Das Spektakel des ›Anderen‹

1. Einleitung

Wie repräsentieren wir Menschen und Orte, die sich wesentlich von uns unterscheiden? Warum ist ›Differenz‹ ein so zwingendes Thema, ein so umkämpfter Bereich der Repräsentation? Was ist die geheime Faszination der von ›Andersheit‹ und warum bezieht sich alltagskulturelle Repräsentation so häufig darauf? Welche typischen Formen und Praktiken werden heute angewandt, um ›Differenz‹ in der Alltagskultur zu repräsentieren und wo kommen diese populären Figuren und Stereotypen her? Dies sind einige der Fragen, die wir in diesem Artikel behandeln werden. Wir werden uns dabei vor allem solchen Repräsentationspraktiken zuwenden, die wir ›Stereotypisieren‹ nennen, und hoffen, damit verständlich zu machen, wie das ›Spektakel des Anderen‹ funktioniert. Was in diesem Zusammenhang über rassische Differenz gesagt wird, kann auch auf andere Dimensionen der Differenz wie Geschlecht, Sexualität, Klasse und Behinderung übertragen werden.

Unser Fokus richtet sich auf die vielfältigen Bilder, die in der Alltagskultur und den Massenmedien zur Schau gestellt werden. Dazu gehören unter anderem kommerzielle Werbebilder und Illustrationen aus Magazinen, die rassische Stereotypen aus der Zeit der Sklaverei oder des populären Imperialismus des späten neunzehnten Jahrhunderts transportieren. Im vorliegenden Text werden diese Geschichten auf die Gegenwart bezogen. Er beginnt daher mit Bildern aus der konkurrenzgeprägten Welt der modernen Leichtathletik. Die Frage, vor die uns dieser historische Vergleich stellt, ist folgende: Hat sich das Repertoire der Repräsentationen von ›Differenz‹ und ›Andersheit‹ verändert oder sind in der heutigen Gesellschaft nach wie vor Elemente aus früheren Epochen lebendig?

Die theoretische Diskussion um ›Stereotypisierung‹ als Repräsentationspraxis wird hier somit nicht um ihrer selbst Willen geführt, sondern in die historischen Beispiele eingewoben. Der Artikel endet mit der Betrachtung einer Anzahl unterschiedlicher Strategien, die darauf ausgerichtet sind, in das Feld der Repräsentation einzugreifen, ›negative‹ Bilder in Frage zu stellen, und Praktiken der Repräsentation rund um das Thema ›Rasse‹ eine ›positivere‹ Richtung zu geben. Dabei wird die Frage aufgeworfen, ob es eine effektive ›Politik der Repräsentation‹ geben kann. Bereits an dieser

Stelle sei darauf hingewiesen, dass Repräsentation als Konzept und Praxis eine komplexe Angelegenheit ist. Sie mobilisiert, besonders wenn sie mit ›Differenz‹ arbeitet, im Betrachter oder in der Betrachterin tief sitzende Gefühle, Geisteshaltungen, Ängste und Befürchtungen, für die es keine einfachen, dem Alltagsverstand problemlos zugänglichen Erklärungen gibt.

1.1 Helden oder Schurken?

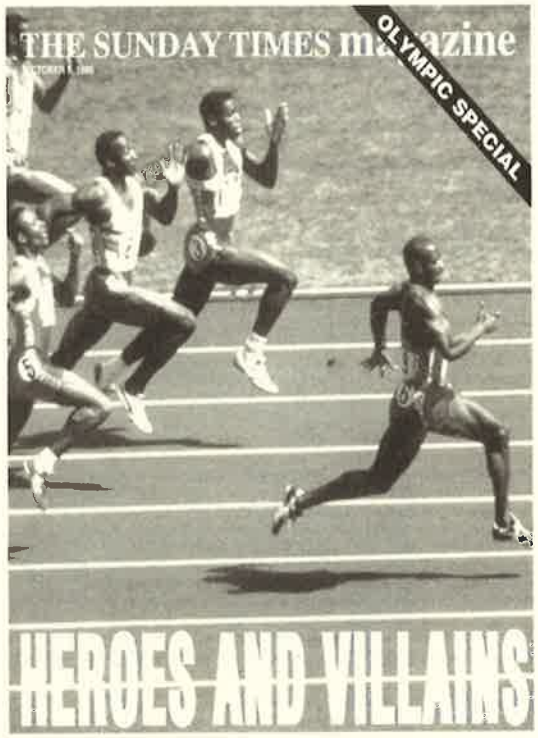

Abbildung 1: »Helden und Schurken«, Titelbild des *The Sunday Times Magazine*, 9. Oktober 1988.

Bild 1 zeigt ein 100-Meter-Finale der Männer bei den Olympischen Spielen 1988, das auf dem Titelblatt des Olympia-Sonderteils der *Sunday Times* erschienen ist. Es zeigt den schwarzen kanadischen Sprinter Ben Johnson, wie er in Rekordzeit vor Carl Lewis und Linford Christie gewinnt: fünf Spitzenathleten in Aktion, auf dem Gipfel ihrer physischen Leistungsfähigkeit. Alle sind Männer und – wie die Leserin oder der Leser jetzt vielleicht zum ersten Mal bewusst feststellen wird – alle sind schwarz!

Was ist die Botschaft, die mit diesem Bild transportiert wird? In Barthes' Worten, was ist sein ›Mythos‹? Eine mögliche Botschaft betrifft die ›rassische‹ Identität der Athleten. Sie gehören alle einer rassisch definierten Gruppe an – einer oft gerade aufgrund ihrer ›Rasse‹ und Hautfarbe diskriminierten Gruppe, von der wir es eher gewohnt sind, sie in den Nachrichten

als Opfer und Verlierer zu sehen. Hier jedoch sind sie die Gewinner! Aus dem Blickwinkel der Differenz liegt darin eine positive Botschaft: es handelt sich um einen triumphalen Moment, einen Grund zum Jubeln. Warum aber lautet die Bildunterschrift dann: »Helden und Schurken«? Wer ist hier der Held, wer der Schurke?

Selbst wenn man sich nicht für Leichtathletik interessiert, ist die Antwort nicht schwer zu entdecken. Obwohl scheinbar die Olympiade darstellend, ist das Foto tatsächlich ein Aufmacher für die Titelgeschichte des Magazins, die sich mit der wachsenden Bedrohung der internationalen Leichtathletik durch Doping befasst. Ben Johnson wurde nach seinem Sieg die Einnahme von leistungssteigernden Medikamenten nachgewiesen. Er wurde daraufhin disqualifiziert, aus dem internationalen Leichtathletikverband ausgeschlossen, und die Goldmedaille wurde an Carl Lewis verliehen. Zunächst einmal legt diese Geschichte nahe, dass *alle* Athleten – schwarz oder weiß – potentielle ›Helden‹ oder ›Schurken‹ sind. Aber in dem Titelbild personifiziert Ben Johnson diese Spaltung auf eine besondere Art. Er ist *gleichzeitig* ›Held‹ und ›Schurke‹ und vereint diese extremen Alternativen in einem schwarzen Körper.

An Hand dieses Beispiels lassen sich mehrere Aussagen darüber treffen, wie die Repräsentation von ›Rasse‹ und ›Andersheit‹ funktioniert und wie das Foto als ›Mythos‹ wirkt. Zum einen enthält es eine wörtliche, bezeichnende Ebene der Bedeutung – dies *ist* ein Bild des 100-Meter-Finales und die Person ganz vorne *ist* Ben Johnson. Zum anderen transportiert es eine mehr konnotative und thematische Bedeutung – die Doping-Geschichte. Und in die ist das Unterthema von ›Rasse‹ und ›Differenz‹ eingebaut. Das Foto ist, wie visuelle Darstellungen häufig, sehr kraftvoll. Aber seine *Bedeutung* ist höchst ambivalent. Wenn man den Kontext nicht kennt, könnte man versucht sein, es als einen Moment uneingeschränkten Triumphs zu lesen. Und man würde nicht ›falsch‹ liegen, denn dies ist tatsächlich eine Botschaft, die einem das Bild vermitteln kann. Aber, wie die Bildunterschrift nahe legt, steht es hier gerade *nicht* als eines des uneingeschränkten Triumphes. Das gleiche Foto kann also mehrere recht unterschiedliche, manchmal diametral entgegengesetzte potentielle Bedeutungen tragen. Es kann ein Bild der Schande oder des Triumphes sein, oder beides. Aber es gibt nicht die *eine* wahre Bedeutung. Bedeutung ›fließt‹, sie kann nicht endgültig festgeschrieben werden. In der Praxis der Repräsentation werden jedoch ständig Versuche unternommen, in die vielen potentiellen Bedeutungen des Bildes zu intervenieren und einer davon zu einem privilegierten Status zu verhelfen.

Daher müssen wir, anstatt nach einer ›wahren‹ oder einen ›falschen‹ Bedeutung zu suchen, die Frage stellen, welche der vielen möglichen Bedeutungen in dem Olympia-Sonderteil hervorgehoben werden soll. Welches ist die bevorzugte unter ihnen? Ben Johnson ist hier das Schlüsselelement, denn er ist gleichzeitig ein herausragender Gewinner und Rekordbrecher, und ein Athlet, der aufgrund des Dopings sein Gesicht verloren hat. Es stellt sich somit heraus, dass die bevorzugte Bedeutung *sowohl* ›Heldentum‹ *als auch* ›Schurkerei‹ ist. Die paradoxe Botschaft, die damit vermittelt wird, könnte wie folgt lauten: »Der Moment, in dem der Held triumphiert, ist gleichzeitig ein Moment von Schurkerei und moralischer Niederlage.« Diese Interpretation ergibt sich vor allem aus dem Untertitel »HELDEN UND SCHURKEN«. Roland Barthes (1977) argumentiert, dass es häufig der Untertitel ist, durch den eine der vielen möglichen Bedeutungen ausgewählt und in Worten verankert wird. Die ›Bedeutung‹ einer Fotografie liegt also nicht ausschließlich im Bild, sondern im Zusammenwirken von Bild *und* Text begründet. Zwei Diskurse – der Diskurs der geschriebenen Sprache und der Diskurs der Fotographie – werden benötigt, um die Bedeutung zu produzieren und festzuschreiben (siehe Hall, 1972a).

Abbildung 2: Linford Christie, einen Union Jack haltend, nachdem er die olympische Goldmedaille im 100-Meter-Sprint der Herren gewonnen hat, Barcelona 1992.

Wie erwähnt, kann das Foto darüber hinaus in Bezug auf die Konnotationen gelesen werden, die es zu ›Rasse‹ enthält. In diesem Fall könnte die Botschaft darin liegen, dass Schwarze gezeigt werden, wie sie etwas gut machen: »*Endlich* gewinnen sie!« Aber hat sich im Lichte der ›bevorzugten Bedeutung‹ nicht auch die Bedeutung bezüglich ›Rasse‹ und ›Andersheit‹ verändert? Wird nicht eher ein Eindruck vermittelt wie: »Sogar wenn Schwarze auf dem Höhepunkt ihrer Leistung gezeigt werden, versagen sie oft, wenn es darum geht, den Gewinn davonzutragen«? Diese Zweideutigkeit ist wichtig, denn sie verdeutlicht, dass Menschen, die auf irgendeine signifikante Weise von der Mehrheit verschieden

– ›sie‹ und nicht ›wir‹ – sind, oft *binären* Formen der Repräsentation ausgesetzt werden. Sie werden scheinbar durch gegensätzliche, polarisierte, binäre Extreme wie gut/schlecht, zivilisiert/primitiv, hässlich/übermäßig attraktiv, abstoßend-weil-anders/anziehend-weil-fremd-und-exotisch repräsentiert. Und oft wird von ihnen gefordert, *beides zur gleichen Zeit zu sein!* Wir werden unten auf diese gespaltenen Figuren oder ›Tropen‹ der Repräsentation zurückkommen.

Zunächst jedoch schauen wir uns ein anderes, ähnliches Pressefoto an, dieses Mal von einem anderen rekordbrechenden 100-Meter-Finale (Bild 2). Es zeigt Linford Christie, der gerade das Rennen seines Lebens gewonnen hat und wenig später Kapitän des britischen olympischen Kaders wird, auf dem Höhepunkt seiner Karriere. Das Bild fängt seinen Triumph im Moment der Ehrenrunde ein. Er trägt dabei den Union Jack. Wie ist dieses Bild angesichts der vorangegangenen Diskussion zu verstehen? Was ›sagt‹ es über ›Rasse‹ und kulturelle Identität?

Natürlich gibt es keine ›richtige‹ oder ›falsche‹ Antwort auf diese Frage. Das Bild trägt viele Bedeutungen, die alle gleich plausibel sind. Es ist wichtig zu betonen, dass dieses Bild ein Ereignis zeigt (›Denotation‹), und eine ›Botschaft‹ oder Bedeutung (›Konnotation‹) – Barthes würde es eine ›Meta-Botschaft‹ oder einen ›Mythos‹ nennen – bezüglich ›Rasse‹, Hautfarbe, oder ›Andersheit‹ transportiert. Wir können nicht anders, als Bilder dieser Art als Aussagen nicht nur über Menschen oder Ereignisse, sondern auch über ihre ›Andersheit‹, ihre ›Differenz‹, zu lesen. *›Differenz‹ ist kenntlich gemacht worden.* Wie sie dann jedoch interpretiert wird, ist eine permanente und wiederkehrende Problematik bei der Repräsentation von Menschen, die sich ›rassisch‹ oder ethnisch von der Mehrheitsbevölkerung unterscheiden. Differenz schafft Bedeutung. Sie ›spricht‹.

In einem späteren Interview äußerte sich Christie über Fragen seiner kulturellen Identität (*The Sunday Independent*, 11. November 1995). Er hat sehr emotionale Erinnerungen an Jamaika, wo er geboren wurde und bis zum Alter von sieben Jahren lebte. Aber »ich lebe hier (in Großbritannien) seit achtundzwanzig Jahren. Ich kann nichts anderes als britisch sein. « (S.18) Allerdings ist die Sache nicht ganz so einfach. Christie ist sich vollkommen bewusst, dass bei den meisten Definitionen von Britischsein davon ausgegangen wird, dass eine dazu gehörende Person ›weiß‹ ist. Es ist viel schwerer für Schwarze, wo immer sie geboren sind, als ›britisch‹ akzeptiert zu werden. 1995 musste das Cricket-Magazin *Wisden* schwarzen Athleten Schadensersatz wegen Rufschädigung bezahlen, weil es behauptet hatte, dass man nicht damit rechnen könne, dass sie als Schwarze die gleiche Loyalität und den gleichen Einsatz zeigen würden, um für England zu

gewinnen. Christie weiß also, dass jedes Bild auch hinsichtlich dieser weiter gefassten Frage kultureller Zugehörigkeit und Differenz ›gelesen‹ wird. Tatsächlich machte er seine Bemerkungen im Kontext einer negativen Öffentlichkeit, der er in einigen Sektoren der britischen Boulevardpresse ausgesetzt war und die zu einem großen Teil aus einem vulgären unausgesprochenen, auf seine Kosten gehenden ›Witz‹ resultiert. Und zwar, dass die engen Lycrashorts, die er trägt, die Größe und die Form seiner Genitalien zeigen würden. Das war genau das Detail, auf das sich die Berichterstattung der *Sun* am Morgen nach seinem Sieg konzentrierte. Christie wurde in der Boulevardpresse zum Gegenstand eines fortgesetzten Getratsches über die Unübersehbarkeit und Größe seiner ›Lunchbox‹ – ein Euphemismus, der teilweise so wörtlich genommen wurde, dass, wie er offenbarte, eine Firma ihre Frühstücksdosen mit seinem Image bewerben wollte! Linford Christie bemerkte zu diesen Anspielungen: »Ich fühlte mich gedemütigt … Meine erste instinktive Reaktion war, dass das rassistisch war. Da haben wir's: ein schwarzer Mann wird zu einem Stereotyp gemacht. Ich kann einen guten Witz vertragen. Aber dies geschah einen Tag nachdem ich die größte Auszeichnung gewonnen hatte, die ein Athlet gewinnen kann … Ich möchte nicht durch mein Leben gehen und dabei für das bekannt sein, was ich in der Hose habe. Ich bin eine ernsthafte Person…« (S. 15).

Abbildung 3: Florence Griffith-Joyner.

Was passiert hier? Ist das nur ein schlechter Scherz oder liegt dahinter eine tiefere Bedeutung? Was haben Sexualität und Geschlecht mit den Bildern von schwarzen Männern und Frauen zu tun? Warum sagte der schwarze französische Autor Frantz Fanon aus Martinique, dass weiße Menschen besessen seien von der Sexualität schwarzer Menschen? Sie ist der Gegenstand einer weit verbreiteten Phantasie, die den schwarzen Mann über seine Genitalien definiert. »Man ist sich nicht länger des Schwarzen bewusst, sondern nur seines Penis; der Schwarze wird in den Hintergrund gedrängt. Er wird in einen Penis verwandelt« (Fanon, 1986/1952, S. 170). Ein französi-

scher Autor, Michel Cournot, den Fanon zitiert, schrieb: »Vier Schwarze mit ihren entblößten Penissen würden eine Kathedrale füllen«. (ebenda, S. 169) In welcher Beziehung stehen diese sexuellen Fantasien in der Repräsentation von ›Andersheit‹ und Differenz zu ›Rasse‹ und Ethnizität?

Indem wir ›Rasse‹, Ethnizität und Hautfarbe um Sexualität und Geschlecht ergänzen, haben wir eine andere Dimension in die Repräsentation von Differenz eingeführt. Es ist sehr wohl anerkannt, dass Sport eines der wenigen Felder ist, auf dem Schwarze überragende Erfolge haben. Und es scheint natürlich, dass Bilder von Schwarzen, die aus dem Sport stammen, den Körper betonen, der schließlich das Instrument der athletischen Leistung darstellt. Es ist jedoch schwer, Bilder von Körpern in Bewegung und auf dem Höhepunkt ihrer physischen Perfektion zu produzieren, ohne dass sie auf irgendeine Weise eine ›Botschaft‹ über *Geschlecht* und *Sexualität* transportieren. Worin bestehen diese ›Botschaften‹, wenn sie sich auf schwarze Athleten beziehen?

Als Beispiel kann ein weiteres Foto aus dem Olympia-Sonderteil der *Sunday Times* von 1988 dienen, das die schwarze amerikanische Sprinterin Florence Griffith-Joyner zeigt, die in Seoul drei Goldmedaillen gewonnen hat (Bild 3). Können wir dieses Foto lesen, ohne eine Botschaft über ›Rasse‹, Geschlecht und Sexualität wahrzunehmen – selbst wenn deren konkreter Inhalt mehrdeutig bleibt? Gibt es irgendeinen Zweifel, dass das Foto auf allen drei Ebenen ›bedeutet‹? In der Repräsentation scheint eine Differenz die andere anzuziehen – so dass sie sich zu einem ›Spektakel‹ der ›Andersheit‹ summieren. In diese Richtung deutet auch eine Bemerkung von ›Flo-Jos‹ Ehemann Al Joyner, die in dem Text zum Foto zitiert wird: »Jemand behauptet, dass meine Ehefrau wie ein Mann aussehe.« Das Gleiche gilt für ein Foto auf der nächsten Seite desselben Artikels. Hier ist Al Joyners Schwester Jackie Joyner-Kersee zu sehen, die in Seoul ebenfalls eine Goldmedaille gewonnen und Weltrekorde im Siebenkampf gebrochen hat, wie sie sich auf einen Speerwurf vorbereitet. Als Begleittext fungiert

Abbildung 4: Jackie Joyner-Kernsee.

wiederum eine Bemerkung Al Joyners: »Jemand sagt, meine Schwester sehe aus wie ein Gorilla.« (Bild 4)

Es muss noch etwas Zusätzliches über diese Fotos von schwarzen Athleten festgestellt werden. Sie erlangen erst dann eine Bedeutung, wenn sie im Zusammenhang, gegen- oder in Verbindung miteinander gelesen werden. Sie ›bedeuten‹ also nicht aus sich selbst heraus, sondern akkumulieren oder spielen ihre Bedeutungen über eine Vielzahl von Texten und Medien hinweg gegeneinander aus. Jedes Bild trägt zwar durchaus seine eigene spezifische Bedeutung. Analysiert man aber die Formen, in denen Differenz und ›Andersheit‹ in einem historischen Moment in einer bestimmten Kultur repräsentiert werden, wird deutlich, dass sich ähnliche Repräsentationspraktiken und -figuren, wenn auch mit Variationen, von einem Text oder einem Element der Repräsentation zum anderen wiederholen. Diese Anhäufung und Veränderung von Bedeutungen über verschiedene Texte hinweg wird Inter-Textualität genannt und das gesamte Repertoire an Bildern und visuellen Effekten, durch das ›Differenz‹ in einem beliebigen historischen Moment repräsentiert wird, wird als *Repräsentationsregime* bezeichnet.

Ein interessantes Beispiel für Inter-Textualität findet sich in Bild 5. Es zeigt Carl Lewis, einen der Sprinter von Bild 1, in einer Pirelli-Werbung. Auf den ersten Blick fasst das Bild die Echos aller vorhergehenden Bilder zusammen – durchtrainierte athletische Körper, angespannt in der Bewegung, Supermänner und -frauen. Aber hier ist die Bedeutung auf andere Art

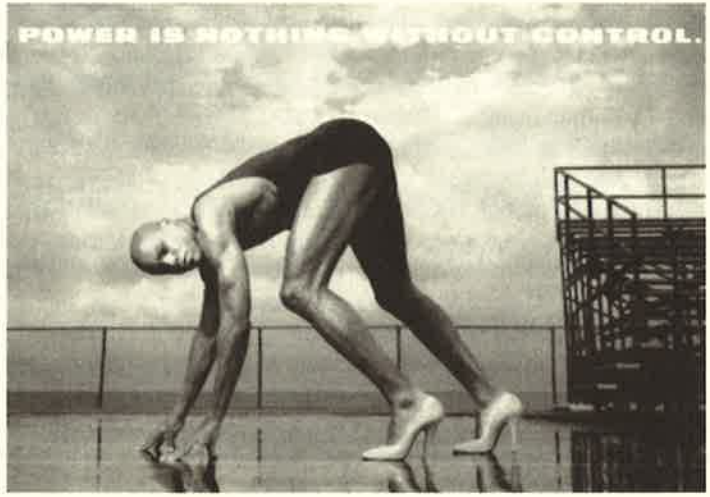

Abbildung 5: Carl Lewis, fotografiert für eine Pirelli-Anzeigenkampagne.

gebrochen. Pirelli ist eine Reifenfirma, die dafür bekannt ist, Kalender mit Bildern schöner, knapp bekleideter Frauen in provokativen Posen zu produzieren – der typische ›Pin-up‹. In welchem dieser zwei Kontexte sollten wir Carl Lewis' Bild ›lesen‹? Ein Schlüssel für die Interpretation liegt in der Tatsache, dass, obwohl Lewis männlich ist, er in der Anzeige elegante, hochhackige rote Schuhe trägt!

Dieses Bild funktioniert, indem es ›Differenz‹ kenntlich macht. Die herkömmliche Identifikation von Lewis mit einem schwarzen männlichen Athleten und mit einer Art ›Super-Männlichkeit‹ wird durch die Anrufung seiner ›Weiblichkeit‹ gestört und unterbrochen – und die roten Schuhe wirken dabei als Signifikant. Die sexuelle und rassische Bedeutung wird somit mehrdeutig. Der super-männliche schwarze Athlet ist vielleicht nicht ganz so, wie er scheint. Die Vieldeutigkeit verstärkt sich, wenn dieses Bild mit den anderen Pressebildern von schwarzen Athleten – mit den Stereotypen, die wir zu sehen gewohnt sind – verglichen wird. Seine Bedeutung ist textübergreifend, was heißt, dass es gegen den Strich gelesen werden muss. Verstärkt oder untergräbt dieses Foto das Stereotyp? Einige sagen, es sei nur ein Witz der Werbeagentur. Andere argumentieren, dass Carl Lewis es zugelassen habe, sich von einer großen Werbeagentur ausbeuten zu lassen. Andere wiederum meinen, dass er ganz bewusst gehandelt habe, um das traditionelle Bild schwarzer Männlichkeit in Frage zu stellen und anzufechten.

Im Lichte dieses Beispiels können wir unsere Ausgangsfrage präziser formulieren. Warum ist ›Andersheit‹ ein so zwingendes Objekt der Repräsentation? Was sagt uns das Kenntlichmachen rassischer Differenz über Repräsentation als Praxis? Durch welche Repräsentationspraktiken wird rassischer und ethnischer Differenz eine Bedeutung gegeben? Was sind die diskursiven Formationen, die Repertoires und Regime der Repräsentation, auf die die Medien zurückgreifen, um Differenz darzustellen? Warum ist eine Dimension von Differenz – zum Beispiel ›Rasse‹ – von anderen Dimensionen wie Sexualität, Geschlecht und Klasse durchkreuzt? Und wie hängt die Repräsentation von Differenz mit Fragen der Macht zusammen?

1.2 Warum spielt Differenz eine Rolle?

Bevor wir weitere Beispiele heranziehen, wollen wir einige der Probleme näher untersuchen, die sich aus unserer ersten Frage ergeben. Warum spielt Differenz überhaupt eine Rolle und wie können wir die Faszination für ›Andersheit‹ erklären? Auf welche theoretischen Argumente können wir zurückgreifen, um diese Frage anzugehen?

Fragen der Differenz sind in den Cultural Studies in den letzten Jahrzehnten in den Blick gerückt und von verschiedenen Disziplinen unterschiedlich bearbeitet worden. In diesem Abschnitt betrachten wir komprimiert vier solcher theoretischen Ansätze. Bei jedem wird damit begonnen, zu zeigen, wie wichtig Differenz ist und was als ihre positiven Aspekte betrachtet wird. Daran anschließend werden ihre jeweils als eher negativ gesehenen Elemente dargestellt. Beides zusammengedacht wird deutlich, warum Differenz sowohl notwendig als auch gefährlich ist.

1. Der erste Ansatz kommt aus der Linguistik. Er wird mit Saussure und der Verwendung von Sprache als Modell dafür, wie Kultur funktioniert, assoziiert. Das Hauptargument, das hier vorgebracht wird, ist, dass Differenz deshalb ins Gewicht fällt, weil sie essentiell für Bedeutung ist; ohne sie kann Bedeutung nicht existieren. Wir wissen, was schwarz bedeutet, argumentiert Saussure, nicht weil es irgendeine Essenz des Schwarzseins gibt, sondern weil wir es mit seinem Gegenteil kontrastieren können – weiß. Bedeutung, führt er aus, ist relativ. Es ist der Unterschied zwischen schwarz und weiß, der sie schafft. Carl Lewis kann auf dem Pirelli-Foto ›Weiblichkeit‹, oder die ›weiblichen‹ Seiten von Männlichkeit darstellen, weil er seine Differenz von den traditionellen Stereotypen schwarzer Männlichkeit kenntlich machen kann. Hierbei fungieren die roten Schuhe als Signifikanten für Weiblichkeit. Dieses Prinzip gilt auch für breiter angelegte Konzepte. Wir wissen, was ›Britischsein‹ ist, nicht nur wegen bestimmter nationaler Charakteristika, sondern auch weil wir seine Differenz von seinen ›Anderen‹ definieren können – ›Britischsein‹ ist nicht-französisch, nicht-amerikanisch, nicht-deutsch, nicht-jamaikanisch und so weiter. Das ermöglicht es Linford Christie, sein ›Britischsein‹ durch die Flagge auszudrücken und gleichzeitig in Frage zu stellen, dass ›Britischsein‹ immer mit ›Weißsein‹ einhergehen muss.

Bedeutung hängt somit von der Differenz zwischen Gegensätzen ab. Binäre Gegensätze – weiß/schwarz, Tag/Nacht, männlich/weiblich, britisch/ausländisch – sind jedoch trotz ihrer Nützlichkeit, die Vielfalt der Welt in ihren Entweder/Oder-Extremen zu fassen, ziemlich rohe und reduktionistische Mittel, um Bedeutung herzustellen. Zum Beispiel gibt es in der so genannten Schwarzweiß-Fotographie tatsächlich kein reines Schwarz oder Weiß, sondern nur variierende Schattierungen von Grau. ›Schwarz‹ geht unmerklich in ›Weiß‹ über, so wie die Menschen sowohl ›männliche‹ als auch ›weibliche‹ Seiten ihrer Natur haben. Binäre Gegensatzpaare tendieren jedoch dazu, in ihrer rigiden dualen Struktur übervereinfachter Darstellung alle diese Variationen und Unterschiede aufzusaugen und unkenntlich zu machen. Und noch wesentlicher ist, wie der Philosoph Jacques Derrida ausgeführt hat, dass es sehr wenige neutrale

binäre Gegensätze gibt. Ein Pol des Gegensatzpaares, argumentiert er, ist gewöhnlich der dominante, der den anderen in seinem Operationsfeld einschließt. Es besteht immer eine Machtbeziehung zwischen den Polen binärer Oppositionen (Derrida, 1974). Wir sollten daher weiß/schwarz, Männer/Frauen, männlich/weiblich, Oberklasse/Unterklasse, britisch/ausländisch schreiben, um diese Machtdimension im Diskurs zu fassen.

2. Die zweite Erklärung kommt ebenfalls aus der Sprachtheorie. *In diesem Fall geht es um die Erkenntnis, dass wir Differenz brauchen, weil wir Bedeutung nur durch einen Dialog mit dem ›Anderen‹ herstellen können.* Der große russische Linguist und Kritiker Mikhail Bakhtin, der in den 1940ern mit dem stalinistischen Regime in Konflikt geriet, untersuchte Sprache nicht (wie Saussure) als ein objektives System, sondern daraufhin, wie Bedeutung im Dialog zwischen zwei und mehr Sprechern aufrechterhalten wird. Bakhtin führt aus, dass Bedeutung niemals irgendeinem einzelnen Sprecher gehört, sondern erst im Geben und Nehmen zwischen verschiedenen Sprechern entsteht. »In der Sprache gehört das Wort zur Hälfte jemand anderem. Es wird nur zum eigenen, wenn ... es sich der Sprecher aneignet, indem er es an seine expressive semantische Intention anpasst. Vor dieser Aneignung ... existiert das Wort nicht in einer neutralen oder unpersönlichen Sprache ... es existiert eher im Mund anderer Leute, ihren Intentionen dienend: von dort muss man es sich holen und es zu seinem Eigen machen.« (Bakhtin, 1981/1935, S.293f.) Bakhtin und sein Mitarbeiter Volosinov waren der Meinung, dass uns dies dazu befähige, in eine Auseinandersetzung über Bedeutung einzutreten, in der wir ein existierendes Set von Assoziationen aufbrechen und Worte neu besetzen könnten. Bedeutung, so argumentiert Bakhtin, wird im Dialog konstruiert – sie ist von Grund auf dialogisch. Alles was wir sagen und meinen wird durch die Interaktion und das Wechselspiel mit einer anderen Person modifiziert. Bedeutung entsteht durch die Differenz zwischen den Teilnehmern jedes beliebigen Dialogs.

Dies ist die positive Seite von Bakhtins Theorie. Die negative Seite ist natürlich, dass Bedeutungen folglich nicht festgeschrieben werden und dass eine Gruppe die Bedeutungsgebung niemals vollständig steuern kann. Was es bedeutet, ›britisch‹ oder ›russisch‹ oder ›jamaikanisch‹ zu sein, kann nicht ausschließlich von den Briten, den Russen oder Jamaikanern kontrolliert werden. Es ist immer offen für Aneignungen und plötzliche Zugriffe und wird ständig im Dialog zwischen diesen nationalen Kulturen und ihrem ›Anderen‹ ausgehandelt. So ist es beispielsweise nicht möglich zu verstehen, was es im neunzehnten Jahrhundert bedeutete ›britisch‹ zu sein, ohne zu wissen, was die Briten von Jamaika, ihrer bevorzugten Kolonie in der

Karibik, oder von Irland und vor allem, was die Jamaikaner und die Iren von ihnen dachten... (C. Hall, 1994).

3. Die dritte ist eine anthropologische Erklärung. *Ihre zentrale Aussage ist, dass Kultur darauf basiert, Dingen eine Bedeutung zu geben, indem ihnen unterschiedliche Positionen innerhalb eines klassifikatorischen Systems zugewiesen werden. Die Kennzeichnung von ›Differenz‹ ist also die Basis der symbolischen Ordnung, die wir Kultur nennen.* Mary Douglas, die darin an die klassischen Arbeiten des französischen Soziologen Emile Durkheim über symbolische Systeme und die späteren Studien über Mythologie des französischen Anthropologen Claude Lévi-Strauss anknüpft, argumentiert, dass soziale Gruppen ihrer Welt Bedeutung aufzwingen, indem sie Dinge in klassifikatorischen Systemen ordnen und organisieren (Douglas, 1966). Voraussetzung dafür ist, dass eine klare Differenz zwischen ihnen hergestellt wird. Deshalb fungieren binäre Gegensätze als wesentliche Basis aller Klassifikationen. Lévi-Strauss (1979) zeigt dies am Beispiel verschiedener Arten von Lebensmitteln auf. Eine Möglichkeit, ihnen Bedeutung zu geben, besteht darin, sie in zwei Gruppen aufzuteilen – die, die ›roh‹ und die, die ›gekocht‹ gegessen werden. Natürlich kann man Lebensmittel auch nach ›Gemüse‹ und ›Obst‹ ordnen, oder danach, ob sie als Vorspeise oder als Dessert gegessen werden, oder ob sie zum Abendessen oder zum heiligen Fest und zur Kommunion serviert werden. In jedem Fall ist die ›Differenz‹ der zentrale Faktor für kulturelle Bedeutung.

›Differenz‹ kann jedoch auch negative Gefühle und Praktiken zum Vorschein bringen. Mary Douglas legt dar, dass die kulturelle Ordnung gerade dann gestört wird, wenn Dinge in der falschen Kategorie auftauchen oder wenn sie in keine Kategorie passen – beispielsweise eine Substanz wie Quecksilber, die ein Metall, aber trotzdem flüssig ist, oder eine soziale Gruppe wie ›gemischtrassische‹ Mulatten, die weder weiß noch schwarz sind, sondern sich vieldeutig in einer instabilen, gefährlichen, hybriden Zone der Unbestimmtheit zwischen beiden Polen bewegen (Stallybrass und White, 1986). Stabile Kulturen sind darauf angewiesen, dass Dinge an ihrem zugewiesenen Platz bleiben. Symbolische Grenzen sorgen für die ›Reinheit‹ der Kategorien und geben Kulturen so ihre einmalige Bedeutung und Identität. Ein deplazierter Gegenstand stellt einen Angriff auf diese ungeschriebenen Regeln und Kodes dar. Schmutz im Garten ist in Ordnung, aber im Schlafzimmer ist er am falschen Platz – ein Zeichen für ›Verunreinigung‹, für überschrittene symbolische Grenzen und gebrochene Tabus. Wir reagieren auf ›deplazierte Materie‹, indem wir sie aufwischen, rausschmeißen und Ordnung und Normalität wiederherstellen. Der Rückzug vieler Kulturen in Richtung einer ›Schließung‹ gegenüber Ausländern,

Eindringlingen, Fremden und ›Anderen‹ ist Teil desselben Prozesses der ›Reinigung‹ (Kristeva, 1982).

Symbolische Grenzlinien sind somit zentral für jede Kultur. Differenz kenntlich zu machen, führt uns symbolisch gesehen dazu, die Reihen zu schließen, die Kultur abzuschotten und alles, was als unrein oder anormal definiert wird, zu stigmatisieren und auszugrenzen. Paradoxer Weise jedoch wird Differenz dadurch auch mächtig. Sie ist seltsam attraktiv, gerade weil sie verboten, tabu und gefährlich für die kulturelle Ordnung ist. Daher »ist das, was sozial peripher ist, häufig symbolisch zentral« (Babcock, 1978, S. 32).

4. Die vierte Art der Erklärung ist psychoanalytisch und bezieht sich auf die Rolle von ›Differenz‹ in unserem psychischen Leben. *Das Argument ist hier, dass ›das Andere‹ die Basis für die Konstitution des Selbst, für uns als Subjekte und für die sexuelle Identität ist.* Laut Freud hängt die Konsolidierung unserer Definition des ›Selbst‹ und unserer sexuellen Identität davon ab, wie wir als Subjekte besonders in jener frühen Entwicklungsphase, die er Ödipuskomplex (nach der Ödipusgeschichte in der griechischen Mythologie) nennt, geformt werden. Sehr kleine Kinder verfügen demnach nicht über ein festgefügtes einheitliches Bewusstsein ihrer selbst als Subjekt und ihrer sexuellen Identität. Allerdings, so Freuds Version des Ödipusmythos, entwickelt ein Junge ab einem bestimmten Punkt ein unbewusstes erotisches Gefühl für die Mutter, sieht seinen Vater aber als Hindernis auf dem Weg zu dessen Befriedigung. In dem Moment, in dem er jedoch entdeckt, dass Frauen keinen Penis haben, nimmt er an, dass seine Mutter mit Kastration bestraft wurde, und dass ihm das gleiche passieren könnte, falls er an seinem unbewussten Verlangen festhalten würde. Aus Angst identifiziert er sich jetzt mit seinem alten ›Rivalen‹, dem Vater, und beginnt damit, eine männliche Identität zu übernehmen. Das Mädchen identifiziert sich in der entgegengesetzten Art und Weise ursprünglich mit dem Vater. Aber sie kann nicht er ›sein‹, weil ihr ein Penis fehlt. Sie kann ihn nur ›gewinnen‹, indem sie, unbewusst, bereit ist, das Kind eines Mannes auszutragen – und damit die Mutterrolle übernimmt, sich damit identifiziert und ›weiblich wird‹.

Dieses Modell dessen, wie kleine Kinder anfangen, sexuelle Differenz anzunehmen, wurde einerseits von vielen Seiten scharf kritisiert und vor allem sein spekulativer Charakter in Frage gestellt. Auf der anderen Seite ist es sehr einflussreich und von nachfolgenden Analysten vielfältig ergänzt und abgeändert worden. Der französische Psychoanalytiker Jacques Lacan (1997) ging beispielsweise weiter als Freud, indem er argumentierte, dass das Kind kein Bewusstsein seiner selbst als von der Mutter unabhängiges Subjekt hat, bis es sich selbst im Spiegel sieht, oder sich in den Blicken der

Mutter wiedergespiegelt findet. Durch Identifikation »begehrt es das Objekt ihrer Begierde und fokussiert so seine Libido auf sich selbst« (siehe Segal, 1997). Es ist diese Wiederspiegelung von außerhalb des eigenen Selbst während des »*Spiegelstadiums*«, oder was Lacan den »Blick vom Ort des Anderen« nennt, was es dem Kind ermöglicht, sich selbst zum ersten Mal als einheitliches Subjekt zu erkennen, sich auf die Außenwelt und das ›Andere‹ zu beziehen, Sprache zu entwickeln und eine sexuelle Identität anzunehmen. (Lacan spricht davon, sich selbst zu ›verkennen‹, da er davon ausgeht, dass das Subjekt niemals vollständig einheitlich sein kann.) Melanie Klein (1957) dagegen argumentierte, dass das kleine Kind mit dem Problem eines fehlenden stabilen Selbst fertig wird, indem es sein unbewusstes Bild von und seine Identifikation mit der Mutter in ›gute‹ und ›schlechte‹ Teile aufspaltet. Dabei internalisiert es einige Aspekte und projiziert andere auf die äußere Welt. Das gemeinsame Element all dieser unterschiedlichen Versionen von Freuds Theorie ist die Rolle, die diese verschiedenen Ansätze dem ›Anderen‹ für die subjektive Entwicklung zukommen lassen. Subjektivität und ein Bewusstsein des Selbst können nur durch symbolische und unbewusste Beziehungen entstehen, die das kleine Kind zu einem signifikanten ›Anderen‹ aufbaut, das außerhalb – also unterschieden – von ihm selbst ist.

Auf den ersten Blick scheinen diese psychoanalytischen Darstellungen positive Implikationen bezüglich der ›Differenz‹ zu enthalten. Unsere Subjektivität, so sagen sie aus, hängt von unseren unbewussten Beziehungen mit signifikanten Anderen ab. Sie haben jedoch auch negative Implikationen. Die psychoanalytische Perspektive geht davon aus, dass es keinen gegebenen stabilen inneren Kern des Selbst oder der Identität gibt. Psychisch sind wir als Subjekte niemals vollständig einheitlich. Unsere Subjektivitäten werden durch diesen unruhigen, niemals kompletten, unbewussten Dialog mit dem ›Anderen‹ und seine Internalisierung geformt. Sie werden in Beziehung zu etwas konstruiert, das uns komplettiert, uns gleichzeitig aber in gewisser Weise – da es sich außerhalb von uns befindet – auch immer fehlt.

Darüber hinaus kann diese unruhige und anstrengende Spaltung oder Teilung laut Psychoanalyse niemals vollständig geheilt werden. Einige sehen hierin den Hauptgrund für Neurosen bei Erwachsenen. Andere führen psychische Probleme auf die Aufspaltung in ›gute‹ und ›schlechte‹ Teile des Selbst zurück, die dazu führt, dass man sich innerlich von den ›schlechten‹ Aspekten, die man verinnerlicht hat, verfolgt fühlt, oder alternativ die ›schlechten‹ Gefühle, mit denen man nicht umgehen kann, auf andere projiziert. Frantz Fanon (1986/1952), der psychoanalytische Theorien für seine Rassismuserklärungen herangezogen hat, argumentiert, dass

ein Großteil rassistischer Stereotypenbildung und Gewalt aus der Weigerung des weißen ›Anderen‹ resultiert, die schwarze Person ›vom Platz des Anderen‹ aus anzuerkennen (siehe Bhabha, 1986b; Hall, 1996a).

Diese Debatten über ›Differenz‹ und das ›Andere‹ wurden hier vorgestellt, weil sich dieser Text selektiv auf alle von ihnen bezieht, um die Funktionsweise rassischer Repräsentation zu analysieren. Die Leserinnen und Leser müssen sich an dieser Stelle nicht für eine dieser Erklärungen entscheiden. Da sie sich auf unterschiedliche Analyseebenen beziehen – jeweils auf die linguistische, die soziale, die kulturelle und die psychologische Ebene –, schließen sie sich gegenseitig nicht aus. Zwei allgemeine Punkte sind an dieser Stelle allerdings festzuhalten. Erstens spielt die Frage der ›Differenz‹ und der ›Andersheit‹ von vielen verschiedenen Richtungen aus und in unterschiedlichen Disziplinen eine zunehmend bedeutende Rolle. Zweitens ist ›Differenz‹ ambivalent. Sie kann sowohl positiv als auch negativ sein. Sie ist notwendig für die Produktion von Bedeutung, die Formierung von Sprache und Kultur, für soziale Identitäten und ein subjektives Bewusstsein des Selbst als ein sexuelles Subjekt. Und gleichzeitig ist sie bedrohlich, eine Quelle von Gefahr, von negativen Gefühlen, Spaltungen, Feindseligkeiten und Aggressionen gegenüber dem ›Anderen‹. Im Folgenden sollte dieser zweischneidige Charakter der ›Differenz‹, ihr gespaltenes Vermächtnis, immer im Kopf behalten werden.

2. Die Rassisierung des ›Anderen‹

Während wir diese theoretischen Analyse- ›Werkzeuge‹ für einen Moment in Reserve halten, werden wir jetzt einige Beispiele aus dem Repertoire der Repräsentation und der Repräsentationspraktiken genauer untersuchen, die verwendet wurden, um rassische Differenz kenntlich zu machen und das rassisierte ›Andere‹ in der westlichen Populärkultur zu signifizieren. Wie wurde dieses Archiv gebildet und was waren seine typischen Figuren und Praktiken?

Es gibt drei wesentliche Phasen der Begegnung des ›Westens‹ mit Schwarzen, die zu einer Lawine populärer Repräsentationen führten, die ihrerseits auf der Kennzeichnung rassischer Differenz basierten. Die erste Phase begann mit dem Kontakt zwischen europäischen Händlern und westafrikanischen Königtümern im sechzehnten Jahrhundert, die für drei Jahrhunderte die Quelle für schwarze Sklaven wurden. Seine Resultate sind in der Sklaverei und den Nach-Sklaverei-Gesellschaften der Neuen Welt zu finden. (Sie werden in Abschnitt 2.2 behandelt.) Die zweite Phase war die europäische Kolonisation Afrikas und der Kampf zwischen den europäischen Mächten um die Kontrolle der kolonialen Gebiete, Märkte und Rohstoffe in der Periode des ›Hoch-Imperialismus‹ (siehe unten, Abschnitt, 2.1). Die dritte Phase war die Migration aus der ›Dritten Welt‹ nach Europa und Nordamerika nach dem Zweiten Weltkrieg. (Beispiele aus dieser Periode werden in Abschnitt 2.3 diskutiert.) Westliche Ideen über ›Rasse‹ und Bilder rassischer Differenz wurden wesentlich von diesen drei schicksalhaften Begegnungen geprägt.

2.1 Der Waren-Rassismus: das Empire und die häusliche Welt

Wir beginnen mit der Frage, wie Bilder rassischer Differenz, die der imperialen Begegnung entstammten, die britische Populärkultur am Ende des neunzehnten Jahrhunderts überfluteten. Im Mittelalter war das europäische Bild von Afrika doppeldeutig – ein mysteriöser Ort, der jedoch oft positiv gesehen wurde: schließlich war die koptische Kirche eine der ältesten ›überseeischen‹ christlichen Gemeinschaften; schwarze Heilige erschienen in der mittelalterlichen christlichen Ikonographie; und Äthiopiens legendärer ›Priester Johannes‹ hatte den Ruf, einer der loyalsten Unterstützer des Christentums zu sein. Schrittweise änderte sich dieses Bild jedoch. Es wurde behauptet, dass die Afrikaner die Nachkommen von Ham seien, der in der Bibel verflucht worden war, auf ewig »ein Knecht aller Knechte unter seinen Brüdern« zu sein. Identifiziert mit Natur, symbolisierten sie ›das Primitive‹ im Unterschied zur ›zivilisierten Welt‹. Für die Aufklärung, die Gesellschaften anhand der evolutionären Skala von ›Barbarei‹ bis ›Zivilisation‹ einstufte, war Afrika »die Mutter alles Abscheulichen in der Natur« (Edward Long, 1774, zitiert in McClintock, 1995, S.22). Curvier nannte die schwarze Rasse einen ›Affenstamm‹. Der Philosoph Hegel erklärte, dass Afrika »kein historischer Teil der Welt« sei – »er hat keine Bewegung und Entwicklung aufzuweisen« (Hegel 1986, S. 129). Im neunzehnten Jahrhundert, als die europäische Erforschung und Kolonisation des afrikanischen Landesinneren ernsthaft anfing, wurde Afrika als ein »von der Außenwelt abgeschnittenes und historisch verlassenes, ... ein Land der Fetische« betrachtet, das »von Kannibalen, Derwischen und Hexern bewohnt wurde« (McClintock, 1995, S. 41).

Die Erforschung und Kolonisation Afrikas rief eine Explosion kultureller Repräsentationen hervor (Mackenzie, 1986). Unser Beispiel hier ist die Verbreitung imperialer Bilder und Themen in Großbritannien durch Werbung in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts.

Der Fortschritt des großen weißen Entdecker-Abenteurers und die Begegnungen mit dem schwarzen afrikanischen Exoten wurde in Karten und

Zeichnungen, Kupferstichen und (insbesondere) der neuen Fotografie, in Zeitungsillustrationen und –berichten, Tagebüchern, Reiseliteratur, gelehrten Abhandlungen, offiziellen Berichten und Abenteuerromanen für Jungen erfasst, aufgezeichnet und dargestellt. Durch Anzeigen wurde dem imperialen Projekt eine visuelle Form in einem populären Medium gegeben, so dass eine Verbindung zwischen dem Empire und der einheimischen Vorstellungswelt geschaffen wurde. Anne McClintock argumentiert, dass durch die Rassisierung der Werbung (den Waren-Rassismus) »das viktorianische Mittelklasseheim ein Raum für die Zurschaustellung des imperialen Spektakels und die Neuerfindung von Rasse wurde, während die Kolonien – insbesondere Afrika, eine Theaterbühne für die Ausstellung des viktorianischen Kultes des Häuslichen und die Neuerfindung von Geschlecht wurden« (1995, S.34).

Die Werbung für die Gegenstände, den billigen Klunker und Nippes, mit denen die viktorianischen Mittelklassen ihre Häuser füllten, stellte für die Warenproduktion »eine imaginäre Weise, sich auf die wirkliche Welt zu beziehen« bereit. Nach 1890, mit dem Aufstieg der Massenpresse, von *Illustrated London News* bis zur *Daily Mail*, drang, durch das Spektakel der Werbung, die Bilderwelt der massenhaften Warenproduktion auch in die Welt der arbeitenden Klassen ein (Richards, 1990). Richards spricht von einem ›Spektakel‹, weil die Werbung *Dinge* in eine phantastische visuelle Zurschaustellung von *Zeichen und Symbolen* übersetzte. Die Warenproduktion wurde mit dem Empire verknüpft – die Suche nach Märkten und Rohstoffen ersetzte andere Motive für die imperiale Expansion.

Dieser Verkehr in zwei Richtungen schuf Verbindungen zwischen dem Imperialismus und der häuslichen Sphäre, dem Öffentlichen und dem Privaten. Waren (und Bilder des englischen häuslichen Lebens) fluteten nach draußen in die Kolonien; Rohstoffe (und Bilder der voranschreitenden ›zivilisierenden Mission‹) wurden in das eigene Haus transportiert. Henry Stanley, der imperiale Abenteurer, der Livingstone in Zentralafrika auf die Spur kam und Gründer des berüchtigten Freistaates Kongo war, versuchte, Uganda zu annektieren und das Landesinnere für die East Africa Company zu erschließen. Er glaubte, dass die Verbreitung von Waren die ›Zivilisation‹ in Afrika unumgänglich machen würde und nannte seine einheimischen Träger nach den Marken der Waren, die sie trugen – Bryant und May, Remington und so weiter. Seine Abenteuer wurden assoziiert mit *Pears' Soap*, *Bovril* und verschiedenen Teesorten. Die Galerie imperialer Helden und ihre männlichen Heldentaten im ›dunkelsten Afrika‹ wurden unsterblich gemacht auf Streichholzschachteln, Nadelkästchen, Zahnpastatöpfen, Bleistiftkästchen, Zigarettenschachteln, Brettspielen, Briefbeschwerern, Notenblättern. »Bilder der kolonialen Eroberung wurden auf Seifenschachteln..., Keksdosen, Whiskeyflaschen, Teedosen und Schokoladentafeln gedruckt. Keine vorher existierende Form des organisierten Rassismus war jemals zuvor in der Lage gewesen, ein so großes und differenziertes Publikum zu erreichen« (McClintock, 1995, S.209) (Bilder 6,7 und 8).

Seife symbolisierte diese ›Rassisierung‹ der häuslichen Welt und die ›Domestizierung‹ der kolonialen Welt. Mit ihrer Eigenschaft zu säubern und zu reinigen, gewann die Seife in der Fantasiewelt der imperialen Werbeanzeigen die Qualität eines Fetisch-Objekts. Sie hatte offensichtlich die Kraft, schwarze Haut weiß zu waschen sowie die Fähigkeit, zu Hause den Ruß und Schmutz der industriellen Slums und ihrer Bewohner – der ungewaschenen Armen – abzuwaschen, während sie gleichzeitig den imperialen Körper in den rassisch verschmutzten Kontaktzonen ›da draußen‹ im Empire sauber und rein hielt. In diesem Prozess wurde jedoch die häusliche Arbeit der Frauen oft stillschweigend aus dem Blick gedrängt.

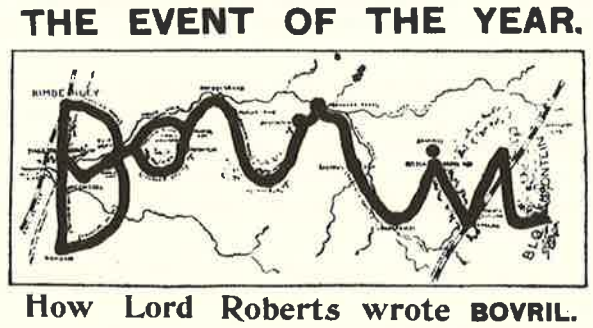

Abbildung 6: Anzeige für *Bovril*, die angeblich Lord Roberts historischen Marsch von Kimberley nach Bloemfontein während des Burenkriegs darstellt, 1900.

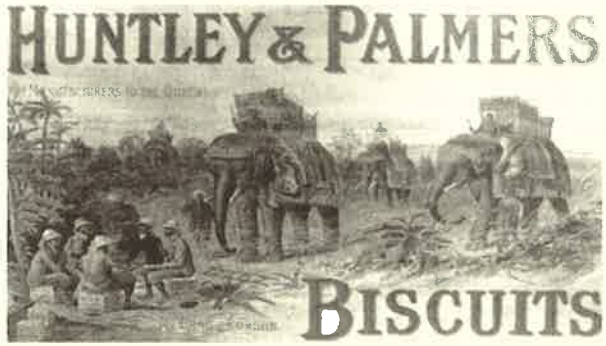

Abbildung 7: Anzeige für *Huntley and Palmer's* Kekse.

Abbildung 8: Anzeigen für *Pears'* Seife aus dem neunzehnten Jahrhundert.

Bildbeschriftung: »Der erste Schritt, die ›Last des weißen Mannes‹ zu erleichtern, ist es, die Tugenden der Sauberkeit zu vermitteln. Mit dem Voranschreiten der Zivilisation ist *Pears'* Seife ist ein machtvoller Faktor, um die dunklen Flecken der Erde zu erhellen. Unter den Kultivierten aller Nationen nimmt sie den höchsten Platz ein – sie ist die ideale Toilettenseife.«

2.2 Währenddessen, unten auf der Plantage ...

Unser zweites Beispiel entstammt der Periode der Plantagen-Sklaverei und ihrer Nachwirkungen. Es wurde argumentiert, dass in den USA eine voll ausgeprägte Rassenideologie unter den sklavenhaltenden Klassen (und ihren Unterstützern in Europa) nicht in Erscheinung trat, bis die Sklaverei im neunzehnten Jahrhundert ernsthaft durch die Abolitionisten in Frage gestellt worden war. Frederickson (1987) fasst die komplexen und manchmal widersprüchlichen Glaubenssätze über rassische Differenz zusammen, die in dieser Periode aufkamen:

> »Als Argument gegen den schwarzen Mann stark gemacht wurde sein angebliches Scheitern, in Afrika eine zivilisierte Lebensweise zu entwickeln. Wie es in Pro-Sklaverei-Schriften portraitiert wurde, war Afrika – und war es immer gewesen – ein Schauplatz reiner Wildnis, von Kannibalismus, Teufelsanbetung und Unmoral. Ebenfalls vorgebracht wurde eine frühe Form biologistischer Argumentation, die auf realen oder vorgestellten physiologischen und anatomischen Differenzen basierte – besonders in Hinblick auf Schädelform und Gesichtszüge –, die angeblich geistige und physische Unterlegenheit erklärten. Schließlich wurde an tiefsitzende weiße Ängste vor um sich greifender Rassenmischung appelliert, da Pro-Sklaverei-Theoretiker danach strebten, weiße Ängste zu vertiefen, indem sie behaupteten, dass die Abschaffung der Sklaverei zu Mischehen und Degeneration der Rasse führen würde. Obwohl diese Argumente zuvor in flüchtiger und embryonaler Form aufgetaucht waren, ist doch die Geschwindigkeit erstaunlich, mit der sie zusammengetragen und in rigider polemischer Form organisiert wurden, sobald sich die Verteidiger der Sklaverei in einem Propagandakrieg mit den Abolitionisten befanden.« (Frederickson, 1987, S. 49)

Dieser rassisierte Diskurs ist durch eine Reihe binärer Gegensätze strukturiert. Da ist der kraftvolle Gegensatz zwischen ›Zivilisation‹ (weiß) und ›Wildheit‹ (schwarz). Da ist der Gegensatz zwischen den biologischen und körperlichen Charakteristika der ›schwarzen‹ und ›weißen‹ ›Rassen‹, polarisiert bis in ihre extremen Gegenteile – jedes der Signifikant einer absoluten Differenz zwischen menschlichen ›Typen‹ oder Spezies. Da gibt es die reichen Distinktionen, die sich um die angenommene Beziehung zwischen den weißen ›Rassen‹ und intellektueller Entwicklung herumgruppieren – Kultiviertheit, Lernen und Wissen, ein Glaube an die Vernunft, die Anwesenheit von entwickelten Institutionen, formaler Regierung und Recht, und eine ›zivilisierte Selbstbeherrschung‹ in ihrem emotionalen, sexuellen und gesellschaftlichen Leben, was alles mit ›Kultur‹ assoziiert wird; und, auf der anderen Seite, die Verbindung zwischen den schwarzen ›Rassen‹ und allem Instinktiven – der offene Ausdruck von Emotion und Gefühl anstelle von Intellekt, der Mangel an ›Zivilisiertheit‹ im sexuellen und sozialen Leben, ein Sich-Verlassen auf Brauch und Ritual, und der Mangel an entwickelten zivilgesellschaftlichen Institutionen – dies alles wird mit ›Natur‹ in Verbindung gebracht. Schließlich gibt es den polaren Gegensatz zwischen rassischer ›Reinheit‹ auf der einen Seite, und der ›Verschmutzung‹, die aus ›Mischehen‹, rassischer Hybridität und ›Rassenmischung‹ resultiert andererseits.

Der Schwarze, so wurde argumentiert, fand sein Glück nur, wenn er unter der Vormundschaft eines weißen Herrn stand. Seine grundlegenden Charakterzüge waren für immer – ›ewig‹ – von der Natur festgeschrieben. Sklavenaufstände und die Sklavenrevolte in Haiti (1791) hatten Weiße von der Instabilität des schwarzen Charakters überzeugt. Ein Grad an Zivilisation, dachten sie, hatte den ›domestizierten‹ Sklaven ›entfärbt‹, aber darunter blieben die Sklaven von Natur aus wilde Bestien; und lang verborgene

Leidenschaften würden, wenn sie einmal freigelassen würden, in einer »wilden Raserei der Rache, einer barbarischen Blutdurst« resultieren (Frederickson, 1987, S. 54). Diese Sicht wurde unter Berufung auf so genannte wissenschaftliche und ethnologische ›Evidenz‹, der Grundlage einer neuen Art von ›wissenschaftlichem Rassismus‹, gerechtfertigt. Im Gegensatz zur biblischen ›Evidenz‹ wurde behauptet, dass Schwarze und Weiße zu unterschiedlichen Zeiten geschaffen worden waren – der Theorie der ›Polygenesis‹ (d.h. der vielen Schöpfungen) folgend.

Die Rassentheorie wandte die Kultur/Natur-Unterscheidung unterschiedlich auf die zwei rassisierten Gruppen an. Bei Weißen war ›Kultur‹ ›Natur‹ *entgegengesetzt*. Bei Schwarzen, so nahm man an, *fiel* ›Kultur‹ mit ›Natur‹ *zusammen*. Während Weiße ›Kultur‹ entwickelten, um ›Natur‹ zu unterwerfen und zu überwinden, waren für Schwarze ›Kultur‹ und ›Natur‹ austauschbar. David Green hat dies im Verhältnis zur Anthropologie und Ethnologie ausgeführt, den Disziplinen, die einen Großteil der ›wissenschaftlichen Evidenz‹ dafür bereitgestellt haben.

> »Obwohl nicht immun gegenüber [dem Ansatz] der ›Last des weißen Mannes‹, war die Anthropologie im Verlauf des 19. Jahrhunderts noch mehr zu kausalen Verbindungen zwischen Rasse und Kultur hingezogen. So wie Position und Status der ›minderwertigen‹ Rassen zunehmend als unveränderlich galten, wurden soziokulturelle Differenzen als von vererblichen Eigenschaften abhängig angesehen. Da diese direkter Beobachtung nicht zugänglich waren, mussten sie aus physischen Merkmalen und Verhaltensweisen abgeleitet werden, die sie wiederum eigentlich erklären sollten. Soziokulturelle Differenzen zwischen menschlichen Populationen wurden in die Identität des individuellen menschlichen Körper hineinverlagert. In dem Versuch, eine Linie der Determination zwischen dem Biologischen und dem Sozialen zu zeichnen, wurde der Körper zum Totem-Objekt, und seine Sichtbarkeit die evidente Artikulation von Natur und Kultur.« (Green, 1984, S. 31-32)

Greens Argument erklärt, warum der rassisierte Körper und seine Bedeutungen eine so große Resonanz in den populären Repräsentationen von Differenz und ›Andersheit" gewannen. Sein Argument hebt auch die Verbindung zwischen *visuellem Diskurs* und der *Produktion von (rassisiertem) Wissen* hervor. Der Körper selbst und seine Unterschiede waren für alle sichtbar, und lieferten auf diese Weise den ›unwiderlegbaren Beweis‹ für eine Naturalisierung rassischer Differenz. Die Repräsentation von ›Differenz‹ durch den Körper wurde zum diskursiven Ort, über den ein Großteil dieses ›rassisierten Wissens‹ produziert und in Umlauf gebracht wurde.

2.3 Die Signifizierung rassischer ›Differenz‹

Populäre Repräsentationen rassischer ›Differenz‹ während der Zeit der Sklaverei tendierten dazu, sich um zwei Hauptthemen zu gruppieren. Erstens um den untergeordneten Status und die ›inhärente Faulheit‹ von Schwarzen, die ›von Natur aus‹ nur zur Knechtschaft geboren und fähig, gleichzeitig aber sturer Weise unwillig seien, auf eine Art zu arbeiten, die ihrer Natur angemessen und profitabel für ihre Herren war. Zweitens um ihre inhärente ›Ursprünglichkeit‹, ihre Einfachheit und ihren Mangel an Kultur, die sie genetisch unfähig zu zur Zivilisierung machten. Weiße amüsierten sich ungeheuer über die Anstrengungen der Sklaven, die Sitten und Bräuche der so genannten ›zivilisierten‹ weißen Bevölkerung zu imitieren. (In Wirklichkeit parodierten Sklaven oft absichtlich die Verhaltensweise ihrer Herren durch ihre übertriebenen Imitationen, lachten über die Weißen

Abbildung 9: Sklaverei: eine Szene aus dem Leben eines Plantagenbesitzers auf den Westindischen Inseln.

hinter deren Rücken und ›verulkten‹ sie. Diese Praxis – *Signifizieren* genannt – ist mittlerweile als ein etablierter Teil der schwarzen mundartlichen literarischen Tradition anerkannt.)

Typisch für dieses rassisierte Repräsentationsregime war die Praxis, die Kulturen von Schwarzen auf Natur zu reduzieren, oder ›Differenz‹ zu *naturalisieren*. Die Logik des Naturalisierens ist einfach. Wenn die Unterschiede zwischen Schwarzen und Weißen ›kulturell‹ sind, können sie modifiziert und verändert werden. Wenn sie jedoch ›natürlich‹ sind – wie die Sklavenhalter glaubten –, dann befinden sie sich jenseits von Geschichte, sind permanent und festgeschrieben. ›Naturalisierung‹ ist deshalb eine Strategie der Repräsentation, die dazu da ist, ›Differenz‹ festzuschreiben, und sie so *für immer zu sichern*. Sie ist ein Versuch, das unvermeidbare

Abbildung 10: Sklaverei: Sklavenversteigerung auf den Westindischen Inseln, um 1830.

›Entgleiten‹ von Bedeutung aufzuhalten und eine diskursive und ideologische ›Schließung‹ sicherzustellen.

Im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert wurden populäre Repräsentationen des alltäglichen Lebens unter Sklaverei, Eigentum und Knechtschaft als so ›natürlich‹ dargestellt, dass sie *keinen Kommentar* erforderten. Es war Teil der natürlichen Ordnung der Dinge, dass weiße Männer sitzen sollten und Sklaven stehen; dass weiße Frauen ritten und Sklaven hinter ihnen herrannten, um ihnen mit einem Sonnenschirm Schatten zu spenden; dass weiße Aufseher weibliche Sklaven wie zur Schau ausgestellte Tiere inspizierten; oder entlaufene Sklaven mit willkürlichen Formen der Folter (wie sie mit einem Brandzeichen zu kennzeichnen oder in ihren Mund zu urinieren) straften; und dass Sklaven nach einer missglückten Flucht niederknieten um ihre Strafe zu empfangen (siehe Bilder 9, 10, 11). Diese

Bilder sind eine Form ritualisierter Erniedrigung. Auf der anderen Seite gibt es einige Repräsentationen, die idealisieren und sentimentalisieren anstatt zu erniedrigen, jedoch auch stereotyp bleiben. Dies sind die ›edlen Wilden‹, komplementär zu den ›erniedrigten Dienern‹ der vorangegangen Art. Zum Beispiel die unendlichen Repräsentationen des ›guten‹ christlichen schwarzen Sklaven, wie ›Onkel Tom‹, in Harriet Beecher Stowes gegen die Sklaverei gerichteten Roman *Onkel Toms Hütte* oder die gutgläubige und treu ergebene Haussklavin, die *Mammy*. Eine dritte Gruppe ist auf einer zweideutigen mittleren Ebene angesiedelt – toleriert, jedoch nicht bewundert. Sie umfasst die ›glücklichen Eingeborenen‹ – schwarze Unterhaltungskünstler, *Minstrels*[1] und Banjospieler, die scheinbar kein Gehirn im Kopf hatten aber den ganzen Tag sangen, tanzten und Witze machten, um die weiße Bevölkerung zu unterhalten; oder die *Tricksters*[2], die bewundert wurden für ihre cleveren Methoden, harte Arbeit zu umgehen und für ihre Geschichten, wie ›Onkel Remus‹.

Abbildung 11: Sklaverei: Zeichnung einer kreolischen Dame und eines schwarzen Sklaven auf den Westindischen Inseln.

Für die Schwarzen wurden ›Ursprünglichkeit‹ (Kultur) und ›Schwarzheit‹ (Natur) austauschbar. Es war ihre ›wahre Natur‹, der sie nicht entrinnen konnten. Wie es auch oft bei der Repräsentation von Frauen der Fall gewesen ist, *war* ihre Biologie ihr ›Schicksal‹. Schwarze wurden nicht durch ihre wesentlichen Charaktereigenschaften repräsentiert. Sie wurden *auf ihr Wesen reduziert*. Faulheit, Gutgläubigkeit, geistloses ›Cooning‹, also dumm-blöde Tricksereien und Kindlichkeit, waren *Schwarzen als einer Rasse, einer Spezies* eigen. Der niederkniende Sklave hatte nichts *als* seine Unterwürfigkeit, ›Onkel Tom‹ nichts *außer* seinem christlichen Verzicht; *Mammy* nichts *als* ihre Treue zum weißen Haushalt und ihre zuverlässigen Kochkünste.

Abbildung 12: Ein Mädchen und ihr ›Golliwog‹: eine Illustration von Lawson Wood, 1927.

Kurz gesagt, dies alles sind Stereotypen. In Abschnitt 4 werden wir das Konzept der ›Stereotypisierung‹ ausführlicher untersuchen. Hier reicht es festzuhalten, dass ›stereotypisiert‹ bedeutet: »reduziert auf einige wenige Wesenheiten, in der Natur festgeschrieben durch einige wenige, vereinfachte Charakteristika.« Stereotypisierung von Schwarzen in populärer Repräsentation war so verbreitet, dass Cartoonisten, Illustratoren und Karikaturisten mit ein paar einfachen Pinselstrichen das Wesen einer ganzen Galerie von ›Schwarzen Typen‹ zusammenfassen konnten. Schwarze wurden auf die Signifikanten ihrer physischen Differenz – dicke Lippen, krauses Haar, breites Gesicht, breite Nase usw. – reduziert. Zum Beispiel die Spaßfigur *Golliwog*, die, als Puppe und Marmeladenemblem, kleine Kinder ganzer Generationen belustigt hat. Dies ist nur eine von vielen populären Figuren, die Schwarze auf ein paar vereinfachte, eingeschränkte und essentialisierte Merkmale reduziert. Jeder bezaubernde kleine *Piccaninny* wurde für Jahre unsterblich gemacht durch seine grinsende Unschuld auf den Buchdeckeln von *Little Black Sambo*. Schwarze Kellner servierten tausend Cocktails auf der Bühne, auf dem Bildschirm und in Zeitschriftenanzeigen. Das rundliche Gesicht der schwarzen *Mammy* lächelte einem noch ein Jahrhundert nach Abschaffung der Sklaverei auf jedem Paket von *Aunt Jemima's Pancakes* (Tante Jemimas Pfannkuchen) entgegen.

3. Die Inszenierung rassischer ›Differenz‹

Abbildung 13: Zwei Bilder von knienden Sklaven: (oben) aus den Noten eines französischen Liedes, und (unten) die weibliche Version des Emblems der *English Abolition Society* (Englische Gesellschaft zur Abschaffung der Sklaverei).

Die Spuren dieser rassistischen Stereotype – die wir als ›rassisiertes Regime der Repräsentation‹ bezeichnen können – bestehen bis ins zwanzigste Jahrhundert fort (Hall, 1981). Natürlich sind sie immer auch angefochten worden. In den frühen Jahrzehnten des neunzehnten Jahrhunderts brachte die Bewegung gegen die Sklaverei (die zur Abschaffung der *britischen* Sklaverei im Jahr 1834 führte) eine alternative Bildsprache für die Beziehung zwischen Schwarzen und Weißen in Umlauf, die in der Vorphase des US-amerikanischen Bürgerkrieges auch von den dortigen Abolitionisten aufgegriffen wurde. In Opposition zur stereotypen Repräsentation rassischer Differenz machten sich die Gegner der Sklaverei einen anderen Slogan über den schwarzen Sklaven zu eigen – »Bist du nicht ein Mann und Bruder? Bist du nicht eine Frau und Schwester?« – und betonten damit nicht Differenz, sondern gemeinsames Menschsein. Die von ihren Vereinigungen herausgegebenen Sondermünzen verdeutlichten diesen Wandel, wenn auch nicht ohne dennoch Differenz kenntlich zu machen. Schwarze Menschen werden immer noch als kindisch, einfach gestrickt und abhängig gesehen; allerdings auch als fähig und (nach einer paternalistischen

Lehrzeit) auf dem Weg zu etwas der Gleichheit mit Weißen Ähnlicherem. Sie wurden entweder als um Freiheit bittend oder voller Dankbarkeit für ihre Befreiung – und somit immer noch vor ihren weißen Wohltätern kniend – gezeigt.

Dieses Bild erinnert uns daran, dass der ›Onkel Tom‹ aus Harriet Beecher Stowes Roman nicht nur geschaffen wurde, um an ablehnende Haltungen der Leser gegenüber der Sklaverei zu appellieren, sondern auch in der Überzeugung, dass Schwarze mit »ihrer Freundlichkeit, der demütigen Folgsamkeit ihrer Herzen – ihrer kindlich einfach zu gewinnenden Zuneigung und Vergebung« vor allen Dingen besser als ihre weißen Gegenüber für »die höchste Form eines besonders christlichen Lebens« geeignet seien (Stowe, zitiert in Frederickson, 1987, S. 111). Diese Ansicht ersetzt ein Set von Stereotypen (ihre Barbarei) durch ein anderes (ihre ewige Güte). Die extreme Rassisierung ist modifiziert worden; aber eine gefühlsbeladene Version der Stereotypisierung blieb im Diskurs gegen die Sklaverei aktiv.

Nach dem Bürgerkrieg wurden einige der roheren Formen sozialer und ökonomischer Ausbeutung, physischer und seelischer Degradierung, die mit der Plantagensklaverei assoziiert wurden, von einem anderen System rassischer Segregation ersetzt – legalisiert im Süden, eher informell unterhalten im Norden. Verschwand damit stückweise das alte stereotype ›Regime der Repräsentation‹, das geholfen hatte, das Bild der Schwarzen in der weißen Bilderwelt zu konstruieren? Das wäre eine allzu optimistische Annahme. Ein guter Testfall hierfür ist das amerikanische Kino, *die* populäre Kunst der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts, von dem man ein völlig anderes Repertoire der Repräsentation erwarten würde. In kritischen Studien wie Leabs *From Sambo to Superspade* (1976), Cripps *Black Film as Genre* (1978), Patricia Mortons *Disfigured Images* (1991) und Donald Bogles *Toms, Coons, Mulattos, Mammies and Bucks: an interpretative history of blacks in American films* (1973) ist allerdings ganz im Gegenteil dokumentiert, wie die grundlegende rassische ›Grammatik der Repräsentation‹ überraschenderweise fortbesteht – natürlich mit vielen Variationen und Modifikationen, die auf Unterschiede in Zeit, Darstellungsmitteln und Kontext zurückzuführen sind.

Bogles Studie identifiziert fünf zentrale Stereotypen, die überdauerten: *Toms* – die ›guten Neger‹, immer »gejagt, gequält, gehetzt, ausgepeitscht, versklavt und beleidigt. Sie halten am Glauben fest, begehren niemals gegen ihre weißen Herren auf und bleiben immer untergeben, gleichmütig, großzügig, selbstlos und oh-so-nett« (S. 6). *Coons* – die Gören mit weit aufgerissenen Augen, die Slapstick-Entertainer, die Erfinder großer Geschichten, die »nichtsnutzigen ›Neger‹, diese unzuverlässigen, verrückten,

faulen, untermenschlichen Kreaturen, die für nichts anderes gut sind, als Wassermelonen zu essen, Hühner zu stehlen, Würfelspiele zu spielen oder die englische Sprache zu vergewaltigen« (S. 7f). *Die tragische Mulattin* – die Frau ›gemisch-rassischer‹ Herkunft, die grausam zwischen »einem gespaltenen rassischen Erbe« gefangen (S. 9), schön, sexuell attraktiv und oft exotisch, der Prototyp der feurigen sexy Heldin ist. Ihr teilweise weißes Blut macht sie für weiße Männer ›akzeptabel‹ und sogar attraktiv, aber die unauslöschlichen Flecken ihres schwarzen Blutes verdammen sie zu einem tragischen Ende. *Mammies* – die prototypischen Hausbediensteten, für gewöhnlich dick, fett, tyrannisch und mürrisch, mit ihren zu nichts nützlichen, zu Hause ihren Rausch ausschlafenden Ehemännern, ihrer äußersten Hingabe für den weißen Haushalt und ihrer unhinterfragten Unterwürfigkeit am Arbeitsplatz (S.9). Schließlich die *Bad Bucks* – groß, stark, schlecht, gewalttätig, aufbegehrend, »sich austobend und voll schwarzer Wut«, »über-potent und wild, gewalttätig und wahnsinnig, wenn sie weißes Fleisch begehren« (S. 10). Es gibt viele Spuren hiervon in aktuellen Bildern von der schwarzen Jugend – zum Beispiel den *Mugge*[3], den *Drogen-Baron*, den *Yardie*[4], den *Gangsterrap-Sänger*, die *Niggas With Attitude-Bands*[5] und allgemeiner die »laut wütende und tobende« schwarze städtische Jugend.

Der Film, der diese schwarzen ›Typen‹ in das Kino einführte, war einer der außergewöhnlichsten und einflussreichsten Kinofilme aller Zeiten: D.W. Griffiths' *The Birth of a Nation* (1915). Er basiert auf einem populären Roman, der bereits einige dieser rassisierten Bilder in Umlauf gebracht hatte. Griffiths, einer der ›Gründungsväter‹ des Kinos, brachte viele technische und kinobezogene Innovationen ein und konstruierte praktisch eine ›Grammatik‹ der Stummfilmproduktion. Bis dahin waren

> »amerikanische Kinofilme eine Sache von zwei oder drei Filmrollen, Aufnahmen, die nicht länger als zehn oder fünfzehn Minuten liefen, roh und wie zufällig gefilmt. Aber *Birth of a Nation* wurde sechs Wochen geprobt, in neun Wochen aufgenommen, später in drei Monaten geschnitten und schließlich als Hunderttausend-Dollar-Spektakel veröffentlicht, zwölf Rollen lang und mit über drei Stunden Spielzeit. Mit der Entwicklung von Nahaufnahmen, Crosscutting und hochempfindlichen Schneidetechniken, von Irisblende, Splitscreen-Aufnahmen sowie realistischer und impressionistischer Beleuchtung veränderte dieser Film den gesamten Verlauf und das Konzept der amerikanischen Filmproduktion. Weil er noch niemals zuvor da gewesene Sequenzen und Bilder kreierte, rissen seine Größe und sein Epos die Zuschauer von den Stühlen.« (Bogle, 1987, S. 10)

Noch erstaunlicher ist, dass er nicht nur die ›Geburt des Kinos‹ darstellte, sondern gleichzeitig die Geschichte von der ›Geburt der amerikanischen

Nation‹ erzählte. Dabei wird die Rettung der Nation mit der ›Geburt des Ku Klux Klan‹ gleichgesetzt, diesem Geheimbund weißer Brüder mit ihren weißen Kapuzen und brennenden Kreuzen, »Verteidiger aller weißen Frauen, weißer Ehre und weißen Ruhmes«, die im Film die Schwarzen in einem perfekten Angriff vernichtend schlagen. Sie »bringen dem Süden alles zurück, was er verloren hat, einschließlich seiner weißen Vorherrschaft« (S. 12) und sorgen in der Folge dafür, dass der weiße Rassismus im Süden mit Brandanschlägen auf Häuser von Schwarzen, körperlichen Übergriffen und Lynchmorden an schwarzen Männern vorangetrieben wird.

Es gab viele Drehungen und Wendungen in der Art und Weise, wie die Erfahrungen von Schwarzen im amerikanischen Mainstream-Kino dargestellt wurden. Aber das Repertoire stereotyper Figuren aus der Zeit der Sklaverei ist nie vollständig verschwunden – eine Tatsache, die sich auch nachvollziehen lässt, wenn man mit den folgenden Beispielen nicht vertraut ist. Für eine Weile produzierten Filmemacher wie Oscar Mischeaux ein ›segregiertes‹ Kino – schwarze Filme nur für schwarzes Publikum (siehe Gaines, 1993). In den 1930er Jahren erschienen schwarze Schauspieler in Mainstream-Filmen vor allem in den Rollen von Untergebenen als Spaßmacher, Einfaltspinsel, treue Gefolgsleute und Bedienstete. Bill ›Bojangles‹ Robinson diente und tanzte treuherzig für den Kinderstar Shirley Temple; Louise Beavers kochte unerschütterlich und fröhlich in hundert Küchen weißer Familien, während Hattie McDaniel (fett) und Butterfly McQueen

Abbildung 14: Standfoto aus *Charlie McCarthy, Detective*.

Abbildung 15: Ann Sheridan und Hattie McDaniel in *Geoge Washington Slept Here*, 1942.

(dünn) zu jedem Trick und bei aller Untreue Scarlet O'Haras in *Vom Winde verweht* die Kindermädchen spielten. Letzterer ist von vorne bis hinten, allerdings ohne es zu erwähnen, ein Film über ›Rasse‹ (Wallace, 1993). Stephin Fetchit (*Step in and Fetch it*) wurde in sechsundzwanzig Filmen dazu gebracht, seine Augen zu rollen, sein dümmlich-witziges Grinsen zu verbreiten, mit seinen enormen Füßen zu schlurfen und in seiner konfusen Art zu stammeln. Er stellte die Urform des *Coon* dar und als er in den Ruhestand ging, folgten viele in seinen Spuren. Die 1940er waren die Ära des schwarzen Musicals – *Cabin in the Sky, Stormy Weather, Porgy and Bess, Carmen Jones* – und schwarzer Entertainer wie Cab Calloway, Fats Waller, Ethel Waters, Pearl Bailey, einschließlich zweier typischer *Mulattinnen* als ›femmes fatales‹, Lena Horn und Dorothy Dandridge. »Sie haben mich nicht zu einem Dienstmädchen, aber auch zu nichts anderem gemacht. Ich wurde ein Schmetterling, der an eine Säule genagelt in der Kinowelt dahinsingt«, war Lena Horns abschließendes Urteil (zitiert nach Wallace, 1993, S. 265).

Abbildung 16: Dorothy Dandridge, die definitive „tragische Mulattin" der 1950er Jahre, in *Island in the Sun*, 1957.

Es dauerte bis zu den 1950er Jahren, bis vorsichtig begonnen wurde, das Thema ›Rasse‹ in Filmen als Problem anzusprechen (*Home of the Brave, Lost Boundaries, Pinky*, um nur ein paar Titel zu nennen). Allerdings geschah dies zum größten Teil aus einer liberalen weißen Perspektive. Eine Schlüsselfigur in diesen Filmen war Sidney Poitier – ein besonders talentierter schwarzer Schauspieler, dessen Rollen ihn zum ›Helden eines integrationistischen Zeitalters‹ machten. Bogle argumentiert, dass Poitier, der erste schwarze Schauspieler, dem es erlaubt wurde, Hauptrollen in Mainstream-Hollywoodfilmen zu spielen, in diese Rollen passte, weil er so rigoros gegen den Strich präsentiert wurde. Man ließ ihn auf dem Bildschirm alles spielen, was dem stereotypen Bild des Schwarzen nicht entsprach: er war

> »gebildet und intelligent, er sprach perfektes Englisch, war konservativ gekleidet und hatte die besten Tischmanieren. Für das weiße Massenpublikum war Sidney Poitier ein schwarzer Mann, der ihren Standards entsprach. Die

von ihm gespielten Charaktere waren harmlos und zahm; weder handelten sie jemals impulsiv, noch stellten sie eine Bedrohung für das System dar. Sie waren zugänglich und nachgiebig. Und schließlich waren sie kein bisschen ›funky‹, sondern beinahe geschlechtslos und steril. Kurz gesagt waren sie ein perfekter Traum für weiße Liberale, die Angst davor hatten, einen Farbigen zum Essen zu Besuch zu haben« (Bogle, 1973, S. 175f).

Dementsprechend spielte Poitier 1967 in einem Film mit dem Titel *Guess Who Is Coming To Dinner* die Hauptrolle. Trotz herausragender schauspielerischer Leistungen (*The Defiant Ones, To Sir With Love, In the Heart of the Night*) »gibt es darin nichts«, wie es ein Kritiker ausdrückte, »was die alte mächtige Angst vor dem hyperpotenten Schwarzen nähren würde« (Cripps, 1978, S. 223).

Abbildung 17: Sidney Poitier und Tony Curtis, in *The Defiant Ones*, 1958.

3.1 ›Himmlische Körper‹

Wurde dieses Regime rassisierter Repräsentation in der Blütezeit des amerikanischen Kinos bis zu den 1960ern wirklich von niemandem überschritten? Wenn es doch jemanden gab, dann war dies Paul Robeson, der zwischen 1924 und 1945 einer der bedeutendsten schwarzen Stars und Schauspieler war und eine enorme Beliebtheit beim Publikum auf beiden Seiten des Atlantiks erreichte. Richard Dyer stellt bei seiner umfassenden Studie über Robeson in *Heavenly Bodies* (1986) fest, dass »sein Image sein Schwarzsein betonte – musikalisch, da mit ihm ursprüngliche schwarze Folkmusik und besonders Spirituals verbunden wurden; im Theater und im Film durch den Bezug auf Afrika als wiederkehrendes Motiv; und generell in der Art, wie stark sein Image mit Vorstellungen eines rassischen Charakters, der Natur schwarzer Menschen, der Essenz des Schwarzseins und so weiter verknüpft ist. Dennoch war er sowohl beim schwarzen als auch beim weißen Publikum ein Star«. Dyer fragt, »unter welchen Umständen es Schwarzen in dieser Periode erlaubt war, als Stars aufzutreten. Was waren die Qualitäten, die diese schwarze Person in sich zu vereinen hatte, um in einer Gesellschaft zu verfangen, in der es niemals einen schwarzen Star von dieser Größe gegeben hatte?« (Ebenda, S. 67, 69). Eine Antwort ist, dass Robeson in seinen Darstellungen auf der Bühne, im Theater oder auf dem Bildschirm vom schwarzen und vom weißen Publikum je unterschiedlich ›gelesen‹ wurde. »Schwarze und weiße Diskurse über Schwarzsein scheinen die gleichen Dinge wertzuschätzen – Spontaneität, Emotionen, Natürlichkeit –, verknüpfen sie jedoch mit unterschiedlichen Implikationen« (ebenda, S. 79).

Robeson ist ein komplexer Fall, durchzogen von vielen Ambivalenzen. Dyer identifiziert eine Reihe von Aspekten, die wichtig sind, um zu verstehen, wie es dazu kam, dass Robeson »einen kompletten Abriss all dessen, was einen schwarzen Menschen ausmacht« verkörperte (ebenda, S. 71). Sein musikalisches Talent, seine sonore Stimme, sein Intellekt, seine physische Präsenz und Statur, verbunden mit seiner Schlichtheit und Aufrichtigkeit, seinem Charme und seiner Autorität ermöglichten es ihm, in Stücken wie *Toussaint L'Ouverture* und Filmen wie *The Emperor Jones* die »männlichen Helden schwarzer Kultur« darzustellen – aber genauso »die Stereotype der weißen Vorstellung« zu bedienen, wie in *Show Boat, Shuffle Along, Vodoo* und *Sanders of the River* (ebenda, S. 73; Bild 18). Robeson selbst sagte: »der weiße Mann hat aus dem Intellekt einen Fetisch gemacht und schätzt den Gott des Gedanken; der Schwarze fühlt eher statt zu denken, erfährt Gefühle direkt, statt sie in umschweifigen und abwegigen Abstraktionen zu interpretieren, und begreift die äußere Welt mittels intuitiver Wahrnehmung ...« (zitiert nach Dyer, 1986, S. 76). Diese Gefühlsbetonung, die in mehreren Filmen zum Ausdruck kam, gab seinen Darstellungen eine vibrierende emotionale Intensität. Aber sie reproduzierte auch die binären Ge-

Abbildung 18: Paul Robeson in *Sanders of the River*, 1935.

gensätze rassischer Stereotypisierung von schwarz/weiß, Gefühl/Intellekt, Natur/Kultur.

Eine ähnliche Ambivalenz lässt sich laut Dyer in Bezug auf andere Themen wie die Repräsentation von Schwarzsein als ›Folklore‹ und, wie er es nennt, ›Atavismus‹ feststellen. Von der emotionalen Intensität und ›Authentizität‹ schwarzer Darsteller wurde angenommen, dass sie ihnen ein genuines Gefühl für schwarze ›Volkstraditionen‹ verleihen würden – wobei ›Folklore‹ hier als Spontaneität und Natürlichkeit in Abgrenzung zur ›Künstlichkeit‹ hoher Kunst verstanden wird. Robesons Gesang brachte diese Qualität zum Ausdruck, weil er beispielsweise in dem überall beliebten und mit Beifall versehenen Lied *Old Man River* alles das einfing, was für die Essenz schwarzer Spirituals gehalten wurde. Er sang es mit tiefer klangvoller Stimme, die für Schwarze ihre langen Arbeitsqualen und ihre Hoffnung auf Freiheit ausdrückte, aber auch für Weiße das widerspiegelte, was sie schon immer in Spirituals und in Robesons Stimme gehört hatten – »Trauer, Melancholie, Leid« (Dyer, 1986, S. 87). Robeson veränderte stückweise den Text diese Liedes, um es politischer zu machen – »um seinen Bezug auf Unterdrückung hervorzuheben und auszudehnen und seine Aussage von Resignation in Kampfbereitschaft zu verwandeln« (ebenda, S. 105).

Abbildung 19: Paul Robeson mit Wallace Ford und Henry Wilcoxon, bei den Giza-Pyramiden in Ägypten, während der Dreharbeiten für den Film *Jericho*, 1937.

Die Zeile, die in der Theateraufführung von *Show Boat* »Bin des Lebens müde und hab' Angst vorm Sterben« hieß, wurde im Film zum bestimmteren »Ich muss weiter kämpfen, bis ich sterbe« (ebenda, S. 107). Andererseits sang Robeson schwarze Volkslieder und Spirituals mit einer ›reinen‹ Stimme und ›gebildeter‹ Ausdrucksweise, ohne jeglichen im Jazz üblichen Gebrauch von Synkopen oder Verzögerungen in der Phrasierung, ohne jegliche ›Dirty Notes‹ schwarzer Blues-, Gospel- und Soulmusik und auch ohne den nasalen Charakter oder die Ruf-und-Antwort-Struktur afrikanischer und Sklavengesänge.

Mit Atavismus meint Dyer eine Rückkehr oder »Wiederbelebung von Eigenschaften, die über Generationen im Blut getragen worden sind ... Dies

legt rohe, gewalttätige, chaotische und ›primitive‹ Emotionen nahe«. Im Zusammenhang mit Robesons Rollen wurden damit Afrika, die ›Rückkehr‹ zu »Erwartungen, wie Schwarze tief drinnen zu sein hatten« und eine »Garantie für die authentische Wildheit im Inneren der Menschen, die von dort waren« (ebenda, S. 89) assoziiert. Robesons ›afrikanische‹ Stücke und Filme (*Sanders of the River, Song of Freedom, King Solomons Mines, Jericho*) waren voll von ›authentischen‹ afrikanischen Akzenten und er stellte umfassende Nachforschungen über den Hintergrund afrikanischer Kultur an. »In der Praxis«, stellt Dyer fest, »sind das jedoch genuine Einsprengsel, eingefügt in Arbeiten, die entschiedener Maßen innerhalb des amerikanischen und britischen Diskurses über Afrika entstanden« (ebenda, S. 90). Ein Beispiel hierfür bieten die Fotos von Robeson in afrikanischem Gewand zu *Sanders of the River* (1935, siehe Bild 18) und gemeinsam mit Walllace Ford und Henry Wilcoxon vor den Giza-Pyramiden (Bild 19). Ohne Zweifel erklärt sich ein Teil von Robesons Wirkung aus seiner physischen Präsenz. »Seine enorme Körpergröße wird, genau wie die darin gesehene Stärke, wieder und wieder betont« (Dyer, S. 134). Eine Ahnung, welche Bedeutung dieser Umstand für die Repräsentation seines Schwarzseins hat, vermittelt eine Nacktstudie Robesons von dem Fotografen Nicholas Muray, die, so Dyer, Schönheit und Stärke mit Passivität und Pathos verbindet (Bild 20).

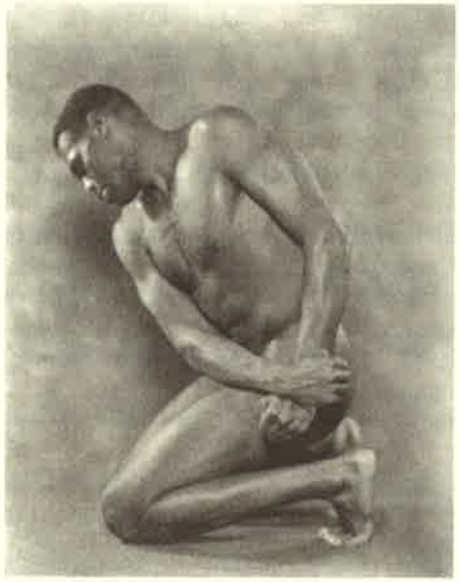

Abbildung 20: Paul Robeson, fotografiert von Nicholas Muray.

Selbst ein so herausragender Schauspieler wie Paul Robeson konnte somit das Repräsentationsregime rassischer Differenz, das aus früheren Zeiten in das Mainsteam-Kino eingegangen war, zwar brechen, ihm jedoch nicht gänzlich entfliehen. Eine unabhängigere Repräsentation schwarzer Menschen und schwarzer Kultur im Kino wurde erst mit dem enormen Wandel möglich, der mit den Unruhen der Bürgerrechts-

bewegung in den 1960ern, dem Ende rechtlicher Segregation im Süden sowie den starken Migrationsbewegungen von Schwarzen in die Städte und die urbanen Zentren des Nordens einherging, die die ›Repräsentationsbeziehungen‹ zwischen rassisch definierten Gruppen in der amerikanischen Gesellschaft tief greifend in Frage stellten.

Eine zweite, zwiespältigere ›Revolution‹ folgte in den 1980ern und 1990ern mit dem Kollaps des ›integrationistischen‹ Traums der Bürgerrechtsbewegung, sich ausdehnenden schwarzen Ghettos, dem Wachstum der schwarzen ›Unterklasse‹ einschließlich ihrer endemischen Armut, schlechten Gesundheit und Kriminalisierung und dem Abrutschen einiger schwarzer Gemeinschaften in die Waffen-, Drogen- und intra-schwarze Gewaltkultur. Diese Entwicklung ging allerdings auch mit einem zunehmenden affirmativen Selbstbewusstsein und Forderungen nach ›Respekt‹ für schwarze kulturelle Identität sowie mit verstärktem ›schwarzen Separatismus‹ einher – was nirgends so deutlich zum Ausdruck kommt wie in dem massiven Einfluss schwarzer Musik (einschließlich des ›schwarzen Rap‹) auf die populäre Musik sowie der visuellen Präsenz der damit in Verbindung stehenden ›Street-Style‹-Szene. Diese Entwicklungen haben die Praktiken rassischer Repräsentation nicht zu letzt deshalb transformiert, weil die Frage der Repräsentation selbst ein kritisches Feld der Auseinandersetzung und des Kampfes geworden ist. Schwarze Schauspieler forderten und bekamen eine größere Vielfalt von Rollen in Film und Fernsehen. ›Rasse‹ wurde als eines der bedeutendsten Themen des amerikanischen Lebens anerkannt. In den 1980ern und 1990ern schafften es Schwarze, als unabhängige Filmemacher und Filmemacherinnen selbst Zugang zum amerikanischen Mainstream-Kino zu erlangen und – wie Spike Lee *(Do the Right Thing)*, Julie Dash (*Daughters of the Dust*) oder John Singleton (*Boys 'n' the Hood*) – ihre eigenen Interpretationen der Rollen, die Schwarze innerhalb der ›amerikanischen Erfahrung‹ spielen, darzustellen. Dadurch erweiterte sich das Regime rassischer Repräsentation – als Resultat eines historischen ›Kampfes um das Bild‹ und einer Politik der Repräsentation, deren Strategien noch näher zu untersuchen sind.

4. Stereotypisierung als Praxis der Signifikation

Bevor wir dieses Argument weiterverfolgen, müssen wir jedoch darüber nachdenken, wie dieses rassisierte Regime der Repräsentation tatsächlich funktioniert. Dazu müssen wir v.a. die verschiedenen Repräsentationspraktiken genauer unter die Lupe nehmen, die als Stereotypisierung bekannt

sind. Bisher haben wir die essentialisierenden, reduktionistischen und naturalisierenden Effekte von Stereotypisierung berücksichtigt. Stereotypisierung reduziert Menschen auf einige wenige, einfache Wesenseigenschaften, die als durch die Natur festgeschrieben dargestellt werden. An dieser Stelle untersuchen wir vier weitere Aspekte: (a) die Konstruktion von ›Andersheit‹ und Ausschluss; (b) Stereotypisierung und Macht; (c) die Rolle von Fantasie und (d) Fetischismus.

Stereotypisierung als eine signifizierende Praxis ist zentral für die Repräsentation rassischer Differenz. Aber was ist ein Stereotyp? Wie funktioniert es? Richard Dyer (1977) macht in seinem Essay über ›Stereotypisierung‹ eine wichtige Unterscheidung zwischen ›Typisierung‹ und ›Stereotypisierung‹. Er argumentiert, dass es ohne die Verwendung von Typen schwierig, wenn nicht unmöglich wäre, sich in der Welt zurechtzufinden. Wir verstehen die Welt, indem wir individuelle Gegenstände, Menschen oder Ereignisse in unseren Köpfen auf allgemeine Klassifikationsschemata beziehen, in die sie – unserer Kultur entsprechend – hineinpassen. Auf diese Weise dekodieren wir einen flachen Gegenstand mit Beinen, auf den wir Dinge stellen, als ›Tisch‹. Wir mögen diese Art ›Tisch‹ noch nie zuvor gesehen haben, aber wir haben einen allgemeinen Begriff von einem ›Tisch‹ in unseren Köpfen, dem wir bestimmte Gegenstände zuordnen, die wir wahrnehmen oder denen wir begegnen. Mit anderen Worten, wir verstehen ›das Besondere‹, indem wir es zu seinem ›Typus‹ ins Verhältnis setzen. Wir wenden an, was Alfred Schulz *Typisierungen* nennt. In diesem Sinne ist ›Typisieren‹ wesentlich für die Produktion von Bedeutung.

Richard Dyer argumentiert, dass wir Dinge immer unter Rückgriff auf einige breitere Kategorien verstehen. So machen wir uns ein Bild von einer Person, indem wir an die *Rollen* denken, die diese Person spielt: ist er oder sie Vater oder Mutter, Kind, Arbeiter/in, Liebhaber/in, Chef/in oder Rentner/in? Wir rechnen ihn oder sie einer bestimmte Gruppen zu, nach Kriterien wie Klasse, Geschlecht, Altersgruppe, Nationalität, ›Rasse‹, Sprachgruppe, sexuellen Vorlieben usw. Wir ordnen ihn oder sie nach dem Persönlichkeitstyp ein – handelt es sich um einen fröhlichen, ernsten, depressiven, zerstreuten, hyperaktiven Menschen? Unser Bild davon, wer die Person ›ist‹, gründet auf den Informationen, die wir akkumulieren, indem wir ihn oder sie innerhalb dieser verschiedenen Ordnungen der Typisierung positionieren. Allgemein gesprochen ist also »ein Typ eine einfache, anschauliche, leicht einprägsame, leicht zu erfassende und weithin anerkannte Charakterisierung, in der einige wenige Eigenschaften im Vordergrund stehen und Wandel oder ›Entwicklung‹ auf einem minimalen Niveau gehalten wird« (Dyer, 1977, S. 28). Was ist also der Unterschied zwischen einem *Typ* und einem *Stereotyp*? Stereotype erfassen die wenigen »einfachen, an-

schaulichen, leicht einprägsamen, leicht zu erfassenden und weithin anerkannten« Eigenschaften einer Person, reduzieren die gesamte Person auf diese Eigenschaften, *übertreiben* und *vereinfachen* sie, und *schreiben* sie ohne Wechsel oder Entwicklung für die Ewigkeit *fest*. Dies ist der Prozess, den wir weiter oben beschrieben haben. Der erste Punkt ist also: Stereotypisierung *reduziert, essentialisiert, naturalisiert* und *fixiert* ›Differenz‹. Zweitens wendet Stereotypisierung eine Strategie der ›Spaltung‹ an. Sie trennt das Normale und Akzeptable vom Anormalen und Unakzeptablen ab, um letzteres dann als nicht passend und andersartig *auszuschließen* und *zu verbannen*. Dyer argumentiert, dass »ein System von sozialen Typen und Stereo-Typen sich auf das bezieht, was sich diesseits und jenseits der Grenzen der Normalität [also des Verhaltens, das in einer Kultur als ›normal‹ akzeptiert ist] befindet. Typen kennzeichnen diejenigen, die den Regeln der Gesellschaft entsprechend leben (soziale Typen), und diejenigen, für deren Ausschluss die gesellschaftlichen Regeln geschaffen sind (Stereotypen). Aus diesem Grund sind Stereotypen auch starrer als soziale Typen. … Grenzen … müssen klar gezogen sein, und daher sind Stereotypen, als einer der Mechanismen der Aufrechterhaltung von Grenzen, typischerweise festgeschrieben, eindeutig, unveränderbar« (ebenda, S. 29). *Ein weiteres Kennzeichen von Stereotypisierung ist also ihre Praxis der ›Schließung‹ und des Ausschlusses. Sie schreibt symbolisch Grenzen fest, und schließt alles aus, was nicht dazugehört.*

Mit anderen Worten ist Stereotypisierung Teil der Aufrechterhaltung der sozialen und symbolischen Ordnung. Sie errichtet eine symbolische Grenze zwischen dem ›Normalen‹ und dem ›Devianten‹, dem ›Normalen‹ und dem ›Pathologischen‹, dem ›Akzeptablen‹ und dem ›Unakzeptablen‹, dem was ›dazu gehört‹ und dem, was ›nicht dazu gehört‹ oder was ›das Andere‹ ist, zwischen ›Insidern‹ und ›Outsidern‹, Uns und Ihnen. Sie vereinfacht das ›Zusammenbinden‹ oder ›Zusammenschweißen‹ zu einer ›imaginierten Gemeinschaft‹; und sie schickt alle ›Anderen‹, alle diejenigen, die in irgendeiner Weise anders, ›unakzeptablel‹, sind, in ein symbolisches Exil. Mary Douglas (1966) hat zum Beispiel argumentiert, dass alles, was ›fehl am Platze‹ ist, als verschmutzt, gefährlich, tabu angesehen wird. Um es herum gruppieren sich negative Gefühle. Es muss symbolisch ausgeschlossen werden, wenn die ›Reinheit‹ der Kultur wiederhergestellt werden soll. Die feministische Theoretikerin Julia Kristeva nennt solche ausgestoßenen oder ausgeschlossenen Gruppen »abjected« (aus dem Lateinischen, wörtlich »hinausgeworfen«) (Kristeva, 1982).

Drittens *tritt Stereotypisierung vor allem dort in Erscheinung, wo es große Ungleichheiten in der Machtverteilung gibt*. Macht ist gewöhnlich gegen die untergeordnete oder ausgeschlossene Gruppe gerichtet. Ein

Aspekt dieser Macht ist laut Dyer *Ethnozentrismus* – »die Anwendung von Normen der eigenen Kultur auf die der Anderen« (Brown, 1965, S. 183). Wieder sollten wir uns Derridas Argument in Erinnerung rufen, dass wir es bei binären Gegensätzen wie Wir/Sie »nicht mit … friedlicher Koexistenz zu tun haben …, sondern mit einer gewaltförmigen Hierarchie. Einer der beiden Begriffe regiert … den anderen oder hat die Oberhand« (1972, S. 41).

Kurz gesagt, Stereotypisierung ist das, was Foucault eine Art von ›Macht/Wissen‹-Spiel genannt hat. Sie klassifiziert Menschen entsprechend einer Norm und konstruiert die Ausgeschlossenen als ›anders‹. Interessanterweise geht es dabei auch um etwas, was Gramsci einen Aspekt des Kampfes um Hegemonie genannt hätte. Wie Dyer feststellt, ist

> »die Etablierung von Normalität (d.h. dessen, was als ›normal‹ akzeptiert wird) durch soziale und Stereo-Type (…) ein Aspekt der Verhaltensweise herrschender Gruppen (…), zu versuchen, die ganze Gesellschaft nach der eigenen Weltsicht, dem eigenen Wertesystem, dem eigenen Empfinden und der eigenen Ideologie zu formen. So richtig ist diese Weltsicht für die herrschenden Gruppen, dass sie sie für jeden so darstellen, wie sie ihnen selbst erscheint: als ›natürlich‹ und ›unvermeidbar‹ – und in dem Maße, in dem sie damit Erfolg haben, etablieren sie ihre Hegemonie« (Dyer, 1977, S. 30).

Hegemonie ist eine Form von Macht, die auf der Führung einer Gruppe in vielen Handlungsfeldern gleichzeitig beruht, so dass ihre Vormachtstellung über breite Zustimmung verfügt und als natürlich und unvermeidbar erscheint.

4.1 Repräsentation, Differenz und Macht

Wir haben also innerhalb der Stereotypisierung eine Verbindung zwischen Repräsentation, Differenz und Macht hergestellt. Wir müssen jedoch die Natur dieser Macht ausführlicher untersuchen. Wenn wir an Macht denken, denken wir oft an direkten physischen Zwang. Wir haben jedoch auch von Macht in der *Repräsentation* gesprochen, von der Macht zu kennzeichnen, zuzuweisen und zu klassifizieren, von *symbolischer* Macht, von *ritualisiertem* Ausschluss. Es scheint, dass Macht nicht nur im Sinne ökonomischer Ausbeutung oder physischen Zwangs, sondern auch im umfassendereren kulturellen oder symbolischen Sinne verstanden werden muss. Letzteres schließt die Macht mit ein, jemanden oder etwas auf eine bestimmte Art und Weise zu repräsentieren – innerhalb eines bestimmten ›Repräsenta-

tionsregimes‹; also die Ausübung *symbolischer Macht* durch Praktiken der Repräsentation. Stereotypisierung ist ein wesentlicher Bestandteil dieser Ausübung symbolischer Gewalt.

In seiner Studie über die europäische Konstruktion eines stereotypen Bildes des ›Orients‹ argumentiert Edward Said (1978), dass, weit davon entfernt, widerzuspiegeln wie die Länder des Nahen Ostens tatsächlich waren, der ›Orientalismus‹ der *Diskurs* war, »der es der europäischen Kultur in der Zeit nach der Aufklärung ermöglichte, den Orient politisch, soziologisch, militärisch, ideologisch, wissenschaftlich und imaginär zu verwalten – und sogar zu produzieren.« Im Rahmen westlicher Hegemonie über den Orient, schreibt Said, entstand ein neuer Gegenstand des Wissens – »ein komplexer Orient, geeignet für das Studium in der Akademie, für die Ausstellung im Museum, für die Neustrukturierung im Kolonialministerium, für die theoretische Illustration in anthropologischen, biologischen, linguistischen, rassentheoretischen und historischen Arbeiten über die Menschheit und das Universum, zur Veranschaulichung ökonomischer und soziologischer Theorien der Entwicklung, der Revolution, kultureller Persönlichkeiten, des nationalen oder religiösen Charakters« (S. 7-8). Diese Art der Macht ist eng mit Wissen verknüpft, oder mit den Praxen, die Foucault ›Macht/Wissen‹ genannt hat.

Ein Beispiel für Orientalismus in der visuellen Repräsentation ist die berühmte Malerei von Edwin Long, *The Babylonian Marriage Market* (Bild 21). Dieses Bild produziert nicht nur ein bestimmtes ›Wissen‹ über den Orient – ein ›mysteriöser, exotischer und erotisierter Orient‹; darüber hinaus sind die Frauen, die in die Ehe ›verkauft‹ werden, von links nach rechts in aufsteigender Reihenfolge nach ihrer ›Weißheit‹ angeordnet. Die letzte Figur in der Reihe kommt dem westlichen Ideal, der ›Norm‹, am nächsten; ihre helle Hautfarbe wird durch das Licht betont, das von einem Spiegel reflektiert auf ihr Gesicht fällt.

Saids Diskussion des Orientalismus ähnelt stark Foucaults Macht/Wissen-Argument: ein Diskurs produziert, durch verschiedene Praktiken der *Repräsentation* (Wissenschaft, Ausstellung, Literatur, Malerei etc.) eine Form *rassierten Wissens über das Andere* (Orientalismus), tief verwoben mit den Operationen der *Macht* (Imperialismus). Interessanterweise definiert Said ›Macht‹ jedoch auch auf eine Weise, die die Ähnlichkeiten zwischen Foucault und Gramscis Idee von *Hegemonie* betont:

> »In jeder nicht totalitären Gesellschaft dominieren bestimmte kulturelle Formen über andere. Gramsci hat diese Form der kulturellen Führung als *Hegemonie* bezeichnet, ein unverzichtbarer Begriff für jedes Verständnis kulturellen Lebens im industrialisierten Westen. Diese Hegemonie – oder eher die Auswirkung der vorhandenen kulturellen Hegemonie – ist es, die dem Orientalismus seine Dauerhaftigkeit und Stärke verleiht. (…) Der Orientalismus ist niemals weit von (…) der Idee Europas entfernt, einem kollektiven Begriff, der ›uns‹ Europäer in Abgrenzung zu all ›jenen‹ Nichteuropäern definiert; und es kann tatsächlich argumentiert werden, dass die bedeutendste Komponente der europäischen Kultur genau diejenige ist, die diese sowohl innerhalb als auch außerhalb Europas hegemonial machte: nämlich der Gedanke, dass die europäische Identität allen nichteuropäischen Völker und Kulturen überlegen sei. Dies bedeutet ebenso die Hegemonie europäischer Vorstellungen über den Orient, die selbst die europäische Überlegenheit über die orientalische Rückständigkeit wiederholen und normalerweise die Möglichkeit übersehen, dass ein unabhängigeres (…) Denken ein anderes Verständnis des Orients haben könnte.« (Said, 1978, S. 7)

Abbildung 21: Edwin Long, *The Babylonian Marriage Market* (Der babylonische Heiratsmarkt), 1882.

Macht operiert immer unter Bedingungen ungleicher Beziehungen. Gramsci hätte natürlich betont: »zwischen Klassen«, während Foucault immer die Identifikation eines bestimmten Subjektes oder einer Subjekt-Gruppe als die Quelle von Macht verweigerte. Für ihn operiert Macht auf einer lokalen, taktischen Ebene. Dies sind wichtige Unterschiede zwischen diesen beiden Macht-Theoretikern.

Dennoch gibt es auch einige wichtige Ähnlichkeiten. Für Gramsci wie für Foucault beinhaltet Macht auch Wissen, Repräsentation, Ideen, kulturelle Führung und Autorität, genauso wie ökonomische und physische Zwänge. Beide hätten miteinander übereingestimmt, dass Macht nicht ausschließlich in Begriffen von Gewalt und Zwang gedacht werden kann: Macht wirkt auch durch Verführung, Werben und Überredung, durch die

Gewinnung von Zustimmung. Man kann sie nicht als Monopol einer Gruppe begreifen, die einfach durch die Ausübung von Herrschaft die Macht von oben *nach unten* auf eine untergeordnete Gruppe ausstrahlt. Sie schließt die Herrschenden *und* die Beherrschten in ihren Kreislauf ein. Wie Homi Bhabha bezüglich Said bemerkt hat: »es ist schwierig, *Subjektivierung* als eine Platzierung des beherrschten Subjekts innerhalb orientalistischer oder kolonialer Diskurse zu begreifen, ohne dass der Herrschende ebenfalls strategisch darin platziert ist.« (Bhabha, 1986a, S.158) Macht wirkt nicht nur durch Einschränkung und Verhinderung, sie ist auch produktiv. Sie produziert neue Diskurse, neue Arten von Wissen (Orientalismus), neue Gegenstände des Wissens (den Orient), sie formt neue Praktiken (Kolonisierung) und Institutionen (die koloniale Regierung). Sie operiert sowohl auf einer Mikroebene – Foucaults »Mikro-Physik der Macht« – als auch in Form von weiterreichenden Strategien. Und schließlich kann Macht für beide Theoretiker überall lokalisiert werden. Wie Foucault insistiert: Macht zirkuliert.

Die Kreisförmigkeit der Macht ist besonders wichtig im Kontext von Repräsentation. Das Argument ist, dass jeder – der oder die Mächtige und der oder die Machtlose – wenn auch nicht unter gleichen Bedingungen, in der Zirkulation der Macht gefangen ist. Niemand – weder ihre offensichtlichen Opfer noch ihre Agenten – können vollständig außerhalb ihres Operationsfeldes stehen (man denke hier an das Beispiel von Paul Robeson).

4.2 Macht und Fantasie

Ein gutes Beispiel für diese ›Kreisförmigkeit‹ der Macht bezieht sich darauf, wie schwarze Männlichkeit innerhalb eines rassisierten Repräsentationsregimes dargestellt wird. Kobena Mercer und Isaac Julien (1994) argumentieren, dass die Repräsentation schwarzer Männlichkeit »in den und durch die Geschichten der Sklaverei, des Kolonialismus und des Imperialismus geformt« wurde:

> »Wie Soziologen wie Robert Staples (1982) argumentiert haben, war ein zentraler Strang der ›rassischen‹ Macht, die durch den weißen männlichen Sklavenhalter ausgeübt wurde, die Verweigerung zentraler männlicher Attribute, wie Autorität, familiale Verantwortung und der Besitz von Privateigentum, gegenüber schwarzen männlichen Sklaven. Durch solche kollektiven historischen Erfahrungen haben schwarze Männer bestimmte patriarchale Werte wie physische Stärke, sexuelle Potenz und die Ausübung von Kontrolle als Mittel des Überlebens gegen das repressive und gewalttätige System der Unterordnung angenommen, dem sie unterworfen waren.

> Diese Verinnerlichung eines Codes von ›Macho‹-Verhaltensweisen wird so als ein Mittel verständlich, um in gewissem Ausmaß die Macht über die Bedingung der Machtlosigkeit und Abhängigkeit im Verhältnis zum weißen Herren-Subjekt zurückzugewinnen. (…) Das (im zeitgenössischen Britannien) vorherrschende Stereotyp vermittelt ein Bild des schwarzen männlichen Jugendlichen als *Mugger* (Straßenräuber/Ganoven) oder *Rioter* (Randalierer) (…) Aber dieses Repräsentationsregime wird reproduziert und seine Hegemonie aufrechterhalten, weil schwarze Männer auf ›Härte‹ zurückgreifen mussten – als eine defensive Antwort auf die vorangegangene Aggression und Gewalt, die die Art und Weise charakterisiert, in der schwarze Communities kontrolliert werden. (…) Dieser Kreislauf von Realität und Repräsentation macht ideologische Fiktionen von Rassismus empirisch ›wahr‹ – oder besser: es gibt einen Kampf um die Definition, das Verständnis und die Konstruktion von Bedeutungen schwarzer Männlichkeit innerhalb des dominanten Wahrheitsregimes.« (Mercer und Julien, 1994, S. 137-8)

Während der Zeit der Sklaverei übte der Sklavenhalter seine Autorität über den schwarzen männlichen Sklaven aus, indem er ihn aller Attribute der Verantwortung, der väterlichen und familialen Autorität beraubte, und ihn wie ein Kind behandelte. Diese ›Infantilisierung‹ der Differenz ist eine verbreitete Repräsentationsstrategie sowohl für Männer als auch für Frauen. (Weibliche Athletinnen werden nach wie vor weithin als ›Girls‹ bezeichnet. Und erst in jüngster Zeit haben viele Weiße aus den Südstaaten der USA aufgehört, erwachsene schwarze Männer ›Boy!‹ zu nennen, während in Südafrika diese Praxis nach wie vor anhält.) Infantilisierung kann auch als eine Art symbolischer Kastration des schwarzen Mannes verstanden werden (d.h. ihn seiner Männlichkeit zu berauben); und, wie wir gesehen haben, haben Weiße oft über die exzessiven sexuellen Gelüste und die Potenz schwarzer Männer fantasiert – genauso wie über den lüsternen, übersexualisierten Charakter schwarzer Frauen – *die sie sowohl fürchteten als auch insgeheim beneideten*. Angebliche Vergewaltigung war bis zur Bürgerrechtsbewegung die Haupt-›Rechtfertigung‹ für das Lynchen schwarzer Männer in den Südstaaten (Jordan, 1968). Wie Mercer feststellt: »Die ursprüngliche Fantasie des großen schwarzen Penis vermittelt die Angst vor einer Bedrohung nicht nur für alle weißen Frauen, sondern für die Zivilisation als solche, ebenso wie die Furcht vor Rassenmischung, eugenischer Verschmutzung und rassischer Degeneration durch weiße männliche Rituale rassistischer Aggression ausgelebt wird: das historische Lynchen schwarzer Männer in den Vereinigten Staaten beinhaltete regelmäßig eine tatsächliche Kastration … des Anderen« (1994a, S. 185).

Die Resultate waren oft brutal. Doch das Beispiel zeigt auch die Kreisförmigkeit von Macht und die *Ambivalenz* – die doppelseitige Natur – von

Repräsentation und Stereotypisierung. Denn, wie Staples, Mercer und Julien uns erinnern, antworteten schwarze Männer auf diese Infantilisierung manchmal, indem sie eine Art umgekehrter Karikatur der Hyper-Männlichkeit und Super-Sexualität annahmen, mit denen sie stereotypisiert worden waren. Wie Kinder behandelt, reagierten einige Schwarze mit der Annahme eines aggressiv-männlichen ›Macho‹-Stils. Dies jedoch diente nur dazu, die weiße Fantasie von der Unregierbarkeit und exzessiven sexuellen Natur der Schwarzen zu bestätigen (siehe Wallace, 1979). So können also die ›Opfer‹ durch das Stereotyp gefangen sein, indem sie es, während sie sich ihm zu widersetzen suchen, unbewusst bestätigen.

Dies mag paradox erscheinen, aber es hat seine eigene ›Logik‹. Diese Logik hängt davon ab, dass Repräsentation zur gleichen Zeit auf zwei verschiedenen Ebenen arbeitet: auf einer bewussten und offensichtlichen Ebene, und auf einer unbewussten und unterdrückten Ebene. Die erste Ebene dient oft als an die Stelle der zweiten tretende ›Tarnung‹. Die bewusste Einstellung von Weißen – dass »Schwarze keine richtigen Männer, sondern nur einfache Kinder sind« – kann dazu dienen, eine tiefere, beunruhigendere Fantasie zu tarnen und zuzudecken: dass »Schwarze in Wirklichkeit Super-Männer sind, sexuell besser ausgestattet als Weiße, und sexuell unersättlich«. Es wäre unangemessen und ›rassistisch‹, dieser letzteren Ansicht offen Ausdruck zu verleihen; aber die Fantasie ist trotzdem vorhanden, und wird insgeheim von vielen geteilt. Daher scheinen Schwarze, wenn sie wie ›Machos‹ handeln, das Stereotyp (dass sie bloß Kinder sind) herauszufordern – aber in diesem Prozess bestätigen sie oft die Fantasie, die hinter dem Stereotyp steckt oder seine ›Tiefenstruktur‹ ist (dass sie aggressiv, hypersexuell und überpotent sind). Das Problem ist, dass Schwarze in der binären Struktur des Stereotyps gefangen sind, das in zwei extreme Gegenteile aufgespalten ist – und sie gezwungen sind, endlos zwischen ihnen hin und her zu pendeln, während sie manchmal als *beides zur gleichen Zeit* repräsentiert werden. So sind Schwarze sowohl kindlich als auch ›hypersexuell‹, genau wie schwarze Jugendliche ›einfältige Sambos‹[6] und/oder ›verschlagene, gefährliche Wilde‹ sind; und ältere Männer ›Barbaren‹ und/oder ›edle Wilde‹ – Onkel Toms.

Der wichtige Punkt ist, dass Stereotype sich sowohl auf Vorstellungen in der Fantasie beziehen, als auch auf das, was als ›wirklich‹ wahrgenommen wird. Zudem ist das, was visuell durch die Praktiken der Repräsentation produziert wird, nur die halbe Geschichte. Die andere Hälfte – die tiefere Bedeutung – liegt in dem, *was nicht gesagt, aber vorgestellt wird, was impliziert wird, aber nicht gezeigt werden kann.*

Bis hierhin haben wir argumentiert, dass ›Stereotypisierung‹ ihre eigene *Poetik* hat – ihre eigene Funktionsweise – und ihre *Politik* – die Art und

Weise, auf die sie mit Macht ausgestattet ist. Wir haben auch argumentiert, dass es sich hierbei um einen besonderen Typus von Macht handelt – eine hegemonische und diskursive Form der Macht, die genauso durch Kultur, die Produktion von Wissen, Bildersprache und Repräsentation wirkt, wie durch andere Mittel. Außerdem ist sie *kreisförmig*: sie involviert sowohl die ›Subjekte‹ der Macht als auch jene die ihr ›unterworfen‹ sind. Aber die Einführung der sexuellen Dimension führt uns zu einem anderen Aspekt der ›Stereotypisierung‹: nämlich zu ihrer Grundlage in Fantasie und Projektion – und zu ihren Effekten der *Spaltung* und *Ambivalenz.*

In ›Orientalismus‹ hat Said bemerkt, dass die »allgemeine Idee dessen, wer oder was ein ›Orientale‹ sei, ... nach einer detaillierten Logik« entstanden ist, die nicht – wie er betont – »einfach aus der empirischen Realität abgeleitet wurde, sondern aus einem Arsenal von Begehren, Repressionen, Aufwendungen und Projektionen.« (Said, 1978, S. 8) Doch wo kommt diese Unmenge von »Begehren, Repressionen, Aufwendungen und Projektionen« her? Welche Rolle spielt *Fantasie* in den Praktiken und Strategien rassisierter Repräsentation? Wenn die Fantasien, die hinter den rassisierten Repräsentationen liegen, nicht offen gezeigt oder ›gesprochen‹ werden können, wie finden sie dann ihren Ausdruck? Wie werden sie ›repräsentiert‹? Dieses führt uns zu der Repräsentationspraktik, die als *Fetischismus* bekannt ist.

4.3 Fetischismus und Verleugnung

Im Folgenden wollen wir diese Fragen von Fantasie und Fetischismus ergründen, indem wir unsere Argumente bezüglich Repräsentation und Stereotypisierung durch ein konkretes Beispiel zusammenfassen.

In *Difference and Pathology* (1985) schreibt Sander Gilman, dass Stereotypisierung immer beinhaltet, was er (a) die Spaltung in ein ›gutes‹ und ein ›schlechtes‹ Objekt und (b) die Projektion von Furcht auf den Anderen nennt.

In einem späteren Essay bezieht sich Gilman auf den ›Fall‹ einer afrikanischen Frau, Saartje (oder Sarah) Baartman, bekannt als die ›Hottentotten-Venus‹, die 1819 von einem burischen Farmer aus der südafrikanischen Kapregion und einem Arzt auf einem afrikanischen Schiff nach England gebracht wurde, und regelmäßig über fünf Jahre in London und Paris ›ausgestellt‹ wurde (Bild 22). In ihren frühen ›Vorführungen‹ wurde sie auf einer angehobenen Bühne wie ein wildes Tier präsentiert. Sie kam und ging aus ihrem Käfig, wenn es ihr befohlen wurde, »eher ein Bär in Ketten als

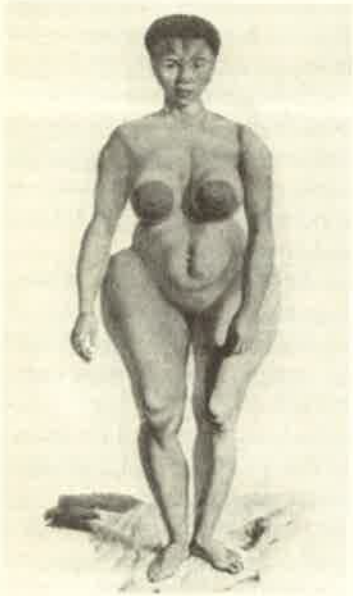

Abbildung 22: „Die Hottentotten-Venus" – Saartje Baartman.

ein menschliches Wesen« (in Lindfors, unveröffentlichtes Manuskript, zitiert nach *The Times*, 26. November 1810). Sie erregte ein beachtliches öffentliches Aufsehen. In der Folge wurde sie in Manchester getauft, heiratete einen Afrikaner und hatte zwei Kinder, sprach Niederländisch und lernte etwas Englisch, und während eines Gerichtsprozesses in Chancery, der durchgeführt wurde, um sie vor Ausbeutung zu schützen, erklärte sie, sie stünde »unter keinem Zwang« und sei »glücklich, in England zu sein«. Darauf tauchte sie wieder in Paris auf, wo sie bis zu ihrer tödlichen Pocken-Krankheit 1815 ein überraschend großes öffentliches Aufsehen erregte.

Sowohl in London als auch in Paris wurde sie in zwei ziemlich unterschiedlichen Kreisen berühmt: in der allgemeinen Öffentlichkeit als ein populäres ›Spektakel‹, das in Balladen, Cartoons, Illustrationen, Melodramen und Zeitungsberichten gewürdigt wurde; und unter den Naturforschern und Ethnologen, die maßen, beobachteten, zeichneten, gelehrte Abhandlungen über sie schrieben, modellierten, Wachs- und Gipsabdrücke machten, und jedes Detail ihrer Anatomie, tot und lebendig, unter die Lupe nahmen. (Bild 23) Was beide Zuschauerkreise anzog, war nicht nur ihre Größe (sie war keine 140cm groß), sondern auch ihre *Steatopygia* – ihr vorstehendes Gesäß, ein Merkmal der Hottentotten-Anatomie – und das, was als ihre ›Hottentotten-Schürze‹ beschrieben wurde: eine Vergrößerung der Schamlippen, die »durch eine Manipulation der Genitalien verursacht worden war und von Hottentotten und Buschmännern als schön angesehen wurde« (Gilman, 1985, S. 85). Wie jemand grob bemerkte: »man könnte sagen, dass sie ihr Glück hinter sich her trug, denn niemals zuvor mag London eine ›Heidin mit so schwerem Arsch‹ gesehen haben« (zitiert in Lindfors, ebenda, S. 2).

Ich möchte eine Reihe von Punkten aus dem Beispiel der ›Hottentotten-Venus‹ herausgreifen, die sich auf Fragen der Stereotypisierung, der Fantasie und des Fetischismus beziehen.

Erstens ist die Sorgfalt – man könnte sagen Obsession – hervorzuheben, mit der sich der Kenntlichmachung von Differenz gewidmet wurde. Saartje Baartman wurde zur Verkörperung von ›Differenz‹. Obendrein wurde ihre Differenz ›pathologisiert‹, indem sie als eine krankhafte Form von ›Andersheit‹ repräsentiert wurde. Sie passte symbolisch nicht in die ethnozentrische Norm, die auf europäische Frauen angewendet wurde und, indem sie aus dem westlichen Klassifikationssystem herausfiel, musste sie als ›Anders‹ konstruiert werden.

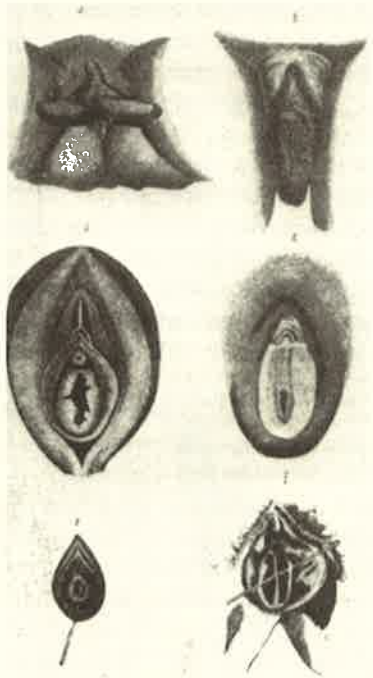

Abbildung 23: (...) »jede Einzelheit ihrer Anatomie«: sexuelle Anormalitäten bei Frauen, aus Cesare Lombroso und Guillaume Farraro, La donna delinquente: la prostituta e la donna normale (Turin, L. Roux, 1893).

Als nächstes betrachte man ihre Reduktion auf Natur, deren Signifikant ihr *Körper* war. Ihr Körper wurde wie ein Text ›gelesen‹, aufgrund des lebenden Beweises – der Wahrheit –, den er von ihrer absoluten ›Andersheit‹ und damit von der unveränderbaren Differenz zwischen den ›Rassen‹, lieferte.

Außerdem ›kannte‹, repräsentierte und beobachtete man sie auf der Folie einer Reihe polarisierter, binärer Gegensätze. ›Primitiv‹, nicht ›zivilisiert‹, war sie an die natürliche Ordnung angepasst – und wurde deshalb mit wilden Tieren verglichen, wie dem Menschenaffen oder dem Orang-Utan – anstatt an die menschliche Kultur. Diese Naturalisierung von Differenz wurde vor allem durch ihre Sexualität signifiziert. Sie wurde auf ihren Körper reduziert, und ihr Körper wiederum wurde auf ihre Geschlechtsorgane reduziert. Diese fungierten als die wesentlichen Signifikanten ihres Platzes in der universellen Ordnung der Dinge. In ihr fielen Natur und Kultur zusammen, und konnten deshalb gegeneinander ausgetauscht, voneinander abgelesen werden. Was als ihre ›primitiven‹ Geschlechtsorgane gesehen wurde, signifizierte ihre ›primitiven‹ sexuellen Gelüste, und andersherum.

Weiterhin war sie einer extremen Form des Reduktionismus unterworfen – einer Strategie, die oft in der Repräsentation weiblicher Körper, gleich welcher ›Rasse‹, angewandt wird, besonders in der Pornographie. Ihre sterblichen Überreste, die konserviert wurden, dienten auf eine essentialisierende und reduktionistische Weise als »eine pathologische Zusammenfassung des ganzen Individuums« (Gilman, 1985, S. 88). In den Nachbildungen und Abdrucken, die im Musée De L'Homme aufbewahrt wurden, wurde sie buchstäblich in eine Ansammlung separater Gegenstände, in ein Ding verwandelt – »eine Kollektion sexueller Teile«. Sie wurde einer Art symbolischer Zerlegung oder *Fragmentierung* unterzogen – eine weitere Technik, die aus der männlichen wie der weiblichen Pornographie bekannt ist. Wir werden hier an Frantz Fanons Beschreibung in *Schwarze Haut, Weiße Masken* erinnert, an die Art und Weise, wie er sich als ein schwarzer Mann durch den Blick einer weißen Person ›auseinandergerissen‹ fühlte: »die Blicke des Anderen fixierten mich dort, genauso wie eine chemische Lösung durch einen Farbstoff fixiert wird. Ich war entrüstet; ich forderte eine Erklärung. Nichts passierte. Ich zerbarst in Stücke. Jetzt sind die Fragmente wieder durch ein anderes Selbst zusammengesetzt worden« (1986, S. 109). Saartje Baartman existierte nicht als ›eine Person‹. Sie war in ihre entsprechenden Teile zerlegt worden. Sie war ›fetischisiert‹ – in ein Objekt verwandelt worden. Dieses Ersetzen des *Ganzen* durch einen *Teil*, eines *Subjekts* durch ein *Ding* – ein Objekt, ein Organ, ein Körperteil – ist der Effekt einer sehr wichtigen Repräsentationspraxis – *Fetischismus*.

Fetischismus bringt uns in den Bereich, wo Fantasie in Repräsentation interveniert; auf die Ebene, wo das, was in der Repräsentation gezeigt oder gesehen wird, nur im Verhältnis zu dem verstanden werden kann, was nicht gesehen, nicht gezeigt werden kann. *Fetischismus* beinhaltet die Ersetzung einer gefährlichen und mächtigen, jedoch verbotenen Kraft durch ein ›Objekt‹. In der Anthropologie bezieht er sich auf die Art und Weise, wie ein mächtiger und gefährlicher Geist eines Gottes auf einen Gegenstand – auf eine Feder, ein Stück eines Stockes, sogar eine Abendmahls-Hostie – übertragen werden kann, der mit der spirituellen Macht dessen aufgeladen werden kann, das er ersetzt. In Marx' Konzept des ›Warenfetischismus‹ wurde die lebendige Arbeit des Arbeiters übertragen und verschwindet in den Dingen – den Waren, die die Arbeiter produzieren, jedoch zurückkaufen müssen, als ob sie jemand anderem gehörten. In der Psychoanalyse wird ›Fetischismus‹ als ein Ersatz für den ›abwesenden‹ Phallus beschrieben – wenn der sexuelle Trieb auf einen anderen Teil des Körpers verlagert wird. Der Ersatz wird erotisiert, mit sexueller Energie, Macht und Begierde ausgestattet, die in dem Objekt, auf die sie in Wirklichkeit gerichtet sind, keinen Ausdruck finden können. *Fetischismus* in der Repräsentation bedient

sich aller dieser Bedeutungen. Er beinhaltet ebenfalls *Verschiebung*. Der Phallus kann nicht repräsentiert werden, denn er ist verboten, tabu. Die sexuelle Energie, das Begehren und die Gefahr, alles Emotionen, die auf machtvolle Weise mit dem Phallus assoziiert sind, werden auf andere Teile des Körpers oder auf ein anderes Objekt übertragen, das ihn ersetzt.

Ein exzellentes Beispiel dieser Trope ist die Fotographie zweier nubischer Ringer aus einem Bildband des englischen Dokumentarfotografen George Rodger (Bild 24). Dieses Bild wurde von Leni Riefenstahl, der früheren Nazi-Filmemacherin, deren Ruf auf der Verfilmung von Hitlers Nürnberger Parteitag 1934 (*Triumph des Willens*) und der Berliner Olympiade 1936 *(Fest der Schönheit / Fest der Völker)* gründete, in Ehrerbietung an Rodger auf dem hinteren Buchrücken ihres Buches *Die Nuba* (1973) abgedruckt.

Gilman (1985) beschreibt ein ähnliches Beispiel von rassischem Fetischismus in ›Die Hottentotten-Venus‹. In diesem Beispiel wurde der Blick des Betrachters von ihren Genitalien, dem Objekt seiner wirklichen sexuellen Obsession, auf ihr Hinterteil *verschoben*. »Weibliche Sexualität wird mit dem Bild des Hinterteils verknüpft, und der Inbegriff eines Hinterteils ist das der Hottentottin« (S. 91).

Abbildung 24: Nubische Ringer, Fotografie von George Rodger.

Wie wir festgestellt haben, beinhaltet Fetischismus Verleugnung. Verleugnung ist die Strategie, durch die einer machtvollen Faszination oder einem machtvollen Begehren einerseits nachgegeben wird, sie andererseits aber gleichzeitig abgestritten werden. Verleugnung findet statt, wo das, was tabuisiert wurde, es dennoch schafft, eine verschobene Form der Repräsentation zu finden. Wie Homi Bhabha feststellt: »Es ist eine nichtrepressive Form des Wissens, die es möglich macht, gleichzeitig zwei sich widersprechende Überzeugungen anzunehmen, eine offizielle und eine geheime, eine archaische und eine progressive, eine, die Ursprungsmythen zulässt, und eine andere, die Differenz und Spaltung artikuliert« (1986a, S. 168). Freud schrieb in seinem bemerkenswerten Aufsatz über ›Fetischismus‹:

»(…) der Fetisch ist der Ersatz für den Phallus des Weibes (der Mutter), an den das Knäblein geglaubt hat und auf den es – wir wissen warum – nicht verzichten will. (…) Es ist nicht richtig, dass das Kind sich (…) den Glauben an den Phallus des Weibes unverändert gerettet hat. Es hat ihn bewahrt, aber auch aufgegeben; im Konflikt zwischen dem Gewicht der unerwünschten Wahrnehmung und der Stärke des Gegenwünschens ist es zu einem Kompromiss gekommen (…) Ja, das Weib hat im Psychischen dennoch einen Penis, aber dieser Penis ist nicht mehr dasselbe, das er früher war. Etwas anderes ist an seine Stelle getreten, ist sozusagen zu seinem Ersatz ernannt worden …« (Freud 1982b/1927, S. 383-385)

(Wir sollten an dieser Stelle festhalten, dass Freud, indem er den Fetischismus auf die Kastrationsangst des männlichen Kindes zurückführt, dieser Trope den unauslöschlichen Stempel einer männlichen Phantasie aufdrückt. Das Versagen Freuds und eines Großteils der späteren Psychoanalyse, weiblichen Fetischismus zu theoretisieren, wurde jüngst einer ausführlichen Kritik unterzogen (siehe unter anderem McClintock, 1995)).

Indem wir der allgemeinen Logik des Fetischismus als einer Repräsentationsstrategie folgen, könnten wir über den nubischen Ringer sagen: »Obwohl es verboten ist, *kann* ich auf die Genitalien des Ringers schauen, denn sie sind nicht länger wie sie waren. Ihre Stelle wurde vom Kopf des Ringer-Kollegen eingenommen.« So stellt Kobena Mercer über Leni Riefenstahls Verwendung von Rogers Fotografie fest, dass »Riefenstahl zugibt, dass ihre Faszination für dieses ostafrikanische Volk ihren Ursprung nicht in einem Interesse an ihrer ›Kultur‹ hatte, sondern in einem Foto zweier nubischer Ringer von … George Rodger … In diesem Sinne ist ihr anthropologisches Alibi für ihren ethnographischen Voyeurismus nichts anderes als die sekundäre Erklärung und Ratio-nalisierung des ursprünglichen Wunsches, dieses verlorene Bild immer und immer wieder zu sehen (1994a, S.187).

Fetischismus ist also eine Strategie, um beides gleichzeitig zu haben: um das tabuisierte, gefährliche und verbotene Objekt des Vergnügens und des Begehrens gleichzeitig zu repräsentieren und doch *nicht* zu repräsentieren. Es verschafft uns, was Mercer ein ›Alibi‹ nennt, und was wir weiter oben eine ›Tarnung‹ genannt haben. Wir haben also gesehen, dass im Falle der ›Hottentotten-Venus‹ der Blick nicht nur von den Genitalien auf das Gesäß verschoben wurde, sondern dass dies den Betrachtern auch erlaubt, weiterhin hinzuschauen, während sie gleichzeitig die sexuelle Natur ihres Blickes verleugnen. Ethnologie, Naturwissenschaft, die Suche nach anatomischen Fakten spielt hier die Rolle der ›Tarnung‹, der Verleugnung, die dem verbotenen Begehren zu operieren erlaubt. Es ermöglicht, dass der doppelte Fokus aufrechterhalten wird – hinzuschauen und gleichzeitig nicht hinzuschauen – ein ambivalentes Begehren, das befriedigt werden will. Was als anders, abstoßend, ›primitiv‹, deformiert erklärt wird, wird gleichzeitig obsessiv und anhaltend genossen, weil es fremd, ›anders‹ und exotisch ist. Die Wissenschaftler können Saarje Baartman nackt und in aller Öffentlichkeit ansehen, untersuchen und beobachten, jedes Detail ihrer Anatomie klassifizieren und sezieren, mit dem vollkommen akzeptablen Alibi, dass »alles im Namen der Wissenschaft, des objektiven Wissens, der ethnologischen Faktensammlung, im Streben nach Wahrheit« getan wird. Dies ist es, was Foucault meinte, als er davon sprach, dass Wissen und Macht ein ›Wahrheitsregime‹ schaffen.

Abbildung 25: Deutsche Karikatur eines Mannes, der die ›Hottentotten-Venus‹ durch ein Teleskop betrachtet, frühes 19. Jahrhundert.

So erlaubt Fetischismus also schließlich einen unregulierten *Voyeurismus*. Kaum einer könnte behaupten, dass der ›Blick‹ der (größtenteils männlichen) ›Zuschauer‹, die die ›Hottentotten-Venus‹ observierten, unvoreingenommen war. Wie Freud (1982a/1905) ausführt, liegt im ›Schauen‹ oft ein sexuelles Element, eine Erotisierung des Blicks. Schauen wird oft angetrieben von einer uneingestandenen Suche nach verbotenem Vergnügen und von einem Begehren, das nicht erfüllt werden kann. »Der optische Eindruck bleibt der Weg, auf dem die libidinöse Erregung am häufigsten geweckt wird« (Freud 1982a/1905, S. 66). Wir schauen weiter hin, auch wenn es nichts mehr zu sehen gibt. Er nannte die obsessive Kraft dieses Vergnügens am Schauen ›Schaulust‹. Diese wird nur dann pervers, so Freud, »wenn sie sich ausschließlich auf die Genitalien einschränkt, wenn sie sich mit der Überwindung des Ekels verbindet …, (oder) wenn sie das normale Sexualziel, anstatt es vorzubereiten, verdrängt« (ebenda).

Daher ist der Voyeurismus perfekt in der deutschen Karikatur des weißen Gentleman dargestellt, der die ›Hottentotten-Venus‹ durch sein Teleskop beobachtet (Bild 25). Er kann ewig schauen, ohne gesehen zu werden.

Allerdings, wie Gilman feststellt, wenn er auch ewig schaut, so kann er doch »nichts anderes als ihr Hinterteil« sehen (S. 91).

5. Der Angriff auf das rassisierte Repräsentationsregime

Bis hierhin haben wir einige Beispiele aus dem Archiv rassisierter Repräsentation in der westlichen Populärkultur unterschiedlicher historischer Perioden analysiert und Praktiken der Repräsentation von Differenz und ›Andersheit‹ untersucht. Jetzt ist es an der Zeit, sich der letzten Gruppe von Fragen zuzuwenden, die in der Einleitung aufgeworfen wurden: Ist es möglich, ein dominantes Repräsentationsregime herauszufordern, anzufechten oder zu verändern? Wie sehen Gegenstrategien aus, die ein solches Untergraben des Repräsentationsprozesses initiieren könnten? Können ›negative‹ Arten, rassische Differenz zu repräsentieren, die in unseren Beispielen dominieren, durch eine ›positive‹ Strategie umgekehrt werden? Was für effektive Strategien gibt es dafür? Und was sind ihre theoretischen Grundlagen?

Ich möchte in Erinnerung rufen, dass das Argument, das es uns erlaubt, diese Frage überhaupt zu stellen, die vielfach explizierte Annahme ist, dass Bedeutung niemals vollständig festgeschrieben werden kann. Wenn Bedeutung durch Repräsentation endgültig festgelegt werden könnte, gäbe es keinen Wandel – und somit keine Gegenstrategien oder Interventionen. Natürlich vollbringen wir extreme Anstrengungen, um Bedeutung zu fixieren – genau darauf zielen die Strategien des Stereotypisierens, oft für eine bestimmte Zeit mit beträchtlichem Erfolg. Aber letztlich beginnt Bedeutung unweigerlich zu entgleiten; sie beginnt, sich zu verschieben, verdreht oder in neue Richtungen gebogen zu werden. Neue Bedeutungen werden über alte hinüber gestülpt. Wörter und Bilder tragen Konnotationen in sich, die niemand vollständig kontrolliert und diese marginalen oder untergründigen Bedeutungen kommen an die Oberfläche. Sie ermöglichen, dass unterschiedliche Bedeutungen konstruiert, verschiedene Dinge gezeigt und gesagt werden können. Bakhtin und Volosinov haben einer entsprechenden Praxis der Transkodierung einen kräftigen Anstoß gegeben: dabei geht es darum, sich eine existierende Bedeutung anzueignen, indem man sie neu besetzt (z.B. »black is beautiful«).

Seit den 1960ern, als Fragen von Repräsentation und Macht in der antirassistischen Politik und anderen sozialen Bewegungen einen zentralen Platz erlangten, wurde eine Vielzahl unterschiedlicher *Transkodierungsstrategien* angewandt. Wir haben hier nur den Platz, drei von ihnen näher zu betrachten.

5.1 Die Umkehrung der Stereotype

In der Diskussion um rassische Stereotypisierung im amerikanischen Kino haben wir die zwiespältige Position Sidney Poitiers dargestellt und über die *integrationistische* Strategie in der US-Filmproduktion in den 1950ern gesprochen. Diese Strategie war, wie wir gesagt haben, mit hohen Kosten verbunden. Schwarze konnten zwar Zugang zum Mainstream erreichen – aber nur um den Preis, sich dem Bild, das die Weißen von ihnen hatten, und den weißen Normen bezüglich Stil, Aussehen und Verhalten anzupassen. In der Folge der Bürgerrechtsbewegung der 1960er und 1970er Jahre kam es zu einer viel aggressiveren Behauptung schwarzer kultureller Identität, einer positiven Einstellung gegenüber Differenz und einem Kampf um Repräsentation.

Das erste Resultat dieser Gegenrevolution war eine Serie von Filmen, die mit *Sweet Sweetback's Baadass Song* (Martin Van Peebles, 1971) und Gordon Parks Kassenschlager *Shaft* begann. In *Sweet Sweetback's Baadass Song* bewertet Van Peebles alle Eigenschaften, die normalerweise negative Stereotype darstellen, positiv. Er machte aus seinem schwarzen Helden einen professionellen Sexprotz, der mit der Hilfe einer Gruppe aus dem ›Pöbel‹ schwarzer Ghettos erfolgreich der Polizei entkommt, ein Polizeiauto in Brand setzt, ein anderes mit einem Billardqueue zertrümmert, in Richtung mexikanischer Grenze abhaut, dabei bei jeder Gelegenheit vollen Gebrauch von seinen sexuellen Fähigkeiten macht und schließlich davon kommt, mit einer über den Bildschirm gekritzelten Message: »Ein ›Baadass Nigger‹ kommt zurück um ein paar Schulden einzutreiben.« *Shaft* handelte von einem schwarzen Detektiv, der der Straße nahe, aber in Auseinandersetzungen mit der schwarzen Unterwelt und einer Bande schwarzer Aktivisten ebenso wie mit der Mafia verwickelt ist und dabei die Tochter eines schwarzen Erpressers befreit. Was *Shaft* kennzeichnete, war der absolute Mangel des Detektivs an Respekt gegenüber Weißen. In einem smarten Apartment lebend, sich lässig aber in teuren Klamotten kleidend, wurde er in Werbeanzeigen als »einsamer schwarzer ›Super-Nigger‹ – ein Mann mit Flair und Flamboyance, der sich auf Kosten des weißen Establishments amüsiert«, beschrieben. Er war ein »gewalttätiger Mann, der ein gewalttätiges Leben lebte und schwarzen Frauen, weißem Sex, schnellem Geld, einfachem Erfolg, billigem Gras und anderen Freuden hinterher war« (Cripps, 1978, S. 151ff). Von einem Polizisten gefragt, wohin er des Weges sei, antwortet er: »Ich bin auf dem Weg zum Ficken. Und wo gehen Sie hin?« Auf den sofortigen Erfolg von *Shaft* folgte eine Reihe von gleichartigen Filmen, zu denen *Superfly*, ebenfalls von Parks, gehört, in dem Priest, ein junger schwarzer Kokaindealer, mit einem letzten großen Deal vor sei-

nem Rückzug aus dem Geschäft erfolgreich ist. Er überlebt sowohl eine Serie gewalttätiger Episoden als auch lebhafte sexuelle Begegnungen, um am Ende als ein reicher glücklicher Mann in seinem Rolls Royce davon zu fahren. Es gab viele spätere Filme in der gleichen Art (z.B. *New Jack City*), in deren Mittelpunkt (wie die Rapsänger sagen würden) »Bad-Ass Black Men With Attitude« stehen.

Wir können sofort die Anziehungskraft erkennen, die diese Filme besonders, aber nicht nur, auf das schwarze Publikum ausübten. Die Art, in der ihre Helden mit Weißen umgehen, ist von einer bemerkenswerten Abwesenheit, ja sogar einer Umkehrung der alten Ehrerbietung und kindlichen Abhängigkeit ihnen gegenüber gekennzeichnet. In vielerlei Hinsicht sind dies ›Rachefilme‹ – das Publikum genießt den Triumph der schwarzen Helden über ›Whitey‹ und liebt die Tatsache, dass sie damit davonkommen! Das, was wir das moralische Spielfeld nennen können, ist eingeebnet. Schwarze sind weder immer schlechter noch immer besser als Weiße. Sie nehmen normale menschliche Dimensionen an – gut, schlecht und indifferent. Sie unterscheiden sich in ihrem Geschmack, ihren Stilen, ihrem Verhalten, ihrer Moral, ihren Motivationen nicht von dem gewöhnlichen (weißen) Amerikaner. In Klassenkategorien ausgedrückt können sie genauso ›cool‹, reich und elegant sein wie ihre weißen Gegenüber. Und ihre Orte sind die bekannten realistischen Settings des Ghettos, der Straße, der Polizeistationen und der Drogen-Razzien.

Auf einer komplexeren Ebene platzierten sie Schwarze zum ersten Mal im Zentrum der populären Kinogenres – Verbrecher- und Actionfilme – und machten sie so zum wesentlichen Bestandteil dessen, was wir als das ›mythische‹ Leben und die ›mythische‹ Kultur des amerikanischen Kinos bezeichnen können. Letztendlich war dies vielleicht noch wichtiger als ihr ›Realismus‹, denn dies ist der Ort, an dem kollektive Fantasien des populären Lebens ausgearbeitet werden, und der Ausschluss der Schwarzen daraus machte sie gerade seltsam, anders, platzierte sie ›außerhalb des Bildes‹. Er beraubte sie der Möglichkeit des Berühmtseins, des heroischen Charismas, des Glanzes und des Vergnügens der Identifikation, die den weißen Helden des *Film Noir*, der alten Privatdetektiv-, Kriminal- und Polizeithriller, der ›Romanzen‹ der städtischen Unterklassen und des Ghettos zukamen. Mit diesen Filmen waren die Schwarzen im kulturellen Mainstream angekommen – und das nicht zu knapp!

Diese Filme führten eine Gegenstrategie mit bemerkenswerter Zielstrebigkeit aus – die Umkehrung der Bewertung alltagskultureller Stereotypen. Und sie bewiesen, dass diese Strategie den Erfolg als Kassenschlager und die Identifikation des Publikums sichern konnte. Das schwarze Publikum liebte sie, weil sie schwarze Schauspieler in glänzende und heroische genauso wie in ›böse‹ Rollen brachten; das weiße Publikum nahm sie an, weil sie alle Elemente des populären Kinogenre enthielten. Trotzdem beurteilen einige Kritiker ihren Erfolg als Gegenstrategien der Repräsentation zurückhaltender. Heute werden sie von vielen als ›Blaxploitation‹-Filme[7] gesehen.

Das Stereotyp umzukehren, bedeutet nicht notwendigerweise, es umzustürzen und zu untergraben. Dem Zugriff eines stereotypen Extrem zu entkommen (Schwarze sind arm, kindisch, untergeben, werden immer als Diener gezeigt, ewig ›gut‹, in untergeordneten Positionen, ehrerbietig gegenüber Weißen, niemals Helden, von Glanz, Vergnügen und sexueller sowie finanzieller Anerkennung ausgeschlossen) kann ganz einfach bedeuten, seinem stereotypen ›Anderen‹ (Schwarze sind von Geld motiviert, schupsen gerne Weiße herum, begehen Gewalttaten und Verbrechen so effektiv wie jeder andere, sind ›schlecht‹, machen sich mit den Leckerbissen davon, geben sich Drogen, Kriminalität und der Promiskuität hin, treten auf wie ›Super-Nigger‹ *und kommen immer damit durch!*) in die Falle zu gehen. Das mag ein Fortschritt gegenüber den vorherigen Zuschreibungen sein und es ist mit Sicherheit ein willkommener Wandel. Aber damit sind die Widersprüche der binären Struktur rassischer Stereotypisierung nicht überwunden und auch die in Mercers und Juliens Worten »komplexe Dialektik von Macht und Unterordnung«, durch die »schwarze männliche Identitäten historisch und kulturell konstruiert worden sind« (1994, S. 137), wird nicht aufgebrochen. Der schwarze Kritiker Lerone Bennett erkennt an, dass »wir danach (nach *Sweet Sweetback...*) Schwarze im Film nie wieder in der gleichen Art und Weise (als edel, leidend, verlierend) sehen können...« Aber er hielt dies »weder für revolutionär noch für schwarz«, sondern vielmehr für eine Wiederbelebung bestimmter »antiquierter weißer Stereotype« und sogar für »schädlich und reaktionär«. Wie er bemerkte, »hat sich niemand jemals seinen Weg zur Freiheit ervögelt« (zitiert nach Cripps, 1978, S. 248). Diese Kritik wurde im Rückblick auf die gesamte Erscheinung schwarzer Männlichkeit während der Bürgerrechtsbewegung, deren Nebenprodukt diese Filme ohne Zweifel sind, gerichtet. Schwarze feministische Kritikerinnen haben aufgezeigt, wie der schwarze Widerstand gegenüber weißer patriarchaler Macht während der 1960er oft mit einem übertriebenen ›schwarzen männlichen Macho-Stil‹ und sexueller Aggressivität schwarzer Führer gegenüber schwarzen Frauen einherging (Michele Wallace, 1979; Angela Davis, 1983; bell hooks, 1992).

5.2 Positive und negative Bilder

Abbildung 26: »Rassismus bekämpfen«: Fotografie von David A. Bailey

Abbildung 27: Fotografie von David A. Bailey

Die zweite Strategie, die rassisierten Regime der Repräsentation anzufechten, ist der Versuch, die ›negative‹ Bildsprache, die immer noch die alltagskulturelle Repräsentation dominiert, durch eine Reihe ›positiver‹ Bilder von Schwarzen, ihrem Leben und ihrer Kultur zu ersetzen. Dieser Ansatz hat den Vorteil, dass er eine Balance herstellt. Er wird von einer Akzeptanz – ja sogar einer Feier – der Differenz untermauert und kehrt die binären Gegensätze um, indem er den untergeordneten Begriff privilegiert und manchmal das Negative positiv liest: »Black is beautiful«. Er versucht, eine positive Identifikation mit dem vormals Verworfenen aufzubauen. Indem er das Sortiment rassischer Repräsentation und die Komplexität dessen, was es bedeutet, ›schwarz zu sein‹, stark erweitert, ficht er den Reduktionismus früherer Stereotype an. Ein Großteil der Arbeiten gegenwärtiger schwarzer Künstler/innen, Photograph/innen und Filmemacher/innen fällt in diese Kategorie. Auf dem Photo, das ausgewählt wurde, um David Baileys Kritik der ›positiven Bilder‹ in »Rethinking Black Representation« (1988) zu illustrieren, sehen wir schwarze Männer, die auf Kinder aufpassen, und schwarze Frauen, die sich in der Öffentlichkeit politisch organisieren – womit der konventionellen Bedeutung dieser Bilder eine andere Richtung gegeben wird.

Grundlage dieses Ansatzes ist die Anerkennung und Feier von Vielfalt und Differenz. Eine andere Art von Beispiel ist die Anzeigenserie von »United Colours of Benneton«, die *ethnische Modelle,* besonders Kinder, aus verschiedenen Kulturen benutzt und Bilder rassischer und ethnischer Hybridität feiert. Aber auch hier war die kritische Rezeption gemischt (Bailey 1988). Umgehen diese Bilder die schwierigen Fragen und lösen dabei die harschen Realitäten von Rassismus in einem liberalen Mischmasch der Differenz auf? Eigenen sich diese Bilder Differenz in Form eines Spektakels an, um ein Produkt zu verkaufen? Oder sind sie wahrhaftig eine politische Stellungnahme zur für jeden gegebenen Notwendigkeit, Differenz zu akzeptieren und in einer zunehmend vielfältigen, kulturell pluralen Welt »mit ihr zu leben«? Sonali Fernando (1992) nimmt an, dass diese Bildersprache »in beide Richtungen wirkt: auf der einen Seite problematisiert sie rassische Identität als komplexe Dialektik von Ähnlichkeiten und Differenzen, auf der anderen Seite aber ... homogenisiert sie alle nicht-weißen Kulturen als anders.«

Das Problem mit der positiv/negativ-Strategie ist, dass das Hinzufügen positiver Bilder zum weitgehend negativen Repertoire der dominanten Repräsentationsregime zwar die Vielfalt der Art und Weise vergrößert, in der ›Schwarzsein‹ repräsentiert wird, aber das Negative nicht notwendigerweise verdrängt. Da die Gegensätze bestehen bleiben, wird Bedeutung weiterhin von ihnen bestimmt und begrenzt. Diese Strategie fordert die Binaritäten heraus – aber sie unterminiert sie nicht. Der friedliebende, kinderumsorgende Rastafari kann immer noch, in der Zeitung des nächsten Tages, als exotisches und gewalttätiges Stereotyp erscheinen.

5.3 Durch das Auge der Repräsentation

Die dritte Gegenstrategie verortet sich selbst *innerhalb* der Komplexitäten und Ambivalenzen der Repräsentation und versucht, sie *von innen heraus* anzufechten. Es geht ihr mehr um die *Formen* rassischer Repräsentation als darum, ihr einen neuen *Inhalt* zu geben. Sie arbeitet mit dem sich verschiebenden, unstabilen Charakter von Bedeutung und tritt in einen Kampf um Repräsentation ein. Gleichzeitig erkennt sie jedoch an, dass, gerade weil Bedeutung nie entgültig fest zu schreiben ist, niemals ein finaler Sieg erreicht werden kann.

Daher meidet dieser Ansatz den schwarzen Körper nicht etwa deshalb, weil er so sehr in die komplexen Zusammenhänge von Macht und Unterordnung innerhalb der Repräsentation verwickelt wurde, sondern bezieht

sich positiv auf ihn als wesentlichen Ort ihrer Repräsentationsstrategien. Damit wird versucht, die Stereotype gegen sich selbst wirken zu lassen.

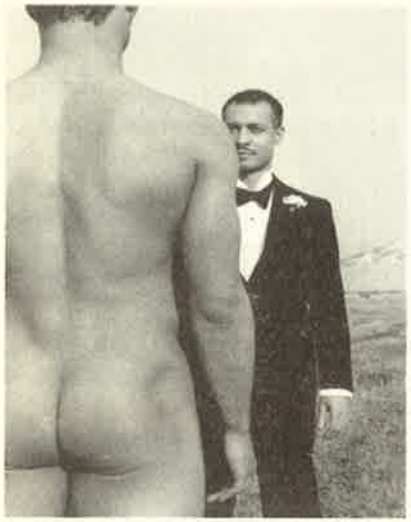

Abbildung 28: Fotografie aus Isaac Juliens *Looking for Langston,* 1989.

Anstatt das gefährliche Terrain, das durch die Verknüpfung von ›Rasse‹, Geschlecht und Sexualität eröffnet wird, zu umgehen, stellt diese Strategie die dominanten geschlechtlichen und sexuellen Definitionen rassischer Differenz bewusst in Frage, indem sie mit schwarzer Sexualität arbeitet. *Da Schwarze so oft stereotyp durch den rassisierten Blick fixiert wurden,* mag es verlockend gewesen sein, die komplexen Gefühle zurückzuweisen, die mit dem ›Schauen‹ verbunden sind. Diese Strategie spielt im Gegensatz hierzu jedoch kunstvoll mit dem ›Schauen‹, wobei sie hofft, es eben durch ihre Aufmerksamkeit fremd erscheinen zu lassen – ihm also die Vertrautheit zu nehmen und so explizit zu machen, was oft verborgen ist – seine erotische Dimension (Bild 28). Sie hat keine Angst davor, Humor anzuwenden – zum Beispiel zwingt uns der Komiker Lenny Henry durch die witzigen Übertreibungen seiner afrokaribischen Karikaturen dazu, eher *mit* als *über* seine Charaktere zu lachen. Schließlich versucht diese Strategie, die verschobene Macht und Gefahr des ›Fetischismus‹ nicht zurückzuweisen, sondern die sexuellen Wünsche und Ambivalenzen zu benutzen, die bildliche Ausdrücke des Fetischismus unweigerlich hervorrufen.

Bild 29 ist von Robert Mapplethorpe, einem berühmten schwulen weißen amerikanischen Fotografen. Ihm wurde teilweise vorgeworfen, mit seinen technisch brillanten Studien nackter schwarzer Männer Fetischismus und die Fragmentierung des schwarzen Körpers zu betreiben, um ihn sich symbolisch zu seinem eigenen Vergnügen und Begehren anzueignen. In seinem Aufsatz »Reading Racial Fetishism« bringt Kobena Mercer dieses Argument gegen Mapplethorpe vor. Aber an einer späteren Stelle im zweiten Teil des gleichen Essays ändert Mercer seine Meinung. Er argumentiert, dass Mapplethornes ästhetische Strategie die ambivalente Struktur des Fetischismus (der Differenz gleichzeitig bestätigt und verneint) ausnutzt.

Dadurch wird die Fixiertheit des stereotypen ›weißen‹ Blicks auf den schwarzen Körper erschüttert und umgekehrt:

> »Schwarze werden von oben herab betrachtet und als wertlos, hässlich und letztlich nicht-menschlich verachtet. Aber heimlich schauen Weiße zu den schwarzen Körpern auf und verehren sie, verloren in Ehrfurcht und Neid, weil das schwarze Subjekt als die Verkörperung des ästhetischen Ideals idealisiert wird.« (Mercer, 1994, S. 201)

Abbildung 29: Jimmy Freeman, 1981, Fotografie von Robert Mapplethorpe (Copyright © 1981 The Estate of Robert Mappelthorpe).

Mercer schließt daraus:

> »... es wird notwendig, rassischen Fetischismus anders zu lesen, nicht als Wiederholung rassistischer Fantasien, sondern als eine dekonstruktivistische Strategie, die anfängt, die psychischen und sozialen Beziehungen der Ambivalenz offen zu legen, die bei der kulturellen Repräsentation von Rasse und Sexualität im Spiel sind.« (Ebenda, S. 199)

Auf die Frage, welche der Gegenstrategien die effektivsten sind, gibt es keine eindeutige Antwort. Repräsentation ist eine komplexe und ambivalente Praxis. Das macht es so schwierig, ein rassisiertes Repräsentationsregime zu demontieren oder zu untergraben – ein Vorhaben, für das es wie für so vieles in diesem Zusammenhang niemals eine absolute Garantie geben kann. Damit wird das Feld eröffnet für ›Politiken der Repräsentation‹, für einen Kampf um Bedeutung, der andauert und nicht beendet ist.

Aus dem Englischen von Kristin Carls und Dagmar Engelken

Anmerkungen

1 *Minstrels*: Folksänger, Musiker; der Begriff bezeichnete im 19. Jahrhundert weiße Entertainer, die mit schwarzgeschminktem Gesicht Schwarze karikierend in sog. *Minstrel-Shows* auftraten.
2 *Trickster*: Trickspieler, Schwindler
3 *Mugger*: Straßenräuber, Ganove
4 *Yardie* ist eine Eigenbezeichnung jamaikanischer Männer und ursprünglich der Name für die Mitglieder einer illegalen schwarzen Gewerkschaft mit Sitz auf Jamaika.
5 *Niggas With Attitude* war eine in den 1980ern sehr einflussreiche Rap-Band von der Westküste der USA. Ihre Texte beschreiben das Leben in den großstädtischen Ghettos. Sie prägten den Slogan „Fuck the police".
6 Der *Sambo* ist eine Figur aus den Minstrel-Shows des 19. Jahrhunderts, die auf Darstellungen des »Bauerntölpels« zurückgeht.
7 »Blaxploitation«: Kombination aus den Wörtern black (schwarz) und exploitation (Ausbeutung).

Wer braucht ›Identität‹?

In den letzten Jahren hat die Diskussion über ›Identität‹ einen explosiven Aufschwung erlebt und zugleich rückte ›Identität‹ selbst in den Mittelpunkt der Kritik. Wie kann diese paradoxe Entwicklung erklärt werden? Und wohin leiten uns Kritik und Erneuerung der Identität? Verschiedene Disziplinen sind an ihrer Dekonstruktion beteiligt – dies in kritischer Haltung gegenüber der Vorstellung einer ursprünglichen und einheitlichen Identität ohne Brüche. In der Philosophie schreitet die Kritik an der stabilen Kontinuität des Selbst als Kern des ›cartesianischen Subjekts‹ voran. Die Frage nach der Konstituierung des Subjekts und dem Unbewussten wurde in von der Psychoanalyse beeinflussten Diskursen des Feminismus und der Kulturkritik weiterentwickelt. Das endlose performative Selbst wurde Teil neuer feierlicher Versionen des Postmodernismus. Die kritische Dekonstruktion von ethnischen, ›rassischen‹ und nationalen Konzeptionen der kulturellen Identität und ihnen entsprechenden ›Politiken der Verortung‹ hat aufregende theoretische Standpunkte hervorgebracht. Welcher Bedarf liegt daher für eine weiterführende Debatte um ›Identität‹ vor? Wer braucht sie?

Es gibt zwei Antworten auf diese Frage: Da ist zuerst die Reichweite der ›Dekonstruktion‹ des Essentialismus. Anders als Standpunkte, die nicht adäquate Erklärungsansätze durch ›wahrere‹ verdrängen oder solche, die zur Produktion positiven Wissens beitragen, orientieren dekonstruktive Ansätze auf die grundlegende Kritik der Kernelemente des vorherrschenden Begriffsapparates. Begriffe sind dann in ihrer ›klassischen‹ Definition nicht mehr verwendbar. Solange diese nicht dialektisch überarbeitet oder ersetzt werden, bleibt nichts anderes übrig, als mit den bisherigen Begriffen weiterzuarbeiten. Allerdings mit ihrer nun enttotalisierten und dekonstruierten Fassung, d.h. diese Begriffe können nicht länger in den Paradigmen benutzt werden, in denen sie aufgestellt wurden, aber paradoxerweise können sie so weiterhin ›gelesen‹ werden (vgl. Hall 1995). Jacques Derrida beschrieb diese Annäherung als »Denken an der Grenze«, als Denken in einem Abstand – eine Art »doppeltes Spiel« der ›Schrift‹:

> »Mit dieser doppelten, geradezu geschichteten, verschobenen und verschiebenden Schreibweise muss man außerdem den Abstand markieren zwischen der Inversion auf der einen Seite, die das Hohe herabzieht und ihre sublimierende oder idealisierende Genealogie dekonstruiert, und dem plötzlichen Auftauchen eines neuen ›Begriffs‹ auf der anderen Seite; eines Begriffs dessen,

IDS Bibliotheken Bern
BM 0 842 434

A-3516.746 fh PE 2.96:

Stuart Hall

Ideologie Identität Repräsentation

Ausgewählte Schriften 4

Herausgegeben von Juha Koivisto und Andreas Merkens

Argument Verlag

Bibliothek
Erziehungswissenschaften
BEW Universität Bern 104028

Dieses Buch entstand mit freundlicher Unterstützung der Buchpaten
Kamil Uludag und Klaus Weber.

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.ddb.de abrufbar.

Alle Rechte der deutschen Fassung vorbehalten
© Argument Verlag 2004
Eppendorfer Weg 95, 20259 Hamburg
Telefon 040/4018000 – Fax 040/40180020
www.argument.de
Druck: Alfa Druck, Göttingen
Gedruckt auf säure- und chlorfreiem Papier
ISBN 3-88619-326-8
Erste Auflage 2004

Inhalt

Vorwort *5*

Ideologie und Ökonomie. Marxismus ohne Gewähr *8*

Bedeutung, Repräsentation, Ideologie.
Althusser und die poststrukturalistischen Debatten *34*

Kodieren/Dekodieren *66*

Reflektionen über das Kodieren/Dekodieren-Modell.
Ein Interview mit Stuart Hall *81*

Das Spektakel des ›Anderen‹ *108*

Wer braucht ›Identität‹? *167*

Die Frage des Multikulturalismus *188*

Drucknachweise *228*

Literaturverzeichnis *229*