

Anna Greve

Farbe – Macht – Körper
Kritische Weißseinsforschung in der europäischen Kunstgeschichte

KIT Scientific Publishing

I. Einleitung

Publisher: KIT Scientific Publishing
Place of publication: Karlsruhe
Year of publication: 2013
Published on OpenEdition Books: 13 octobre 2014
Series: KIT Scientific Publishing
Electronic EAN: 9782821851443

OpenEdition Books

http://books.openedition.org

Electronic reference
GREVE, Anna. *I. Einleitung* In:: *Farbe – Macht – Körper: Kritische Weißseinsforschung in der europäischen Kunstgeschichte* [Online]. Karlsruhe: KIT Scientific Publishing, 2013 (Erstellungsdatum: 08 septembre 2023). Online verfügbar: <http://books.openedition.org/ksp/266>. ISBN: 9782821851443.



I. Einleitung

»But not yet have we solved the incantation of this whiteness, and learned why it appeals with such power to the soul; and more strange and far more portentous – why, as we have seen, it is at once the most meaning symbol of spiritual things, nay, the very veil of the Christian's Deity; and yet should be as it is, the intensifying agent in things the most appalling to mankind.«[2]

Das 42. Kapitel von Herman Melvilles berühmtem *Moby Dick* (1851) ist ganz »The Whiteness of the Whale« gewidmet, wie es in der Kapitelüberschrift heißt. Der Ich-Erzähler benennt viele Beispiele für die positive Konnotation der Farbe Weiß als Zeichen von Schönheit und Überlegenheit in zahlreichen Kulturen, die er mit einigen Ausnahmen, z.B. dem Eisbär, dem weißen Hai und dem Polarmeer, kontrastiert, um festzustellen, dass es gerade das Weiß des Wales – als Ausnahme von der Regel – sei, die ihn in Schrecken versetzt. Im Europa des 19. Jahrhunderts erstreckte sich die positive Konnotation der Farbe Weiß auch ganz selbstverständlich auf »weiße« Haut. Sie war insbesondere durch die »Rasse«-Theorien des 18. Jahrhunderts enorm aufgewertet worden, mit weitreichenden Konsequenzen für *weiße* und Schwarze Menschen. 1740 ermahnte sich Anton Wilhelm Amo selber mit den Worten »Wer sich der Notwendigkeit anzupassen versteht, ist weise und göttlicher Dinge sich bewusst.«[3] Denn seine wissenschaftliche Laufbahn war für ihn als Schwarzen Deutschen kein Schutz vor Rassismus. Amo war um 1703 in der Gegend von Axim im heutigen Ghana geboren worden, als Kind nach Europa versklavt und als Vierjähriger von der *Vereenigde Oost-Indische Compagnie* an Herzog Anton Ulrich

2) Herman Melville: Moby-Dick or The Whale, in: Harrison Hayford, Hershel Parker und G. Thomas Tanselle (Hg.): The Writings of Herman Melville, The Northwestern-Newberry Edition, Bd. 6, Evanston/Chicago 1991 (Ersterscheinung 1851), S. 195.

3) Zitiert nach Nicola Lauré al-Samarai und Barbara Mugalu (Hg.): Homestory Deutschland – Schwarze Biografien in Geschichte und Gegenwart, Ausst.-Kat., Krefeld 2006, S. 17.

von Braunschweig und Lüneburg-Wolfenbüttel »verschenkt« und später an dessen Sohn Wilhelm »vererbt« worden.[4] Wie es damals bei derartigen Abhängigkeitsverhältnissen üblich war, wurden beide 1708 seine Taufpaten, ihre Vornamen wurden seinem vorangestellt. Nach dem Besuch der Ritterakademie in Wolfenbüttel und ersten Studien an der Universität Helmstedt schrieb Amo sich 1727 an der Universität Halle in den Fächern Recht und Geschichte ein. Zwei Jahre später hielt er eine heute verschollene Disputation *De iure Maurorum in Europa*. Nach Erwerb des Magisters der Philosophie und der Freien Künste sowie einer Dissertation über das Leib-Seele-Problem lehrte er zwischen 1736 und 1739 als Anhänger der Wolffschen Philosophie an den Universitäten Halle, Wittenberg und Jena; überliefert ist sein *Tractatus de arte sobrie et accurate philosophandi* (1738).[5] 1733 leitete er den Ehrenempfang der Universität Wittenberg für August »den Starken«. Eine zeitgenössische Quelle berichtet:

> »Der Herr M. Amo, ein Africaner, stund in der Mitten, als Commandeur über das gantze Corpo, schwarz gekleidet, einen propren Stock in der Hand tragend, und über die Weste mit einem breiten weissen Ordens-Bande angethan, worauf das Chur-Sächs. Wappen mit Gold und untermengten schwarzen Seide prächtig gestickt war.«[6]

Obwohl Amo den größten Teil seines Lebens in Sachsen verbrachte, wurde er wegen seines Schwarzseins als Afrikaner bezeichnet. Aufgrund des täglich erlebten Rassismus reiste Amo 1747 in das ihm völlig unbekannte Afrika und verstarb um 1753 in Chama/Ghana. 1965 beauftragte die Universität Halle-Wittenberg den Bildhauer Gerhard Geyer (1907–1989) mit einem Denkmal für Amo.[7] Es wird zu zeigen sein, dass in dieser Zeit ein *weißes* Interesse an Schwarzen Menschen erwachte, das im Zusammenhang mit der »Rassen«-Politik in den USA, aber auch der deutschen Nachkriegsgeschichte zu verstehen ist. Heute ist nur wenigen *weißen* Deutschen präsent, dass über Schwarze Deut-

4) Vgl. Burchard Brentjes: Anton Wilhelm Amo. Der schwarze Philosoph in Halle, Leipzig 1976.

5) Vgl. Yawovi Emmanuel Edeh: Die Grundlagen der philosophischen Schriften von Amo. In welchem Verhältnis steht Amo zu Christian Wolff, daß man ihn als »einen führnehmlichen Wolffianer« bezeichnen kann?, Essen 2003.

6) Zitiert nach Brentjes 1976 (wie Anm. 4), S. 44.

7) Vgl. die Abbildung in dem Eintrag »Anton Wilhelm Amo« in *Wikipedia. Die Freie Enzyklopädie* auf URL: http://www.wikipedia.de (18.11.2011): Gerhard Geyer: Denkmal für Anton Wilhelm Amo, 1965, Halle, Universität Halle-Wittenberg.

sche bis in die 1960er Jahre als »menschliches und rassisches Problem besonderer Art«[8] im deutschen Bundestag debattiert wurde und dass in Deutschland der täglich erlebte Rassismus von Vereinen wie ISD – *Initiative Schwarzer Menschen in Deutschland* (seit 1985), ADEFRA – *Schwarze Frauen in Deutschland* (seit 1986), ESK – *Eltern Schwarzer Kinder* (seit 1991), *Phönix – Für eine Kultur der Verständigung* (seit 1993) und *Der Braune Mob, Deutschlands erste Schwarze media-watch-Organisation* (seit 2001) thematisiert wird.[9] Schwarzen Minderheitengeschichten wurde bisher kein Platz in der nationalen Geschichtsnarration eingeräumt. Es ist symptomatisch für die Dominanz rassistischen Denkens in der *weißen* Mehrheitsgesellschaft, dass das Denkmal für Amo ihn nicht als Philosophen, sondern völlig inadäquat mit nacktem Oberkörper, einem langen Rock und latschenartigem Schuhwerk zeigt. Besonders pikant ist, dass er mit einer in gleicher Weise »gekleideten« Frau dargestellt wird, obwohl gerade der Rassismus seiner Umwelt die Heirat mit einer *weißen* Deutschen verhindert hatte. Amo ist eine Stimme unter vielen, die in der Ausstellung *Homestory Deutschland – Schwarze Biografien in Geschichte und Gegenwart* ein Netzwerk bilden, das die Kontinuität von strukturellem Rassismus in Vergangenheit und Gegenwart zum Ausdruck bringt. Die im Auftrag der *Initiative Schwarzer Menschen in Deutschland* konzipierte Ausstellung tourt seit 2006 durch Deutschland, die Elfenbeinküste, Malawi, Simbabwe, Namibia, Tansania, Südafrika, Uganda und die USA:

> »*Homestory Deutschland* erzählt eine re/visionierte Welt-Geschichte, in der sich Globalität an der Unberechenbarkeit gelebter Erfahrung misst, und sie folgt einer ex-zentrischen Kartografie, auf der sich Orte unvorhersehbar zusammenfügen. Auf *dieser* Karte gibt es kein ›Europa‹, und dort ist ›Deutschland‹ eine Insel.«[10]

Es kann nicht länger darum gehen, aus *weißer* Perspektive über und für Schwarze Menschen zu sprechen, sondern die eigene Blindheit bezüglich des Weißseins als sich objektiv gerierender Norm zu realisieren und

8) Verhandlungen des Deutschen Bundestages, Stenographische Berichte, 1. Legislaturperiode, Bd. 10, 198. Sitzung am 12.3.1953, S. 8507, zitiert nach Yara-Colette Lemke Muniz de Faria: Zwischen Fürsorge und Ausgrenzung. Afrodeutsche »Besatzungskinder« im Nachkriegsdeutschland, Berlin 2002, S. 45.

9) Vgl. die folgenden URLs: http://www.adefra.de, http://www.isdonline.de, http://www.derbraune-mob.de, http://www.phoenix-ev.org (27.10.2011).

10) Nicola Lauré al-Samarai: Diasporisches Denken, ex-zentrisches Kartografieren. Repräsentations- und erinnerungspolitische Grundlegungen der Wechselausstellung *Homestory Deutschland – Schwarze Biografien in Geschichte und Gegenwart*, in: Anna Greve (Hg.): Museum und Politik – Allianzen und Konflikte, Jahrbuch Kunst und Politik der Guernica-Gesellschaft, Bd. 13, Göttingen 2011, S. 108.

Schwarze Kritik zu hören. Weißsein meint dabei weder eine (äußere) Hautpigmentierung noch (innere) *Complexio*, sondern das Symbol einer ideologischen Konstruktion mittels interpretierter und praktizierter Sichtbarkeit, also ein Gewordensein.[11] Dass dies noch lange keine Selbstverständlichkeit ist, zeigt die Ausstellung *Angelo Soliman. Ein Afrikaner in Wien* (2011/2012) des *Wien Museums*.[12] Die 2006 anlässlich des Ausstellungsprojektes *Verborgene Geschichte/n – Remapping Mozart* gegründete Recherchegruppe zu Schwarzer österreichischer Geschichte wurde nicht in die Konzeption der Ausstellung einbezogen, ihre Ergebnisse wurden von der *weißen* Museumsinstanz vielmehr als weitere Ausstellungsobjekte präsentiert. Angelo Soliman (um 1721–1796) war Zeitgenosse Amos. Auch er wurde als Kind nach Europa verschleppt. Nachdem er zu Lebzeiten Erzieher am Hof der Fürsten Liechtenstein und Freimaurer war, wurde sein Leichnam – trotz des Protestes seiner Tochter – präpariert und halbnackt mit Federn und Muschelkette im kaiserlichen Naturalienkabinett in Wien ausgestellt.[13] Das Kinderprogramm zur aktuellen Ausstellung bietet »eine imaginäre Zeitreise ins alte Westafrika« und »eine imaginäre Zeitreise in die Wüste« an:

> »Wie kann man sich Angelo Solimans Kindheit in Westafrika vorstellen? Welche Märchen könnte er gehört haben? Vor welchen Tieren fürchtete er sich? […] Es werden Geschichten erzählt, Lieder gesungen und Schmuckstücke gebastelt, die bei einer Zeremonie auch gleich getragen werden. Beim abschließenden Rollenspiel wird feierlich ein Häuptling[14] eingesetzt.«[15]

11) Vgl. Susan Arndt: Weißsein – Zur Genese eines Konzepts. Von der griechischen Antike zum postkolonialen »racial turn«, in: Jan Standke und Thomas Düllo (Hg.): Theorie und Praxis der Kulturwissenschaften, Berlin 2008, S. 128.

12) Vgl. Philipp Blom und Wolfgang Kos (Hg.): Angelo Soliman. Ein Afrikaner in Wien, Ausst.-Kat., Wien Museum, Wien 2011.

13) Vgl. Iris Wigger und Katrin Klein: »Bruder Mohr«. Angelo Soliman und der Rassismus der Aufklärung, in: Wulf D. Hund (Hg.): Entfremdete Körper. Rassismus als Leichenschändung, Bielefeld 2009, S. 81-115; Araba Evelyn Johnston-Arthur: »…um die Leiche des verstorbenen M[…]en Soliman…«. Strategien der Entherzigung, Dekolonisation und Dekonstruktion österreichischer Neutralitäten, in: Belinda Kazeem, Charlotte Martinz-Turek und Nora Sternfeld (Hg.): Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien, Wien 2009, S. 11-41.

14) Die Bezeichnung »Häuptling« ist keine neutrale Herrscherbezeichnung. Das Suffix »-ling« stellt den Hauptwortteil in Frage und disqualifiziert damit den Herrscher. Entsprechend enthält die im allgemeinen Sprachgebrauch übliche Verwendung von »Häuptling« im europäischen Kontext eine ironische Konnotation. Vgl. Susan Arndt: Kolonialistische Mythen und Weiß-Sein. Rassismus in der deutschen Afrikaterminologie, in: AntiDiskriminierungsBüro Köln und cyberNomads (Hg.): The BlackBook. Deutschlands Häutungen, Frankfurt am Main 2004, S. 93.

15) Vgl. URL: http://www.wienmuseum.at/fileadmin/user_upload/Ausstellungen/KALENDER_2011/Angelo_Soliman/Folder_Angelo_Soliman.pdf (15.11.2011).

So kann wahrlich die *weiße* Vorstellung vom fernen Afrika in europäischen Kinderköpfen am Leben erhalten werden. Ob sich Soliman überhaupt jemals an unbeschwerte Erlebnisse aus den ersten Lebensjahren erinnern konnte? Als Mutter eines Siebenjährigen weiß ich, dass Kinder durchaus in der Lage sind, sich mit Vertreibung, Angst in der Fremde und Sprachlosigkeit auseinanderzusetzen. Soliman werden sich eher diese Erfahrungen bei der Verschleppung nach Europa ins Gedächtnis geprägt haben. Darüber hinaus bieten diese weiterhin aktuellen Themen unmittelbare Anknüpfungspunkte in die Gegenwart der kleinen Ausstellungsbesucher_innen. Die von Schwarzen Deutschen entwickelte Kritische Weißseinsforschung ist besonders geeignet für die Analyse des spezifisch deutschen/deutschsprachigen Umgangs mit Kolonialismus, Rassismus und *weißer* Identitätskonstruktion, womit eine Emanzipation von der angloamerikanischen Terminologie gegeben ist.[16] Dass 1.) vielfältige Anknüpfungspunkte in der europäischen bzw. deutschen Geschichte gegeben sind, 2.) die meisten ikonografischen Motive mit dunkel ausgeführten Figuren in Nordeuropa zwischen dem 12. und 17. Jahrhundert entwickelt wurden, 3.) die deutschsprachige kunsthistorische Forschung in den Anfängen des akademischen Faches mit dem »Weltkunst«-Gedanken für die heutigen internationalen Diskussionen um »World Art History« und »Global Art History« von zentraler Bedeutung ist und 4.) von *weißen* deutschsprachigen Kunsthistoriker_innen nach 1968 wichtige Impulse zur Erforschung des Themas »dunkelhäutige Menschen in der europäischen Kunst« ausgingen, wird im Rahmen dieser Arbeit zu zeigen sein. Im Zeitalter von Globalisierung/Glokalisierung ist eine neue Anstrengung der Genauigkeit vom aktuellen, lokalen Standort aus, mit Nennung von Ähnlichkeiten und Differenzen zu dem weltweiten Diskurs, notwendig.

Der Begriff Rassismus entstand in den 1930er Jahren als Protest gegen Theorie und Praxis der nationalsozialistischen »Rassen«-Lehre. Diese ging weit über das Feststellen körperlicher Unterschiede hinaus und war für Juden, Schwarze Deutsche sowie Sinti und Roma gleichermaßen tödlich. Die UNESCO empfahl 1952, den Begriff »Rasse« in Bezug auf Menschen zu vermeiden, weil es sich um keine objektive wissenschaftliche Kategorie handelt. Das ist allerdings in der *weißen* Mehrheitsgesellschaft kaum bekannt.[17] Angesichts der nationalsozialistischen Vergangenheit ist in Deutschland heute eine Selbstdefinition als Antirassist_in geboten, gleichzeitig wird zumeist eine neutral feststellbare Existenz

16) Vgl. den Abschnitt »Von *Whiteness Studies* zu Kritischer Weißseinsforschung« (S.41).

17) Vgl. den Abschnitt »Rasse« (S. 31).

von »Rassen« angenommen. Der sich daraus ergebende Widerspruch erzeugt ein emotionales Unbehagen, wodurch Ausweichmanöver begünstigt und ein neugieriges Ergründen der Thematik verhindert werden. Fragen nach strukturellem Rassismus vor und nach dem Nationalsozialismus sind immer noch Forschungsdesiderata.

Thesen

Vom 16. bis 18. Jahrhundert wurden in Europa »Hautfarben« stereotypisiert und als wesentliche »Rassemerkmale« stilisiert. Farbe ist von zentraler Bedeutung für künstlerische Körperkonstruktionen, und so liegt die Frage nahe, inwiefern Kunst rassistische Diskurse visuell vorbereitet hat und damit strukturelle Gewalt ausübt. Dem wird im Folgenden auf zwei Ebenen nachgegangen. Es wird zu zeigen sein, dass die Etablierung von Differenz zum einen durch die Materialisierung imaginärer Bilder auf der Leinwand unterstützt und zum anderen durch das Verständnis dessen als Normalität von der europäischen Kunstgeschichte fortgeschrieben wurde.

»Weiße« haben helle Haut, sind aber nicht weiß. Die Überlagerung der sozialen Kategorie »Weiß« mit einer Farbbezeichnung ist mit deren symbolischer Bedeutung zu erklären. Es wird zu zeigen sein, dass die Kunsttheorie einen wesentlichen Anteil an der Etablierung der metaphorischen Benennungspraxis hatte. Angesichts dessen bekommt die Frage nach strukturellem Rassismus in der europäischen Kunstgeschichte eine besondere Relevanz und wird zugleich ein unbequemes Thema. Es ist eine zentrale Eigenschaft von Weißsein, als objektiv und universell zu gelten. So erklärt es sich, dass Weißsein als Analysekategorie in der europäischen Kunstgeschichte erst dann greifbar wird, wenn sich das *weiße* Fach durch Schwarze Perspektiven herausgefordert sieht und die Illusion der eigenen *weißen* als universeller Perspektive nicht aufrecht erhalten kann.[18]

18) Vgl. den Abschnitt »Globale Kunstgeschichte« (S. 235).

Forschungslage

Thema des Deutschen Kunsthistorikertages 2009 war der eigene Fachkanon.[19] Angesichts von Globalisierung und Migration erschien eine Revision angebracht.[20] Die Bildung eines Kanons erfolgt durch die Definition eines »Außen«, wobei Randthemen eine besondere Rolle zukommt.[21] Entsprechend positionierte sich die europäische Kunstgeschichte in ihren Anfängen stets explizit zur nichteuropäischen Kunstproduktion, und es entstanden kontinuierlich Arbeiten, welche die Peripherie des Fachkanons erkundeten.[22] Die um 1900 geführte Debatte um eine »Weltkunst« ging von der noch jungen deutschsprachigen Kunstgeschichte aus.[23] Der im 19. Jahrhundert geprägte Begriff des Exotismus in der europäischen Kunst meint »fremdländische« Motive, d. h., der nichteuropäische Teil der Welt wurde durch eine pauschale Bezeichnung homogenisiert.[24] Das Feststellen einer Abweichung von dem »eigenen« ästhetischen System setzte dessen Definition voraus bzw. bedingte diese. Als Teil der Exotismus-Forschung gelten die Themen »Orientalismus« und »dunkelhäutige Menschen in der europäischen Kunst«, die selten in einem Zusammenhang miteinander untersucht wurden. Darauf komme ich im Verlauf meiner Arbeit zurück.

19) Für diese aus *weißer* Perspektive auf Deutsch verfasste Arbeit wurde die englisch-, französisch-, italienisch- und spanischsprachige Forschung berücksichtigt, diejenige in anderen Sprachen dagegen nicht. Dies ist ausschließlich auf meine mangelnden Sprachkenntnisse und mein dadurch bedingtes Nicht-Wissen über Diskurse zu der Thematik in anderen Sprachen zurückzuführen.

20) Vgl. Marcello Gaeta (Red.): Kanon – XXX. Deutscher Kunsthistorikertag: Universität Marburg, 25.-29. März 2009, Bonn 2009.

21) Zur Kanonbildung vgl. exemplarisch Michael Wenzel: Italianità oder was ist italienische Kunst? Zur Interdependenz zwischen Glauben an Nationalcharakter und Kanonbildung in der Geschichte der Kunst, Frankfurt am Main 2001; Dorothee Röseberg und Thomas Heinz (Hg.): Interkulturalität und wissenschaftliche Kanonbildung. Frankreich als Forschungsgegenstand einer interkulturellen Kulturwissenschaft, Berlin 2008; Robert Charlier (Hg.): Kanonbildung. Protagonisten und Prozesse der Herstellung kultureller Identität, Hannover 2009.

22) Vgl. beispielsweise Aby Warburg: Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara (1912), in: Ders.: Gesammelte Schriften, hg. von Bertrud Bing, Bd. 2, Leipzig/Berlin 1932, S. 459-481; Carl Einstein: Negerplastik, Dresden 1915; Rudolf Wittkower: Marvels on the East. A Study in the History of Monsters, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Nr. 5 (1942), S. 159-197; Ernst H. Gombrich: Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation, New York 1960.

23) Vgl. Ulrich Pfisterer: Origins and Principles of World Art History – 1900 (and 2000), in: Kitty Zijlmans und Wilfried van Damme (Hg.): World Art Studies. Exploring Concepts and Approaches, Amsterdam 2008, S. 69-89; Marlite Halbertsma: The Many Beginnings and the One End of World Art History in Germany, 1900-1933, in: Ebd., S. 91-105. – Vgl. weiterführend den Abschnitt »Globale Kunstgeschichte« (S. 235).

24) Vgl. hierzu Günter Bandmann: Das Exotische in der europäischen Kunst, in: Ders. (Red.): Der Mensch und die Künste. Festschrift für Heinrich Lützeler zum 60. Geburtstag, Düsseldorf 1962, S. 337-354; Götz Pochat: Der Exotismus während des Mittelalters und der Renaissance. Voraussetzungen, Entwicklung und Wandel eines bildnerischen Vokabulars, Stockholm 1970; Reinhard Wegner: Der Exotismus-Streit in Deutschland. Zur Auseinandersetzung mit primitiven Formen in der Bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts, Frankfurt am Main 1983; Klaus von Beyme: Die Faszination des Exotischen. Exotismus, Rassismus und Sexismus in der Kunst, München 2008.

Nach 1968 wurde in der deutschsprachigen Kunstgeschichte die einst vor allem zu Zwecken der Katalogisierung und Zuschreibung entwickelte positivistische Stilkritik durch eine Vielzahl von Fragestellungen an Kunstwerke ergänzt. Das Interesse an den Kunstrezipient_innen löste die Fokussierung auf das Künstlergenie ab und öffnete das Fach für interdisziplinäre und kulturgeschichtliche Forschungsansätze.[25] Neben den sozialen Kategorien Klasse und Geschlecht rückte auch Rasse ins Blickfeld. Den »Anderen« (als Unterschicht, Frauen oder Schwarze verstanden) eine Stimme zu geben, eine Solidarität mit ihnen aus der privilegierten Forscher_innenposition heraus zu entwickeln und die Erweiterung des Fachkanons – dies waren Ziele einer in der Nachkriegszeit ausgebildeten, *weißen* Generation. Gearbeitet wurde über mit dunkler Körperfarbe dargestellte Menschen in der europäischen Kunst ohne Bezugnahme auf die sich zeitgleich entwickelnden *Black Studies*, in deren Fokus eben nicht die Repräsentationsebene, sondern die historische und gegenwärtige Präsenz Schwarzer Menschen in Europa stand. Weder die erste ikonografische Bestandsaufnahme *The Negro in Art: A Pictorial Record of the Negro Artist and the Negro Theme in Art* (1940) von Alain Locke noch *Het paradijs op aarde. Gedachten over de verhouding van de europese tot de buiten-europese mens* (1959) von Henri Baudet, mit einem stärker imagologischen Ansatz, wurden rezipiert.[26] Ohne Kenntnis dieser Texte legte Hans-Joachim Kunst 1967 mit *Der Afrikaner in der europäischen Kunst* eine erste deutschsprachige ikonografische Untersuchung von der Antike bis in die Gegenwart vor.[27] Zwei Jahre nach Peter Marks regional und zeitlich eingeschränkter Analyse *Africans in European Eyes: The Portrayal of Black Africans in Fourteenth and Fifteenth Century Europe*[28] erschien 1976 der erste Band der bis heute als Standardwerk geltenden, ikonografisch angelegten Serie *L'Image du Noir dans l'Art Occidental*, die von der *Menil Foundation* 1967 in den USA auf der Grundlage der Arbeit in europäischen Bildarchiven initiiert worden war.[29] Der fünfte Band, *De la Révolution Américaine a la première Guerre Mondiale*, erschien

25) Vgl. Martin Papenbrock und Norbert Schneider (Hg.): Kunstgeschichte nach 1968, Jahrbuch Kunst und Politik der Guernica-Gesellschaft, Bd. 12, Göttingen 2010. – Vgl. weiterführend den Abschnitt »*Weiße* Subjekte über Schwarze Menschen als Objekte« (S. 98).

26) Vgl. Alain Locke: The Negro in Art. A Pictorial Record of the Negro Artist and the Negro Theme in Art, New York 1940; Henri Baudet: Het paradijs op aarde. Gedachten over de verhouding van de europese tot de buiten-europese mens, Assen 1959 (Übersetzung ins Englische 1965).

27) Vgl. Hans-Joachim Kunst: Der Afrikaner in der europäischen Kunst, Bad Godesberg 1967.

28) Vgl. Peter Mark: Africans in European Eyes. The Portrayal of Black Africans in Fourteenth and Fifteenth Century Europe, New York 1974.

29) Vgl. Ladislas Bugner (Hg.): L'Image du Noir dans l'Art Occidental, Bd. 1: Des Pharaons a la Chute de l'empire Romain, Fribourg 1976.

1989.[30] Das 17. und 18. Jahrhundert blieben aufgrund der als überraschend empfundenen Materialfülle bis 2010 unbehandelt.[31] Obwohl die Praxis erwies, dass die Ikonografie als Untersuchungsmethode dem heterogenen Material nicht gerecht werden kann, sind Ausstellungen wie *Black is Beautiful. From Rubens to Dumas* 2008 in Amsterdam weiterhin beliebte Materialsammlungen, die kaum neuere Theorieansätze zur Kenntnis nehmen.[32] Die Dissertationen *Die Darstellung des Mohren im Mittelalter* (1980) von Dione Flühler-Kreis und *The Rise of the Black Magus in Western Art* (1985) von Paul Kaplan sowie die Studie *Mauritius: Der heilige Mohr* (1987) von Gude Suckale-Redlefsen entstanden parallel bzw. im Zusammenhang mit dem Projekt der *Menil Foundation*.[33] Trotz eines erheblichen Anteils deutschsprachiger Kunsthistoriker_innen an der ikonografischen Bearbeitung des Themas »dunkelhäutige Menschen in der europäischen Kunst« zwischen 1967 und 1987 ist gleichzeitig ein geringes Interesse der kritischen Kunstgeschichte in Deutschland an den theoretischen Zugängen zu dem Thema festzustellen, welche die seit den 1980er Jahren diskutierten *Postcolonial Studies* bieten. Dies erklärte Viktoria Schmidt-Linsenhoff damit, dass die deutsche Kolonialgeschichte geringer gewesen und im Vergleich dazu die Aufarbeitung des Nationalsozialismus als wichtiger empfunden worden sei.[34] Schmidt-Linsenhoff kommt das Verdienst zu, den postkolonialen Ansatz in die deutschsprachige Kunstgeschichte eingeführt zu haben. Im Rahmen des von ihr mitbegründeten Sonderforschungsbereichs *Das Subjekt und die Anderen. Interkulturalität und Geschlechterdifferenz* (1997–2000) und des Graduiertenkollegs *Identität und Differenz. Geschlechterkonstruktion und Interkulturalität* (2000–2006) an der Universität Trier entstanden zahlreiche Arbeiten zum Themenfeld Fremdheit und Konstruktion »anderer« Identitäten zur Formierung eines europäischen Selbst.[35] Die Inter-

30) Vgl. Hugh Honour (Hg.): L'Image du Noir dans l'Art Occidental, Bd. 4,1: De la Révolution Américaine a la première Guerre Mondiale. Les Trophées de l'Esclavage, und Bd. 4,2: De la Révolution Américaine a la première Guerre Mondiale. Figures et Maques, Cambridge 1989.

31) Vgl. David Bindman und Henry Louis Gates (Hg.): L'Image du Noir dans l'Art Occidental, Bd. 3,1: From the »Age of Discovery« to the Age of Abolition. Artists of Renaissance and Baroque, London 2010.

32) Vgl. Esther Schreuder (Hg.): Black is Beautiful. Rubens to Dumas, Ausst.-Kat., De Nieuwe Kerk, Amsterdam 2008.

33) Zu diesen Forschungen vgl. ausführlich den Abschnitt »*Weiße* Subjekte über Schwarze Menschen als Objekte« (S. 98).

34) Vgl. Viktoria Schmidt-Linsenhoff: Kunst und kulturelle Differenz oder: Warum hat die kritische Kunstgeschichte in Deutschland den postcolonial turn ausgelassen? In: Dies. (Hg.): Postkolonialismus, Jahrbuch Kunst und Politik der Guernica-Gesellschaft, Bd. 4, Osnabrück 2002, S. 7-16.

35) Neben zahlreichen Dissertationen spiegeln die Trierer Sammelbände diesen Ansatz deutlich. Vgl. Herbert Uerlings, Karl Hölz und Viktoria Schmidt-Linsenhoff (Hg.): Das Subjekt und die An-

ferenz zwischen den Differenzkategorien Geschlecht und Rasse sind dabei ebenso zentral wie bei Griselda Pollock; auch Schmidt-Linsenhoffs Schwerpunkt liegt im 18. und 19. Jahrhundert.[36] Dabei wird von der sozialen Konstruktion von Rassen ausgegangen, *whiteness* als Analysekategorie vereinzelt erprobt.[37] 2010 fasste Schmidt-Linsenhoff ihre eigenen Forschungen in einer zweibändigen Publikation zusammen.[38] Die Autonomie des kunsthistorischen Materials in einem eigenständigen Bildband und das Nebeneinander von Aufsätzen zu verschiedenen Themenkomplexen im Textband, der weder chronologisch noch ikonografisch aufgebaut ist, sind dabei programmatisch; eine lineare Kunstgeschichtsschreibung wird konsequent vermieden.

Neben den ikonografischen Forschungen aus den 1960er bis 1980er Jahren und den postkolonialen Forschungsansätzen seit den 1990er Jahren waren die im letzten Jahrzehnt vermehrten Forschungen zu »weißer« Haut als Topos in der Kunstgeschichte für meine Arbeit von zentraler Bedeutung.[39] Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass von Seiten der europäischen Kunstgeschichte ikonografische Analysen von Darstellungen Schwarzer Menschen einerseits und sozialgeschichtliche Analysen zu *whiteness* in der europäischen Kunst andererseits vorliegen, nicht aber zu *weißem* Bildpersonal bzw. *blackness*, wodurch eine Asymmetrie in der Thematisierung von *whiteness*/*blackness* und *weiß*/Schwarz deutlich wird.

deren. Interkulturalität und Geschlechterdifferenz vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Berlin 2001; Schmidt-Linsenhoff 2002 (wie Anm. 34); Annegret Friedrich (Hg.): Die Freiheit der Anderen. Festschrift für Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Marburg 2004; Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Karl Hölz und Herbert Uerlings (Hg.): Weiße Blicke. Geschlechtermythen des Kolonialismus, Marburg 2004.

36) Vgl. Griselda Pollock: Avant-Garde Gambits 1888-1893. Gender and the Colour of Art History, Walter Neurath Memorial Lecture 24, London 1992; Griselda Pollock: The Aesthetics of Difference, in: Keith Moxey und Michael Ann Holley (Hg.): Art History, Aesthetics, Visual Studies, Williamstown 2002, S. 147-174.

37) Vgl. Angela Rosenthal: Die Kunst des Errötens. Zur Kosmetik rassischer Differenz, in: Uerlings u. a. 2001 (wie Anm. 35), S. 95-117; Katja Wolf: Schwarz-Weiß-Malerei. Beobachtungen zum Inkarnat in Bildnissen mit Mohrenpagen, in: Friedrich 2004 (wie Anm. 35), S. 137-144; Katja Wolf: »Und ihre siegreichen Reize steigert im Kontrast ein Mohr«. Weiße Damen und schwarze Pagen in der Bildnismalerei, in: Schmidt-Linsenhoff u. a. 2004 (wie Anm. 35), S. 19-36.

38) Vgl. Viktoria Schmidt-Linsenhoff: Ästhetik der Differenz. Postkoloniale Perspektiven vom 16. bis 21. Jahrhundert, Bd. 1 und 2, Marburg 2010.

39) Vgl. insbesondere Christiane Kruse: Fleisch werden – Fleisch malen. Malerei als »incarnazione«. Mediale Verfahren des Bildwerdens im Libro dell'Arte von Cennino Cennini, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Nr. 63 (2000), S. 305-325; Daniela Bohde: Haut, Fleisch und Farbe. Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians, Emsdetten 2002; Christoph Geissmar-Brandi (Hg.): Gesichter der Haut, Frankfurt am Main 2002; Ann-Sophie Lehmann: Mit Haut und Haaren. Jan van Eycks Adam-und-Eva-Tafeln in Gent, Utrecht 2004; Daniela Bohde und Mechthild Fend (Hg.): Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte, Berlin 2007; Marianne Koos: Maske, Schminke, Schein. Körperfarben in Tizians Bildnis der *Laura Dianti mit schwarzem Pagen*, in: Werner Busch, Oliver Jehle, Bernhard Maaz und Sabine Slanina (Hg.): Ähnlichkeit und Entstellung. Entgrenzungstendenzen des Porträts, München 2010, S. 15-34. – Vgl. weiterführend den Abschnitt »Die Erfindung von ›Hellhäutigkeit‹ als Norm in der venezianischen Malerei« (S. 186).

Die Kulturgeschichte der Farben Weiß und Schwarz wurde vor allem von Seiten der Geschichtswissenschaft, Literaturwissenschaft und Filmwissenschaft bearbeitet.[40] Zumeist wird von Schriftquellen ausgegangen, die Argumentationen werden mit Beispielen aus der bildenden Kunst, der Werbung und dem Film illustriert. Die seit der griechischen Antike festzustellende moralische Aufladung des Weiß-Schwarz-Dualismus im europäischen Denken als Gegensatz zwischen Gut und Böse liegt allen Studien zu Grunde, die Hierarchisierung von »Hautfarben« nach diesem Muster erscheint als logische Konsequenz. Einzig der Filmwissenschaftler Richard Dyer thematisierte die Diskrepanz zwischen Weiß als Symbol, Farbton und »Hautfarbe«.[41] An den Beginn seiner Ausführungen stellte er die Reflexion seiner eigenen *weißen* Sozialisation. Seine These, dass sich die Idee von Weiß-Sein als Neutralität in der europäischen Malerei der Renaissance etablierte, legt den Finger in die Wunde der europäischen Kunstgeschichte, da er diese kunsthistorische Epoche als Teil einer »racial identity«[42] versteht. Meine Arbeit liefert dazu aus kunsthistorischer Perspektive ausführliche Nachweise.

Die Kulturgeschichte von »Rasse« als biologischer bzw. Rasse als sozialer Kategorie wurde vorwiegend von der Geschichtswissenschaft und der Soziologie aufgearbeitet.[43] Es ist festgestellt worden, dass die Vorstellung von »weißen«, »schwarzen«, »gelben« und »roten« Menschen vor allem im Rahmen von Reiseliteratur und geschichtsphilosophischen Schriften diskursiv erzeugt wurde.[44] Sander L. Gilman legte 1982 in *On Blackness without Blacks. Essays on the Image of the Black in Germany* erstmals ausführlich die Funktion Schwarzer Figuren in der deutschen Literatur zur Identitätskonstruktion der *weißen* Mehrheit dar.[45] Ein Jahr später erschien Toni Morrisons Kurzgeschichte *Recitatif* (1983), in der sie hegemoniale Definitions- und Interpretationsstrategien von Schwarz und *weiß* in Frage stellt.[46] Peggy Piesche hat darauf hingewiesen, dass nicht

40) Vgl. hierzu ausführlicher den Abschnitt »Farbe« (S. 74).

41) Vgl. Richard Dyer: Coloured White, not Coloured, in: Ders.: White, London/New York 1997, S. 41-81.

42) Dyer 1997 (wie Anm. 41), S. 42.

43) Vgl. weiterführend den Abschnitt »Rasse« (S. 31).

44) Vgl. hierzu Walter Demel: Wie Chinesen gelb wurden. Ein Beitrag zur Frühgeschichte der Rassentheorien, in: Historische Zeitschrift, Nr. 255 (1992), S. 625-666; Valentin Groebner: Haben Hautfarben eine Geschichte? Personenbeschreibungen und ihre Kategorien zwischen dem 13. und dem 16. Jahrhundert, in: Zeitschrift für Historische Forschung (2003) 1, S. 1-17.

45) Vgl. Sander L. Gilman: On Blackness without Blacks. Essays on the Image of the Black in Germany, Boston 1982.

46) Vgl. Toni Morrison: Recitatif, in: Imamu Arniri Baraka (Hg.): Confirmation. An Anthology of African American Women, New York 1983, S. 243-261.

erst in den 1990er Jahren *Critical Whiteness Studies* als Analysemethode nach Deutschland übernommen wurden, sondern zeitgleich zur angloamerikanischen Forderung auch in Deutschland Schwarze Theoretiker_innen in ihrem spezifischen Gesellschaftskontext einen ähnlichen Ansatz verfolgten. Im selben Jahr, in dem Morrisons *Recitatif* erschien, verfasste Diana Bonnelamé ihre Dissertation über die Initiationsverfahren *weißer* Jugendlicher evangelischen Glaubens, in der sie Methoden der Völkerkunde anwandte. Die Schwierigkeiten, denen sie mit diesem Ansatz im universitären Diskurs begegnete, dokumentierte sie in dem Film *Wie andere Neger auch*[47]:

> »In dieser bemerkenswerten Arbeit, die Einblicke in die Hierarchien, Diskussionen und Machtdynamiken sowohl im Wissenschaftskontext als auch in den alltäglichen, konfessionsbestimmten Bedingungen gibt, arbeitet Bonnelamé deutlich die Unterschiede und Grenzen einer Verfahrensübernahme auf das Thema Weißsein heraus.«[48]

In dem drei Jahre später publizierten Sammelband *Farbe bekennen* (1986) erschien unter anderem die 1984 verfasste Diplomarbeit von May Ayim zu Geschichte und Gegenwart Schwarzer Menschen in Deutschland, die als Initialwerk der Bewegung Schwarzer Deutscher gilt und als wegbereitend für die Kritische Weißseinsforschung gesehen werden kann.[49] Auch die oben angesprochenen Überlegungen Dyers zu *white* beziehen sich ausdrücklich auf die europäische Tradition der gegenwärtigen visuellen Kultur. Er publizierte sie erstmals 1988 in einem Aufsatz, 1997 in Buchform.[50] Deutsche bzw. europäische Wurzeln und Bezüge der Thematik Weißsein sind also gerade in den Anfängen dieser Forschungsrichtung gegeben. Zu Beginn der 1990er Jahre – zeitgleich mit der Formierung postkolonialer Analysemethoden – wird *whiteness* verstärkt von Schwarzen Theoretiker_innen wie Toni Morrison und bell hooks als Wissenskategorie thematisiert.[51] Auch der

47) Vgl. Diana Bonnelamé und Peter Heller: Wie andere Neger auch, Dokumentarfilm, BRD 1983.

48) Vgl. Peggy Piesche: Das Ding mit dem Subjekt, oder: Wem gehört die Kritische Weißseinsforschung? In: Maureen Maisha Eggers, Grada Kilomba, Peggy Piesche und Susan Arndt (Hg.): Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland, Münster 2005, S. 14-17.

49) Katharina Oguntoye, May Opitz und Dagmar Schulz (Hg.): Farbe bekennen. Afro-deutsche Frauen auf den Spuren ihrer Geschichte, Frankfurt am Main 1991 (Ersterscheinung 1986).

50) Vgl. Richard Dyer: White, in: Screen, Nr. 29 (1988) 4, S. 44-64; Dyer 1997 (wie Anm. 41).

51) Vgl. Toni Morrison: Playing in the Dark. Whiteness and the Literary Imagination, Cambridge 1992; bell hooks: Black Looks. Race and Representation, Boston 1992.

Kulturtheoretiker Édouard Glissant und der jüngere Kunsthistoriker Kobena Mercer untersuchen in dieser Zeit die Literatur und visuelle Kultur der Gegenwart von einem dezidiert Schwarzen Standpunkt aus.[52] Der *weiße* Literaturwissenschaftler Robert Young widmet sich hingegen in *White Mythologies* (1990) der westeuropäischen Geschichtsschreibung und nimmt insbesondere die für linke Wissenschaftler_innen zentralen Refererenztexte des Marxismus und Poststrukturalismus kritisch unter die Lupe:

> »Marxism's universalizing narrative of the unfolding of a rational system of world history is simply a negative form of the history of European imperialism: it was Hegel, after all, who declared that ›Africa has no history‹, and it was Marx who, though critical of British imperialism, concluded that the British colonialization of India was ultimately for the best because it brought India into the evolutionary narrative of Western history, thus creating the conditions for future class struggle there.«[53]

Seit den 1980er Jahren plädieren vor allem indische Historiker wie Dipesh Chakrabarty im Rahmen der *Subaltern Studies* bereits für das Berücksichtigen politischer Akteure jenseits der nationalen Geschichtsschreibungen nach westeuropäischer Machart.[54] Dieser Aspekt war für meine Arbeit ebenso inspirierend wie Walter D. Mignolos Hinweis auf differenzbildende Strategien als Kehrseite der europäischen Renaissance und Aufklärung.[55]

Weißsein als Analysekategorie fand einen schnellen Eingang in akademische Diskurse. Seit 1990 entstanden zahlreiche englischsprachige Arbeiten, die sich der ideologischen Erfindung einer »weißen Rasse« und *weißen* Identitätskonstruktion widmeten.[56] Aufsatzsammlungen gin-

52) Vgl. Kobena Mercer: Black Art and the Burden of Representation, in: Third Text, Nr. 10 (1990), S. 61-78; Kobena Mercer: Welcome to the Jungle. New Positions in Black Cultural Studies, London 1994; Édouard Glissant: Introduction à une poétique du divers, Paris 1996.

53) Vgl. Robert Young: White Mythologies. Writing History and the West, London/New York, S. 33.

54) Vgl. Dipesh Chakrabarty: Eine kleine Geschichte der Subaltern Studies, in: Ders.: Europa als Provinz. Perspektiven postkolonialer Geschichtsschreibung, Frankfurt am Main 2010 (Ersterscheinung auf Englisch 2000), S. 19-40.

55) Vgl. Walter D. Mignolo: The Darker Side of the Renaissance. Literacy, Territoriality, and Colonization, Ann Arbor 1995.

56) Vgl. insbesondere Theodore W. Allen: The Invention of the White Race, London 1994, Bd. 1 und 2; Kim F. Hall: Thinks of Darkness. Economies of Race and Gender, Ithaca 1995; Alastair Bonnett: White Identities. Historical and International Perspectives, London 2000.

gen dieser Fragestellung von Seiten der Geschichtswissenschaft, Literaturwissenschaft, Psychologie und Soziologie nach.[57] 1996 führte David Stowe die Bezeichnung *Whiteness Studies* für diesen neuen Forschungsansatz ein,[58] im folgenden Jahr gab Mike Hill eine erste Textsammlung für die akademische Lehre heraus.[59]

2005 erschien der Sammelband *Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland* von Maureen Maisha Eggers, Grada Kilomba, Peggy Piesche und Susan Arndt mit Beiträgen Schwarzer und *weißer* Autor_innen. Darin werden die Theorien und Methoden der amerikanischen *Whiteness Studies* innerhalb der deutschsprachigen Geisteswissenschaften ausgelotet.[60] Der Kolonialismus wird als zentral für die innereuropäische Geschichte hervorgehoben, womit einerseits der europäische Rassismus thematisiert und anderseits die europäischen Wurzeln des als virulenter geltenden Rassismus in den USA betont werden. Ein zwischen 2004 und 2007 von der VW-Stiftung gefördertes Forschungsprojekt an der Universität Mainz in Kooperation mit der University of Massachusetts Amherst widmete sich der langen Präsenz Schwarzer Menschen in Europa, welche sich immer auch unabhängig vom englischsprachigen Diskurs artikulierten.[61] 2005/2006 erschienen in Deutschland drei Publikationen, die sich gegenüber der Kritischen Weißseinsforschung abgrenzten und bewusst mit der englischsprachigen Kategorie *whiteness* operierten.[62] Die Kunstgeschichte beteiligte sich an der interdisziplinären Debatte um diesen Ansatz nicht, der mir besonders geeignet zur Erfassung von strukturellem Rassismus erscheint. Diese Lücke zu schließen ist das primäre Ziel meiner aus *weißer* Perspektive verfassten Arbeit. Ausgangspunkt waren die folgenden Fragen: Sind die Erkenntnisse anderer Disziplinen zum Ansatz der Kritischen Weißseinsforschung auf die europäische Kunstgeschichte übertragbar?

57) Vgl. beispielsweise Ruth Frankenberg (Hg.): Displacing Whiteness. Essays in Social and Cultural Criticism, Durham 1997; Birgit Brander Rasmussen, Eric Klinenger, Irene J. Nexica und Matt Wray (Hg.): The Making and Unmaking of Whiteness, Durham 2000; Vron Ware und Les Back (Hg.): Out of Whiteness. Color, Politics, and Culture, Chicago 2002.

58) Vgl. David Stowe: Uncolored People. The Rise of Whiteness Studies, in: Lingua Franca (2006) September/October, S. 68-77.

59) Vgl. Mike Hill (Hg.): Whiteness. A Critical Reader, London 1997.

60) Vgl. Eggers u. a. 2005 (wie Anm. 48). – Vgl. weiterführend den Abschnitt »Von *Whiteness Studies* zu Kritischer Weißseinsforschung« (S. 41).

61) Vgl. BEST – Black European Studies, URL: http://www.best.uni-mainz.de (26.10.211).

62) Vgl. Verein für kritische Geschichtsschreibung (Hg.): Die Farbe Weiß, WerkstattGeschichte, Nr. 39 (2005); Mineke Bosch und Hanna Hacker (Hg.): Whiteness, L'Homme. Europäische Zeitschrift für Feministische Geschichtswissenschaft, Jg. 16, H. 2, Köln 2005; Martina Tißberger, Gabriele Dietze, Daniela Hrzán und Jana Husmann-Kastein (Hg.): Weiß – Weißsein – Whiteness. Kritische Studien zu Gender und Rassismus, Frankfurt am Main 2006.

Welche terminologischen Schwierigkeiten sind zu bewältigen? Welchen Mehrwert bringt dieser Ansatz für die europäische Kunstgeschichte? Welche Konsequenzen sind für das kunsthistorische Arbeiten im 21. Jahrhundert daraus zu ziehen, und können Visionen für eine globale Kunstgeschichte entwickelt werden?

Methodischer Zugang

Entsprechend der Forschungslage ging auch diese Arbeit zunächst von einem ikonografischen Ansatz aus. Ihr erster Arbeitstitel lautete *Die Repräsentation außereuropäischer Menschen in der Kunst des 18. Jahrhunderts*. Ebenso selbstverständlich wie Kunst mit westeuropäischer Kunst gleichgesetzt wurde, lokalisierte ich die Relevanz des Themas im Kontext der Aufklärung. Die Erkenntnis, dass die Bildung einer ikonografischen Gruppe »dunkelhäutige« Menschen in der Kunst auf einer vermeintlich visuellen Logik fußt, die eine Erfindung der Geschichtsphilosophie ist, führte mir meine eigene *weiße* Sozialisation vor Augen. Die Kritische Weißseinsforschung eröffnete mir einen neuen Weg. Die Frage nach der *weißen* Identitätskonstruktion reizte mich nun ungleich stärker als die Frage nach der Zuschreibung von Identitäten an »die Anderen«. »Weiße« in der europäischen Kunst und Kunstgeschichtsschreibung sollten fortan mein Forschungsgegenstand sein. Der Tradition der Kritischen Theorie folgend, besteht meine Vorgehensweise in einer Diskursanalyse, dem Kritisieren vorhandener Forschungen, dem Aufspüren blinder Flecken und der Demonstration eines aktivistischen Potenzials in der Wissenschaftspraxis. Als Erweiterung des *weißen* Wissenschaftsverständnisses nutzte ich für meine Arbeit zusätzlich publizierte Autobiografien Schwarzer Deutscher und die *Oral History*. Ich führte Gespräche mit *weißen* Kunsthistoriker_innen, die sich seit den 1970er Jahren mit ikonografischen Motiven »dunkelhäutiger« Figuren befassen. Ich komme damit der Forderung von Klaus Herding nach, die Möglichkeit der Zeitzeug_innenbefragung zum Thema 1968 zu nutzen.[63]

Wie durch ein Lupenglas vergrößert, nimmt die Bedeutung des zuvor nicht Gesehenen überdimensionale Ausmaße an, während die Ränder

63) Vgl. Klaus Herding: 1968. Kunst, Kunstgeschichte, Politik, Frankfurt am Main 2008, S. 5. – Gespräche führte ich mit Prof. Dr. David Bindman (London), Dr. Dione Flühler-Kreis (Zürich), Prof. Dr. Elizabeth McGrath (London) und Dr. Gude Suckale-Redlefsen (Berlin).

ins Unsichtbare verschwimmen. Hans-Dieter Huber hat in der Einleitung zu seiner systemtheoretischen Analyse des Werkstattbetriebs von Paolo Veronese treffend dargelegt, dass die Fokussierung auf einen Aspekt notwendigerweise immer neue blinde Flecken erzeugt.[64] Meine Arbeit gleicht seiner insofern, als sie ebenfalls der Versuch ist, eine soziologische Theorie für die europäische Kunstgeschichte fruchtbar zu machen. Wer eine weitere, in sich abgeschlossene Analysemethode zur produktiven Anwendung auf Kunstwerke erwartet, wird allerdings enttäuscht werden und mir Oberflächlichkeit vorwerfen. Der Mehrwert der Kritischen Weißseinsforschung liegt in ihrem jetzigen Stadium vielmehr in einem neuartigen methodischen Zugriff auf gesellschaftliche, politische und kulturelle Prozesse, der zu einem veränderten Wissenschaftsverständnis führt, das sich nicht nur theoretisch erlernen lässt, sondern über einen längeren Zeitraum praktisch verinnerlicht werden muss und sich in der grundsätzlichen Herangehensweise an kunsthistorisches Material manifestiert. Ich werde dies anhand einer Fülle sehr heterogener Werke zeigen. Vertiefende Einzelthemen und Werkanalysen sind der sich dieser Arbeit anschließende Schritt. Es geht im Sinne Chakrabartys um das »Herandenken an eine subalterne Geschichtsschreibung«[65], in der einerseits Künstler_innen, Werke und Rezipient_innen jenseits der linearen, *weißen*, westeuropäischen Kunstgeschichtsschreibung beachtet werden, andererseits *weiße* Wissenschaftler_innen als Produzent_innen von Rassifizierungsprozessen markiert werden.

Die sozialen Differenzkategorien Klasse, Geschlecht und Rasse sind zumeist miteinander verwoben und in dieser Reihenfolge als Analysekategorien in die Geisteswissenschaften eingeführt worden. Während Rasse zur Homogenisierung der »Anderen« außerhalb der eigenen Gesellschaft dient(e), fungieren Geschlecht und Klasse als Binnendifferenzierung. Aufgrund ihrer bisherigen Vernachlässigung in der europäischen Kunstgeschichte stelle ich Rasse ins Zentrum meiner Überlegungen. Den Fokus auf Weißsein zu legen, erscheint mir ein notwendiger Analyseschritt, bevor Intersektionalität stärker in den Blick genommen werden kann. Dabei ist es nicht Ziel, Rasse vollständig zu isolieren, sondern – im Gegenteil – im jeweiligen gesellschaftlichen Zusammenhang zu analysieren – beispielsweise die soziale Stellung Schwarzer Menschen (etwa als Diener_innen) oder die Konstruktion

64) Vgl. Hans Dieter Huber: Paolo Veronese. Kunst als soziales System, München 2005, S. 9.

65) Zu Minderheitengeschichten vgl. Dipesh Chakrabarty: Subalterne Geschichten und nachaufklärerischer Rationalismus, in: Ders.: Europa als Provinz. Perspektiven postkolonialer Geschichtsschreibung, Frankfurt am Main 2010 (Ersterscheinung auf Englisch 2000), S. 105.

weißer und Schwarzer Sexualität. Wie sich der Diskurs um menschliche »Rassen« im 18. Jahrhundert in der bildenden Kunst niederschlug, wurde in der deutschsprachigen Wissenschaft insbesondere von Schmidt-Linsenhoff und ihren Schülerinnen untersucht. Ein Desiderat ist es, inwiefern die europäische Malerei diesen Diskurs durch die in und mit ihr konstruierten Menschenbilder vorbereitete.[66] »Rasse« ist eine Kategorie des 18. Jahrhunderts, ihre Entstehungsgeschichte ist allerdings in früheren Jahrhunderten zu lokalisieren.[67] Entsprechend widme ich mich vor allem der Zeit zwischen dem 12. und 17. Jahrhundert. In diesem Zeitraum verstärkte sich die globale (freiwillige und erzwungene) Migration, neue Beziehungen wurden geknüpft, andere marginalisiert.

Kritische Weißseinsforschung ist ein Neologismus zur Bezeichnung eines sehr jungen und europäischen Forschungsansatzes, in Abgrenzung zu den angloamerikanischen *Whiteness Studies*. Dieser Ansatz als theoretisches und methodisches Konzept ist Gegenstand des ersten Kapitels (siehe Abschnitt: »Zur Theorie«, S. 39). Seine Entwicklung aus den Postkolonialismus-Theorien heraus wird darin geklärt und ein Einblick in die Kontroversen um ihn gegeben (siehe Abschnitt: »Von *Whiteness Studies* zu Kritischer Weißseinsforschung«, S. 41). Der Mehrwert für die europäische Kunstgeschichte gegenüber bestehenden Ansätzen einerseits und der spezifisch kunsthistorische Beitrag zu Theorie und Methode der Kritischen Weißseinsforschung andererseits wird diskutiert (siehe Abschnitt: »Kritische Weißseinsforschung und Bildwissenschaft«, S. 55).

Das anschließende, dreiteilige Kapitel erprobt die theoretischen Überlegungen auf drei kunsthistorischen Forschungsfeldern (siehe Abschnitt: »Zur Anwendung«, S. 95). Im Zentrum des ersten Teils stehen die *weißen* Arbeiten über Schwarze Menschen als ikonografische Motive (siehe Abschnitt: »*Weiße* Wissensproduktion«, S. 97). Sie werden in ihrem fachgeschichtlichen und gesellschaftlichen Kontext verortet. Das Selbstverständnis der *weißen* 1968er-Generation in der Bundesrepublik Deutschland findet dabei eine besondere Berücksichtigung.

Anschließend zeige ich blinde Flecken im Zentrum des (weiterhin existierenden) kunsthistorischen Kanons auf, vor allem die venezianische Malerei des 16. Jahrhunderts betreffend (siehe Abschnitt: »*Weiße* Differenzbildung«, S. 169). Eine deutliche Präsenz Schwarzer Menschen ist für diese Zeit dokumentarisch belegt. Welche politischen, ökonomi-

66) Vgl. Sandrine Micossé-Aikins: Kunst, in: Susan Arndt und Nadja Ofuatey-Alazard (Hg.): Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk, Münster 2011, S. 420-430.

67) Vgl. den Abschnitt »Rasse« (S. 31).

schen und kulturellen Intentionen verfolgen die von *weißen* Künstlern geschaffenen künstlerischen Repräsentationen von *weißem* und Schwarzem Bildpersonal? Welche Differenzbildungen erfolgen dadurch? Von besonderer Bedeutung für die europäische Kunsttheorie ist in dieser Zeit die *disegno-colore* Kontroverse. Es zeigt sich, dass dabei der Farbe Weiß einerseits und der Gestaltung von heller Haut andererseits entscheidende Rollen zukommen.

Abschließend widme ich mich exemplarisch einem ikonografischen Motiv *weißer* Menschen, dem Europa-Mythos (siehe Abschnitt: »*Weiße* Identitätskonstruktion«, S. 217). Sowohl seine Bedeutung für die europäische Identitätskonstruktion als auch die Tatsache, dass es aus einem weißen Stier und einer »hellhäutigen« Europa besteht, machen das Europa-Motiv besonders geeignet für die Analyse des Verhältnisses der Farbe Weiß und heller Körperfarbe auf der Leinwand zu der soziokulturellen Kategorie Weißsein. Dieses Verhältnis ist aber auch in anderen ikonografischen Motiven der europäischen Malerei fassbar, insbesondere dann, wenn weibliche Tugenden verhandelt werden.

Im letzten Kapitel folgen weitergehende Überlegungen, wie eine Anwendung der Kritischen Weißseinsforschung auf den Bereich der Globalen Kunstgeschichte aussehen könnte (siehe Abschnitt: »Globale Kunstgeschichte«, S. 235).

Alle Teile sind in sich geschlossen und geben unabhängig voneinander Einblicke in das kunsthistorische Arbeiten mit der Kategorie Weißsein. Dadurch sind Überschneidungen in der Darlegung zentraler Aspekte der Kritischen Weißseinsforschung nicht zu vermeiden, die auf diesem Weg aber umso deutlicher charakterisiert und anhand eines sehr heterogenen Materials erläutert wird. Ein chronologischer Aufbau entlang der Entstehungsdaten von Kunstwerken und Forschungen hätte eine Linearität und Entwicklung von Rassismus suggeriert, die nicht gegeben ist. Der Kritischen Weißseinsforschung geht es ausdrücklich gerade darum, die Beziehungen zwischen vergangenen und gegenwärtigen Rassismen aufzudecken und keine Distanzierung der schreibenden Subjekte zu den thematisierten historischen Objekten zuzulassen. In der Zusammenschau aller Teile verdeutlicht die Arbeit, von welch essenzieller Bedeutung die Kategorie Weißsein ist, da ihre Anwendung im Rahmen einer wissenschaftsgeschichtlichen Fragestellung (siehe S. 97), der synchronen Analyse in regionalen Kunstsystemen (siehe S. 169) und der diachronen Analyse eines ikonografischen Motivs (siehe S. 217) demonstriert wird. Der nun folgende Abschnitt führt in die für diese Arbeit entwickelten Schreibweisen bezüglich der Thematik »Rasse« und Weißsein ein, die bereits auf den vorherigen Seiten angewandt wurden.

Terminologie

Die Präsenz des kolonialen Erbes manifestiert sich in dem – auch im Deutschen gebräuchlichen – Gruß »Ciao!« (»Ich bin dein Sklave«) und ist den Sprechenden in den seltensten Fällen bewusst.[68] Den Erkenntnissen der feministischen Forschung und der Aufarbeitung des Nationalsozialismus folgend, dass ein veränderter Sprachgebrauch einen neuen Blickwinkel eröffnet, wird in dieser Arbeit sehr differenziert mit den Begriffen »Rasse«, Schwarz und Weiß umgegangen. Heute käme niemand auf die Idee, von »entarteter Kunst« ohne Anführungszeichen als diffamierender Qualitätsbeschreibung zu sprechen, wie es die Nationalsozialisten taten. Jede Politiker_innenrede und jedes offizielle Schreiben verwendet inzwischen selbstverständlich männliche und weibliche Sprachformen. Warum gilt diese Sorgfalt nicht in Bezug auf »Rasse«? Die Fortschreibung eines überkommenen Sprachgebrauchs ist bequem, das Erlernen einer neuen Ausdrucksweise mühsam. Wissenschaftliche Neugierde kann dazu anspornen, der Etymologie problematischer Begriffe nachzugehen, um dann bewusst über ihren Gebrauch zu entscheiden. Erklärungen für die Ablehnung alter Bezeichnungen und Begründungen der neuen sind für jede_n im Internet schnell zu finden, und zwar nicht nur auf den Plattformen Schwarzer Deutscher, sondern auch in *Wikipedia. Die freie Enzyklopädie*, in die aktuelle Gesellschaftsdiskurse schnell aufgenommen werden – ein großer Vorteil gegenüber gedruckten Lexika.[69]

Die Kritische Weißseinsforschung legt ebenso wie der *weiße* Kunsthistoriker William J. T. Mitchell Wert auf die Verbindung von Macht- und Sprachanalysen. Mitchell stellte eine Konstituierung von Machtverhältnissen durch die Wechselwirkung der Medien Sprache und Bild fest: der Sinneseindruck wird durch den Sprachausdruck intensiviert, und vice versa.[70] Heute gebräuchliche Bezeichnungen für Nichteuropäer_innen sind Neologismen der Kolonialzeit aus der europäischen Definitionsmacht heraus, ohne Nutzung vorheriger Eigenbezeichnungen, die keinesfalls immer verloren gingen. »Hottentotten« nannten *weiße* Europäer_innen beispielsweise eine Bevölkerungsgruppe in Südafrika aufgrund ihrer sprachlichen »Schnalzlaute«,[71] ebenso wie es

68) Vgl. Steven A. Epstein: Speaking of Slavery. Color, Ethnicity, and Human Bandage in Italy, New York 2001, Prologue, S. I.

69) Vgl. den Eintrag zu »Weißsein« in *Wikipedia. Die Freie Enzyklopädie* auf URL: http://de.wikipedia.org/wiki/Weißsein (28.10.2011).

70) Vgl. William J. T. Mitchell: What Is an Image? In: New Literary History, Nr. 15 (Frühjahr 1984) 3, S. 503-537.

71) Vgl. Luca und Francesco Cavalli-Sforza: Verschieden und doch gleich. Ein Genetiker entzieht dem Rassismus die Grundlage, München 1994 (Ersterscheinung auf Italienisch 1993), S. 41-42; Ste-

die Griechen mit der Erfindung des Wortes »Barbaren« für nicht Griechisch sprechende »Andere« gemacht hatten.[72] Zu der empfundenen Fremdheit der Sprache kamen spezifische Kulturpraktiken und Körpermerkmale hinzu, die von den reisenden Europäer_innen bis ins 18. Jahrhundert zu einem Gesamturteil über Lebensweise und Charakter verschmolzen, das sich in der philosophischen Literatur großer Beliebtheit erfreute und zur Kontrastierung des *weißen* Selbst verwendet wurde.[73] Die Eigenbezeichnung »Koikhoin« war und ist Reisenden ebenso wie Ethnolog_innen bekannt und dennoch operiert die belletristische und wissenschaftliche Literatur bis heute mit der kolonialen Bezeichnung, wodurch das koloniale Denken fortgeschrieben wird. Insofern sind aktuelle Neologismen ein aktiver Akt der Dekolonisation von Sprache und Denken. Insiderwissen auf diesem Gebiet bürgt allerdings noch lange nicht für Antirassismus. Bei der bloßen Ersetzung etwa von »Rasse« durch »Ethnie« oder der Umschreibung durch die Differenzierung von »Hautfarben« findet kein Prozess des Umdenkens statt. Die Übernahme von Verantwortung in diesem Sprachfindungsprozess bedeutet nicht die Missionierung im Namen anderer und das Erlernen politisch korrekter Bezeichnungen als Zugeständnis an Schwarze Menschen, sondern die Entwicklung eines Bewusstseins dafür, dass auch *weiße* Personen durch kolonialistische Bezeichnungen gestört werden, wird ihr Status als »farblose« Normensetzer_innen damit doch ebenso fortgeschrieben wie die Markierung Schwarzer Menschen als »farbig«, wie es ein anonymes Plakat aus den 1990er Jahren mit folgendem Text ausdrückt:

»When I am born, I am black
When I grow up, I am black
When I go in the sun, I am black
When I am cold, I am black
When I die, I am black
but you!

fan Göttel: Hottentotten, in: Susan Arndt und Antje Hornscheidt (Hg.): Afrika und die deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk, Münster 2004, S. 147-153; Susan Arndt: »Hottentotten«, in: Arndt/Ofuatey-Alazard 2011 (wie Anm. 66), S. 689.

72) »Ursprünglich war ›Barbaren‹ im Griechischen ein ›Schallwort‹, das den Griechen unvertraut klingende Lautbildungen und unverständliches Sprechen nachahmen sollte, d. h. es war zur Bezeichnung und Abgrenzung von jenen Menschen und Kulturen dienlich, die nicht Griechisch sprachen.« Arndt 2008 (wie Anm. 11), S. 97.

73) Vgl. Andreas Mielke: Laokoon und die Hottentotten oder Über die Grenzen von Reisebeschreibung und Satire, Baden-Baden 1993.

When you are born, you are pink
When you grow up, you are white
When you are sick, you are green
When you go in the sun, you are red
When you are cold, you are blue
When you die, you are purple
And you got the fucking nerve to call me coloured.[74]

Die Recherchegruppe zu Schwarzer österreichischer Geschichte und Gegenwart entwickelte ab 2006 die Schreibweise M[…] und N[….] für »Mohr« und »Neger«[75] als Interventionsstrategie, auch in Zitaten:

> »Wir sind hier noch mit dem ganz eigenen Muster einer expliziten Verharmlosungstradition konfrontiert, und auf diesem Mist ist die von uns entwickelte Strategie, sich hier zu weigern, das N-Wort und das M-Wort auszusprechen und so sprechend oder schreibend zu reproduzieren, gewachsen. Es ist so täglich hörbar, auf den Häuserwänden in diesen Straßen lesbar, in Kinder- und Schulbüchern – so normalisiert.«[76]

Um für meine Leser_innen die unterschiedliche Wirkung entweder bei der massiven Lektüre dieser Begriffe in Zitaten oder bei der Notwendigkeit einer mitdenkenden Ergänzung zu machen, habe ich mich dazu entschlossen, die rassistischen Termini in direkten Zitaten auszuschreiben.

Rasse

Menschliche »Rassen« sind ein Produkt klassifikatorischer Anstrengungen von Biologen und Philosophen.[77] Einige äußere Eigenschaften wurden auf der Basis ihrer Sichtbarkeit herausgegriffen und von *weißen* »Rassen«-Theoretiker_innen mit ideologisch motivierten Wertigkeiten

74) Vgl. die Abbildung in Arndt/Hornscheidt 2004 (wie Anm. 71), S. 127. – Zu den Begriffen »Mohr«, »Neger«, »Schwarzafrikaner« vgl. ebd., S. 168-171, 184-189 und 207-208 sowie die entsprechenden Einträge in Arndt/Ofuatey-Alazard 2011 (wie Anm. 66), S. 649-653, 653-657 und 667-668.

75) Zum N-Begriff vgl. Grada Kilomba: ›Don't You Call Me *Neger*!‹ – Das »N-Wort«, Trauma und Rassismus, in: AntiDiskriminierungsBüro Köln/cyberNomads 2004 (wie Anm. 14), S. 173-182.

76) Araba Evelyn Johnston-Arthur: »… Es ist Zeit, der Geschichte selbst eine Gestalt zu geben…«. Strategien der Entkolonialisierung und der Ermächtigung im Kontext der modernen afrikanischen Diaspora in Österreich, in: Kien Nghi Ha, Nicola Lauré al-Samarai und Sheila Mysorekar (Hg.): re/visionen. Postkoloniale Perspektiven von People of Color auf Rassismus, Kulturpolitik und Widerstand in Deutschland, Münster 2007, S. 438.

77) Vgl. Susan Arndt: Rasse, in: Arndt/Ofuatey-Alazard 2011 (wie Anm. 66), S. 660-664.

verknüpft.[78] Bereits Aristoteles postulierte körperliche Unterschiede zur Herstellung einer symbolischen Ordnung und zur Legitimation von Herrschaftsverhältnissen.[79] Ab dem 13. Jahrhundert wurde in den romanischen Sprachen der Begriff *razza/race* als Abstammungsbezeichnung aus einer Adelsfamilie im Sinne von »edlem Geschlecht« verwendet.[80] Es handelt sich im Ursprung also um eine soziale Kategorie. 1684 verwendete François Bernier im *Journal des Sçavans* den für Pflanzen und Tiere gebräuchlichen biologischen Begriff (der eine Gruppe von Individuen von einer anderen derselben Art durch konstante, vererbbare Merkmale unterscheidet) erstmals für die Menschheit.[81] Erst durch Carl von Linné erfolgte in der *Systema naturae* (1735) eine Kategorisierung nach »Hautfarben«, in der 10. Auflage (1758) folgte eine Verbindung mit der Psyche.[82] 1775 verwendete Immanuel Kant den Begriff »Race« erstmals im Deutschen und differenzierte bzw. charakterisierte zehn Jahre später vier menschliche »Rassen«.[83] Humangenetiker_innen haben inzwischen nachgewiesen, dass alle Menschen derselben Art *Homo sapiens* angehören. Bei dem Prozess der Rassenkonstruktion wurden bestimmte körperliche Differenzen mit Bedeutung aufgeladen, während andere als – zur Unterscheidung von »Rassen« – nicht relevant aufgefasst wurden. Aufschlussreich waren diesbezüglich die sich über vier Jahrzehnte erstreckenden Forschungen des Genetikers Luca Cavalli-Sforzas, der zusammenfasst: »Tatsächlich ist bei der Gattung Mensch eine Anwendung des Begriffs ›Rasse‹ völlig unsinnig.«[84]

Um eine Distanzierung vorzunehmen, operieren viele deutschsprachige Autor_innen heute mit dem englischsprachigen *race*, wenn sie von dem sozialen Konzept sprechen. Das deutsche Wort »Rasse« gilt

78) Vgl. Patrick von der Mühlen: Rassenideologien. Geschichte und Hintergründe, Berlin 1977; Manfred Kappeler: Rassismus. Über die Genese einer europäischen Bewußtseinsform, Frankfurt am Main 1994; Wulf D. Hund: Rassismus. Die soziale Konstruktion natürlicher Ungleichheit, Münster 1999; Karin Priester: Rassismus. Eine Sozialgeschichte, Leipzig 2003.

79) Arndt 2008 (wie Anm. 11), S. 99-100.

80) Vgl. Werner Conze und Antje Sommer: »Rasse«, in: Otto Brunner und Reinhart Koselleck (Hg.): Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland, Bd. 5, Stuttgart 1997, S. 137.

81) Vgl. François Bernier: Nouvelle division de la terre […], in: Journal des Sçavans, Nr. 12 (1684), S. 133-140.

82) Vgl. Conze/Sommer 1997 (wie Anm. 80), S. 145.

83) Vgl. Immanuel Kant: Von den verschiedenen Racen der Menschen. Von der Verschiedenheit der Racen überhaupt (1775), in: Ders.: Gesammelte Schriften, hg. von der Königlich-Preußischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 2, Berlin 1905; Immanuel Kant: Bestimmung des Begriffs einer Menschenrasse (1785), in: Ders.: Gesammelte Schriften, hg. von der Königlich-Preußischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 8, Berlin 1905; Peggy Piesche: Der »Fortschritt« der Aufklärung – Kants »Race« und die Zentrierung des weißen Subjekts, in: Eggers u. a. 2005 (wie Anm. 48), S. 30-39.

84) Luca Cavalli-Sforza: Gene, Völker und Sprachen. Die biologischen Grundlagen unserer Zivilisation, München 1999 (Ersterscheinung auf Italienisch 1993), S. 367.

aufgrund des Nationalsozialismus als zu belastet und biologisch orientiert. Dabei wird verkannt, dass gerade auch die Nationalsozialisten immer das soziale Konzept im Blick hatten.[85] Die Kritische Weißseinsforschung benutzt daher Rasse entsprechend ihrer Erfindung durch die Geschichtsphilosophie als kritische Analysekategorie und setzt Anführungszeichen, wenn nicht das soziale Konzept, sondern die Fiktion einer biologischen Kategorie gemeint ist. Eingeführt wurde außerdem der Begriff Rassifizierung, um den sozialen Prozess der Rassenkonstruktion zu bezeichnen.

Schwarz

Schwarz ist ein politischer Identitätsbegriff. Die Großschreibung – auch in adjektivischer Verwendung – hat sich im deutschen Diskurs um die Kritische Weißseinsforschung auch bei deren Kritiker_innen inzwischen etabliert. Sie ist ein typografischer Stolperstein. Ausgedrückt wird damit die Eigenbezeichnung all derjeniger, die zu Objekten von Rassismus konstruiert werden. Dabei steht nicht die rassifizierte Position, sondern das Widerstandspotenzial gegenüber den hegemonialen *weißen* Strukturen im Vordergrund. In analytischer Verwendung schließt der Begriff ausdrücklich alle *People of Color* ein, d. h., unterschiedlich positionierte Personen, die – neben vielen Differenzen – Erfahrungen von Rassifizierung teilen. Hierbei folge ich dem Band *Mythen, Masken und Subjekte* aus dem Jahre 2005.[86] Inzwischen hat sich dagegen der *People of Color*-Ansatz als politisches Konzept mit solidaritätsstiftender Perspektive etabliert.[87] Eine Anwendung dieser Definition in der europäischen Kunstgeschichte führt dazu, dass sämtliche Figuren, die aus *weißer* Perspektive durch eine dunkle Körperfarbe als »Andere« markiert und/oder durch Accessoires wie Turbane exotisiert sind, analytisch der Kategorie Schwarz zuzuordnen sind. Das entspricht der aus der *weißen* Definitionsmacht heraus geprägten historischen Bezeichnung M[…][88], die kurioserweise

85) Vgl. Susan Arndt: Mythen des *weißen* Subjekts. Verleugnung und Hierarchisierung von Rassismus, in: Eggers u. a. 2005 (wie Anm. 48), S. 343. – Siehe umfassend: Arndt/Ofuatey-Alazard 2011 (wie Anm. 74).

86) Vgl. Maureen Maisha Eggers, Grada Kilomba, Peggy Piesche und Susan Arndt: Konzeptionelle Überlegungen, in: Eggers u. a. 2005 (wie Anm. 48), S. 13.

87) Vgl. Kien Nghi Ha: People of Color – Koloniale Ambivalenzen und historische Kämpfe, in: Ha u. a. 2007 (wie Anm. 76), S. 31-40; Jasmin Dean: Person/People of Colo(u)r, in: Arndt/Ofuatey-Alazard 2011 (wie Anm. 66), S. 597-607.

88) In der Bezeichnung M[…] verschmolzen das griechische »moros« (das »dumm« und »gottlos« bedeutet) und das lateinische »maurus« (das »schwarz« und »dunkel« bedeutet). Zunächst wurde sie von den Griechen auf die Bewohner_innen Äthiopiens, später auf diejenigen Mauretaniens angewandt. Im mittelalterlichen Spanien wurden auch die Personen muslimischen Glaubens auf der iberischen Halbinsel und im westlichen Maghreb als »moros« bezeichnet. Von Anfang an war die-

heute von *weißen* Autor_innen als »uneindeutig« empfunden wird, weil sie keine Zuordnung zu einer »Ethnie« erlaube.[89] Mit dunkler Körperfarbe dargestellte Christ_innen und hell ausgeführte Personen muslimischen Glaubens widersetzen sich der einfachen Formel Schwarz = Muslim_a = fremd/anders. Weder sprachlich noch analytisch ist dies bisher adäquat berücksichtigt worden. Aufgrund der scheinbaren Evidenz des Sichtbaren zeigt sich in der europäischen Kunstgeschichte sehr viel klarer als in anderen Disziplinen, dass wir es mit der Verzahnung einer sozialen Kategorie mit einer visuellen Markierung zu tun haben. Um der Wechselwirkung zwischen der immateriellen Idee von Schwarz-Sein/Schwarzsein und der materialisierten dunklen Körperfarbe auf der Leinwand auf die Spur zu kommen, erscheint es mindestens während des Analyseprozesses sinnvoll, beide Aspekte des Bildmediums zu differenzieren. Denn die Gleichsetzung erstens des Farbtons Schwarz mit zweitens der Symbolik der Farbe Schwarz, drittens Schwarz als politischem Begriff und viertens dunkler Körperfarbe – die auf der Leinwand aus einer Vielzahl von Brauntönen hergestellt wird – nimmt mir als Kunsthistorikerin nicht nur die Möglichkeit, differenziert über Farbtöne und ihre Wirkung zu sprechen, sondern verwischt auch die Ebenen von historischen/gegenwärtigen Lebensrealitäten und künstlerischen Repräsentationen. Das entwickelte Konzept der Differenzierung von Farbbezeichnungen einerseits und entsprechenden sozialen Kategorien andererseits ist eine von mir eingeführte Neuerung in den Diskurs der Kritischen Weißseinsforschung, die ich in Anlehnung an Mitchells Differenzierung zwischen *picture* (als materialisiertes Bild auf einer Leinwand) und *image* (als Bildidee) entwickelt habe.[90] Für die materialisierte Ebene im Bild wird im Folgenden »Körperfarbe« im Sinne des mittelalterlichen *Complexio*-Begriffs verwendet.[91] Damit war ein individueller Zustand gemeint. Erst um 1500 entstand das Konzept standardisierter, kollektiver »Hautfarben«. Das Konzept »Hautfarbe« ist derart mit Bedeutung aufgeladen (es wird als Synonym zu »Rasse« verwendet), dass es zur bloßen Beschreibung der Materialität (sei es in der Realität oder im

ser Begriff, in dem Farb- und Herkunftsangaben vermischt wurden, negativ konnotiert. Vgl. Arndt/Hornscheidt 2004 (wie Anm. 71), S. 168.

89) Vgl. Philine Helas: Schwarz unter Weißen. Zur Repräsentation von Afrikanern in der italienischen Kunst des 15. Jahrhunderts, in: Peter Bell, Dirk Suckow und Gerhard Wolf (Hg.): Fremde in der Stadt. Ordnungen, Repräsentationen und Praktiken, 13.-15. Jahrhundert, Frankfurt am Main 2011, S. 304. – Ich danke Philine Helas, die mir ihren Text vor seinem Erscheinen zur Verfügung stellte.

90) Vgl. Mitchell 1984 (wie Anm. 70). – Vgl. weiterführend den Abschnitt »Kritische Weißseinsforschung und Bildwissenschaft« (S. 55).

91) Vgl. hierzu vertiefend den Abschnitt »Die Erfindung von ›Hellhäutigkeit‹ als Norm in der venezianischen Malerei« (S. 186).

Abbild, dem Kunstwerk) nicht geeignet ist.[92] Der Begriff Körperfarbe ist hingegen weniger mit rassifizierten Vorstellungen aufgeladen und so – obwohl auch nicht neutral (es gibt keine neutralen Begriffe) – trotzdem besser geeignet, um die bloße Materialität zu erfassen. Als Analysebegriff – unabhängig von zeitlichen Entstehungskontexten – spreche ich daher von dunklen und hellen Körperfarben. Weiter muss im Einzelnen geklärt werden, was diese Farbgebung zu bedeuten hatte – ob sie im Sinne der christlichen Schwarz-Weiß-Symbolik eingesetzt wurde, oder ob damit rassifizierte Positionen gemeint waren. Das in der europäischen Kunstgeschichte häufig anzutreffende Phänomen der Verkleidung kann beispielsweise auf diesem Wege sprachlich präziser beschrieben werden: Wenn sich *weiße* Personen im Bild mit dunkler Körperfarbe darstellen lassen, suggerieren sie ein Schwarzes Widerstandspotenzial, das letztendlich ihre *weiße* Definitionsmacht dadurch untermauert, dass sich zumeist Indizien (z.B. nicht konsequent ausgeführte dunkle Körperfarbgebung, einzelne Accessoires, Gesten oder Handlungen) in dem Gemälde finden, die auf die tatsächliche Positionierung des Dargestellten verweisen.

Es gibt keine zwei gleichen »Hautfarben«, und selbst der Farbton der Haut eines Individuums unterliegt täglichen Schwankungen. In der europäischen Kunstgeschichte ist insbesondere ab dem 15. Jahrhundert eine große Ausdifferenzierung heller Körperfarben in Kombination mit individuellen Gesichtszügen einerseits und eine Stereotypisierung dunkler Haut in Kombination mit »afrikanisierten« Gesichtszügen andererseits zu beobachten. Um diese in den Werken angelegte Asymmetrie sichtbar zu machen, muss helle Körperfarbgebung überhaupt erst einmal benannt werden, ist sie doch üblicherweise die unmarkierte Norm, während dunkle Körperfarbe als Abweichung davon stets benannt wird. So mag zunächst der Eindruck entstehen, dass durch die starke Gruppenbildung helle/dunkle Körperfarbe in dieser Arbeit die Differenz verhärtet würde. Es ist aber mein Ziel, gerade durch diese Gruppenbildung zu zeigen, dass die Sichtbarkeit der Farbdifferenz der Verweis auf das eigentlich zentrale Paradigma Weißsein in der europäischen Kunst ist.

Weiß

Anders als bei Schwarz wird Weiß in dem Diskurs um die Kritische Weißseinsforschung unterschiedlich verwendet. Optieren einige Autor_innen für die Großschreibung, um beide Begriffe als soziale Kon-

92) Vgl. Susan Arndt: Hautfarbe, in: Arndt/Ofuatey-Alazard 2011 (wie Anm. 66), S. 332-342.

struktionen sichtbar zu machen,[93] lehnen die Herausgeberinnen von *Mythen, Masken und Subjekte* die damit einhergehende Gleichrangigkeit ab und entscheiden sich für die kleine Kursivschreibung, inzwischen auch in englischsprachigen Texten.[94] Im Gegensatz zu Schwarzen sind *weiße* Personen Subjekte rassistischer Handlungen und Strukturen und sich dessen selten bewusst. Der unbewusste Selbstkonstruktionsprozess der *weißen* Mehrheit soll daher durch eine andere Schreibweise sichtbar gemacht werden. Wie Schwarz ist *weiß* ein typografischer Stolperstein, der die Wahrnehmung von ungleichen Machtverhältnissen schärfen soll.

Zusammenfassend gilt für diese Arbeit:	
Rasse	Soziale Kategorie
»Rasse«	Fiktive biologische Kategorie
Rassifizierung:	Sozialer Prozess der Rassenbildung
»Hautfarbe«	Historisches Konstrukt. Erst um 1500 entstand das Konzept standardisierter, kollektiver »Hautfarben«. Das Konzept »Hautfarbe« ist derart mit Bedeutung aufgeladen (es wird als Synonym zu »Rasse« verwendet), dass es zur bloßen Beschreibung der Materialität (sei es in der Realität oder im Abbild, dem Kunstwerk) nicht geeignet ist.
Complexio	Zwischen dem 13. und 16. Jahrhundert wurde in Europa die Vielfalt der menschlichen Natur als *Complexio* bezeichnet. Die Säftelehre des spätantiken Arztes Galenos von Pergamon war aus arabischen Quellen übernommen worden. Einzelne Körper wurden als Mischungsverhältnis von Flüssigkeiten wie Blut und Galle verstanden. *Complexio* war die Beschreibung eines individuellen (momentanen) Zustandes. Farbbezeichnungen waren in diesem System als »Körper-« und nicht »Hautfarben« gemeint. Die Vorstellung von Haut als einer Oberfläche über dem Fleisch entwickelte sich erst langsam.

93) Vgl. Mineke Bosch und Hanna Hacker: Editorial, in: Bosch/Hacker 2005 (wie Anm. 62), S. 8; Eske Wollrad: Forum »Weißsein und Gender« – Risiken kritischer Forschung zu Weißsein im deutschsprachigen Raum, in: Ebd., S. 145, Anm. 1; Tißberger u. a. 2006 (wie Anm. 62), S. 12; Jana Husmann-Kastein: Schwarz-Weiß. Farb- und Geschlechtssymbolik in den Anfängen der Rassenkonstruktionen, in: Ebd., S. 44, Anm. 6; Isabell Lorey: Der weiße Körper als feministischer Fetisch. Konsequenzen aus der Ausblendung des deutschen Kolonialismus, in: Ebd., S. 61, Anm. 1.

94) Vgl. Maureen Maisha Eggers, Grada Kilomba, Peggy Piesche und Susan Arndt: Konzeptionelle Überlegungen, in: Eggers u. a. 2005 (wie Anm. 48), S. 13; Susan Arndt: Myths and Masks of »Travelling«. Colonial Migration and Slavery in Shakespeare's *Othello, The Sonnets and The Tempest,* in: Lars Eckstein (Hg.): Proceedings of the Conference of the German Association of University Teachers of English, Nr. 30, Trier 2009, S. 213, Anm. 1; Belinda Kazeem, Nicola Lauré al-Samarai und Peggy Piesche: Museum. Raum. Geschichte. Neue Orte politischer Tektonik. Ein virtueller Gedankenaustausch, in: Greve 2011a (wie Anm. 10), S. 85-95.

Schwarz (Großschreibung als Adjektiv):	Selbstbezeichnung mit Widerstandspotenzial. Analysebegriff, der alle People of Color umfasst, die von der *weißen* Mehrheitsgesellschaft als »anders« markiert werden. Schwarz wird verwendet, wenn 1.) eine rassifizierte soziale Position bei konkreten historischen oder zeitgenössischen Personen gemeint ist (»Schwarzer Mensch«); auch wenn es um eine Zeit geht, in der noch keine rassifizierten Kategorien existierten sowie 2.) die Idee bzw. Vorstellung gemeint ist, die hinter einer künstlerischen Repräsentation steht (»Darstellung eines Schwarzen Menschen«).
***weiß* (kursiv):**	Analysebegriff zur Bezeichnung der sozial unmarkierten Norm, die in der europäischen Malerei diskursiv erzeugt wird, indem sie mit hellen Farbtönen für Haut assoziiert und zugleich durch sie transportiert und zementiert wird. Gemeint ist weder eine (äußere) Hautpigmentierung noch (innere) *Complexio*, sondern das Symbol einer ideologischen Konstruktion mittels interpretierter und praktizierter Sichtbarkeit, also ein Gewordensein. Er wird verwendet, wenn 1.) eine rassifizierte soziale Position bei konkreten historischen oder zeitgenössischen Personen (»*weißer* Mensch«) gemeint ist; auch wenn es um eine Zeit geht, in der noch keine rassifizierten Kategorien existierten sowie 2.) die Idee bzw. Vorstellung gemeint ist, die hinter einer künstlerischen Repräsentation steht (»Darstellung eines *weißen* Menschen«).
Schwarzsein und Weißsein:	Konzepte zur Benennung rassifizierter Positionen. Nomen zu Schwarz und *weiß*.
Schwarz-Sein und Weiß-Sein:	Konzepte zur Benennung sozialer Positionen vor der Konstruktion von »Rasse«. Sie finden Verwendung, wenn es um noch nicht rassifizierte Farbbezeichnungen geht, die »schwarze und weiße Haut« mit der christlichen Farbsymbolik verknüpfen. Synonyme zu »symbolischer Schwärze« und »symbolischem Weiß«.
schwarz und weiß (Kleinschreibung als Adjektiv):	Farbbezeichnungen zur Beschreibung der Farbtöne schwarz und weiß im Kunstwerk ohne Verknüpfungen zu Rassifizierung.
dunkle bzw. helle Körperfarbe:	Im Gegensatz zu »dunkelhäutig« bzw. »hellhäutig« sind hiermit keine Gruppenmerkmale im Sinne von »Rasse« gemeint, sondern die materialisierte Ebene – die Beschaffenheit einer Figur – im Kunstwerk (Leinwand oder Werkoberfläche). Diese besteht entweder in einer vorwiegend mit Brauntönen ausgeführten Hautdarstellung (»dunkel ausgeführte Körperfarbe«) oder in einer mit verschiedenen Farbtönen hergestellten Farbmischung für die Darstellung heller, durchscheinend und lebendig wirkender Haut (»hell ausgeführte Körperfarbe«). Im Sinne des mittelalterlichen *Complexio*-Begriffs ist mit Körperfarbe ein individueller Zustand gemeint. Im Gegensatz zum *Complexio*-Begriff wird mit Körperfarbe hier aber nur die Oberfläche – im Sinne von Haut – und nicht ein Körperzustand in Verbindung mit der Temperamentenlehre bezeichnet