

Matthias Weiß

Gottesmutter oder Muttergöttin, schwarz oder weiß?

Oder: Warum sich *Beyoncé Pregnant with Twins* als Plädoyer für Verflechtungs-Kunst-Geschichten lesen lässt

Am 1. Februar 2017 machte Beyoncé über den als soziales Bildernetzwerk eingerichteten Online-Dienst Instagram eine Farbfotografie zugänglich, auf welcher der US-amerikanische Popstar schwanger und nur sparsam bekleidet vor einem Blumenkranz kniet (Abb. 1). Im beigefügten Text kündigt die R&B-Sängerin gemeinsam mit ihrem Ehemann, dem ebenfalls als Superstar einzuordnenden Rapper und Musikproduzenten Jay-Z, die bevorstehende Geburt von Zwillingen an: «We would like to share our love and happiness. We have been blessed two times over. We are incredibly grateful that our family will be growing by two, and we thank you for your well wishes. – The Carters.»¹ Mit knapp sechseinhalb Millionen Likes wurde das Foto noch am selben Tag zu dem bis dahin beliebtesten Instagram-Post,² was auch von den User*innen in der Kommentarleiste des Eintrags thematisiert wird.

Über ein Jahr später, genauer am 9. März 2018, lud die Realityshow-Hausfrau Meghan King Edmonds ebenfalls auf Instagram mehrere Aufnahmen hoch, von denen eine die zuvor genannte Fotografie bis ins Detail wiederholt – und das ihrerseits, um die Öffentlichkeit über eine Zwillingsschwangerschaft zu informieren (Abb. 2).³ Unter ausdrücklicher Bezugnahme auf Beyoncé lauten die zu diesem Bild gehörigen Zeilen: «If I can't be Queen Bey I'll settle for King Edmonds». Dem angefügt sind die als Verschlagwortung fungierenden Hashtags *#twinscomingsoon*, *#imitationisflattery* und *#thisIsNotMyMaternityShoot* sowie Angaben zu dem an der Produktion beteiligten Team. In den Kommentaren wiederum entspinnt sich eine in deutlichen Worten geführte Diskussion darüber, wie Vor- und Nachbild zu verstehen und zueinander ins Verhältnis zu setzen seien. So schreibt eine Person mit dem Nutzernamen *jordaanmf* an *nikishanah*: «Do you understand the context of Beyoncé's picture? It's literally about being a black mother», worauf *nikishanah* entgegnet: «it's about being a black mother!?? God damn your dumb . The original was actually inspired by the Virgin Mary. But you wouldn't know that cuz again you are special kind of tard».⁴ Und tatsächlich: Auch mit kühlerem Kopf und aus kunsthistorisch informierter Perspektive betrachtet, werfen die beiden Aufnahmen Fragen hinsichtlich der Motivwahl und der ihr immanenten Übernahme- oder Aneignungsstrategien auf.

Black Motherhood, White Motherhood

Die auch unter dem Titel *Beyoncé Pregnant with Twins* bekannte Farbaufnahme zeigt die Sängerin auf einem Polster aus Grünpflanzen und auf gelben Rosenblüten kniend. Nach links gewandt, hat sie ihre linke Hand auf, die rechte Hand unter den bloßen Bauch gelegt und den Blick so sanft wie unbeirrt in die Kamera gerichtet. Bekleidet ist sie mit einem hellblauen Slip und einem dunkelroten Büstenhalter. Ihr von einem zitronengelben Schleier verhülltes Gesicht ist zurückhaltend ge-



1 Instagram-Post von Beyoncé (*beyonce*), hochgeladen am 1. Februar 2017, Fotografie: Awol Erizku.

schminkt. Das helle, in der Mitte gescheitelte Haar fällt in Wellen bis auf die Hüften. Hinter Beyoncé befindet sich ein kreisrunder Blumenkranz, der vor allem aus Rosen, Päonien, Orchideen und Anemonen besteht, weshalb ihn Weiß-, Rot-, Rosa- und Orangetöne bestimmen. Ein Blütenschwall ergießt sich in die linke untere Ecke des gedrunghenen Hochformats und bildet so ein Gegengewicht zum Schleier, dessen vorderer kürzerer Teil den unterhalb der Bildmitte befindlichen schwangeren Bauch in einem spitzen Bogen überfängt. Der hintere Teil fällt lang und faltenreich über den Rücken und verlässt den Bildausschnitt rechts unten. Als Hintergrund dient ein leuchtend blauer, nur von wenigen Wolken strukturierter Himmel.

Bei den von User*in *nikishanah* reklamierten Anspielungen auf die christliche Muttergottes handelt es sich zunächst um das überreiche Blütengebinde, wie es zum Beispiel auf dem von Jan Brueghel dem Älteren und Peter Paul Rubens gemalten sogenannten *Louvre-Kranz* ein hochovales Bildnis von Maria mit dem Jesusknaben umgibt (Abb. 3).⁵ Hinzu kommt die Kombination von Rot und Blau im Falle von Beyoncé's Unterwäsche, wie sie traditionell der Kleidung der Heiligen Jungfrau zugewiesen wird, sowie der brautartige Schleier, der die unbefleckte Empfängnis alludiert – selbst wenn man bei Zwillingsschwangerschaften zu Beginn des 21. Jahrhunderts eher an die Segnungen der Reproduktionsmedizin als an göttliche Intervention denken mag. Andere Bildelemente lassen sich auf die Kunst und Kultur der überwiegend im heutigen Nigeria lebenden Yoruba zurückführen, auf die sich Beyoncé seit ihrem 2016 veröffentlichten Album *Lemonade* immer wieder bezieht. Anzuführen sind hier zunächst die Motive des Kniens und Kopfwendens, wie es sich bei einem aus Frau und Kind oder Kindern konstellierte Figurentypus findet – wobei angemerkt sei, dass die erwähnte Wendung des Kopfes dort an den bereits entbundenen Nachwuchs delegiert ist (Abb. 4). Darauf, dass bei diesem



2 Instagram-Post von Meghan King Edmonds (*meghankedmonds*), hochgeladen am 9. März 2018, Fotografie: Heather Mohr.



3 Jan Bruegel der Ältere und Peter Paul Rubens, *Madonna im Blumenkranz*, kurz nach 1617, Öl auf Leinwand, auf Holz übertragen, 83,5 × 65 cm, Musée du Louvre, Paris.



4 Unbekannter Künstler, Yoruba, Nigeria, *Kniende weibliche Figur mit zwei Kindern*, 20. Jahrhundert, Holz, Pigment, Höhe 38,5 cm, National Museum of African Art, Smithsonian Institution, Washington, DC.

Typus Mutterschaft das zentrale Thema ist,⁶ deuten außer der Figurenkonstellation auch die mit beiden Händen gehaltene Weissagungsschale, die auf den als Gefäß verstandenen Mutterleib anspielt,⁷ und eben die kniende Haltung der Frau, die nicht nur Devotion meint, sondern auch auf den Geburtsvorgang hindeutet.⁸ Ebenfalls mit einzubeziehen ist das Gelb des Schleiers, das sich der Osun oder Osun genannten Yoruba-Göttin des Wassers, des Reichtums und der Liebe zuordnen lässt,⁹ auf die Beyoncé schon mehrfach Bezug nahm.¹⁰ Und zu nennen ist die Doppelschwangerschaft als solche, nehmen die als *ibeji* bezeichneten Zwillinge in der Yoruba-Kultur doch empirisch wie spirituell eine besondere Stellung ein – das heißt, die unter den Yoruba aus nicht geklärten Gründen überdurchschnittlich häufigen Zwillingsgeburten gelten als glückverheißend und den *ibeji* werden transzendente Fähigkeiten zugeschrieben.¹¹ Kurzum: In der Fotografie *Beyoncé Pregnant with Twins* durchdringen sich zwei religiös aufgeladene Bildtraditionen zum Thema Mutterschaft, wodurch Mutterschaft im Allgemeinen und Beyoncé's Mutterschaft im Besonderen sowohl ins Quasigöttliche als auch ins Universelle überhöht wer-

den. Zumindest aus ikonografischer Perspektive scheint deshalb die trennscharfe Scheidung einer *black motherhood* von einer *white motherhood* weder sinnvoll noch geboten.

Timelessness, Timeliness

Die Einschätzung, dass *Beyoncé Pregnant with Twins* einen aktuellen respektive zeitlich begrenzten Zustand wie eine Schwangerschaft in ein überzeitliches oder zeitloses Ideal zu überführen sucht, teilt auch die Kunsthistorikerin Andrianna Campbell, wenn sie das Foto als «an attempt [...] at timelessness rather than timeliness» bezeichnet.¹² Abschließend kommt sie jedoch zu der Einschätzung, Beyoncé sei «of our times»,¹³ was sich durch einen Blick in die – wenn auch kurze – Geschichte des öffentlich zirkulierenden *pregnancy shoot* untermauern lässt. Als frühestes Beispiel gilt Will McBrides Schwarzweißaufnahme *Barbara McBride Pregnant with Shawn* von 1960, auf welcher die langhaarige Ehefrau des Fotografen stehend und nach links gewandt als Dreiviertelbildnis zu sehen ist.¹⁴ Mit einer aufgeknöpften Jeans und einem langärmeligen Pullover bekleidet, umfasst sie mit beiden Armen ihren Bauch. An der rechten Hand ist ihr Ehering zu erkennen. Den Kopf dreht sie in Richtung Kamera, um mit großen Augen aus dem Bild zu schauen.

Erstmals abgedruckt war dieses Foto als Aufmacher einer Reportage für das in der Bundesrepublik erscheinende Magazin *twen*, in der die Abgelichtete unter dem signalroten Titel *Mein Kind kommt* von einem Partybesuch kurz vor der Entbindung, von der verstörenden Erfahrung der Geburt und von dem Glück berichtet, das Neugeborene zu halten. Die Aufnahmen des Ehemanns zeigen all dies hautnah: Partygäste; das mal verunsicherte, mal schmerzverzerrte Gesicht der Gebärenden; die Übergabe des noch feuchten und mit Sauerstoff versorgten Säuglings an die Mutter.¹⁵ Dennoch war es das als unschicklich geltende erste der insgesamt zehn Bilder, das die Bundesprüfstelle zur Verhinderung jugendgefährdender Schriften und das Bundesfamilienministerium auf den Plan rief – auch wenn Aufmacherfoto und Reportage letztendlich unbeanstandet blieben.¹⁶

1991 wiederum fotografierte Annie Leibovitz, vermutlich in Kenntnis der Aufnahme McBrides, die hochschwängere Schauspielerin Demi Moore für eine Titelgeschichte der US-amerikanischen Zeitschrift *Vanity Fair*. Das Cover des August-Hefts (Abb. 5) zeigt die dunkelhaarige Frau mit modischem Kurzhaarschnitt und diamantenen Ohrclips vor einem von Grau nach Schwarz verlaufenden Hintergrund. Auch Moore steht aufrecht und nach links gewandt, der Bildausschnitt endet abermals unterhalb des Schritts. Der Kopf ist nach vorn gedreht, der Blick rechts an der Kamera vorbeigerichtet. Vollständig entkleidet, hat Moore ihren rechten Arm über ihre Brüste gelegt, am Mittelfinger funkelt ein kostbarer Ring. Der linke Arm hält den weit vorgewölbten, schon schweren Bauch. Der Zeitschriftentitel, vom Kopf zum Teil verdeckt, ist in einem grellen Orange gehalten. Die übrige Schrift ist weiß, der Aufmacher verkündet doppeldeutig: «More Demi Moore».¹⁷ Zum Skandal geriet in diesem Fall die selbstbewusste Zurschaustellung des schwangeren Körpers in Form eines erotisch besetzten Akts.¹⁸ Zensorische Maßnahmen griffen insoweit, als das Heft gar nicht oder nur mit teilverdecktem Cover verkauft wurde.¹⁹

Bemerkenswert ist zudem, dass Leibovitz für *Vanity Fair* noch einmal auf «ihr» Motiv zurückgriff, als sie für das August-Heft 2017 die Tennisspielerin Serena Williams als schwangeren Akt fotografierte: vor grauem Hintergrund und rotem Titel

VANITY FAIR

AUGUST 1991/\$2.50

More Demi Moore

by Nancy Collins

DARYL GATES
Is L.A.'s Top Cop
to Blame?
by Fredric Dannen

**HOW SADDAM
SURVIVED**
by Gail Sheehy

**SHOWDOWN
AT THE
BARNES COLLECTION**
by John Richardson
and David D'Arcy

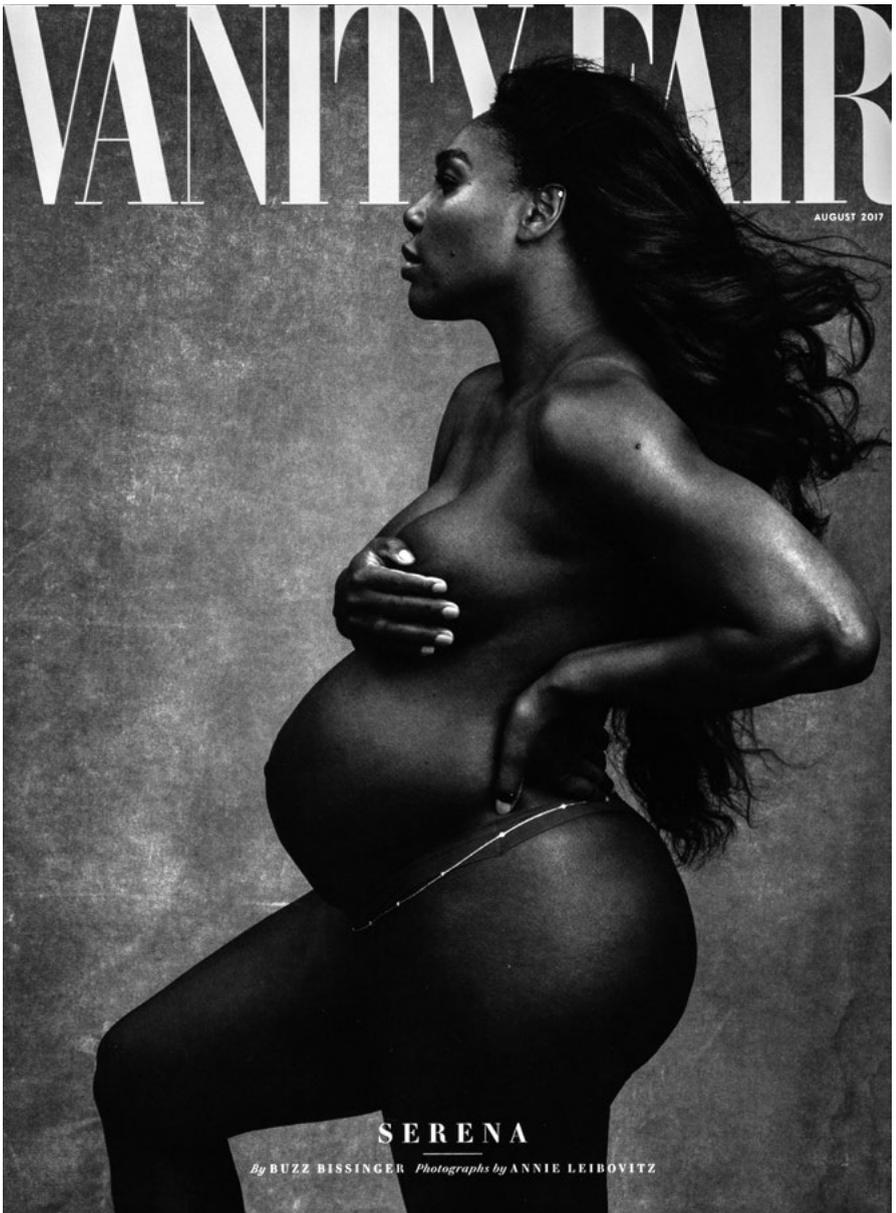
VÁCLAV HAVEL
Philosopher King
by Stephen Schiff

**HOLLYWOOD
MAYHEM**
What Is
Joe Eszterhas's
Basic Instinct?
by Lynn Hirschberg



5 Titelblatt der US-amerikanischen Zeitschrift *Vanity Fair*, August-Heft 1991, Vierfarbdruck, 27,5 × 20,2 cm (Zeitschriftenmaß), Fotografie: Annie Leibovitz.

aufrecht stehend, in strengem Profil nach links gewandt, das lange geglättete Haar sanft wehend, die rechte Hand über die Brust gelegt, die linke Hand selbstbewusst in die mit einer Kette geschmückte Taille gestemmt (Abb. 6).²⁰ Bemerkenswert ist dies, weil das Miteinander von Akt und Schwangerschaft mehr als ein Vierteljahrhundert nach der Aufnahme von Demi Moore kein Politikum mehr darstellte, sondern nur mehr ungetrübte Mutterfreuden pries, bedeutet der als Aufmacher verwendete, weiß gedruckte Vorname Serena doch so viel wie «die Heitere» oder «die



6 Titelblatt der US-amerikanischen Zeitschrift *Vanity Fair*, August-Heft 2017, Vierfarbdruck, 27,5 × 20,2 cm (Zeitschriftenmaß), Fotografie: Annie Leibovitz.

Gelassene». Im Umkehrschluss aber heißt dies, dass sowohl das Ehepaar McBride als auch Leibovitz und Moore trotz allen Ringens um Auflage auch eine politische Agenda verfolgten, und zwar hinsichtlich der Frage nach dem Ob und Wie der öffentlichen Sichtbarmachung schwangerer Körper – eine Haltung, die im Falle des fast skulptural durchgebildeten Akts von Williams und der trotz aller *Camp*-Attitüde erstaunlich ironiefreien Fotografie von Beyoncé keine Rolle mehr zu spielen scheint.²¹

Cultural Appreciation, Cultural Appropriation, Cultural Exploitation

Anders verhielte es sich, würde man die *pregnancy shoots* von Beyoncé und Williams als Aneignung weiß besetzter Motive, Praktiken oder Orte durch Schwarze einordnen. Bezogen auf die Tennisspielerin trifft dies in zweierlei Hinsicht zu: Schwarze Frauen sind auf den Titelblättern der wichtigen Modezeitschriften noch immer unterrepräsentiert und müssen sich, wollen sie gebucht werden, weißen Körperidealen angleichen – zwei ungeschriebene Gesetze der Modebranche, gegen die der *cover shoot* von Williams in augenfälliger Weise verstößt.²² Im Fall des Popstars wiederum spricht für ein Moment der Aneignung, dass *Beyoncé Pregnant with Twins* in Zusammenarbeit mit dem im Post ungenannt bleibenden Konzeptkünstler Awol Erizku entstand. In Äthiopien geboren und als Kind mit seiner Familie in die USA immigriert, studierte Erizku an der Cooper Union und der Yale School of Art, assistierte unter anderem bei David LaChapelle und debütierte 2012 mit der Ausstellung *Black and Gold* in der New Yorker Hasted Kraeutler Gallery. Besondere Aufmerksamkeit erregte eine Serie, für die Erizku als kanonisch verehrte «Meisterwerke» wie Leonardo da Vincis *Dame mit dem Hermelin* oder Jan Vermeers *Mädchen mit dem Perlenohrgehänge* mit schwarzen Modellen als *Lady with a Pitbull* und *Girl with a Bamboo Earring* fotografisch re-inszenierte. Ziel war es, auf das Weißsein des kunsthistorischen Kanons hinzuweisen und so die kritische Emphase der Appropriation Art – freilich nicht als erster – um die Kategorie *race* zu erweitern.²³ 2015 entwickelte er dieses Projekt in Form der Serie *New Flowers: Images of the Reclining Venus* weiter, indem er äthiopische Sexarbeiter*innen in Posen und Settings fotografierte, die an Ingres' *Große Odaliske* oder Édouard Manets *Olympia* denken lassen.²⁴ Die Kooperation mit Beyoncé als logische Konsequenz der genannten Fotoserien zu sehen, hieße, Erizkus *pregnancy shoot* ebenfalls als schwarze Ermächtigungsgeste, als Arbeit an einer den afrikanischen Kontinent und die Diaspora umspannenden *Black Aesthetic* zu verstehen.²⁵ Dies würde auch den Übernahmen aus der historischen Kunst und Kultur der Yoruba eine politische Dimension verleihen – worein sich fügt, dass Oshun als Mutter der gesamten afrikanischen Weltgemeinschaft verehrt wird.²⁶

Einer solchen Einschätzung entgegen steht allerdings, dass Beyoncé aufgrund ihrer wiederholten Rückgriffe auf die Yoruba-Kultur der *cultural appropriation* und mithin einer nicht subversiven, sondern hegemonialen Geste bezichtigt wurde.²⁷ Im US-amerikanischen Diskurs ist dies eine durchaus schwerwiegende Beschuldigung, und das obwohl (oder gerade weil) dieser emotional stark aufgeladene Begriff trotz einer Reihe von Konturierungsversuchen noch immer unscharf ist.²⁸ Schwer zu fassen bleibt der Terminus, weil sich in ihm ästhetische, ethische, juristische, ökonomische, politische und soziale Fragen überlagern. Um Differenzierung wie um praktikable Lösungen bemüht, führte die Rechtswissenschaftlerin Susan Scafidi zur Benennung wertschätzender (im Sinne von anerkennender oder teilhabender) Aneignung den Begriff der *cultural appreciation* ein.²⁹ Der zu sanktionierende Tatbestand der *cultural appropriation* hingegen ist ihrer Meinung nach erfüllt, wenn «members of the public copy and transform cultural products to suit their own tastes, express their own creative individuality, or simply to make a profit»³⁰ – was insbesondere dann zu Konflikten führe, wenn Mehrheiten kulturelle Leistungen von Minderheiten (etwa von Indigenen) verwerteten. Als Lösung schlägt Scafidi vor, die Traditionen ethnischer oder anders begründeter Gemeinschaften analog zu urheberrechtlichen Regelungen unter Schutz zu stellen.³¹

Der Kommunikationswissenschaftler Richard Rogers hingegen versteht *cultural appropriation* als einen Oberbegriff, der sich in vier Kategorien unterteilen lässt. Seiner Terminologie zufolge bezeichnet *cultural exploitation* den auch von Scafidi inkriminierten Tatbestand, also die Ausbeutung marginalisierter oder (vormals) kolonialisierter Gruppen.³² Zu bedenken gibt Rogers allerdings, dass die Debatte Gefahr laufe, einen längst überholt geglaubten, nämlich essentialistischen Kulturbegriff zu reaktivieren – ein gewichtiger Einwand, den der Philosoph Erich Hatala Matthes noch ausführlicher diskutiert.³³ Des Weiteren scheint problematisch, dass im Streit um *cultural appropriation* respektive *exploitation* Asymmetrien nicht nur benannt, sondern auch verfestigt oder überhaupt erst konstruiert werden, etwa wenn ostasiatische Kulturen als in gleicher Weise kolonialisiert gelten wie westafrikanische. Und problematisch scheint nicht zuletzt, dass besagte Asymmetrien prinzipiell einseitig gedacht sind, nicht-weißen Kulturen also in Perpetuierung weiß-hegemonialer Denkfiguren *agency* aberkannt wird.³⁴

All dies auf *Beyoncé Pregnant with Twins* zurückzuwenden, hieße, die Übernahme von Yoruba-Motiven als Vereinnahmungs- oder Ausbeutungsgestus zu verstehen. Denn in diesem Fall handelte weniger die schwarze Künstlerin als vielmehr der reiche, von einem international agierenden Konzern geschützte und dementsprechend machtvolle US-amerikanische Superstar, dessen vorrangiges Ziel die Maximierung der eigenen Sichtbarkeit ist, und das in einem Umfeld, in dem sich visuelle Präsenz in klingende Münze verwandeln lässt.³⁵ Spiegeln könnte sich dieses eben nicht gegen die Dominanzkultur im eigenen Land gerichtete Vorgehen vielleicht auch darin, dass der oben vorgestellte Figurentypus der vor einer Schale knienden Mutter mit Kind oder Kindern heutzutage vornehmlich nicht in Nigeria, sondern in nordamerikanischen und europäischen Kunstsammlungen anzutreffen ist – im Falle des hier abgebildeten Beispiels im Washingtoner National Museum of African Art, aber auch in der New Yorker Pace Gallery oder in privaten Kollektionen.³⁶ Vor dem Hintergrund nämlich, dass die kolonialgeschichtliche Kontamination solcher Sammlungen Gegenstand aktueller Debatten ist, stellt sich die Frage, inwieweit eine als *cultural appropriation* oder *exploitation* verstandene Übernahme von Yoruba-Motiven Parallelen zu primitivistischen Strategien aufweist, auch wenn oder gerade weil sie für eine schwarze Identitätspolitik im Sinne fiktiver Traditionsbildung in Dienst genommen wird.

Towards Entangled Art Histories

Wie also umgehen mit einer auf so vielfältige Weise vernetzten oder besser: in ein nicht immer unproblematisches Beziehungsgeflecht eingebundenen Aufnahme wie *Beyoncé Pregnant with Twins*, ohne dem emphatischen «Anything goes»³⁷ von Paul Feyerabend oder einem an Julia Kristeva orientierten, völlig entgrenzten und damit als Analyseinstrument nur bedingt tauglichen Konzept der «Interpikturalität»³⁸ das Wort zu reden? Hinsichtlich des Aufgreifens und Neuordnens von bereits existierendem Material ließe sich über das Konzept (weniger über das technische Verfahren) des Samplings nachdenken, wie es jamaikanische Musiker*innen in den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts in die USA importierten und wie es bis heute – auch für die Musik von Beyoncé – maßgeblich ist. Anders formuliert: Zukünftig zu untersuchen wäre, inwiefern die auf Wiederverwendung und zumindest teilweise auf Wiedererkennbarkeit aufbauenden musikalischen Kompositionsprinzipien zeitgenössischer Popmusik auch die visuelle Produktion der betreffenden



7 Instagram-Post von Mina Gerges (*itsminagerges*), hochgeladen am 1. Februar 2017, Fotografie: Mina Gerges.

Künstler*innen bestimmen. Noch potenziert wird dies durch eine für Instagram charakteristische Verweisstruktur, die für die Funktionsweise des World Wide Web insgesamt entstehen kann. Wie oben bereits angedeutet, werden Posts wie jener von Beyoncé verbal verlinkt, das heißt, sie werden diskutiert und verschlagwortet und so mit anderen Bildern, Posts oder Feeds in Beziehung gesetzt. Darüber hinaus werden sie in Form sogenannter *Meme* auch visuell kommentiert – zum Beispiel parodiert, und das zuweilen noch am selben Tag und in struktureller Analogie zu der von Kunsthistoriker*innen wie Heinrich Wölfflin perfektionierten Diadoppelprojektion, wie die Version des mit Gardine, Pizzastück und Schmerbauch vor einem reich gefüllten Kühlschrank posierenden Bloggers und Instagram-Stars Mina Gerges veranschaulicht (Abb. 7).

Meghan King Edmonds' fast wörtliche Aneignung hingegen mag man selbst vor diesem Hintergrund weder als schalkhafte Parodie noch als kritisch motivierte Appropriation, sondern am ehesten als Plagiat einordnen, wobei zu vermuten steht, dass der ostentative Hinweis auf «Queen Bey» sowie die Hashtags *#imitationisflattery* und *#thisIsNotMyMaternityShoot* zwar Anerkennung zollen, zugleich aber dem Vorwurf der Urheberrechtsverletzung zuvorkommen sollen. Darauf, dass die intertextuellen Verweise in Erizkus Aufnahme von King Edmonds und ihrer Fotografin Heather Mohr nicht erkannt, geschweige denn durchdrungen wurden, deuten auf den ersten Blick vermeintlich unbedeutende Eingriffe hin: Das Blumenarrangement ist als offener Bogen, nicht als geschlossener Kranz ausgeführt, was den Hinweis auf die Muttergottes verunklärt.³⁹ Zudem ruht King Edmonds' Gesäß nicht auf ihren Fersen, weshalb die Oberschenkel statt einer Diagonalen eine Waagerechte ausbilden und so auch die Bezugnahmen auf die rituell festgelegte Haltung der Yoruba-Figuren verwässern. Was bleibt, ist nur der Kitsch – und die Frage, ob die Yoruba-Bezüge bei King Edmonds als weißer Frau nicht ohnehin unsichtbar, ungültig oder vielleicht gar nicht erst zugebilligt werden. Konsequenz zu Ende ge-

dacht hieße dies, dass ethnische Zugehörigkeit oder *race* schlussendlich doch eine für *Beyoncé Pregnant with Twins* maßgebliche Kategorie bliebe, sprich: Innerhalb einer weißen Dominanzkultur muss die Aufnahme als schwarz markiert bleiben, um vollumfänglich lesbar zu sein.

«Als schwarz markiert» heißt in diesem Fall jedoch nicht, Beyoncé als eine in äthiopischer Tradition stehende Schwarze Madonna zu re-inszenieren,⁴⁰ wie es die erwähnten Arbeiten Erizkus nahelegen könnten. Wie oben dargelegt, heißt es hier vielmehr, Rückgriffe auf die Kunst und Kultur der Yoruba mit solchen auf die blumenumkränzte Muttergottes in einer Weise auszubalancieren, dass die verwendeten Teile als solche sichtbar bleiben und dennoch ein neues Ganzes bilden. Mit Homi K. Bhabha und anderen ließe sich das oszillierende Resultat solcher Praktiken als «Hybridität»⁴¹ bezeichnen – ein Begriff, der sich ähnlich wie *cultural appropriation* oder *exploitation* dem Verdacht ausgesetzt sieht, essentialistischen Kulturkonzepten und damit Prozessen des *othering* Vorschub zu leisten. Gleichwohl lassen sich mit ihm reziproke (wenn auch nicht notwendigerweise symmetrische) Austausch beschreiben, sei es innerhalb einer multiethnischen Gesellschaft wie jener der Vereinigten Staaten, sei es transnational perspektiviert. Um dies noch ein letztes Mal auf das hier diskutierte Beispiel zurückzuwenden: In ihrer Hybridisierung verschiedener Formulare göttlich überhöhter Mutterschaft mag die Fotografie *Beyoncé Pregnant with Twins* auf die Vereinnahmung einer möglichst großen und diversen Fangemeinde zielen. In schierer Aufmerksamkeitsgenerierung oder schnöder Gewinnmaximierung zu erschöpfen scheint sie sich dennoch nicht. Vielmehr lässt sie sich auch als Aktualisierung synkretistischer Praktiken wie der auf Kuba etablierten Santería-Religion lesen,⁴² in welcher Oshun in der Barmherzigen Jungfrau von Cobre verehrt wird. Eine solche Schwarz und Weiß eben nicht gegeneinander ausspielende, sondern relationierende Lesart auch in ihrer historischen Dimension auszubuchstabieren, hätte den Vorteil, den Blick tatsächlich auf die kolonialen und diasporischen Aspekte des Motivs zu lenken und so *Entangled Art Histories*, komplexe Verflechtungs-Kunst-Geschichten zu schreiben,⁴³ die freilich nicht nur in Pastelltönen gehaltene Einigkeit feiern, sondern auch die dahinter aufscheinenden Gewaltverhältnisse und den gegen sie formierten Widerstand erhellen würden.

Anmerkungen

Für Diskussionen, Einwände, Ratschläge und manch andere Unterstützung gilt folgenden Personen aufrichtiger Dank: Anne Breimaier, Hubert Graml, Isabel Hartwig, Frederik Luszeit, Daniel Mayr, Juliane Noth, Joachim Rees, Verena Rodatus sowie den Teilnehmer*innen am Seminar *Cultural Appropriation? Zur Fragilität eines Konzepts und seines Gegenstands*, durchgeführt im Rahmen der Sommeruniversität 2018 des Evangelischen Studienwerks Villigst e. V.

1 Als «The Carters» treten die Eheleute, deren bürgerliche Namen Beyoncé Giselle Knowles-Carter und Shawn Corey Carter lauten, gemeinsam auf.

2 Andrew Unterberger, *Beyoncé Pregnancy Photo Breaks Selena Gomez Record for Most-*

Liked Instagram Pic, <https://www.billboard.com/articles/columns/pop/7677102/beyonce-pregnancy-instagram-selena-gomez-most-liked>, Zugriff am 5. September 2018. Mit 107 Millionen Follower*innen war Beyoncé 2017 überhaupt die erfolgreichste Nutzerin von Instagram. Winfried Gerling / Susanne Holschbach / Petra Löffler, *Bilder verteilen. Fotografische Praktiken in der digitalen Kultur*, Bielefeld 2018, S. 50.

3 Die Reality-Serie *The Real Housewives of Orange County* des US-amerikanischen Fernsehsenders Bravo wird seit 2006 ausgestrahlt. King Edmonds nahm von der zehnten bis zur zwölften Staffel teil.

4 Flüchtigkeits- oder Tippfehler wurden unverändert übernommen.

5 Klaus Ertz/Christa Nitze-Ertz, *Jan Brueghel der Ältere (1568–1625). Kritischer Katalog der Gemälde*, Bd. III: *Blumen, Allegorien, Historie, Genre, Gemäldeskizzen*, Lingen 2010, S. 984–986, Kat.-Nr. 464.

6 Zum Thema Mutterschaft in der Yoruba-Kunst siehe Herbert M. Cole, *Maternity. Mothers and Children in the Arts of Africa*, Brüssel 2017, S. 276–311. Zum Stellenwert von Mutterschaft in der Yoruba-Kultur allgemein siehe Balogun Abiodun Oladele, *Yoruba-African Understanding of Authentic Motherhood*, in: *Beyond Tradition. African Women in Cultural and Political Spaces*, hg. v. Toyin Falola/S. U. Fwatshak, Trenton, NY 2011, S. 17–28.

7 Cole 2017 (wie Anm. 6), S. 279. Herbert M. Cole, *Icons. Ideals and Power in the Art of Africa*, Washington, DC 1989, S. 91.

8 Cole 2017 (wie Anm. 6), S. 281. Babatunde Lawal, *Yoruba*, Mailand 2012, S. 132 (Kommentar zu Taf. 17).

9 Jessica M. Alarcón, Osun (Oxum/Ochun/Oshun), in: *Encyclopedia of the African Diaspora. Origins, Experience, and Culture*, Bd. 3, hg. v. Carole Boyce Davies, Santa Barbara, CA 2008, S. 732–733, hier S. 733. Ausführlichere Angaben in Peter Probst, *Osogbo and the Art of Heritage. Monuments, Deities, and Money*, Bloomington, IN 2011, S. 13–31.

10 Bezugnahmen auf Oshun finden sich im Video zu *Hold Up* (2016; Regie: Jonas Åkerlund), in dem Beyoncé in Unterwasseraufnahmen zu sehen ist, ein Roberto Cavalli-Kleid aus bernsteinfarbenen Volants trägt und Wasserfluten aus den Türen eines herrschaftlichen Gebäudes entlässt, sowie in ihrem Bühnenauftritt bei der Grammy-Verleihung 2017, im Zuge dessen sie ein *Lemonade*-Medley in einem goldenen Kleid und mit Strahlenkrone vortrug. Zudem präsentiert sie seit 2017 auf ihrer Website Teile von *I Have Three Hearts*, einem in Kooperation mit der somalisch-britischen Lyrikerin Warsan Shire verfassten Gedicht, das eine Zwillingsschwangerschaft verhandelt und Oshun preist. Siehe <https://edition.cnn.com/2017/05/29/africa/beyonce-nigerian-culture/index.html>, <https://www.beyonce.com/article/i-have-three-hearts-118/> und <https://www.mixcloud.com/beyondthebreakwater/i-have-three-hearts-by-warsan-shire-2817/>, Zugriff am 13. September 2018.

11 Siehe einführend Nadia Johnson, Ibeji, in: Davies 2008 (wie Anm. 9), Bd. 2, S. 549–550.

12 Andrianna Campbell, An Art Historian's Take on Those Beyoncé Pregnancy Photos, <https://pitchfork.com/thepitch/1433-an-art-historians-take-on-those-beyonce-pregnancy-photos/>, Zugriff am 8. September 2018. Campbell fokussiert auf Beyoncé Selbstinszenierung als Venus.

13 Ebd. Zu unterstreichen ist dies vor allem mit Blick auf die Yoruba-Anleihen, weil gerade afrikanischer Kunst noch immer Zeitlosigkeit unter-

stellt bzw. Gleichzeitigkeit (*coevalness*) aberkannt wird. Hierzu nach wie vor grundlegend Johannes Fabian, *Time and the Other. How Anthropology Makes its Object*, New York, NY 1983.

14 Zu prüfen wäre, inwieweit sich längere Traditionslinien nachzeichnen lassen, etwa hinsichtlich der kompositorischen Verwandtschaft mit englischen Schwangerenporträts des 16. und 17. Jahrhunderts. Siehe Pauline Croft/Karen Hearn, «Only matrimony maketh children to be certain ...». Two Elizabethan Pregnancy Portraits, in: *The British Art Journal*, 2002, Jg. 3, Heft 3, S. 19–24.

15 Barbara schreibt für *twen*: Mein Kind kommt, in: *twen*, 1960, Jg. 2, Heft 8, S. 27–35.

16 Thilo Koenig, «So much life that was». Will McBrides Schwarzweiß-Arbeiten und *twen*, in: *Will McBride. 40 Jahre Fotografie*, hg. v. Peter Weiermeier, Schaffhausen 1992, Ausst.-Kat. Frankfurt, Kunstverein u. a., 1992, S. 156–178, hier S. 163.

17 *Vanity Fair*, 1991, Jg. 54, Heft 8. Im Interview berichtet Moore ausführlich von der Geburt ihres ersten Kindes, die sie per Video aufzeichnen ließ. Ebd., S. 144.

18 Das *Time Magazine* zählt die Aufnahme deshalb zu den einhundert «most influential images of all time». <http://100photos.time.com/photos/annie-leibovitz-demi-moore>, Zugriff am 21. September 2018.

19 Besagtes *Supplement to August 1991 Vanity Fair* war ein in eine transparente Kunststoffhülle eingeschobenes weißes Blatt, das nur Moores Kopf freiließ und noch einmal in schwarzen Lettern «More Demi Moore» verkündete.

20 *Vanity Fair*, 2017, Heft 684. Darauf, dass dies in Reaktion auf oder zumindest in Kenntnis von Beyoncé's Selbstinszenierungen geschah, deutet ein Foto im Inneren des Magazins, das Williams in einem bernsteinfarbenen Kleid von Pleats Please Issey Miyake – vielleicht ebenfalls als Oshun – zeigt. Ebd., S. 62–63. Zudem tritt Williams in Beyoncé's Musikvideo *Sorry* (2017; Regie: Kahlil Joseph) auf.

21 Wichtig war die Sichtbarkeit von Beyoncé's Babybauch mutmaßlich, um neuerlichen Gerüchten zuvorzukommen, die Sängerin würde ihre Kinder nicht selbst austragen, sondern eine Leihmutter in Anspruch nehmen. Solche Gerüchte waren in Bezug auf Blue Ivy, die erste Tochter von Beyoncé und Jay-Z, in Umlauf.

22 Aus historischer Sicht gilt als Zäsur, dass es Naomi Campbell Ende der achtziger Jahre als erstes schwarzes Model gleich mehrfach auf das Cover der *Vogue* schaffte: zunächst auf das der britischen (Dezember 1987), dann auf das der italienischen und der französischen (Juni und August 1988) und schließlich auf das der US-amerikanischen Ausgabe (September 1989).

23 Siehe zum Beispiel die 1994 begonnene Serie *Cover Girl* des gebürtigen Nigerianers Iké

- Udé, die Titelblätter US-amerikanischer Zeitschriften paraphrasiert. Cover Girl, in: *Beyond Decorum. The Photography of Iké Udé*, hg. v. Marc H. C. Bessire / Lauri Firstenberg, Cambridge, MA 2000, S. 36–63.
- 24** Jessica Lynn, First Look: Awol Erizku, in: *Art in America*, 2015, Jg. 103, Heft 11, S. 39.
- 25** Die politisch motivierte Forderung nach einer *Black Aesthetic* wurde erstmals in den sechziger Jahren im Rahmen der US-amerikanischen Bürgerrechtsbewegung laut. Femi Ojo-Ad, *Black Aesthetic*, in: Davies 2008 (wie Anm. 9), Bd. 1, S. 166–167. Aktuelle Positionen wie jene Erizkus diesbezüglich auf Kontinuitäten und Brüche (und vielleicht auch auf ihr Verhältnis zur *Post-Blackness*-Bewegung) zu prüfen, steht noch aus.
- 26** Alarcón 2008 (wie Anm. 9), S. 732.
- 27** So Rufaro Samanga zumindest zaghaft unter <http://www.okayafrica.com/op-ed-can-beyonce-problematic/>, Zugriff am 16. Juli 2018.
- 28** Sehr breit angelegt ist James O. Young, *Cultural Appropriation and the Arts*, Malden, MA 2008.
- 29** Susan Scafidi, *Who Owns Culture? Appropriation and Authenticity in American Law*, New Brunswick, NJ 2005.
- 30** Ebd., S. 9.
- 31** Ebd., S. 147–157.
- 32** Richard A. Rogers, From Cultural Exchange to Transculturation. A Review and Reconceptualization of Cultural Appropriation, in: *Communication Theory*, 2006, Heft 16, S. 474–503, vor allem S. 476–478, 486–490.
- 33** Ebd., bes. S. 486–490. Erich Hattala Matthes, Cultural Appropriation Without Cultural Essentialism?, in: *Social Theory and Practice*, Jg. 42, Heft 2, S. 343–366, bes. S. 354–362.
- 34** So argumentiert die sich selbst als «black woman» (nicht als Angehörige der Desi-Kultur) einordnende La Sha im Blog der *Huffington Post*, dass der Sari tragenden Beyoncé in Coldplays Video *Hymn For The Weekend* (2016; Regie: Ben Mor) keine *cultural appropriation* vorzuwerfen sei. Siehe https://www.huffingtonpost.com/la-sha/why-i-wont-criticize-beyonce-desi-culture_b_9168312.html?guccounter=1, Zugriff am 21. September 2018.
- 35** Selbstvermarktung gilt als die vorrangige Verwendungsweise von Instagram. Gerling / Holschbach / Löffler 2018 (wie Anm. 2), S. 50.
- 36** Zu der Figur in der Pace Gallery siehe Bryce Holcombe, *Yoruba. Sculpture of West Africa*, London 1982, S. 120–121. Siehe außerdem *Rediscovered Masterpieces of African Art*, hg. v. Gérald Berjonneau / Jean-Louis Sonnery / Fondation Drapper, Boulogne 1987, S. 213, 304, Kat.-Nr. 190 (ohne Angaben zum Aufbewahrungsort).
- 37** Paul Feyerabend, *Wider den Methodenzwang*, Frankfurt a.M. 1986, S. 21–32.
- 38** Valeska von Rosen, Interpikturalität, in: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, hg. v. Ulrich Pfisterer, Stuttgart 2011, S. 208–211. Zur Ableitung von und zur Kritik an Kristevas extensivem Intertextualitätskonzept siehe ebd., S. 209–210.
- 39** Zur Geschichte und Ikonografie dieser Bildformel, etwa der Herleitung des Blumengebüdes aus dem Rosenkranz, siehe David Freedberg, *The Origins and Rise of the Flemish Madonnas in Flower Garlands. Decoration and Devotion*, in: *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, 1981, Dritte Folge, Bd. XXXII, S. 115–150.
- 40** Die Rückbindung an äthiopische (oder auch koptische) Bildtraditionen gilt zumindest als eine der Begründungen dafür, dass es Madonnenbilder mit schwarzer oder dunkelbrauner Hautfarbe gibt. Jan Roydt, Schwarze Madonnen, in: *Marienlexikon*, Bd. 6, hg. v. Remigius Bäumer / Leo Scheffczyk, St. Ottilien 1994, S. 95–96, hier S. 95.
- 41** Zu Bhabhas Definition von Hybridität siehe Homi K. Bhabha, *Die Verortung der Kultur*, Tübingen 2000.
- 42** Zur Scheidung von «Hybridität», «Synkretismus» und weiteren Begriffen siehe Charles Stewart, Creolization, Hybridity, Syncretism, Mixture, in: *Portuguese Studies*, 2011, Jg. 27, Heft 2, S. 48–55.
- 43** Dies anknüpfend an jüngere Strömungen in den Geschichtswissenschaften wie zum Beispiel den von Shalini Randeria um 2000 entwickelten und seither mehrfach aktualisierten Ansatz der *Entangled Histories*. Gemeint sind Verflechtungsgeschichten, die – gemäß dem Doppelsinn «geteilter» Geschichten – sowohl Gemeinsamkeiten als auch Brüche fokussieren. *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*, hg. v. Sebastian Conrad / Shalini Randeria / Regina Röhms, Frankfurt a.M. 2013.