

Aktuelle Ambivalenzen

Wenn sich gegenwärtig theoretische Diskurse teils in Abgrenzung zum Poststrukturalismus, teils in Erweiterung desselben formieren, die sich Begriffen wie Materialismus, Realismus, Spekulation oder Affekt zuwenden, eine neue Zeitlichkeit des *post-contemporary* apostrophieren, die posthumanistische Kondition proklamieren und für ein Handeln des Nichthumanen jenseits des Subjekts eintreten, dann steht zu fragen, wie es sich mit Identitätspolitik im Allgemeinen und mit der Relevanz einzelner Kategorien wie *Gender* im Speziellen verhält – und zwar sowohl jenseits als auch innerhalb der Kunst. Gehören ab jetzt jegliche Auseinandersetzungen mit Konzepten, Modellen und Repräsentationen von Identität *ad acta* gelegt, da identitätsbasierte Größen in einer relationalen Kollektivität aller Materialien keine Wirkmacht mehr haben? Ist die poststrukturalistische Dezentrierung des Subjekts mit- samt seiner kritischen Verhandlung von Identität und Differenz nun obsolet? Und was würde die Idee einer postanthropozentrischen, kognitiven Verfasstheit aller Materiellen begünstigen, zumal im Hinblick auf Bedingungen und Möglichkeiten politischer Handlungsmacht? Denn wenn subjektivierende Bezugsgrößen immer unwirksamer werden und historisch tradierte Verhältnisse an Relevanz verlieren, stattdessen die Welt als netzwerkartiges System mit handelnden Objekten, dezentralisierten Subjekten, denkenden Materialitäten zu begreifen ist, dann wird die Möglichkeit einer neuen Essentialisierung der materialen Grundlagen von Natur wie Kultur virulent. Jenseits dieser verlockenden Möglichkeit, die Dinge außerhalb des Diskurses zu denken und deren Real-sein anzuerkennen, vermögen Prozesse der Entdiskursivierung, Entidentifizierung und Enthistorisierung eine potentielle Re-Essentialisierung durch die Hintertür einzuschleppen.

Und welcher Gegenwartsbefund lässt sich wiederum ausstellen, wenn derlei Theoriekonzepte auf herkömmliche, öffentliche Debatten treffen, in denen das Ende aller emanzipatorischer Bewegungen diagnostiziert wird und sich die apodiktische Übereinstimmung verbreitet, dass die Verhandlung sozialer Identitätskategorien, allen voran der Kategorie Geschlecht, bald Vergangenheit geworden sein wird? Selbstredend ist kein einmal erlangtes Wissen gefeit davor, von neuen Erkenntnissen abgelöst zu werden, so auch das Wissen um *Gender*. Hinsichtlich der zukünftigen Relevanz dieser sozialen Kategorie lässt sich nichtsdestotrotz fragen, wie Diskurse, Objekte, Körper nur jenseits von Prozessen der Vergeschlechtlichung zu denken wären – oder vielmehr: Ist das überhaupt möglich? Ausblenden im Sinne einer strategischen Operation ist zweifelsohne immer eine Möglichkeit, doch muss diese Perspektive dann mit blinden Flecken vorlieb nehmen, denn Prozesse der Vergeschlechtlichung sind in Natur ebenso wie in Kultur und all deren materielle Grundlagen eingebunden und lassen sich wohl kaum auslöschen. Oder wie ließen

sie sich gänzlich tilgen, selbst wenn man es intendierte? Bevor die Frage zu sehr ins spekulative Abseits führt, lässt sich festhalten: Geschlecht wird sich zwangsläufig als generierende, aktivierende, konstituierende Formation *und* Materialität in die zukünftigen Zeithorizonte fortsetzen. Die von Richard Dyer stammende Aussage «race is never not a factor, never not in play»¹ kann dahingehend erweitert werden, dass Gender «never not a factor» und «never not in play» ist. Denn das netzwerkartige Gefüge einer geschlechtlichen Matrix, in der auch materielle Kräfte wirksam werden, hat kontinuierlich Anteil an der Gestaltung einer prozessual, kontingent und relational sich herausbildenden *gender reality*. Geschlecht kommt nie *nicht* zum Tragen und hat nie *keine* Wirkmacht. Anders gewendet: Jede identitäre Kategorie ist immer ein Faktor und immer mit im Spiel. Auch Kunstpraxis und -theorie sind mit der Ambivalenz konfrontiert, dass Identitätspolitik, wie sie aus den 1970er- oder 1990er-Jahren vertraut ist, vielerorts *ad acta* gelegt wird, die identitären Determinanten aber «never not in play» sind, insofern die Vernetzung sozialer, politischer, ökonomischer, geschlechtlicher, ethnischer Marker auch die Herstellung, Verbreitung und Wahrnehmung von Kunst durchzieht – womit gegenwärtig vielerorts experimentiert wird, *backlash* hin oder her. Die nachhaltige Skepsis gegenüber identitätspolitischen Fragen kursiert also aktuell genauso wie die Leidenschaft am Experimentieren mit alternativen Modellen, weshalb Identität und Repräsentation anders und neu gedacht werden müssen. Doch wie werden Ansätze der Ent-Subjektivierung mit Formen politischer Handlungsmacht verbunden, zumal im künstlerischen Feld? Auf welche Weise werden Identitätsthematiken verhandelt, wenn auch in einem veränderten Bezugsrahmen und mittels veränderter Parameter?

Ich möchte im Folgenden zwei künstlerische Positionen diskutieren, deren Bildschöpfungen sich dem *making strange* von Identität widmen, wie ich es nenne: Im vermischenden Clash der Materialien und Medien machen sie sowohl das Minorisierte als auch das Hegemoniale merkwürdig, wobei dieses «Merkwürdig-machen» entmachtend wirkt. Dem liegt ein Verständnis von Macht zugrunde, wie es Rosi Braidotti in Anlehnung an Michel Foucault skizziert: Macht kann nicht nur in ihren negativen, eingrenzenden Auswirkungen verstanden werden, als *potestas*, sondern auch in ihrer produktiven Wirksamkeit, als *potentia*. Denn, wie sie konstatiert: «Ei-nengung und Ermächtigung [können] als zwei zusammenhängende Facetten des gleichen Prozesses der Machtverwicklung» gedacht werden.² Die *potentia* der im Folgenden angeführten fotografischen Arbeiten besteht im *making strange* vertrauter bzw. kanonischer Bilder, in denen die avisierten Identitätsmodelle ent-fixiert³ werden, die zu anderen Zeiten und an anderen Orten über eine gewisse *potestas* verfügten. Wie sich zeigen wird, sind die Bedingungen und Möglichkeiten einer künstlerischen Strategie des Merkwürdig-machens vielzählig und vermögen mittels ausreichend *potentia* den je unterschiedlichen Arten von *potestas* auf die ein oder andere Weise etwas entgegen zu setzen.

Bespiegelte *blackness*

Die kleinformatischen Collagen von Mickalene Thomas folgen einem stilistischen Prinzip: Grob ausgeschnittene, auffällig gemusterte Formen in knalligen Farben oder kräftigen schwarz-weiß-Kontrasten überlagern sich zu einem mehr oder weniger viereckigen Bildformat. Die montierten Elemente zeigen ausschnitthaft Blüten, lineare Stoffgewebe, textile Tierfellimitationen oder Holzmaserungen und bilden einen interieurartigen Bildraum, in dem jeweils eine schwarze Protagonis-



1 Mickalene Thomas, *Tamika sur une chaise longue*, 2008. Farbfotografie, Linoleum, Papiercollage auf Karton, 16.5 x 21 cm. Im Besitz der Künstlerin.

tin, entweder angezogen oder unbekleidet, platziert ist. In *Tamika sur une chaise longue* von 2008 (Abb. 1) liegt eine junge Frau leicht bekleidet, mit geöffnetem blauen Oberteil, geschminkten Lippen und geglättetem Haar in lasziver Pose auf einer floral gemusterten Unterlage. Von diesem Motiv hat die Künstlerin mehrere Varianten angefertigt. So existieren zwei uncollagierte fotografische Abzüge mit jeweils verschobenem Kamerawinkel, eine mit Acryl übermalte Collage, sowie ein großformatiges, strassbesetztes Gemälde; darüber hinaus finden sich ihre Arbeiten als Wandbilder in installative Ausstellungsdisplays integriert, sodass sie dort eine *Mise en abyme* konfigurieren. Die Bilder sind nicht als Serie konzipiert, loten aber allesamt das Verhältnis von schwarzer Weiblichkeit, sexualisiertem Körper, häuslichem Interieur aus, während die interpikturale Korrespondenz der verschiedenen Versionen das Verhältnis von Vorbild und Nachbildung aufweicht.⁴

Über die Pose, die entblößten Brüste und den Bildaufbau – das heißt: die axiale Gestaltung, Aufteilung des Bildgrundes und Positionierung der Liegenden – ruft *Tamika*, deren Name mit «süß» übersetzt wird, kanonische okzidentale Bildwerke auf, speziell Manets *Olympia* (1863), die wiederum auf Tizians *Venus von Urbino* (um 1538) und Giorgiones *Schlummernde Venus* (1510) rekurriert. Das Manet'sche Motiv wurde in der künstlerischen Fotografie der Gegenwart wiederholt aufgegriffen und semantisch umgedeutet, etwa, wenn der nackte Frauenkörper durch einen schwarzen Männerakt ersetzt wird, wie in Rita Nowaks *Amechi* von 2007.⁵ Thomas' Collage rekurriert auf das ehemals skandalträchtige, inzwischen kanonisierte Werk von Manet, lässt das großformatige Tafelbild aber in etwa auf DIN A5-Format schrumpfen, zerstückelt es in dekorative Elemente und lässt die schwarze Frau vom Rand in die Bildmitte

wecheln und den liegenden weißen Frauenakt ersetzen. Hinsichtlich seines topischen Gehalts wird die historische Bildvorlage von Manet mittels dieser rekursiven, künstlerischen Strategie in einem rassifizierten und sexualisierten Blickregime verortet. Die Verbindung identitärer Parameter, heute als Interdependenz⁶ bekannt, veranschlagte bereits nur wenige Jahre vor der Entstehung von Manets Olympia eine Aktivistin auf einer Frauenrechtskonvention in Ohio: Sojourner Truth, ehemalige Sklavin und Abolitionistin, hielt 1851 ihre inzwischen legendäre Rede mit dem Titel «Ain't I a woman?», in der sie die doppelt minorisierte Position schwarzer Frauen im Gefüge von Sexismus und Rassismus benannte.⁷ Auf diese und andere, damals kaum von der Mehrheit gehörte Stimmen bezogen sich in den 1980er-Jahre im Zuge des *black feminism* dann Theoretikerinnen wie Hazel Carby, Angela Davis, bell hooks oder Kimberlé Crenshaw, die sich dafür einsetzen, dass jede soziale Position rassifiziert und vergeschlechtlicht sei – um sich gegen die undifferenzierte Vereinnahmung aller emanzipatorischer Stimmen zu wenden und letztlich auch die impliziten Rassismen des hegemonial-weißen Feminismus herauszufordern.⁸

Das interdependente Verhältnis von Vergeschlechtlichung und Rassifizierung, wie es in der Darstellung des schwarzen Frauenkörpers in Thomas' Collage zum Tragen kommt, hat in der Fotografie eine gewisse Tradition. Insbesondere die koloniale Bildproduktion des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts war getrieben von einem wissenschaftlichen Interesse, das dem Positivismus verhaftet war und in der jüngst etablierten Disziplin der Ethnologie ankerte. Man produzierte unzählige Fotografien mit Frauenakten, in denen die indigenen Protagonistinnen als fremde Schönheiten exotisch überhöht und gleichermaßen in der kolonial-patriarchalen Logik doppelt minorisiert wurden. Eine solche historische Aufnahme von Jean Combier und René Prouho, betitelt mit *Femme allongée* von 1920 (Abb. 2) wird Mickalene Thomas als weiteres Vorbild gedient haben.⁹ Der nur 6,4 x 9 Zentimeter



2 Jean Combier, René Prouho: *Femme allongée*, nach 1920. Silbergelatineabzug, 6,4 x 9 cm. Chalon-sur-Saône, Musée Nicéphore Niépce.

messende Fotoabzug von 1920 zeigt eine unbekleidete junge Frau, die lediglich an Kopf, Hals und Füßen Schmuck trägt und in derselben aufreizenden Haltung wie *Tamika* – nur mit unbedecktem, geöffnetem Schoß – auf einer gewebten Decke und zwei floral verzierten Kissen platziert ist. Ein gemusterter Vorhang im Hintergrund wird vom rechten Bildrand abgeschnitten. Die gesamten bildgebenden Komponenten von der formalen Anordnung des Geschehens, über die sexualisierte Pose der Liegenden bis zu den unterschiedlich gemusterten Textilien lassen auf ein direktes Zitat schließen.

Je nachdem wie sich das Verhältnis zwischen Blickenden und Angeblickten gestaltet, kann sich ein Prozess des *othering* fortsetzen, der diese Aufteilung hierarchisch stabilisiert.¹⁰ Der Blick auf den Körper der Dargestellten bei Mickalene Thomas indiziert aufgrund des zitathaften Rekurses sinnstiftende, auktoriale, machtvolle Gesten im inszenatorischen Gefüge der Bildherstellung. *Tamika* resultiert allerdings aus einem Setting schwarzer Blickbeziehungen – wie bell hooks es nennt: «black looking relations»¹¹ – sodass in einer doppelten Wendung das fotografisch tradierte und kunsthistorisch kanonisierte verschoben werden: Der weiße, männliche Fotograf fungiert nicht länger als Autor und der weiße weibliche Akt der Malerei beziehungsweise der exotisierte schwarze weibliche Körper wird transformiert zu einem subjektivierten schwarzen Selbst. Der von der Geschichte markierte koloniale Raum mitsamt seiner Ausformungen des *othering* wird in der Collage annektiert, sodass der Blick von *Tamika* aus dem Bild heraus ein Szenario des *looking back* konfiguriert, das zugleich als «iconoclastic queering of blackness» verstanden werden kann – insofern es die geschlechterkritische Perspektive in den visuellen Diskurs um *blackness* hinein Holt.¹² Zugleich wird mittels der ikonoklastischen Geste des Zerschneidens eine Zerstörung und darauffolgende Rekonfiguration von kanonisierten Bildtypen vorgenommen.

Jenseits dieser Thematik muss die Spezifik der collagierten Elemente Erwähnung finden. Die gemusterten, zerschnittenen Schnipsel entstammen fotografischen Abbildungen von textilen, raumausstattenden Dingen wie Kissen, Sofabezüge, Felle oder Teppiche. Was ruft dieser Einsatz des Textilen auf? Zuallererst ist es eine zerstückelte und auf der Fläche neu arrangierte Draperie, die ähnlich einer Raumstaffage einen Bühnenhaften Bildraum illusioniert. Dies ließe – hier nicht näher zu verfolgende – Bezüge zur historischen Studiofotografie zu, die wiederum von afrikanischen zeitgenössischen Fotografen wie Malick Sidibé aufgegriffen wurden. Mittels textiler Utensilien wurde eigens für die Porträtaufnahme ein Interieur hergerichtet, wobei die zum Einsatz kommenden Textilien und ihre Kombination expressiver Muster unterschiedlichster Art eine je eigene Flächigkeit generieren. Dem Textilen haften aber noch weitere Bedeutungen an: Im Zuge von sich über die Jahrhunderte etablierenden Differenzsetzungen zwischen Handwerk und sogenannter freier Kunst, zwischen *High* und *Low* war das Textile oft als «das Andere» markiert, und zwar in zweierlei Hinsicht. Die Sphäre des Privaten war über Jahrhunderte hinweg mit der Sphäre des Weiblichen und den dort verrichteten, an den Haushalt gebundenen Tätigkeiten in eins geblendet, wozu textile Handwerkstechniken zählten.¹³ Zugleich präfiguriert das Textile oft das «ethnisch Andere», da aus westlich-hegemonialer Perspektive indigene Kulturen bis heute mit als ursprünglich geltenden Handwerkstechniken in Verbindung gebracht werden. Nach wie vor wird die kulturelle Produktion vieler afrikanischer oder lateinamerikanischer Länder dem Kunsthandwerk zugeordnet und einem westlichen Kunstverständnis

diametral entgegengesetzt, dessen Inbegriff das autonome, von einem (zumeist männlich und weiß gedachten) Autor geschaffene originale Werk darstellt. Die Ebene der Repräsentation wird mittels der zerschnittenen Abbildungen von textilem, weiblich kodiertem Raumdekor in bewusst unbedarfter Manier neu arrangiert und von einer den visuellen Kanon überschreibenden und den stereotypen Gehalt herausfordernden Aktaufnahme überarbeitet. Da die Ästhetik der textilen Muster in den Collagen von Mickalene Thomas altmodisch wirkt und bezüglich Farbigkeit und ornamentaler Formgebung den in westlichen Ländern verbreiteten Stoffmustern der 1970er- beziehungsweise 1980er-Jahre zugeordnet werden kann, rufen die repräsentierten Textilien eine politische Zeit des Umbruchs auf, und zwar sowohl hinsichtlich der gesellschaftspolitischen Verhandlung von *blackness* in den Vereinigten Staaten als auch hinsichtlich der globalen Umwälzungen im Zuge der zu dieser Zeit weltweit voranschreitenden postkolonialen Konstellation. Über die versatzstückartige Verwendung von Fotografien im Kontext der Collage evoziert *Tamika sur une chaise longue* also eine entfixierende Form der Repräsentation. Den einzelnen Bildelementen wird ihr Kontext entzogen. Als Abbildung von Textilien entwerfen sie auf bildformaler Ebene einen eigenen zwar dekorativen, aber doch bewusst unbeholfen gestalteten Mustermix, dem in der Darstellung des gezeigten Körpers ein historischer Rückgriff innewohnt.

So indiziert die fotografische Repräsentation hinsichtlich der Verhandlung von Identität nach wie vor eine Wirkmacht, da sie allein Darstellung *und* Stellvertretung wie kein anderes Medium verbindet. Das Foto kann darstellen und abbilden, es figuriert aber häufig als Stellvertreter und «vertritt» uns aufgrund seines indexikalischen Verweischarakters. Trotz des digitalen Zeitalters in dem die Indexikalität im ursprünglichen Sinne – als Einschreibung des Lichtstrahls in die emulsive Oberfläche des Bildträgers – von der elektronischen Zerlegung in Bildpunkte abgelöst wurde, hat sich das herkömmliche Verständnis der Fotografie hinsichtlich ihrer repräsentativen Funktionen nur unwesentlich geändert. Die Annahme einer Identität wird in einer Mediengesellschaft in weiten Teilen mittels visueller Repräsentationen gebildet, und umgekehrt: Bilder können Werte transportieren, Handlungen aktivieren, Rollenbilder formulieren, Gewalt ausüben¹⁴, kurz: Wirklichkeitseffekte produzieren.

Gerade weil es sich bei *Tamika* aber um unsäuberlich geschichtete, entkontextualisierte Fragmente handelt, auf dessen Arrangement der übertrieben sexualisierte Frauenkörper deplatziert wirkt, kann über diese Form des *making strange* die ehemals in der europäischen Malerei oder in der kolonialen Fotografie minorisierte weibliche Identität humoristisch aufgebrochen werden. Eine Form der Repräsentation wird ermöglicht, die über das paradoxe Potential verfügt – im Sinne von *potentia* – normative Setzungen über das Verstärken zukünftig abklingen zu lassen.

Wahrnehmbare *whiteness*

Die bereits erwähnte Vertreterin des *black feminism*, Hazel Carby, plädierte Anfang der 1990er Jahre dafür, den Blick auch auf weiße Identität zu richten, um diejenigen Positionen sichtbar zu machen, die als unmarkierte Norm gelten: «to make visible what is rendered invisible when viewed as the normative state of existence: the (white) point in space from which we tend to identify difference.»¹⁵ Diese Forderung ist zum Zeitpunkt ihrer Äußerung auf die politische Situation der USA



3 Dorothee Golz,
Weiße Madonna,
2008. C-Print, Dia-
sec, 111 x 80 cm. Im
Besitz der Künst-
lerin.

bezogen, nichtsdestotrotz ist der Aussagewert nach wie vor für andere Zeiten und Orte gültig. Dass es einen normativen Status gibt, von dem aus Differenz markiert wird und der selbst dem Bereich des Unmarkierten und Unbenannten angehört, ist ein grundsätzliches Charakteristikum von *whiteness*. Daraus ergibt sich die Prämisse, weiße Identitäten aus dem Bereich des Nicht-Visualisierten in den Bereich der Visibilität zu rücken, um ihre unbenannte Herrschaftsförmigkeit zu destabilisieren. Sich dabei nicht länger auf die machtvollen Anteile visueller Regime zu stützen, ist kein einfaches und keineswegs immer gelingendes Unterfangen.

Im Folgenden möchte ich auf eine zweite fotografische Position zu sprechen kommen, in der die hegemoniale Position weißer Weiblichkeit herausgefordert wird. Die Fotografin Dorothee Golz rekurriert in ihren digital bearbeiteten Fotografien auf historische Gemälde der westlichen Kunstgeschichte, etwa von Albrecht Dürer, Jan van Eyck oder Parmigianino und lokalisiert die dargestellten Personen in einem zeitgenössisch aktualisierten Setting. Mehrere Aufnahmen zeigen die wohl am häufigsten abgebildete weibliche Figur der westlichen Kunstgeschichte: Maria. Das Foto *Weiße Madonna* von 2008 (Abb. 3) zeigt in hochformatiger Dreiviertelansicht vor einem unscharf gehaltenen, dunkelgrünen Baumdickicht eine junge, schlanke, in sich gekehrte und wuchtig bekrönte Frau, die im Begriff ist, ihre Hüllen

fallen zu lassen. Mit einer Hand hält sie ihr Oberteil vor die rechte Brust, der Blick auf die linke üppige Brust und die hagere Schulterpartie wird frei. Die digital stark bearbeiteten, schematischen Gesichtszüge der Madonna wirken in ihrer enthaarten und faltenfreien Konturlosigkeit blutleer bis leblos.

Das Foto zitiert *Die thronende Madonna mit dem Christuskind* des französischen Malers Jean Fouquet aus dem Jahr 1456 des Diptychons von Melun.¹⁶ Die mit einer blauen, der damaligen Mode entsprechenden Tracht gekleidete Madonna hält das Christuskind auf dem Schoß und ihre Brust, welche die Form des runden, kindlichen Kopfes sinnbildlich wiederholt, veranschaulicht sie als Typus der *Maria lactans*, der stillenden Mutter Gottes – obwohl das Kind gerade nicht im Begriff ist, an der prall gefüllten Brust zu saugen. Den Hintergrund bildet ein dicht gedrängter Engelschor aus blauen Cherubim und roten Seraphim, die den prunkvoll geschmückten Thron stützen. Die nach älteren Schönheitsidealen gebildete Madonna mit hoher, frei gelegter Stirn, makelloser Haut, jugendlichem Antlitz und nach innen gewendetem Ausdruck wirkt bereits bei Fouquet merkwürdig formalisiert und enthoben. Der Eindruck von kontrafaktischer Merkwürdigkeit findet sich in der Aufnahme von Golz nur gesteigert: Die Dargestellte erinnert an ein Hybridwesen, wobei die technische Bearbeitung die fotografisch und gemalte Medialität zur Deckung bringt und die nicht greifbare Identität dieser künstlich bis alienhaft wirkenden Gestalt höchstens auf medienreflexiver Ebene dingfest werden lässt.

Über das Merkwürdig-machen bei Dorothee Golz' *Weißer Madonna* gerät in den Fokus, was die christliche Bildproduktion jahrhundertlang anreicherte: Die weiße Frau ohne näher bestimmbares Alter, himmlische Königin, aber auch Ernährerin mit voller Brust, die jungfräulich gebar und deren ontologischer Status dem Zu-



4 Jean Fouquet, *Die thronende Madonna mit dem Christuskind*, um 1456. Öl auf Holz, 91,8 x 93,3 cm. Antwerpen, Königliches Museum der Schönen Künste.

stand purer und reinsten Makellosigkeit entspricht – was mit dem im hegemonialen Dispositiv nicht näher definierten oder markierten Weißsein kurzzuschließen ist, das den Inbegriff einer normativ wirksamen, aber vermeintlich nicht wahrnehmbaren Leerstelle darstellt.

Insofern *whiteness* nicht nur als phänotypischer Marker von Hautfarbe verstanden werden kann, sondern in Form eines Machtdispositivs¹⁷ auf kulturelle Ordnungen im Allgemeinen ausstrahlt, ankert es in juristischen Gesetzen, formt politische Aktivitäten, theoretische Aussagen oder ästhetische Konzepte.¹⁸ Es gilt deshalb mit Richard Dyer das Merkwürdig-machen weißer Identitäten einzufordern: «[W]hiteness needs to be made strange.»¹⁹ Erst so kann ein Blick im Dispositiv der Repräsentation generiert werden, der die gewohnten Wahrnehmungsformen irritiert und verschiebt. Erst wenn die hegemoniale weiße Dominanz merkwürdig, kurios, schräg gemacht wird, kann sie nachhaltig karikiert, destabilisiert, minimiert werden. Mit Blick auf Golz' *Weißer Madonna* lässt sich fragen, was das für eine posthumane Identität ist, die hier entworfen wird und die sich in ihren Zügen auf ein historisch weit zurückliegendes Bild mit einer ungewöhnlichen Mariendarstellung bezieht, sodass *in* der und über die Repräsentation eine transzendente, nicht-menschliche, jedoch mit weiblichen Geschlechtsmerkmalen ausgestattete Identität imaginiert und visuell repräsentiert wird? Mittels digitaler Bearbeitung wird historisch Vorhandenes und aktuell Fotografiertes postproduktiv verarbeitet, sodass dem Bild eine medienreflexive Metaebene innewohnt. Die transzendente, nicht-humane Identität wird merkwürdig gemacht. Ähnlich der Cyborg-Figur, wie Donna Haraway sie schon Mitte der 1980er Jahre entwarf, handelt es sich bei der Dargestellten auch um eine Verkopplung von organischen auf der einen und maschinell-technischen Identitätsanteilen auf der anderen Seite.²⁰ Zugleich ergibt sich ein Bezug zum Feld des Spekultativen, denn die mögliche Existenz Mariens, um die sich das Bild auch dreht, kann nur einem jenseitigen Raum angehören, über den keinerlei evidenzbasierte Aussagen zu treffen sind. Es ist ein Möglichkeitsraum jenseits des kognitiv Wahrnehmbaren und begrifflich Fassbaren. Könnte das dargestellte Geschöpf auf der Fotografie somit nicht auch als ein spekulatives Vexierbild verstanden werden, das aus einer anderen Zeit und einem anderen Raum, gewissermaßen als materialer Bestandteil auf uns gekommen ist? Und ist das Bild der Gottesmutter abgesehen davon nicht immer schon eine Kippfigur, die zwischen transzendentaler Sphäre und realkörperlicher Verfasstheit oszilliert?

Als wesentliche Bedingung für die Konstitution weißer Identität wird häufig die Tatsache angeführt, dass *whiteness* in der konfrontativen Abgrenzung zu *blackness* und nur über deren definitive Minorisierung hervortritt. In der Aufnahme von Dorothee Golz wird *whiteness* jedoch losgelöst von einer Figuration des ethnisch Anderen sichtbar gemacht. Das bildliche Gegenstück liegt Jahrhunderte zurück und zeigte schon damals einen nicht minder merkwürdigen Identitätsentwurf der weißen Himmelsgöttin als die re-aktualisierte Variante des Golz'schen post-contemporary. «The point of looking at whiteness is to dislodge it from its centrality and authority, not to reinstate it.»²¹ Es stellt sich in der Beschäftigung mit *whiteness* immer die Frage, ob, wann und inwiefern die intendierte, kritische Sichtbarmachung möglicherweise über ihr Ziel hinauschießt und bereits festgeschriebene Deutungshoheiten und Repräsentationsregime festigt und affirmiert. Die transluzente Haut des übersteigerten, Cyborg-artigen Hybridwesens in Gestalt einer gekrönten Madonna bei Dorothee Golz signifiziert die Sichtbarmachung des scheinbar nicht-erkennbaren «normative state of existence: the (white) point in space»²², den es auch zukünftig herauszufordern gilt.

Anmerkungen

- 1 Richard Dyer, «On the Matter of Whiteness», in: *Only Skin Deep. Changing Visions of the American Self*, hg. v. Coco Fusco u. Brian Wallis, New York 2003, S. 301–311, hier S. 301.
- 2 Rosi Braidotti, «Die Materie des Posthumanen. Kontexte und Ausblicke des neuen Materialismus», in: *Springerin 1*, 2016, S. 16–21, hier S. 17.
- 3 Den Begriff theoretisiert Kerstin Brandes, *Fotografie und «Identität»*. Visuelle Repräsentationspolitiken in künstlerischen Arbeiten der 1980er und 1990er Jahre, Bielefeld 2010.
- 4 *Muse. Mickalene Thomas Photographs*, hg. v. Lesley A. Martin, New York 2015.
- 5 Weiterhin sind dies Yasumasa Morimuras *Portrait (Futago)* (1988), Tatiana Antoshinas *Olympia* (1996) oder Joel Peter Witkins *Mother of the Future* (2004). Astrid Köhler, «Im Netz Olympias. Fotografische Re-Inszenierungen liegender Akte als reflexive Strategie», in: *Re-Inszenierte Fotografie*, hg. v. Klaus Krüger, Leena Crasemann u. Matthias Weiß, München 2011, S. 45–67.
- 6 Der Begriff Intersektionalität geht zurück auf Kimberlé Crenshaw, «Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracism Politics», in: *The University of Chicago Legal Forum* 139 (1989), S. 139–167. Siehe auch Katharina Walgenbach u. a., *Gender als interdependente Kategorie. Neue Perspektiven auf Intersektionalität, Diversität und Heterogenität*, Opladen 2007. «Intersektionalität. Ungleichheiten im Gemenge», in: *FKW//Zeitschrift für Geschlechterforschung und Visuelle Kultur*, 56 (2014), hg. v. Hildegard Frübis u. Edith Futscher.
- 7 Sojourner Truth, «Ain't I a woman?» (1851), in: *Black Women in Nineteenth Century American Life*, hg. v. B. J. Loewenberg, University Park 1996, S. 235–236.
- 8 Hazel V. Carby, «White Women Listen! Black Feminism and the Boundaries of Sisterhood» [1982], in: dies., *Cultures in Babylon. Black Britain and African America*, London, New York 1999, S. 67–92. bell hooks, «Black Women. Shaping Feminist Theory», in: *The Black Feminist Reader*, hg. v. Joy James u. T. Denean Sharpley Whiting, Oxford 2000, S. 131–145.
- 9 Safia Belmenouar, Gérard Guicheteau u. Marc Combiar, *Rêves mauresques de la peinture orientaliste à la photographie coloniale*, Paris 2007, S. 86–111. Zur Analyse des Bildes siehe auch Leena Crasemann u. Matthias Weiß, «Re-Inszenierte Fotografie. Eine Einführung», in: dies. u. Klaus Krüger: *Re-Inszenierte Fotografie*, München 2011, S. 9–27.
- 10 S. v. «Othering», in: Bill Ashcroft, Gareth Griffiths u. Helen Tiffin, *Key Concepts in Post-Colonial Studies*, London 1998, S. 171.
- 11 bell hooks, «The Oppositional Gaze. Black Female Spectators», in: dies., *Race and Representation*, Cambridge 1992, S. 115–131.
- 12 Derek Conrad Murray, «Mickalene Thomas. Afro-Kitsch and the Queering of Blackness», in: *Art in America*, 28.1 (2014), S. 8–15.
- 13 Rozsika Parker, *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine*, London 1984.
- 14 Linda Hentschel betont, dass es in einer Debatte gewaltsamer Bilder «nicht nur um ethische und ästhetische Erniedrigungen in Bildern, sondern auch durch Bilder» gehen müsse. In: *Bilderpolitik in Zeiten von Krieg und Terror. Medien, Macht und Geschlechterverhältnisse*, hg. v. ders., Berlin 2008, S. 15.
- 15 Hazel V. Carby, «The Multicultural Wars», in: *Black Popular Culture*, hg. v. Gina Dent, Seattle 1992, S. 187–199, hier S. 193.
- 16 Das Diptychon wird heute getrennt aufbewahrt. Die andere, linke Bildtafel befindet sich in der Gemäldegalerie Berlin und zeigt den Stifter Etienne Chevalier mit dem heiligen Stephanus.
- 17 Giorgio Agamben, *Was ist ein Dispositiv?*, Zürich, Berlin 2008.
- 18 *Mythen, Masken, Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*, hg. v. Maureen Maisha Eggers u. a., Münster 2005. *Weißsein und Kunst. Neue postkoloniale Analysen*, hg. v. Anna Greve, Göttingen 2015.
- 19 Dyer 2003, S. 304 (wie Anm. 1).
- 20 Donna Haraway, «Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften», in: Dies., *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt am Main, New York 1995, S. 33–72.
- 21 Ebd., S. 305.
- 22 Carby 1992, S. 193 (wie Anm. 16).