langen Haare fließt.

Langes Haar und Schamgestus entsprechen der Magdalena-Ikonographie und erwecken in diesen Bildern zwischen Verhüllen und Zeigen eine erotische Spannung.

Sie bewahren den Körper vor eindringlichen Blicken, ohne daß den Modellen ihre Sinnlichkeit genommen wird. Die unterwürfigen, passiv erduldenen Frauengestalten der traditionellen Magdalenabilder sind den stehenden, überlebensgroßen, auf die Betrachtenden schauenden Figuren gewichen. Jede blickt auf ihre Weise, mal energisch, mal lächelnd, bald etwas schüchtern, ohne jedoch die Blicke einer Heiligen oder Femme Fatale zu reproduzieren.²¹

Die blasse Farbigkeit, die Verletzbarkeit der Körper und die Heterogenität ihrer Erscheinung und Bewegungen deuten auf Vergänglichkeit, die jenen zum Typus erstarrten Hochglanzmodellen aus der Medienwelt fehlt. Vexierbildartig pendeln Dumas' Frauenakte zwischen sinnlich erotisch anziehend und geheimnisvoll morbide, verletzlich abweisend und verunsichern so den Blick sowohl auf den weiblichen Körper als auch auf die kulturell Andere.

Diese Körper, »the intermediate body«, zeigen die kleinen Veränderungen, die innerhalb der über Jahrhunderte geführten Diskurse über Weiblichkeit vorstellbar werden. Der Ausstellungstitel geht auf den niederländischen Schriftsteller Bart Verschaffel zurück. Er beschreibt den unheroischen Körper mit seinen leisen Bewegungen, der seine Form nicht in, sondern zwischen den Extremen findet – nicht den Körper der Liebe, sondern den der Nähe, nicht den toten Körper, sondern den schlafenden und auf die Magdalena-Serie ausgeweitet, nicht die Heilige und nicht die Hure, sondern das Individuelle, nicht den Typus, sondern die Vielfalt.²²

Dumas verzichtet mit ihren »Magdalenas« auf die Reproduktion normativer Schönheitsideale und der damit einhergehenden Entsubjektivierung und Ideologie des Ausschlusses.²³ Frauen, die nicht diesem Ideal entsprechen, befinden sich mit ihren *Besonderheiten* in der patriarchalen Kultur, so Lynda Nead, »beyond the field of vision«. Nead befürwortet zur Auflösung dieser Strukturen die Sichtbarmachung einer ganzen Spannbreite möglicher Subjektpositionen.²⁴ Auch in einem Podiumsgespräch über feministische Praxis (1994) wurde die Heterogenität von Frauenbildern in Text und Bild als konstruktive Überwindung von polaren Geschlechterideologien vorgeschlagen.²⁵

Einerseits veranschaulicht Marlene Dumas in ihrer Malerei das photographische Moment über die Thematisierung des in die Bilder eingeschriebenen Blicks. Das »Durch-das-Objektiv-der-Kamera-gesehen-Sein« als Hinweis auf die den Gemälden zugrundeliegenden Fotos ist in diesen Frauenakten noch präsent.²⁶ In selbstbewußter Haltung antworten sie den auf sie gerichteten Blicken. Andererseits verfremdet Dumas durch den malerischen Eingriff die Figuren, so daß sie nicht mehr unseren, durch das Blickregime geprägten Erwartungen entsprechen, wodurch die Frauenbilder zunächst so befremdlich wirken. Diese Erwartungen beruhen auf der Wahrnehmung anderer Subjekte über photographische Kategorien, wie sie durch Film, Fernsehen und in Form von Werbung verinnerlicht werden. Hierdurch entsteht ein kollektives Bildrepertoire, daß Personen nach Rasse, Klasse, Geschlecht, Alter und Nation differenziert und damit ganz wesentlich zur Stereotypenbildung beiträgt. In der durch die visuellen Medien geprägten Industriegesellschaft des 20. Jahrhunderts entsteht, so die Medienwissenschaftlerin Kaja Silverman, durch die Verinnerlichung dieser Bilder, die bereits vom dominanten, durch patriarchale Sichtweisen strukturierten Diskurs bestätigt worden sind, Identität. Dieses kulturell geprägte Bildrepertoire befindet sich wie ein Bildschirm, dem sogenannten »screen«, in den Köpfen der Menschen und bestimmt deren Wahrnehmung sowohl

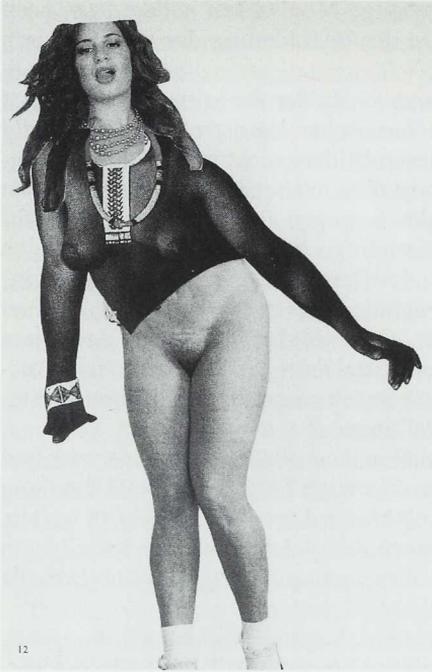
des Anderen als auch von sich selbst. Die einzige Möglichkeit andere bzw. neue Blickweisen herzustellen, sieht Silverman in der Veränderung des screens durch die ästhetische Produktion.²⁷

In diesem Sinn regen die heterogenen Magdalenenbilder zur kritischen Reflexion über Stereotypen an. Sie irritieren durch das Verwischen alter stereotyper Vorbilder zu hybriden Gestalten. Hautfarbe wird in diesen Bildern nicht mehr zum entscheidenden Signifikanten, über den weibliche Sexualität in abendländischen Diskursen verhandelt wird. Diese kapriziösen Frauenakte bewegen sich zwischen den kulturell geprägten Typen des kollektiven Bildrepertoires, ohne sich auf diese festlegen zu lassen. Damit können sie als ein Versuch der Darstellung von Individualität innerhalb des Repräsentationssystems von Frauentypen gelesen werden. So eröffnet sich für die Betrachtenden die Möglichkeit, Frauenbilder nicht mehr nach dem Schema von Norm und Abweichung und den dazugehörigen Wertungen und Ausschlußmechanismen wahrzunehmen. Die Suche nach einem bestimmenden Muster muß kapitulieren vor der Vielfalt der Darstellungen.²⁸

Würde die Strategie der Heterogenität Einlaß in das kollektive Bildrepertoire und somit in unsere Denkweisen finden, so hätte dies auch Folgen für die Herstellung weiblicher Subjektpositionen. Dumas' Frauenbilder in dieser Weise lesen zu wollen, hieße die Abweichung von einem Idealbild durch das gleichberechtigte Imaginieren des Einzelnen zu ersetzen und damit die Wahrnehmung der eigenen Subjektivität und die der Anderen zu verändern.

Hier stellt sich jedoch die Frage, ob in dieser Arbeit nicht vorschnell die Unterschiede in der Repräsentation weißer und farbiger Frauen unkritisch aufgelöst werden? Schwarze Frauen erleben ihre Diskriminierung nicht als eine zusätzliche, sondern als eine andere, und auch das ihnen heute noch zum Nachleben vorgehaltene Frauenbild unterscheidet sich von dem weißer Frauen.²⁹ Möglicherweise leistet die Magdalena-Serie jenen kollektiven Sehweisen Vorschub, die Repräsentationen von Frauen innerhalb des Blickregimes gleichsetzen und damit ihre unterschiedlichen Positionen innerhalb der Hierarchie abendländischer Machtausübung verschleiern. Diese Machtdiskurse prägen nicht nur die realen Lebenssituationen zwischen schwarzen und weißen Frauen, sondern bestimmen auch unterschiedliche Repräsentationsformen: beispielsweise war einerseits während des Apartheidregimes in Südafrika die Verbreitung von Aktbildern weißer Frauen verboten, um den Glauben an die Überlegenheit der »westlichen Kultur« gegenüber einer »schwarzen Natur« zu stärken.³⁰ Andererseits galten im 19. Jahrhundert in Europa nicht nur die zahlreichen Darstellungen der Südafrikanerin Saartje Baartman als »Hottentottenvenus«, sondern auch sie selbst, als physische Abnormität gemessen an dem normativen Weiblichkeitsideal der bürgerlichen weißen Frau.³¹ Ich weise an dieser Stelle absichtlich auf die Existenz realer Frauen hin, denn nicht zuletzt beinhaltet die Magdalena-Ikonographie einerseits das Überlagern von Frauenleben durch die Repräsentation und andererseits die Identifikation von Frauen mit diesem Typus. Dieses Beispiel verdeutlicht sehr gut den Einfluß von Bildern, in diesem Fall auf die Existenzweise³² von Frauen.

In diese Richtung zielt die Kritik des afro-amerikanischen und in New York lebenden Kunstkritikers Okwui Enwezor. Seiner Meinung nach werden rassistische Ideologien in der visuellen Kultur weiter fortgeführt. Inwieweit auch Künstlerinnen die alten



6 Candice Breitz, aus der „Rainbow-Serie“, 1996, Photomontage und Cibachrome, ca. 152 cm x 101 cm, in: Camera Austria, 1996, Nr.56, S. 12

Stereotype re-zitieren, demonstriert er neben anderen am Beispiel der »Rainbow-Serie« von 1996 der weißen südafrikanischen Künstlerin Candice Breitz (Abb. 6).³³

Sie wurde 1972 in Johannesburg geboren, lebt und arbeitet heute in New York. Ihre Fotomontagen bestehen aus Abbildungen wie sie in Pornomagazinen und auf ethnographischen Ansichtskarten in südafrikanischen Flughäfen und Hotels heute für jedermann erhältlich sind. Candice Breitz kommentiert ihre Collagen wie folgt: »Sie waren konkret meine Reaktion auf die grassierende Post-Apartheid-Metapher von der südafrikanischen ›Rainbow-Nation‹ – eine Metapher, die dazu neigt, signifikante Unterschiede zwischen Südafrikanern zugunsten der Konstruktion eines homogenen und irgendwie verbindenden Nationalsubjekts auszublenden.«³⁴ Ihre Zusammenschnitte beschreibt sie als »perverse Karikatur des zusammengesetzten Subjekts, das den imaginären Stamm bildet, aus dem die Bevölkerung des ›neuen‹ Südafrika bestehen soll.«³⁵

Die gleichen Effekte, die Dumas mit der Sichtbarmachung des malerischen Prozesses erzielt, möchte Breitz durch die Montagetechnik hervorrufen. Die offensichtlichen Brüche und Nahtstellen sollen den Realitätscharakter der Frauenbilder aufheben und auf deren Konstruiertheit hinweisen. Mittels dieses Collageverfahrens beabsichtigt Breitz Unbehagen zu erzeugen.³⁶ Mögen durch die Montage bedingte Verzerrungen und Unförmigkeiten auch komisch groteske Wirkungen hervorrufen, so konterkarieren diese bestenfalls die Funktionsweise einer Nationalallegorie. Doch es bleibt fraglich, ob rassistische und sexistische Stereotypen letztendlich nicht wie-

der stabilisiert statt gebrochen werden. Zumindest fällt auf, daß Breitz zur Dekonstruktion des Konzepts der südafrikanischen Nationalsubjekte, zu denen nicht nur weiße und schwarze Frauen zählen, weder Männerbilder noch Bilder anderer Ethnien³⁷ verarbeitet.

Okwui Enwezor beschreibt ihre Collagen als verführerische Cibachrome, die vom weißen Establishment gefeiert werden und für weiße, der Dominanzkultur angehörende Sammler, sprich den herrschenden Kunstmarkt, gemacht sind, um deren Blicke zu befriedigen.

Er kritisiert vor allem die Ignoranz gegenüber den Subjektpositionen farbiger Frauen. Die Photomontage weißer Frauenpornos mit schwarzen Frauenkörpern in ethnischer Kleidung bekunde fälschlicherweise eine Analogie von zu vergleichenden Beziehungen in der Repräsentation. Es sei ein Trugschluß die Gleichheit des sexualisierten Blicks auf weiße Frauen und des kolonialen ethnographischen Blicks, der sowohl pornographisch als auch rassistisch gefärbt ist, auf schwarze Frauenkörper zu behaupten.

Je nach Subjektposition variieren die Empfindungen gegenüber diesen Bildern. Er argumentiert mit dem Protest afro-amerikanischer Frauen, der nicht vorrangig gegen den stark sexualisierten Effekt der Collagebilder gerichtet war, sondern gegen die In-eins-Setzung schwarzer und weißer Körperbilder und deren als beliebig erscheinende Austauschbarkeit. Für farbige Frauen können diese Photomontagen eine diskursive Absurdität bedeuten, denn sie unterstellen eine Gleichheit in der Repräsentation, die für sie tatsächlich nie gegeben war.³⁸

Fraglich ist, ob mit der Darstellung dieser Körperbilder, auch wenn sie bruchstückhaft zusammengeflickt sind, überhaupt Kritik sinnvoll formuliert werden kann. Wirken die mit diesen Bildern seit je her verbundenen Herabsetzungen nicht stärker als jedes subversive Potential, da sie zu sehr der herrschenden *Schwarz-Weiß-Malerei* Rechnung tragen? Enwezor verweist in diesem Zusammenhang auf die Diskriminierung Schwarzer sowohl als Person als auch über einzelne Körperteile und deren Abbildungen. Als Beispiel nennt er die von europäischen Wissenschaftlern präparierte und in vielfachen Zeichnungen reproduzierte Vagina der sogenannten »Hot-tentottenvenus«. Statt schwarze Körperbilder aus den von Weißen definierten Archiven wieder auszugraben, schlägt er eine neue Suche auf metaphorischer Ebene nach der verlorenen Form schwarzer Identität vor.³⁹

Desweiteren mißbilligt er Breitz' Kritik am Homogenisierungskonzept der Rainbow-Nation anhand ihrer Collagen, da auch sie den Kampf weißer gegen schwarzer Frauen leugnet und übersieht, daß die In-eins-Setzung beider Frauenbilder nur möglich ist aufgrund einer ehemals machtlosen, zum Schweigen gebrachten schwarzen Frauenwelt in Südafrika. Aufgrund dessen vermutet Enwezor hinter der Rainbow-Serie, in Anlehnung an Bell Hooks Bezeichnung »Doing it for Daddy«, eine Strategie weißer Frauen auf der Suche nach Anerkennung und Genugtuung innerhalb der weißen patriarchalen Gesellschaft – einer Gesellschaft, die schwarzen Frauen am stärksten die Stimme verweigert.⁴⁰

Dies erinnert an den Einspruch der Women of Color innerhalb der weißen Frauenbewegung. Mit dem universal gesetzten »Wir« des westlichen Feminismus wollen sie sich nicht identifizieren, da ausschließlich Interessen der weißen Mittelschichtsfrauen angesprochen sind. Die Kritik soll gerade ein Verwischen der Unterschiede verhindern, da die Gleichsetzung schwarzer und weißer Frauenschicksale in der

heutigen Zeit, und nicht nur in den USA, sondern auch in Europa bzw. in Deutschland, die Belange farbiger Frauen erneut negieren würde. Vielmehr plädieren sie für ein differenziertes Offenlegen der durch Unterdrückung geschaffenen Machtverhältnisse auch zwischen den Frauen.⁴¹

Eine Photoarbeit der afro-amerikanischen Künstlerin Carrie Mae Weems veranschaulicht diese Thematik auf ironische Weise (Abb. 7). Weems lehrt Film und Photographie in den USA.⁴²

Mit ausgetauschten Protagonistinnen stellt sie das Märchen von Schneewittchen nach:

In den Spiegel schauend fragt die Schwarze Frau: »SPIEGLEIN, SPIEGLEIN AN DER WAND, WER IST DIE SCHÖNSTE IM GANZEN LAND?«

Der Spiegel spricht: »SCHNEEWITTCHEN IST ES, DU SCHWARZE HURE, UND VERGIB DAS BLOß NICHT!!!«

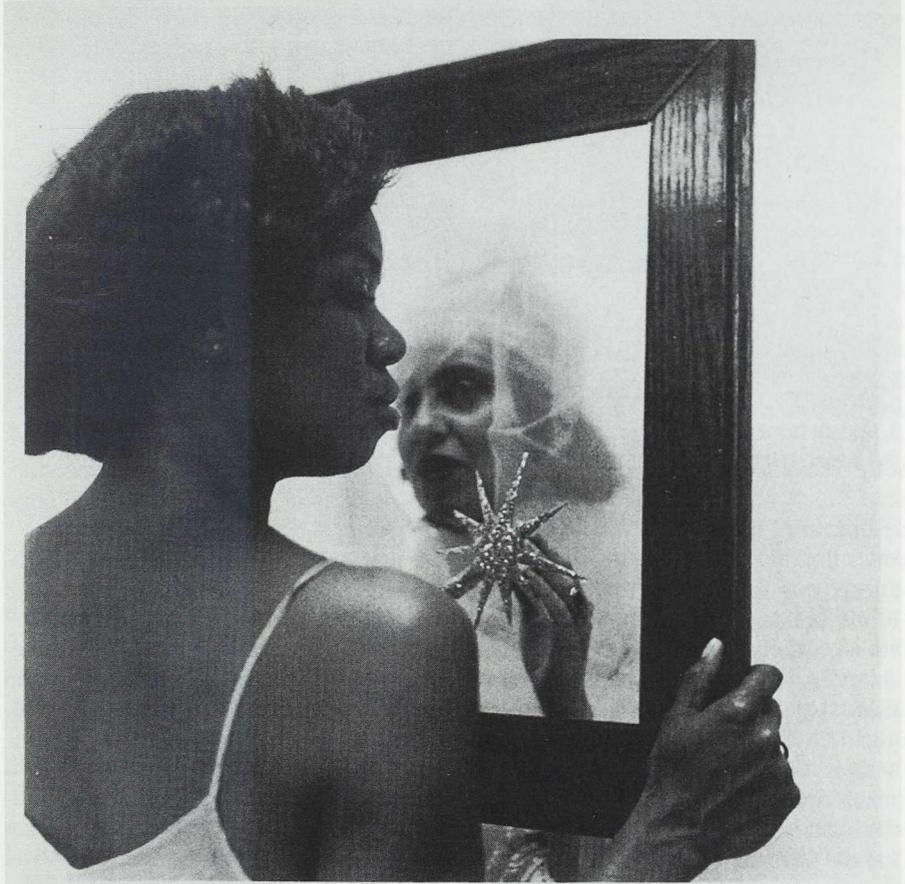
Weems selbst hält den Spiegel, ohne jedoch hineinzuschauen. Sie weiß sehr wohl um die Unmöglichkeit einer positiven Identifizierung mit diesem Gegenbild.⁴³ Der Spiegel entpuppt sich bei näherer Betrachtung als leerer Bilderrahmen, hinter dem sich eine hellhäutige, in weißen Tüll gehüllte Frau befindet und mit erhobener Hand einen glitzernden Stern hält. Gleich einer Märchenfee die Zauberformel sprechend droht sie der schwarzen Frau, ihr ja nicht den Rang streitig zu machen, den weiße Männer ihr zugewiesen haben.⁴⁴ Weems erkennt die Aussichtslosigkeit, dem weißen Schönheitsideal nachzueifern. Doch gleichzeitig könnte sich nun für sie die Chance ergeben, durch Verschiebung des Rahmens und seine Neugestaltung, ein positives Selbstbild zu entwerfen.

Im Unterschied zu einer weißen Perspektive, die das Schicksal weißer und schwarzer Frauen auf der Ebene der Repräsentation gleichsetzt, differenziert die farbige Künstlerin Carrie Mae Weems. Sie legt neben anderem Wert auf die Nennung des durch Machtdiskurse entstandenen Unterschieds: auch weiße Frauen waren an der Aufrechterhaltung rassistischer Stereotypen und deren Ausprägungen innerhalb eines von der Dominanzkultur definierten Schönheitskanon beteiligt.

Das Fehlen einer selbstbestimmten Repräsentation farbiger Frauen mag der Vereinnahmung der schwarzen weiblichen Bildfigur von weißen Künstlerinnen zur Definition ihrer Weiblichkeitsbilder förderlich gewesen sein. Elvira Bach sucht in der schwarzen Venus einen Ausdruck authentischer weiblicher Sexualität und übernimmt dabei ungebrochen die traditionellen abendländischen Codes. Candice Breitz möchte mittels der Collage weißer und schwarzer Aktbilder von Frauen das Konzept der nationalen Vereinheitlichung in Südafrika dekonstruieren und Marlene Dumas subsumiert helle, dunkle und hybride Gestalten unter dem Titel »Magdalena«. Bei Dumas beginnen sich jedoch die stereotypen Vorstellungen aufzulösen. Breitz benutzt die Stereotypen der sexualisierten und ethnisierten Körper, die vorwiegend auch so gelesen werden, da sie zu stark dem dominanten kulturellen Bildrepertoire entsprechen. Wo Dumas leise Bewegungen setzt, bleiben Breitz' Frauenbilder als Extremdarstellungen weißer und schwarzer Akte par excellence bestehen. Dumas gibt jeder Figur ihren eigenen Repräsentationsrahmen, weswegen mögliche Assoziationen nicht notwendigerweise getroffen werden müssen. Im Gegenteil – die Suche nach stereotypen Mustern wird durch die heterogene und eigensinnige Erscheinung der Modelle schnell absurd.

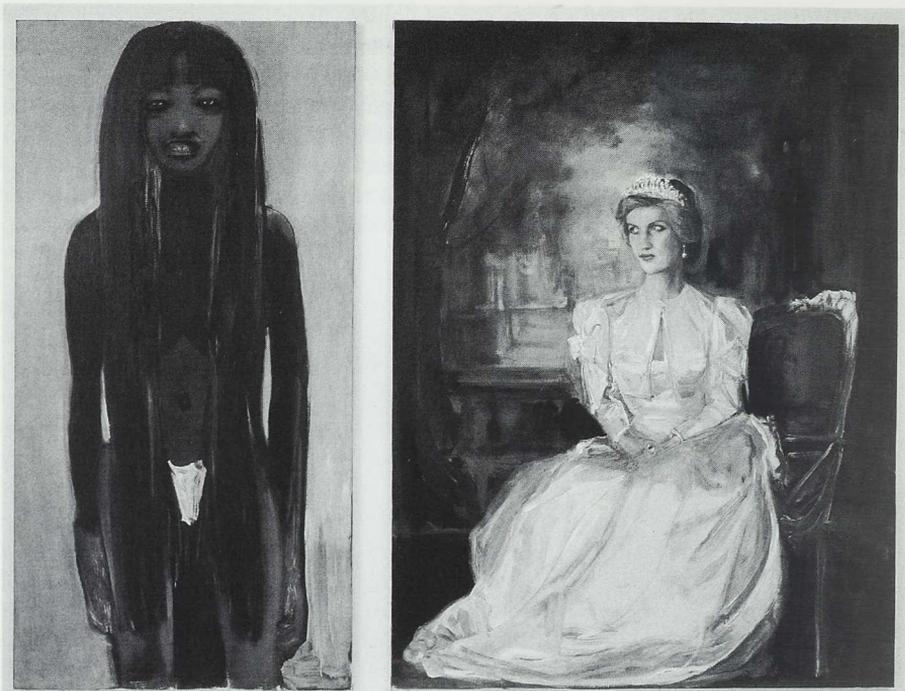
Abschließend möchte ich eine neuere Arbeit von Marlene Dumas vorstellen, in der sie den kolonialen Machtdiskurs zwischen Frauen aus einer weißen Perspektive thematisiert.

Zwei überlebensgroße, nebeneinandergehängte Frauendarstellungen waren zu Beginn des Jahres 1998 in der Galerie Paul Andriesse (Amsterdam) unter dem Titel »Great Britain« (Abb. 8) ausgestellt. Links erscheint auf dem längsrechteckigen Gemälde vor einem diffusen Hintergrund ein dunkelhäutiger Frauenakt, der aus der Magdalena-Serie von 1995 stammt, jedoch auf der Biennale nicht zu sehen war.



**LOOKING INTO THE MIRROR, THE BLACK WOMAN ASKED,
"MIRROR, MIRROR ON THE WALL, WHO'S THE FINEST OF THEM ALL?"
THE MIRROR SAYS, "SNOW WHITE, YOU BLACK BITCH,
AND DON'T YOU FORGET IT!!!"**

7 Carrie Mae Weems, s/w Foto aus der Serie „Ain't Joking“, 1987, 37 x 37 cm, P.P.O.W. Gallery, New York, in: Isaak, Jo Anna: *Feminism and Contemporary Art. The Revolutionary Power of Women's Laughter*, London and New York 1996, S. 175



8 Marlene Dumas, „Great Britain“, 1998, Öl/Leinwand, Galerie Paul Andriess, Amsterdam untertitelt: „British Model“ 200 x 100 cm (1995) und „English Rose“ 200 x 150 cm (1997)

Dieser spärlich mit einem weißen Slip bekleideten, nur bis zu den Knien gezeigten Figur, sollen Fotos des Topmodells Naomi Campell als Vorlage gedient haben.⁴⁵ Hier ist sie jedoch kaum noch zu erkennen und lediglich als »British Model« bezeichnet. Rechts neben ihr sehen wir in fast quadratischem Format das Porträt von Lady Di in königlicher Robe auf einem kostbaren Stuhl sitzend, untertitelt mit »English Rose«.

Dieses durch den Titel als Allegorie lesbäre Werk lebt von der Spannung zwischen den beiden Frauenbildern. Die Ausstattung der in kostbare Gewänder gehüllten Prinzessin in einem fürstlichen Zimmer mit Ausblick in die Welt erinnert an koloniale Vergangenheit und in einer zeitgemäßen Leseart an die Repräsentation von Reichtum und Konsum. Im Gegensatz dazu kann die spärlich bekleidete, dunkelhäutige und entpersonifizierte Frau als Allegorie der kolonialisierten Länder, bzw. als Repräsentantin von Armut und Elend der sogenannten Dritten Welt interpretiert werden.

Hinter den Frauenbildern verbergen sich reale Persönlichkeiten, deren Namen wir kennen – Naomi Campell und Lady Di, – um deren Existenz wir wissen, deren Lebensgeschichte jedoch durch die Medien verstellt ist. Die aktuellen Ereignisse klingen uns noch in den Ohren: Die Kindergärtnerin Diana avancierte zur »Königin der

Herzen« aufgrund ihrer durch TV und Zeitschriften gefeierten Schönheit und ihrem als selbstlos beschriebenen Einsatz für die Armen und Bedürftigen dieser Welt. Schönheit und Menschlichkeit werden auf phantastische, fast märchenhafte Weise inszeniert, um das Stereotyp der weißen tugendhaften Frau erneut vorzuführen. Gleichzeitig symbolisiert sie in diesem Bild eine imperialistische Lebensweise, die sie mit der Einheirat ins englische Königshaus vollzog.

Naomi Campell ist gefeiertes Spitzenmodell unserer Modewelt und dennoch kann sie in dieser Inszenierung, aufgrund der dunklen Hautfarbe und im Vergleich mit der reichen Ausstattung der Prinzessin, mit den Ärmsten dieser Welt verglichen werden. Evoziert das Bild unser Denken in der Weise oder sind es unsere stereotypen Vorstellungen, die wir täglich mit uns herumtragen und die unsere Wahrnehmung prägen? Die Existenzweisen von Frauen und ihre Repräsentationsformen kommen sich hier sehr nahe. Wo liegen die Grenzen zwischen Fiktion und Wirklichkeit?

Doch so schnell wie die gerade genannten Feststellungen getroffen werden können, lassen sie sich auch wieder in Frage stellen. Das Sex-Appeal der englischen Prinzessin und des farbigen Topmodells existieren noch in unseren Köpfen, werden von diesen Arbeiten aber nicht bestätigt. Die in einem porzellanhaften Pinkton stilisierte Lady Di erstarrt zu einem bonbonfarbenen Püppchen, neben der riesenhaften und namenlosen Gestalt der Farbigen wird sie zu einer zerbrechlichen Ikone, die sich in einer künstlichen Scheinwelt präsentiert. Im Verhältnis dazu steht die Schwarze als unheimliche Erscheinung. Eine beunruhigende Aktivität wohnt dieser Figur inne, die sich, einmal erkannt, in Stärke und Selbstbewußtsein umkehren kann. Der Körper verschwindet im Dunkel, läßt keine Projektionen von körperlicher Abnormität und sexuellen Zuschreibungen zu – wird zum blinden Fleck für unser Sehen. Die auf uns herab blickenden Augen, der zum Sprechen geöffnete Mund dominieren in der überdimensionalen, den Rahmen sprengenden, frontale Erscheinung – behauptet sie nicht eine überlegene Position innerhalb der Welt der Repräsentationen?

An dieser Stelle möchte ich die Frage aufwerfen, inwieweit diese Frauenbilder dem Spiegel der Imaginationen zur Konstitution abendländischer Identität einen Sprung versetzen.

In gewisser Weise werden die Stereotypen von der wilden Farbigen und der tugendhaften Weißen erneut vorgeführt, aber in der übertriebenen Formulierung – und damit betreibt Dumas eine Gradwanderung – beginnen sie zu irritieren. Die Figuren lassen die in den Darstellungen der schwarzen und weißen Venus einst gebannten Bedrohungen weißer, männlicher Subjektivität erahnen. Die Regulierung und Kontrolle von Weiblichkeit über das weiße Frauenbild spitzt sich zu in dem von Konventionen und Posen zucker süß erstarrten Körper der Prinzessin. Das Bild der schwarzen Frau wird uns wieder entfremdet und somit unheimlich. Verborgene abendländische Phantasien über schwarze Weiblichkeit treten in der Verunklärung der Körpergrenzen chimärenhaft hervor, wodurch in der Vorstellung der Betrachtenden die scharfe, identitätsbildende Trennung vom ›Ich‹ und dem ›Anderen‹ brüchig werden kann. Damit lassen diese Repräsentationen die gesamte über weibliche Körperbilder ausgehandelte und für die abendländische Gesellschaft so konstitutive Bedeutungskette von Kultur – Natur, Ordnung – Chaos, Reinheit – Schmutz, Ideal – Abweichung, Zivilisation – Wildheit zu instabilen Konstruktionen werden.⁴⁶

Beide Gemälde beziehen sich mit ihren Übertreibungen auf das kollektive Bildrepertoire der Kulturindustrie. Die malerischen Effekte enttarnen die in diesen Bildern

verborgenen, abendländischen Projektionen der Alterität und lassen so kulturelle Identität sowohl hinsichtlich kolonialer als auch sexistischer Zuschreibungen bedenkenswert erscheinen.⁴⁷

Die Entscheidung zur Selbstreflexion muß jeder für sich treffen. Doch Bilder erhalten ihre Bedeutungen über den jeweiligen gesellschaftlichen Kontext, der für die Reflexion einen mehr oder weniger großen Spielraum abgibt. Über den sogenannten »screen«, wie Kaja Silverman es nennt, werden Wertungen und Hierarchien zur Ausbildung von Identität bzw. Subjektivität vorgegeben. Jede visuelle Produktion verhält sich auf die ein oder andere Weise hierzu und somit liegt es auch an den Künstlern und Künstlerinnen diesen screen mitzudenken und zu entscheiden, ob das dominante Blickregime erneut bestätigt oder in Frage gestellt wird.

Anmerkungen

- 1 Der Titel bezieht sich einerseits auf ein Zitat von Marlene Dumas: » I don't know much about racism really / my knowledge is skindeep« in Marlene Dumas: *The Question of the Human Pink*, Kunsthalle Bern, 1989, S. 18, und andererseits auf ein Buch über die Lebenserfahrungen Farbiger Frauen mit *Colorism* (Diskriminierung aufgrund der Hautfarbe) von Elena Featherston (Hg.): *Skin Deep. Women Writing on Color, Culture and Identity*, USA 1994.
- 2 Zum Begriff der Dominanzkultur siehe Birgit Rommelspacher: *Fremd- und Selbstbilder in der Dominanzkultur*, in: Annegret Friedrich u.a.: *Projektionen. Rassismus und Sexismus in der Visuellen Kultur*, Marburg 1997, S. 31-40, hier S. 34.
- 3 Vgl. »Marlene Dumas: *The Origin of the Species*«, hrsg. von Ulrich Bischoff, Staatsgalerie Moderner Kunst, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München 1990.
- 4 Die Informationen zu dieser Arbeit erhielt ich schriftlich, im Namen Marlene Dumas', von der Galerie Paul Andriess (Amsterdam). Siehe zu dieser Installation auch Frans van Burkom: *Museumsnieuws: Marlene Dumas*, in: *Museumsjournaal*, Amsterdam Stedelijk Museum, no. 4, Jg. 29, 1988, S. 277; Rob Smolders: *Marlene Dumas. Zeemermin in polderland*, in: *Metropolis M*, no. 4, Jg. 5, 1984, S. 7; Marlene Dumas: »Miss Interpreted«, *Ausstellungskatalog van Abbemuseum*, Eindhoven 1992, S.88.
- 5 Vgl. Jan Braet: *Altijd Mis. »Miss Interpreted« is de eerste grote solotentoonstelling van Marlene Dumas in het Nederlandse* taalgebied. Een gesprek, in: *Knack* (Brüssel), 1. April, 1992, S. 82-86, hier 83; »Marlene Dumas: Francis Bacon«, hrsg. von Emanuela Belloni, Ausstellung im Castello di Rivoli, Museo d'arte contemporanea, Milano 1995, S. 20.
- 6 »Jeder hat sein eigenes Gesicht, seine eigene Hautfarbe – das ist das, was ich sehe, was mich interessiert.« Zitat von Marlene Dumas in einem Interview mit Kathrin Lutz: »Malerei ist ein Akt gegen den Tod«, in: *noema art journal*, 46, 1998, S. 40-45.
- 7 Vgl. »La biennale di Venezia.« 46. esposizione internazionale d'arte, Venezia 1995, S. 144; »Dumas-Roosen-van Warmerdam«, hrsg. von Barbera van Kooij, 46. Biennale di Venezia, Padiglione Olandese, Rotterdam 1995, S. 25.
- 8 Hinter diesem ikonographischen Typus verschwinden die individuellen Geschichten von Maria Magdalena, Maria von Bethanien und Maria Ägyptiaca. Vgl. Cordula Bischoff: *Maria Magdalena oder die Lust der Reue. Zu Weiblichkeitsvorstellungen der Barockzeit*, in: Helga Scieurie / Hans-Jürgen Bachorski (Hg.): *Eros – Macht – Askese. Geschlechterspannungen als Dialogstruktur in Kunst und Literatur*, Trier 1996, S. 423-443.
- 9 Abbildung des Atelierphotos, siehe van Kooij (wie Anm. 7), S. 33. Auf dieser Aufnahme sind Reproduktionen von Gregor Erhart: *Maria Magdalena* (1500), Ribera: *Die hl. Agnes* (1641) und Guido Reni: *Bübende Magdalena* (1627) zu sehen.

- 10 Diesem Typus entsprechend wurden Rollenporträts von adligen Witwen angefertigt, bevor sie dem Kloster beitraten. Aber auch Mätressen ließen sich kokett verführerisch als Magdalena abbilden. Vgl. Bischoff (wie Anm. 8), S. 440-443.
- 11 Auswahl an Literatur: Margo Hendricks & Patricia Parker (Hg.): *Woman, »Race« and Writing in Early Modern Period*, London / New York 1994; Maraiki Bückling: *Die Negervenus, Liebighaus-Monographie*, Band 14, Frankfurt a.M. 1991; Sander Gilman: *Black Bodies, White Bodies: Towards an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine and Literature*, in: *Critical Inquiry*, 12, autumn 1985, S. 204-239; Desa Philipp: *The Conjunction of Race and Gender*, in: *Third Text*, no. 1, autumn, 1987, S. 34-54, hier S.41f.
- 12 Vgl. Klaus Ottmann: *Die Malerei im Zeitalter der Angst. Die Kunst der Achtziger Jahre – Eine Beschreibung*, in: *Kunstforum International*, Bd. 80, 1986, S. 47f.
- 13 Weitere Arbeiten mit dem Typus der schwarzen Venus: Claudia Buschings großformatige Papiercollagen um 1985. Auf der Suche nach *der* weiblichen Identität setzt sie, zur Neudefinition des aufrechtstehenden weiblichen Aktes, schwarze und weiße Frauenbilder nebeneinander, in: Inge Hubert (Hg.): *Zur Physiologie der bildenden Kunst*, 1987, S. 104-105. Anselm Kiefer: *»Die Königin von Saba«* 1976, Öl / Leinwand, Gift of the Thomson family 1991, Art Gallery of Ontario.
- 14 Vgl. Daniela Hammer Tugendhat: *Körperbilder – Abbild der Natur? Zur Konstruktion von Geschlechterdifferenz in der Aktkunst der Frühen Neuzeit*, in: *L'Homme*, Z.F.G., 5. Jg./H. 1, 1994, S. 45-58, hier S. 48-51.
- 15 Sigmund Freud: *Die Frage der Laienanalyse*, in: Ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 14, Frankfurt a.M. 1991, S. 241; Ladislav Bugner: *The Image of Black in Western Art*, Cambridge 1979; Edward Scobie: *African Women in Early Europe*, in: Ivan van Sertima: *Black Women in Antiquity*, New Brunswick 1992, S. 135-154; Hans-Werner Debrunner: *Presence and Prestige. Africans in Europe*, Basel 1979, S. 61; Richard J Powell: *Black Art and Culture in the 20th Century*, London 1997, S. 60-62.
- 16 Vgl. Margarethe Joachimsen: *Immer Ich*, in: Dies. (Hg.): *»Elvira Bach«*, Kunstverein Mannheim, Kunsthalle Wilhelmshaven, Neue Galerie Landesmuseum Joanneum Graz, München 1990, S. 7ff.
- 17 Ebd., S. 9.
- 18 Ebd., S. 12.
- 19 Elvira Bach, *»Die Häutung«*, 1984, 230 x 190 cm, keine weiteren Angaben, abgebildet in: *»Elvira Bach«*, Ausstellungskatalog, München 1985.
- 20 Ders.: *Hier bin ich. Notizen zu den Bildern von Elvira Bach*, in: Joachimsen (wie Anm. 16), S. 16.
- 21 Siehe hierzu Ernst van Alphen's Ausführung über die Blickkonstellationen der *»Magdalenas«* von Marlene Dumas: *»Indem sie den Blick des Betrachters erwidern, sind diese Figuren Teil einer Tradition von Olympia, von Manets ruhendem weiblichen Akt [...] Es ist wichtig hervorzuheben, daß Dumas' Magdalenas stehen [...] Sie sind daher vollwertige Subjekte, die eine Haltung einnehmen und einen Blick zeigen, der Würde und Autorität bescheinigt.«* Ernst van Alphen: *Sich der Entstellung stellen. »Models« und Marlene Dumas' Eingriff in die westliche Kunst*, in: Silvia Eiblmeier (Hg.): *Marlene Dumas, Models, Ausstellung des Salzburger Kunstvereins (1995), Portikus in Frankfurt a. M. (1995-1996) und Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin (1996)*, Stuttgart 1995, S. 55-64, hier S.64.
- 22 Vgl. van Kooij (wie Anm. 7), S. 25, 81-84.
- 23 Vgl. van Alphen (wie Anm. 21), S. 62
- 24 Lynda Nead: *The female nude: art, obscenity and sexuality*, London 1992, S. 60.
- 25 Vgl. Nathalie Amstutz / Martina Kuoni (Hg.): *Theorie – Geschlecht – Fiktion*, Basel / Frankfurt a.M., 1994, S. 286. Interessanterweise wählte 1994 die französische Künstlergruppe *»Casa Factori«* diese Strategie für eines ihrer Plakate aus der Serie *»N° 7«*. In *»Who is the alien«* sind Fotos verschiedener Nasen aus unterschiedlichen Perspektiven nebeneinander abgebildet, um auf die Absurdität von bipolar konstruierten Rassenmerkmalen hinzuweisen. *Kunstzeitung*, Nr. 28, Mai, 1998.
- 26 Vgl. Ulrich Look: *Bilder, unverständlich aber einleuchtend*, in: *Parkett* 38, 1993, S. 114.

- 27 Kaja Silverman: Dem Blickregime begegnen, in: Christian Kravagna (Hg.): Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur, Berlin 1997, S. 41-64; Dies.: Fassbinder and Lacan: A Reconsideration of Gaze, Look, and Image, in: Dies.: Male Subjectivity at the Margins, New York / London 1992, S. 125-156.
- 28 Die gleiche Strategie wendet Dumas auch in den »Models« und »Black Drawings« an: siehe van Kooij (wie Anm.7), S.49,52. Siehe auch van Alphens Ausführungen zu Dumas' grotesken und monströsen »Models« (wie Anm. 21), S. 61-64.
- 29 Vgl. Dagmar Schulz: Unterschiede zwischen Frauen – ein kritischer Blick auf den Umgang mit »den Anderen« in der feministischen Forschung weißer Frauen, in: Beiträge zur feministischen Theorie und Praxis, Nr. 27, 1990, S. 45-55, hier S. 49,52.
- 30 Vgl. Marlene Dumas: Miss Interpreted, Ausstellungskatalog van Abbemuseum, Eindhoven 1992, S. 10.
- 31 Vgl. Katharina Sykora: Weiblichkeit, das Monströse und das Fremde, in: Friedrich (wie Anm. 2), S. 132-149, hier S. 144f.
- 32 Ich verwende den Begriff entsprechend der Definition von Andrea Maihofer: Geschlecht als Existenzweise, Frankfurt a.M. 1995, S. 84f.
- 33 Okwui Enwezor: »Reframing the Black Subject« Ideology and Fantasie in Contemporary South African Representation, in: Third Text, no. 40, 1997, S. 21-40. Okwui Enwezor ist Kunstkritiker und Kurator in New York und Herausgeber des Nka: Journal für zeitgenössische afrikanische Kunst. Er ist kürzlich als Kommissar der nächsten Documenta berufen worden.
- 34 Brenda Atkinson: Interview mit Candice Breitz, in: Camera Austria, Nr. 56, 1996, S. 6-20, hier S. 6.
- 35 Ebd.
- 36 Vgl. ebd. S. 6,18.
- 37 Ich verwende diesen Begriff entsprechend der Definition von Thomas O. Höllmann: Kritische Gedanken zum Ethnos-Begriff in der Völkerkunde – am Beispiel festländisch-südostasiatischer Bevölkerungsgruppen, in: Tribus, Bd. 41, 1992, S. 177-186. Er beschreibt Ethnien als »temporäre Einheiten, die sich mit Hilfe unterschiedlicher Merkmale mehr oder weniger deutlich nach außen hin abgrenzen bzw. abgrenzen lassen« und nicht mit allgemeingültigen objektiven Kriterien zu typisieren sind. Ebd., S. 177,182
- 38 Enwezor (wie Anm. 33), S. 35f.
- 39 Ebd., S. 23, 38.
- 40 Ebd., S. 36f.; Bell Hooks: »Doing it for Daddy«, in: Constructing Masculinity, hrsg. von Maurice Berger, Brian Wallis und Simon Watson, Routledge / New York 1996, S. 99.
- 41 Vgl. Viktoria Schmidt-Linsenhoff: Einleitung, in: Friedrich (wie Anm. 2), S. 9-11. Schwarze und jüdische Frauen in der Bundesrepublik fanden in der Frauenbewegung erst in den 80er Jahren aus eigener Initiative heraus mit ihren Interessen Beachtung; Schulz (wie Anm.29), S.48.
- 42 Vgl. »Mixed Blessings«. New Art in a Multicultural America, hrsg. von Lucy Lippard, New York 1990, S. 38.
- 43 Vgl. Jo Anna Isaak: Feminism and Contemporary Art. The Revolutionary Power of Women's Laughter, London and New York 1996, S. 176.
- 44 Letzteres zeigt sich auch im Entstehungsprozeß dieser Photographie: Weems wählte einen Mann, Adam Reich, als Photographen.
- 45 Vgl. die unveröffentlichte Rezension (7.1.1998) von Ernst van Alphen: Dressing Miss World, 1998 an die Galerie Paul Andriess (Amsterdam).
- 46 Zur Bedeutung des *Unheimlichen* siehe Sigmund Freud: Das Unheimliche, in: Gesammelte Werke aus den Jahren 1917-1920, Bd.12, hrsg. von Anna Freud u.a. 1947, London / Frankfurt a.M. 1972, S. 229-268, hier S. 246-258. Zur Regulierung weiblicher Sexualität über die Körperbilder siehe Nead (wie Anm. 24).
- 47 Sowohl Eiblmeier als auch van Alphen haben ähnliches an anderen Werken von Dumas diskutiert, siehe Anm. 21.