

## Beobachtung und Differenz

Weiß wird zu Schwarz und Schwarz wird zu Weiß – Kara Walkers Spiel mit Unterscheidungen

Der Begriff der Differenz steht im Zentrum (post)strukturalistischer, gendertheoretischer und postkolonialer Theoriebildung der letzten Jahrzehnte. Niklas Luhmanns Systemtheorie bietet Anschlussmöglichkeiten in diesen umfangreichen Debatten, da sie in den Blick nimmt, wie grundlegend Differenzen für Identitätsetzungen und für Konstruktionen von vermeintlich Vorgegebenem sind. Dieser konstruktivistische Ansatz soll im Folgenden skizziert und Anwendungsmöglichkeiten im Kontext kunstwissenschaftlicher Gender und Postcolonial Studies am Beispiel einer Arbeit der Künstlerin Kara Walker eröffnet werden.

Im Anschluss an George Spencer Brown<sup>1</sup> geht Luhmann davon aus, dass sich nur durch den Gebrauch von Unterscheidungen etwas bezeichnen beziehungsweise beobachten lässt: Man sieht etwas nur im Unterschied zu etwas anderem. Männlichkeit zum Beispiel konstituiert sich durch die Differenz zum Weiblichen. Eine Sicht, die Geschlechter voneinander abgrenzt, als ob sie vorfindbar wären, ist eine Beobachtung erster Ordnung. Sie kann «ontologisch» genannt werden, insofern sie nicht mitsieht, dass das Sichtbare von der gewählten Unterscheidung und von deren Implikationen abhängt. Beispielsweise gelten Männer und Frauen in diesem Zusammenhang als naturgegebene Wesenheiten, ohne dass reflektiert wird, auf welchen Voraussetzungen diese Annahme beruht.<sup>2</sup>

Aufgelöst werden die quasi-ontologischen Setzungen dagegen, wenn die Beobachtung ihrerseits beobachtet wird. Systemtheoretisch formuliert, handelt es sich um eine Beobachtung zweiter Ordnung.<sup>3</sup> In ihr richtet sich die Aufmerksamkeit auf die Unterscheidungen, die der Beobachtung erster Ordnung zugrunde liegen. Die Unterscheidungen erweisen sich als kontingent, es wären auch andere möglich gewesen. Die in der Beobachtung erster Ordnung gewählten Unterscheidungen erscheinen restriktiv; sie eröffnen und beschränken zugleich die Sicht. Die «blinden Flecken», die sie mit sich führen, werden in der Beobachtung zweiter Ordnung deutlich. Allerdings erlaubt auch die Beobachtung zweiter Ordnung keinen alles umfassenden Über-Blick. Sie unterliegt wiederum den Beschränkungen, die sich aus den von ihr verwendeten Unterscheidungen ergeben. Aus der Beobachtung zweiter Ordnung geht ein polykontexturaler Sinnzusammenhang hervor, in dem es eine Vielzahl von Unterscheidungen gibt, ohne eine einzelne Beobachtungsposition über alle anderen zu stellen.<sup>4</sup>

Die Beobachtung zweiter Ordnung kann eine Formenvielfalt und ein Bewusstsein für andere Möglichkeiten herstellen, eine Deontologisierung und Enthierarchisierung. Auch Identitätskonzepte erweisen sich in einer solchen Beobachtung als brüchig und nicht-ursprünglich, da sie immer schon Unterscheidungen voraussetzen. Dieser Begriff der Beobachtung zweiter Ordnung bietet unter ande-

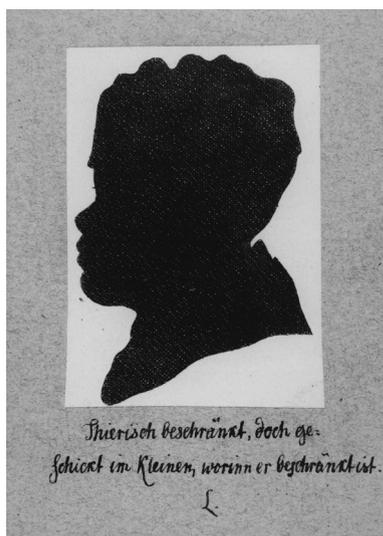


1 Kara Walker, *Slavery! Slavery! Presenting a GRAND and LIFELIKE Panoramic Journey into Picturesque Southern Slavery or «Life at «Ol' Virginny's Hole» (sketches from Plantation Life)» See the Peculiar Institution as never before! All cut from black paper by the able hand of Kara Elizabeth Walker, an Emancipated Negress and leader in her Cause* (Ausstellungsansicht, Detail), Scherenschnitt aus Papier auf Wand (3,7 × 25,9 m) 1997, Collections of Peter Norton and Eileen Harris Norton, Santa Monica, California.

rem einen Bezugsrahmen für die Analyse von Kunstwerken, die den Gebrauch von Unterscheidungen reflektieren.

Exemplarisch für solche Arbeiten sind Kara Walkers Scherenschnitte, etwa die Installation mit dem Titel *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*. (Abb.1) Bereits dieser Titel, eine jahrmarchtschreierische und rassistische Präsentation der Künstlerin selbst,<sup>5</sup> parodiert fremde Rede und ist insofern eine Beobachtung zweiter Ordnung. Auf diese Weise reflektiert Walker ihren eigenen Status als Künstlerin<sup>6</sup> und Schwarze;<sup>7</sup> es handelt sich um einen ironischen Umgang mit ethnischen und geschlechtlichen Differenzsetzungen und Zuordnungen.

Auch die Technik des Scherenschnitts in Walkers Arbeit spielt mit der Unterscheidung von Weiß und Schwarz. Zum einen vollzieht und symbolisiert der «Schnitt», das «Schneiden» als Grundoperation der Technik des Scherenschnitts selbst eine «Differenzziehung»<sup>8</sup> – zum anderen wird die Differenz insofern nivelliert, als Weiß zu Schwarz wird und Schwarz zu Weiß. Walker sagt über diese Technik, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts populär war: «Die alten Schattenrisse



2 Johann Caspar Lavater, *Silhouette eines Schwarzafrikaners*, Radierung, kaschiert auf Karton (13,5 × 8,6 cm), Österreichische Nationalbibliothek, Wien.



3 *Johann Wolfgang von Goethe mit Fritz von Stein* (ohne Datierung), Scherenschnitt, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz.

wirkten [...] fast ironisch auf mich – all die weißen Menschen, die da ganz schwarz erscheinen.»<sup>9</sup> Damit spricht Walker zentrale Aspekte ihrer eigenen Arbeit an: Die schwarze, undifferenzierte Binnenform unterläuft in dieser Hinsicht rassistische Unterscheidungen. Da alle Figuren einheitlich schwarz sind, können die Betrachter/innen sich nur noch an den gängigen Stereotypen bezüglich der Physiognomie, Kleidung und Gestik orientieren, um «Schwarze» und «Weiße» zu unterscheiden, wobei die Figuren immer wieder mehrdeutig sind – die Unsicherheit der Zuordnung bleibt letztlich bestehen. Walker erklärt im Interview, dass gerade das Flache, einheitlich Schwarze solcher Formen verhindert, in ihnen etwas Essentielles zu finden.<sup>10</sup> Als ein Anhaltspunkt dient die in Walkers Silhouettenbildern schablonenhaft überzeichnete physiognomische Typisierung der Schwarzen mit wulstigen Lippen und flachen Nasen. Dergestalt erinnern die Arbeiten ironisch an Johann Kaspar Lavaters Schattenbilder, die zu Anfang des 19. Jahrhunderts die Grundlage einer hierarchischen Typologisierung bilden: Mittels des Scherenschnittes werden Menschentypen eingeteilt, klassifiziert und damit Grenzen gezogen.<sup>11</sup> (Abb. 2) Darüber hinaus ist die Technik im frühen 19. Jahrhundert gebräuchlich, um bürgerliche Idyllen zu entwerfen<sup>12</sup> – die Erwartung eines harmlosen Themas wird jedoch bei Walker enttäuscht. Die scheinbaren Genreszenen entpuppen sich als drastische Darstellungen von Sexismus und Rassismus. Während ein alter Scherenschnitt Goethe im pädagogischen Gespräch mit einem Knaben zeigt, kehrt Walker diese idealtypische Szenerie zu einem gewaltvollen Verhältnis um: Der Junge hängt mit dem Mund an dem Zeigefinger, den die erwachsene Figur dozierend erhoben hat (Abb. 3 und 4). Die Situation bleibt durch die Abstraktion des Schattenrisses zweideutig. Die gesamte Arbeit, die aus vielen Einzelszenen besteht, lässt immer wieder an gewaltvolle Beziehungen zwischen Schwarzen und Weißen denken, an Sklaven und Plantagenbesitzer, Unterdrückung und Rassismen.

4 Kara Walker, Detail aus: *Slavery! Slavery!*  
(s. Abb. 1)



Zudem werden die in der Goethezeit üblicherweise kleinformatigen Silhouetten nun ins Monströse vergrößert. In *Slavery! Slavery!* bedecken die schwarzen Silhouetten panoramatisch den gesamten Raum – die komplette Höhe der weißen Wände, den *White Cube* des Museums. Der weiße Museumsraum, der mit dem Anspruch ästhetischer Universalität verbunden ist, wird auf diese Weise besetzt.

Brian O’Doherty beschreibt das Konstrukt eines neutralen Galerie- und Museumsraumes so: «An image comes to mind of a white, ideal space that, more than any single picture, may be the archetypal image of 20<sup>th</sup> century art.»<sup>13</sup> In seiner kritischen Analyse zeigt er auf, dass dieser weiße Raum als Topos für eine nord-amerikanisch-europäische Kunst steht, die alle sozialen, geschlechtlichen und ethnischen Differenzen im Namen einer ästhetischen Autonomie und universalen Formensprache ausblenden will. Indessen ist dieses Reich des schönen Scheins exklusiv: Nicht alle ethnischen, geschlechtlichen und sozialen Gruppen haben gleiche Möglichkeiten, den Status des Künstlers oder des gebildeten Museumsbesuchers zu erlangen. Der *White Cube* wird so als Raum des Ausschlusses beschrieben.<sup>14</sup>

Was O’Doherty herausstellt, lässt sich systemtheoretisch zunächst mit den Begriffen Inklusion und Exklusion fassen.<sup>15</sup> Grundlegend aber für die Beschreibung solcher Ausschlussmechanismen ist Luhmanns differenztheoretischer Ansatz, der dazu dienen kann, die mit dem *White Cube* verbundene Vorstellung von Universalität zu hinterfragen: Betrachtet man die Werke im Museum als Einschreibungen in den *White Cube*, kann dieser zwar wie ein unmarkierter Raum, ein «unmarked space», gedacht werden;<sup>16</sup> doch wenn man das Museum in seinem Kontext verortet, erweist sich, dass dieser weiße Raum keine Fläche vor aller Unterscheidung ist, sondern selbst bereits Seite einer Differenz, also immer schon

buchstäblich abgehoben von anderem – etwa von Unkultiviertem oder Ungebildetem. Die Unterscheidung dient in diesem Fall dazu, Wertungen zu etablieren, die die Exklusion ermöglichen.

Indem Walker, wie beschrieben, sich selbst in dem Titel als «able hand» und «negress» markiert, spiegelt sie diese Ausschlussmechanismen und Stereotypenbildungen des Kunstbetriebs auf provokative Weise ironisch. Darüber hinaus führen Walkers Schattenrisse als eine Art «Schwarz-Weiß-Malerei» den Gebrauch rassistischer Unterscheidungen vor und entsubstanzialisieren ethnische und geschlechtliche Markierungen, indem die Arbeiten zu einer Beobachtung zweiter Ordnung im Sinne Luhmanns herausfordern. Mit der Systemtheorie ist es möglich, solchen Meta-Unterscheidungsgebrauch nicht nur anhand einer Differenzlogik zu rekonstruieren, sondern auch sozial im Kontext der Funktionssysteme zu verorten: Die Autonomie des Kunstsystems<sup>17</sup> bietet einen Spielraum, Unterscheidungen wie schwarz/weiß zu unterlaufen, die auch für andere Funktionssysteme nicht unerheblich sind, da sich die Systeme wechselseitig beobachten.

## Anmerkungen

- 1 Vgl. George Spencer Brown, *Laws of Form – Gesetze der Form*, Lübeck 1997.
- 2 Vgl. zur systemtheoretischen Analyse solcher Setzungen *Gender Studies und Systemtheorie. Studien zu einem Theorietransfer*, hg. von Sabine Kampmann/Alexandra Karentzos/Thomas Küpper, Bielefeld 2004.
- 3 Luhmann verwendet diesen Begriff im Anschluss an Heinz von Foerster. Vgl. Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1995, S. 92–164.
- 4 Vgl. dazu Georg Kneer/Armin Nassehi, *Niklas Luhmanns Theorie sozialer Systeme*, München 1993, S. 95–110.
- 5 Zu den vielfachen Bezügen der Titel in Walkers Werk vgl. etwa Eugnie Joo, «Kara Walker», in: *Kara Walker*, hg. von Stephan Berg, Freiburg/Breisgau 2002, S. 41–47, Ausst.-Kat. Kunstverein Hannover, S. 45.
- 6 Vgl. grundlegend zur Konstruktion des «Künstlers» aus systemtheoretischer Sicht Sabine Kampmann: *Künstler Sein. Systemtheoretische Beobachtungen von Autorschaft: Christian Boltanski, Eva & Adele, Pipilotti Rist, Markus Lüpertz*, München 2006.
- 7 Walker gab einer Serie von Zeichnungen 1995 etwa auch den Titel «Negress Notes» oder nannte 1999 eine Ausstellung im Centre d'Art Contemporain, Genf «Why I Like White Boys. An Illustrated Novel By Kara E. Walker, Negress». Vgl. den Überblick zur Verschränkung der Kategorien von Gender und Ethnizität innerhalb der Kunstgeschichte: Birgit Haehnel, «Geschlecht und Ethnie», in: *Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung*, hg. von Anja Zimmermann, Berlin 2006, S. 291–313 und darin auch den Text von Adrian Piper: «Die dreifache Verleugnung farbiger Künstlerinnen», S. 315–329.
- 8 Vgl. zum Schnitt als «hochverdichtete Visualisierung des Prinzips der Differenz» am Beispiel von Lucio Fontanas «taglio»: Kampmann 2006 (wie Anm. 6), S. 81–86.
- 9 Zit. n. Marion Ackermann, «Schatten und Risse in der zeitgenössischen Kunst», in: dies., *SchattenRisse. Silhouetten und Cutouts*, hg. von Helmut Friedel, Ostfildern-Ruit 2001, S. 233–250, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, S. 233.
- 10 Marion Ackermann, «Kara Walker – Die Form als Falle», in: *Kara Walker*, hg. von Ariane Grigoteit, Frankfurt am Main 2002, S. 69–70, Ausst.-Kat. Deutsche Guggenheim Berlin, S. 69.
- 11 Vgl. Gwendolyn Dubois Shaw, *Seeing the Unspeakable. The Art of Kara Walker*, Durham, London 2004, v.a. S. 20–26.
- 12 Vgl. *Goethe und die Kunst*, hg. von Sabine Schulze, Ostfildern-Ruit 1994, Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt, v.a. S. 214.
- 13 Brian O'Doherty, «Inside the White Cube: Notes on the Gallery Space. Part I», in: *Artforum*, März 1976, Bd. XIV, Nr. 7, S. 24–30, hier S. 24.
- 14 Vgl. auch Peter Weibel, «Jenseits des weißen Würfels. Kunst zwischen Kolonialismus und Kosmopolitismus», in: *Inklusion : Exklusion. Versuch einer neuen Kartografie der Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration*, hg. von Peter Weibel, Köln 1997, S. 8–36, Ausst.-Kat. Steirischer Herbst 96 in Graz.
- 15 Vgl. auch den Beitrag von Peter Bell zu Inklusion und Exklusion in diesem Heft.
- 16 Vgl. Luhmann 1995 (wie Anm. 3), S. 94.
- 17 Vgl. auch den Artikel von Thomas Küpper zu Autonomie in diesem Heft.