

## Zur Universalität von Whiteness und Hate pictures : Candice Breitz' schneidende Bildtechniken

Bergemann, Ulrike

2014

<https://doi.org/10.25595/485>

Veröffentlichungsversion / published version  
Sammelbandbeitrag / collection article

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Bergemann, Ulrike: *Zur Universalität von Whiteness und Hate pictures : Candice Breitz' schneidende Bildtechniken*, in: Bergemann, Ulrike; Heidenreich, Nanna (Hrsg.): *total : Universalismus und Partikularismus in post\_kolonialer Medientheorie* (Bielefeld: transcript Verlag, 2014), 253-267. DOI: <https://doi.org/10.25595/485>.

### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY NC ND 4.0 Lizenz (Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.de>

### Terms of use:

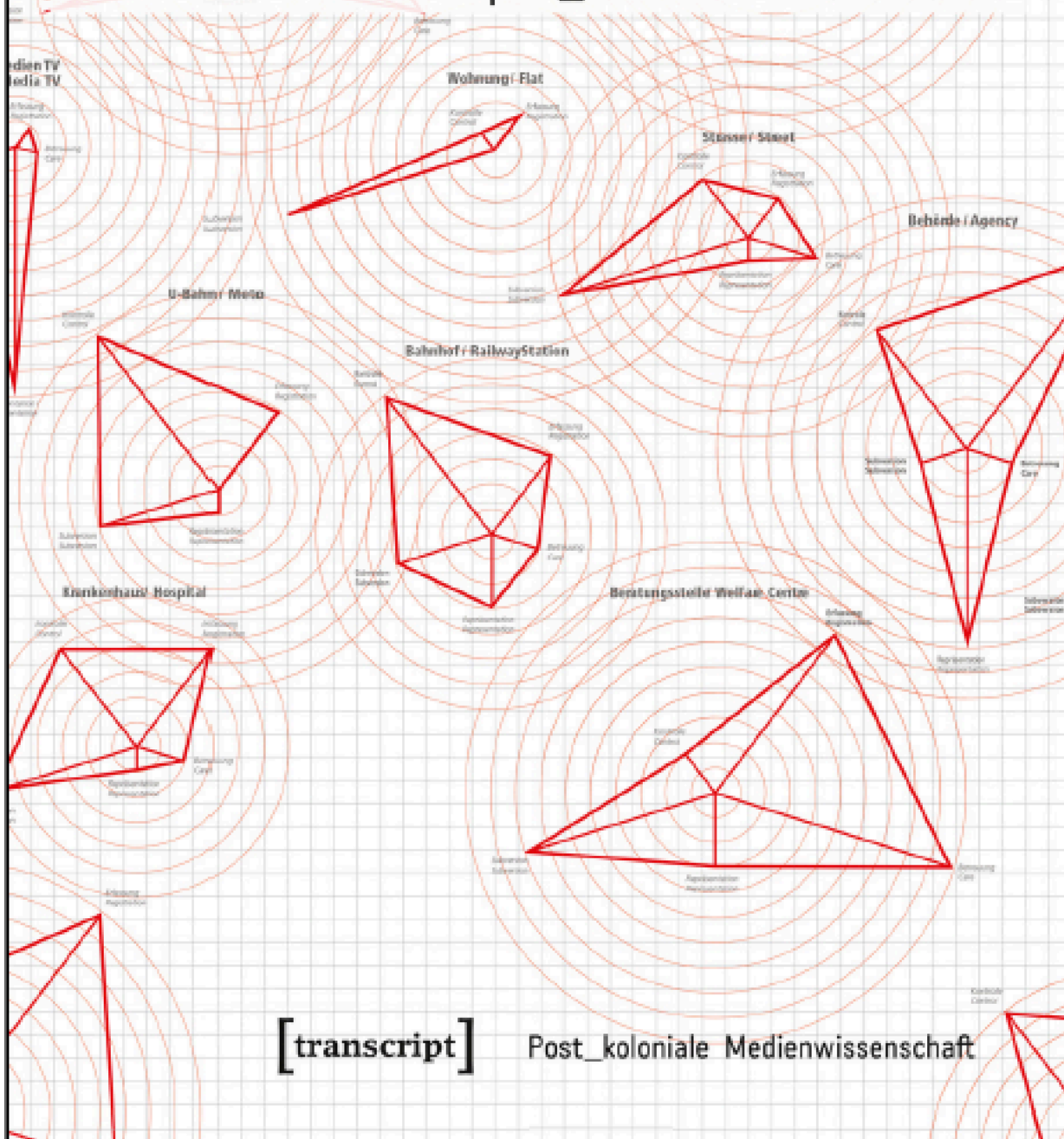
This document is made available under a CC BY NC ND 4.0 License (Attribution - NonCommercial - NoDerivates). For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

Ulrike Bergemann, Nanna Heidenreich (Hg.)

# total.

Universalismus und Partikularismus  
in post\_kolonialer Medientheorie



[transcript] Post\_koloniale Medienwissenschaft

ULRIKE BERGERMANN, NANNA HEIDENREICH (HG.)

**total.**

Universalismus und Partikularismus in post\_kolonialer Medientheorie

**[transcript]**

Gedruckt mit Unterstützung der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig

Braunschweig University of Art

**Hochschule für Bildende Künste Braunschweig**

und durch das



## **Niedersächsisches Ministerium für Wissenschaft und Kultur**

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.-nb.de> abrufbar.

© 2014 transcript Verlag, Bielefeld

Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlaggestaltung: Manuela Schininá

Umschlagabbildungen: Auszug aus MigMap

([www.transitmigration.org/migmap](http://www.transitmigration.org/migmap)),

mit freundlicher Genehmigung von Labor k3000

Satz: Arne Fischer

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

ISBN: 978-3-8376-2766-4

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: [hht://www.transcript-verlag.de](http://www.transcript-verlag.de)

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter: [info@transcript-verlag.de](mailto:info@transcript-verlag.de)

## Inhaltsverzeichnis

ULRIKE BERGERMANN, NANNA HEIDENREICH <i>Embedded Wissenschaft</i> . Universalität und Partikularität in post_kolonialer Medientheorie.....	9
ERHARD SCHÜTTPELZ Koloniale und postkoloniale Trancemedien .....	47
SVEN WERKMEISTER Die alphabetische Schrift als koloniales Medium. Zu einer Schlüsselfrage kolonialer und postkolonialer Literaturen.....	61
REY CHOW Ideo-Grafien. Ethnische Stereotype und stereotyper Logozentrismus .....	71
LEANDER SCHOLZ Sklaverei, die unsichtbare Tinte. Buck-Morss liest Hegel .....	91
PAUL BOWMAN Bruce Lee nicht/betrogen. Universalismus und Partikularismus in den mediatisierten Kampfkünsten .....	101
RUTH MAYER Dracula: Die serielle Figur als Medium und Grenzgänger .....	117
ELAHE HASCHEMI YEKANI Das Spektakel des ‚Selbst‘: Britische Kolonialfotografie zwischen universalen Gesten und partikularem Scheitern .....	135
HENRIETTE GUNKEL „We’ve been to the moon and back.“ Das afrofuturistische Partikulare im universalisierten Imaginären .....	149

JOHANNES S. ISMAIEL-WENDT Ein Audio-Loop ist noch kein Theorem. Livelooping vs. dezentriertes Sampling-Wissen.....	163
FLORIAN KRAUTKRÄMER Black Zombie. Untotes Leben im (Post-)Kolonialismus .....	175
MAJA FIGGE (Post)Koloniale Beziehungen. Fritz Langs Indienfilme zwischen Abstraktion und Orientalismus .....	189
NELE REIN Wem gehört der Wal? Geschlecht und Ethnizität in <i>Whale Rider</i> .....	207
CHRISTIAN KRAVAGNA Curatorial Globe-Trotting. Wie stellt man ‚periphere Kulturen‘ aus?.....	219
MICHAELA OTT Globale Ästhetik? Zu universellen Normen im globalisierten Kunst- und Filmbetrieb .....	229
CANDICE BREITZ Rainbow Series .....	241
Rainbow and Ghosts Series .....	245
ULRIKE BERGERMANN Zur Universalität von <i>Whiteness</i> und <i>Hate pictures</i> . Candice Breitz‘ schneidende Bildtechniken .....	253
SUSANNE LEEB Die universale Sprache der verwaltungstechnischen Abstraktion. Zur Darstellung von Kolonialgeschichte in Dierk Schmidts <i>Die Teilung der Erde. Tableaux zu rechtlichen Synopsen der Berliner Afrika-Konferenz (2005-07)</i> .....	269

SUSAN KAMEL	
Vorsicht: Frisch gestrichen! Museen islamischer Kunst zwischen postkolonialer Kritik und Orientalismus .....	291
MAURICE TAKOR PÜLM, LUCAS KOCZOR	
Mein Aufbruch! nach Kamerun.....	307
ULFRIED REICHARDT	
Individualismus und kollektive Formen in globalen Medienwelten.....	315
DIPESH CHAKRABARTY	
Postcolonial Studies und die Herausforderung des Klimawandels .....	331
Autor_innen .....	349

# Zur Universalität von *Whiteness* und *Hate pictures*.

## Candice Breitz' schneidende Bildtechniken

ULRIKE BERGERMANN

Es sind ja nur Zitate. Massenbilder: so sind sie, die Frauen, die Männer, die Schwarzen etc. Was passiert, wenn man diese universalisierende Aussagen wiederholt, zerschneidet und grotesker zusammensetzt oder übermalt? Aus ganzen Bildern Teile zu machen und diese dann wieder zu einem Bild zusammenzusetzen versucht eine reorganisierende Herrschaft über das Partikularisierte. Schneiden und Nähen sind allerdings nicht per se kritische Techniken, sie können das Vernähte re-universalisieren. Ebenso das Übermalen: Eine schwarze Figur mit weißer sogenannter Korrekturflüssigkeit zu überdecken, arbeitet auch mit der Universalität der Farbe Weiß.

Candice Breitz verwendete in der *Ghost Series* Postkarten, die in Südafrika für einen touristischen Markt produziert wurden und schwarze Frauen in traditioneller Kleidung, in ländlicher/dörflicher Umgebung und mit nacktem Oberkörper zeigen; sie übermalte die abgebildeten Körper mit Tipp-Ex.<sup>1</sup> Die *Rainbow Series* entstand kurz darauf aus Bildern pornografischer Zeitschriften und ethnografischen Fotografien, die auf Postkarten etwa an Flughäfen oder in Hotels zu kaufen waren; sie setzte Körperteile weißer und schwarzer Frauen zusammen.<sup>2</sup> In *Material*, Thema und Techniken adressieren diese Arbeiten<sup>3</sup> zirkulierende oder auch nur mitreisende Universalismen von *whiteness*, *women*, *wholeness*.

---

**1** | Schon in den europäischen Völkerschauen sollten „die Eingeborenen“ in echter oder zusammenkomponierter traditioneller Tracht und Umgebung zu sehen sein (als ob Afrika aus ahistorisches Konstrukt ewig aus Dörfern und Riten bestünde). Die ganze Serie entstand 1994-1996 und ist zu finden unter [http://www.candicebreitz.net \(/work/photo/\)](http://www.candicebreitz.net (/work/photo/)), zuletzt gesehen am 20.2.2014, kleinformatiger auch in: THE SCRIPTED LIFE. CANDICE BREITZ, Katalog zur Ausstellung im Kunsthaus Bregenz, hg. v. Yilmaz Dziewior, 6.2.-11.4.2010, 185f.

**2** | Die Serie entstand 1996 und steht ebenfalls unter [http://www.candicebreitz.net \(/work/photo/\)](http://www.candicebreitz.net (/work/photo/)), zuletzt gesehen am 20.2.2014. Eine größere Auswahl findet sich auch in: Camera Austria international, Heft 56/1996; kleinformatig auch in: THE SCRIPTED LIFE, 186f.

**3** | Sie entstanden um 1996, zu etwa der gleichen Zeit wie weitere Beiträge in diesem Band (neben Breitz' eigenem hier abgedruckten Text), Christian Kravagnas Überlegungen zum „Curatorial globetrotting“ und dem Ausstellen der Kunst ‚anderer‘ Kulturen von 1997,

Wie bei den Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts verhandelt die *Rainbow Series* in Techniken des Auseinanderschneidens und neu Zusammensetzens, der Kommentierung und Übersteigerung eine mögliche Kritik, die sich gegen das Verwendete selbst richten kann. Teile beispielhafter Körper, selbst bereits als einzelne (auf den Postkarten, in den Heften) stellvertretend für eine Idee, eine Gruppe, eine Ethnie, sexualisierte Weiblichkeit etc. werden zu anatomisch unmöglichen, aber ästhetisch sofort verständlichen Körpern zusammengefügt, in generalisierten Aussagen, zum Beispiel: Schwarze Frauen sind halbnackt und stets nah der Hütte, schwarze und weiße Frauen stehen immer zur sexuellen Verfügung.<sup>4</sup> Auch ein Gegen-den-Strich-Lesen oder Gegen-den-Strich-Schneiden hat anhaltend mit der hegemonialen Logik, im Modus des Dagegen zu tun.

## **SELBST-ETHNOGRAFISIERUNG: BEFREMDLICHMACHEN DER EIGENEN BILDINSTITUTIONEN**

Die Fotomontage zitiert die Avantgarde einer Zeit, als die europäischen Kolonien den halben Erdball beanspruchten. In Deutschland griffen Raoul Hausmann, Hannah Höch und andere DadaistInnen nach der Rezeption der „primitiven Kunst“<sup>5</sup> durch die Expressionisten auch solches Bildmaterial auf, das im Zuge der deutschen Kolonisierungen ab 1880 die größten ethnografischen Sammlungen in Dresden (Ethnographisches Museum) und Berlin (Museum für Völkerkunde) hatte entstehen lassen und in Zeitschriften wie *Der Querschnitt* popularisiert wurde.<sup>6</sup> Montage als anti-künstlerische Technik

und nur wenige Jahre vor Rey Chows Auseinandersetzung mit visuellen Stereotypen („Ideo-Grafien“, 2002).

**4** | Der damaligen Kritik, sie wiederhole die Misshandlung der Frauen an ihren Bildern, entgegnete Breitz mit einem Verweis auf den Zeichenstatus des Materials und dessen hohen Verbreitungsgrad, der (wie etwa im *National Geographic*, *Hustler* oder *Cosmopolitan*) die Bilder konventionalisiert und codiert habe; ihre Aufgabe sei, sie zu denaturalisieren und wieder fremd zu machen. Candice Breitz im Gespräch mit Louise Neri, „Eternal Returns“, in: Jay Jopling/White Cube (Hg.), Candice Breitz - White Cube, Katalogbuch, London, New York, Sept./Okt. 2005, 4.

**5** | Viktoria Schmidt-Linsenhoff bezeichnete den Zyklus als „postkoloniale Kunstkritik“, in: dies., Ästhetik der Differenz. Postkoloniale Perspektiven vom 16. bis 21. Jahrhundert, Marburg (Jonas) 2010, 2 Bde., hier Bd. 2, 142.

**6** | Maria Makela, *By Design: The Early Work of Hannah Höch in Context*, in: *The Photomontages of Hannah Höch*, Katalogbuch, hg. v. Peter Boswell, Maria Makeba, Carolyn Lanchner, Walker Art Center, Minneapolis, Ostfildern (Hatje Cantz) 1996, 49-79, darin insbesondere *From an Ethnographic Museum: Race and Ethnography in 1920s Germany*, 70ff. Vgl. auch Peter Boswell, Hannah Höch: *Through the Looking Glass*, in: *The Photomontages of Hannah Höch*, 7-23. Die Serie entstand zwischen 1924 und 1934 und umfasst 18 bis 20 Arbeiten.

kommentierte die Kommerz- und Konsumkultur, Höch insbesondere das Bild der Neuen Frau der Weimarer Republik - auch in Kombinationen geschlechtsbezogener mit ethnischen Stereotypen.<sup>7</sup> Der Zyklus *Aus einem ethnographischen Museum*<sup>8</sup> fügte in *Mischling* oder *Liebe im Busch* (1924, 1925) eine weiße und eine schwarze Frau in einer neuen Figur bzw. eine weiße Frau und einen schwarzen Mann in einer neuen Szene zu Kommentaren auf die zeitgenössischen Ideologien zur ‚Rassenmischung‘ zusammen.<sup>9</sup> Anders als für ihre Zeitgenossen ist Höchs Thema, darauf hat Christian Kravagna hingewiesen, nicht ‚das Exotische‘, sondern die Ordnung des Museums bzw. der Ethnografie, nicht ‚der Schwarze‘, sondern der Blick auf den Schwarzen.<sup>10</sup> Der Titel ihrer Serie zeigt: Ihr Thema sind nicht die Anderen, sondern die Eigenen.<sup>11</sup> Das ist eine frühe Institutionenkritik, die sich Dada-typisch auf keine eigentliche Natur oder Gegebenheit bezieht, sondern die Massenmedien als eigene Quelle sowie als Medium der Rückantwort bezieht. Im Realismus der Fotografie und in der Abstraktion, die durch die Montage diesen Realismus immerzu bestätigen musste, um ihn permanent unterlaufen zu können, liegt die anhaltende Unruhe dieser Bilder.

**7** | Makela, *By Design*, 71. Höch, die einzige Frau der Dada-Gruppe, arbeitete von 1916 bis 1926 bei Ullstein und damit in dem Verlagshaus, das mit der *Berliner Illustrierten Zeitung*, etwas später der *BZ am Sonntag* und der *Morgenpost* die Massenpresse mit populärem Bilderdruck miterfunden hatte. In ihren Montagen verwendete sie Bilder aus *BIZ*, *Uhu* oder *Querschnitt*; sowohl die Bilder der „neuen Frau“ der Weimarer Republik als auch „massenhaft ethnografisches und exotistisches Bildmaterial“ war hier zu finden. Christian Kravagna, *Konserven des Kolonialismus: Die Welt im Museum*, in: transversal, Juni 2008, „Postcolonial Displays“, hg. von eicpcp – European Institute for Progressive Cultural Policies, <http://translate.eicpcp.net/transversal/0708/kravagna/de/>, zuletzt gesehen am 20.2.2014, o.S., und in: schnittpunkt - Belinda Kazeem, Charlotte Martinz-Tuarek, Nora Sternfeld (Hg.), *Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien*, Wien (Turia + Kant) 2008, 131-142. Der Realismusgehalt der erst in der Illustrierten Zeitschrift der 1920er Jahre verbreiteten fotografischen Reproduktion wurde in vielen dadaistischen Arbeiten ebenso unterminiert wie in Anspruch genommen.

**8** | Oft zielen die Collagen auf eine Gesichtsform, die mit wenigen gut nachvollziehbaren Mitteln grotesk wirkt, obwohl die Einzelteile gut erkennbar, ‚normal‘ sind; Spannung entsteht z.B. durch den Gegensatz einer neu entstehenden Mimik in der Komposition einzelner Gesichtsteile im Gegensatz zum Ausdruck der Einzelbilder. Viele zeigen Figurationen aus menschlichen Körpern mit afrikanischen oder ozeanischen Masken, fast nie werden schwarze Körper gezeigt, häufiger weiße Frauenkörper mit Masken oder Körpern schwarzer Frauen zusammenmontiert, manchmal mit männlichen Körperteilen oder Tieren.

**9** | Zur Zeit der französisch-belgischen Besetzung des Rheinlandes 1923/24, die auch schwarze Soldaten an den Rhein brachte, vermischte sich die Rede vom „Verlust“ der Kolonien, dem verlorenen Krieg und den nicht leistbaren Reparationszahlungen mit der Angst vor sogenannten „Rheinlandsbastarden“.

**10** | Kravagna, *Konserven des Kolonialismus*, o.S.

**11** | Andere zeitgenössische Künstler beziehen sich auf ‚primitive Kunst‘, Höch bezieht sich auf das Ethnographische Museum. „Alles, was in diesen Bildern als exotisch, primitiv oder fremd erscheinen mag, gehört in erster Linie der diskursiven Ordnung des Museums beziehungsweise der Ethnografie als wissenschaftlicher Praxis an.“ Ebd.

Höchs *Mischling* besteht aus nur zwei Bildkomponenten. In die schwarz-weiße Fotografie des Gesichts einer dunkelhäutigen Frau, fast freigestellt vor einem ockerfarbigen Hintergrund, der auch Haare nur begrenzt andeutet, montiert sie die rot geschminkten Lippen (und einen Teil von Kinn und Wange) aus einer Farbfotografie einer weißen Frau. Der Mund sitzt nun zu hoch, die Augen erscheinen wie in stummem Vorwurf nach einem solchen ‚Maulkorb‘, denn das Collagierte sitzt wie ein Pflaster auf dem vermuteten Mund, der bedeckt ist, stillgestellt, bemalt, verklebt, eben nicht geschmückt, ergänzt, bereichert, verspielt. Die Lesbarkeiten überschlagen und widersprechen sich: Weiße nehmen Schwarzen ihr Rederecht / Eine schwarze Frau, die sich wie eine weiße ausstaffieren will, sieht grotesk aus / Auch weiße Frauen diskriminieren



Abbildung 1 : Hannah Höch, *Mischling*, 1924

schwarze / Schwarze und weiße Frauen zusammen zeigen sich in Blick und Mimik reserviert bis spöttisch gegenüber einem Angeblicktwerden / ...

Höch bezog ihre Institutionenkritik nicht auf einzelne Orte oder Ausstellungen, sondern „reflektiert generell den Ort und die Techniken der Konstruktion von Andersheit“.<sup>12</sup> Breitz' Kritik greift andere Institutionen an (ebenfalls solche, an denen sie selbst beteiligt ist, wie Höch), keine Organisationen oder Akademien, sondern eine diskursive Institution, wenn es so etwas gibt. Die Kommerzialisierung von Frauenkörpern wie von schwarzen Körpern, die Verfügbarmachung ihrer Bilder ist eine institutionalisierte mediale Praxis.

## FORTGESETZTE SERIALITÄT EINER *RAINBOW NATION*

Breitz stellte ihre Montagen am Ende des 20. Jahrhunderts vor einen weißen Hintergrund. Sie brauchen kein narratives Setting, keine kleinen Bühnen und Podeste mehr, um verstanden zu werden. Farbfotografien weißer wie schwarzer Frauenkörper, die extrem sexualisiert dargestellt sind, ihre Nacktheit ge-

rahmt durch ethnische oder sex-bezogene Kleidungsstücke, parallelisieren alle Frauen als Protagonistinnen grober Zurichtungen. Die erste Zurichtung beginnt bei der Aufnahme, die zweite praktiziert die Montage. Nackte Brüste unter traditioneller Kette oder gespreizte Schamlippen über Lackstiefeln: knallige Exotismen, dem Blick präsentierte Körperteile, adressieren rassistische wie sexistische objektivierende Blickweisen. Es überwiegen weiße Körperteile.<sup>13</sup> Keine Umgebung motiviert diese Präsentationen, keine Narration bettet sie ein. Einzelne Füße oder Beine können fehlen, Köpfe wie auf der Druckseite des Originalbilds angeschnitten sein, Körperteile gegeneinander verdreht, und trotzdem ist sofort erkannt, worum es geht, denn wir kennen diese Bilder, setzen die Figur aus weißem nackten Unterkörper sofort zusammen mit dem schief angesetzten schwarzen nackten Oberkörper, den roten Nagellack mit den bunten Perlenketten, den seitwärts gerichteten Blick wie einen über die Schulter geworfenen beim einladenden Griff zwischen die eigenen Pobacken, und so sind wir im Moment ihres Erkennens ihre Komplizen. Die BetrachterInnen sind an der Konstitution der Lesbarkeit beteiligt, der Zumutung dieser Einbindung in die Intelligibilität ist nicht zu entkommen. Das gilt auch für ihre Produktion.<sup>14</sup>

Im Interview situierte Breitz ihre Arbeit in Bezug auf Genderfragen<sup>15</sup>, auf Konzepte von Nation und auf die Marktförmigkeit von Beziehungen: Im „Dialog von Kapitalismus und Kolonialismus“ (Brenda Atkinson) ließen sich Ware und Begehren nicht mehr trennen, ebensowenig wie „Kunst und das neueste Hard-

---

**13** | Das wäre auszudeuten: Von 14 Figuren haben nur vier einen schwarzen Unterleib, bei den Köpfen befinden sich schwarze und weiße Abbildungen im Gleichgewicht (im Bereich der zusammengesetzten mittleren Körperregionen überwiegen schwarze Körperbilder leicht). Wenn man auch die Größe und Platzierung der Bildteile in Betracht zieht, so überwiegen Bildteile weißer Körper. Eine schwarze Betrachterin kritisierte das Zerschneiden von Bildern schwarzer Frauen und berichtete von einem Traum, in dem sie einen weißen Unterleib gehabt habe. Breitz kommentierte: „Es ist ein unheimlicher, Kafkaesker Augenblick, in dem das Andere und das Eigene nicht so deutlich geschieden sind, wie wir es gerne hätten. Für mich folgt daraus, daß es zwar kulturelle Differenzen geben muß, daß es sie aber nicht geben kann, ohne daß sie unser Selbstverständnis als Ganzheit gefährden.“ (In: Candice Breitz, interviewt von Brenda Atkinson, in: Camera Austria international, Heft 56/1996, 6-20, übers. v. Wilfried Prantner, hier 7.) Damit beschreibt sie nachvollziehbar, dass auch die schwarze Betrachterin in die Bilderpolitik der Apartheid eingebunden ist, allerdings sind die Machtpositionen von schwarzen und weißen Frauen, sich der entsprechenden Verfügbarmachung zu entziehen, durchaus nicht gleich verteilt.

**14** | Im Zusammenhang mit ihren Videoarbeiten und der Verwendung von *found footage* formuliert sie im Interview mit Neri: „The structure is usually suggested to me by my raw material, the footage that I want to re-compose.“ Auch das benötigt Komplizenschaft: Was suggeriert denn das ethnopornografische Material? Wie einfühlsam, wie teilhabend am pseudouniversalen Naturkonzept von *sex*, *race* und der entsprechenden Begehrensstruktur muss man sein?

**15** | Breitz in: Camera Austria, Heft 56/1996, 6.

core-Pornoheft“.<sup>16</sup> Die Universalisierung der Beziehungen durch die Warenförmigkeit (seit den 1980er Jahren nach der Maxime *there is no alternative* für den globalen Handel proklamiert) überlagert sich mit zwei weiteren potentiell universalistisch aufgeladenen Ebenen, der Idee einer weiblichen Natur ständiger Verfügbarkeit und der Idee einer neuen heilenden Zusammensetzung dessen, was *Rainbow People* heißen soll. Die *Series*, so Breitz,

waren konkret meine Reaktion auf die grassierende Post-Apartheid-Metapher von der südafrikanischen ‚Rainbow Nation‘ – eine Metapher, die dazu neigt, signifikante Unterschiede zwischen Südafrikanern zugunsten der Konstruktion eines homogenen und irgendwie verbindenden Nationalsubjekts auszublenden. Die *Rainbow People* werden als gewaltsam zusammengenähte kunstvoll präparierte Leichen rekonstituiert, bruchstückhaft und von den Narben ihrer multiplen Identität übersät. Sie sind weit davon entfernt, romantische Hybride zu sein, die gewisse postmoderne Autor/innen ersinnen, oder die nahtlosen, glatten, computergenerierten Bilder, die manche Künstler/innen produzieren.<sup>17</sup>

Im Gegenzug geht es aber auch nicht darum, nun das Zusammensetzen selbst zu feiern. Die Arbeiten sind Fotografien von Collagen, nicht die Collagen selbst, um, so Breitz, einer Fetischisierung des Quellenmaterials zu entgehen.<sup>18</sup> Die emanzipatorische Absicht auch einer Wissenschaft der Collage („die Schnitte und Nähte des Forschungsprozesses sichtbar machen“<sup>19</sup>) kann ebensowenig die Probleme der teilenden und verletzenden Welt lösen.<sup>20</sup>

**16** | Kolonialismus und Kapitalismus sind „loyale Bettgenossen“. Breitz in: Camera Austria, Heft 56/1996, 19.

**17** | (Eine Anspielung auf Inez van Lamsweerde.) Breitz in: Camera Austria, Heft 56/1996, 6. Etwas später formulierte Roseanne Altstatt: „Sobald sie sich von der historischen Realität zu weit entfernten, waren Vorstellungen, die mit dem Regenbogen-Konzept zu tun hatten, genau wie das, was Breitz später als den „Benetton-Effekt“ bezeichnete“. Rosanne Altstatt, *Killing Me Softly... Ein Gespräch mit Candice Breitz*, in: Kunst-Bulletin, Heft 6/2001, 32, zit. in Richards, Candice Breitz: *Rezitation*, 68.

**18** | Candice Breitz im Gespräch mit Louise Neri, „Eternal Returns“, 4 (vielleicht in Anspielung an Kurt Schwitters, Raoul Hausmann o.a.).

**19** | Ein Vorschlag von James Clifford, um die ‚konstruktivistische Prozeduren des ethnografischen Wissens manifest werden zu lassen‘. James Clifford, *On Ethnographic Surrealism*, in: ders., *The Predicament of Culture, Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge, Mass. 1988, 146f., kritisiert in: Christian Kravagna, *Looking again, differently / Transkulturelle Perspektiven* [Juni 1998], in: springerin (Hg.), *Widerstände. Kunst - Cultural Studies - Neue Medien. Interviews und Aufsätze aus der Zeitschrift springerin 1995-1999*, Wien, Bozen (Folio Verlag) 1999, Redaktion: Christian Höller, 222-232, über: Hal Foster, *The Artist as Ethnographer*, in: ders.: *The Return of the Real*, Cambridge Mass., London (MIT Press) 1996; Foster verallgemeinert seine Kritik an einer essentialisierenden künstlerischen Strategie.

**20** | Die kritische Reflexion der Wissenschaften bleibt trotzdem ein nötiger Schritt. Ein „Ethnografeneid“ habe die KünstlerInnen und KritikerInnen der 1990er Jahre

## UNTILGBARE GEISTER

In der Lesart von Okwui Enwezor werden durch die Verwendung von Tipp-Ex in der *Ghost Series* „die Figuren ... von den Ansichtskarten getilgt“. <sup>21</sup> Da Enwezor die Serie in eine Geschichte des Portraits stellt, ist für ihn das „Tilgen“ der Portraitierten zentral, worin er eine „Sabotage des Wahrnehmungsprozesses“ sieht. <sup>22</sup> Damit folgt er selbst einer Logik des Ausstreichens, die glaubt, was überdeckt werde, sei unsichtbar gemacht <sup>23</sup>, und die dabei die zentralen Ambivalenzen dieser Geste ignoriert: das grelle Hervorheben des Weißens/Geweißten, die Konnotationen der Farben Weiß und Schwarz, Implikationen von „Korrekturflüssigkeit/*correction fluid*“, eine Betonung des Ausgestrichenen (wie durch Lacans *barre*, unter der das Durchgestrichene präsent bleibt), die Ikonizität von Weiß als „neutraler“ Farbe, Grundfarbe, Grundierung von Papier oder Leinwand oder Licht und der Frage, wie Figur und Grund hier etwas Neues bilden... Jegliche Lesart wie ‚die Individualität der Fotografiereten wird durch eine symbolische Universalität bedeckt‘ oder ‚hinter kolonial angepasster Leinwand werden partielle Subjekte in diesem Darstellungsraum nicht mehr abbildbar‘ oder ‚die Nacktheit der Frauen entzieht sich nun dem

---

erfasst (in Umkehrung des alten „Künstlerneides“ der Ethnografen und in Antwort auf Hal Fosters Beschreibung des „artist as ethnographer“, so Kravagna): Ethnografie und Kunst hätten sich jeweils am kolonialen Projekt beteiligt; aber wo Ethnografie bzw. Anthropologie mit einer kritischen Aufarbeitung begonnen haben, stehe diese für die Kunst und Kunstwissenschaft noch aus. Eine „Subgeschichte künstlerischer Reflexion über die Visualisierung kultureller Alterität“ wie die in Höchs Serie habe bereits eingesetzt. Kravagna, *Looking again, differently*, 224. Die Zeitschrift *springerin*, in deren Kontext der Text erschienen ist, beginnt damals natürlich bereits damit, ebenso wie feministische Kunsthistorikerinnen im deutschsprachigen Raum. Der in diesem Band wiederabgedruckte Beitrag zum *Curatorial Globetrotting international* gestimmter Kuratoren aus dem globalen Norden seit dieser Zeit stammt ebenfalls von Kravagna.

**21** | „... Warhols Porträt des Parteivorsitzenden Mao vergleichbar, in dem die Gesichtszüge des chinesischen Anführers durch wiederholtes Kopieren einem ähnlichen Degenerationsprozess unterzogen wurden.“ Okwui Enwezor, Vergötterung des Unechten: Portraitdarstellung und Massenbewusstsein in Candice Breitz' Videoportraits, in: *THE SCRIPTED LIFE*, hier 27. Dieser Wahrnehmung ist schwer zu folgen, vielmehr ist der Akt des Übermalens geradezu eine Gegenstrategie gegen eine sukzessive, prozesshafte Veränderung, und keine Abbildung eines Portraits auf sich selbst, sondern ein gewaltsames Ausstreichen.

**22** | „Auch Breitz' Interventionen in *Ghost Series*, die weiß übermalten Gestalten auf den ethnografischen Ansichtskarten, sabotieren den Wahrnehmungsprozess: Lediglich die getilgte Fläche liefert Indizien für das Erkennen, wobei das Schlüsselement der Porträtendarstellung doch gerade die Erkennbarkeit ist.“ Ebd.

**23** | Demzufolge beurteilt er die Serie herablassend als „vielversprechenden Anfang“ und „längst nicht so ausgereift wie die nahfolgenden Werke“, ebd. Vgl. weiter Okwui Enwezor, *Reframing the Black Subject: Ideology and Fantasy in Contemporary South African Art*, in: *Contemporary Art from South Africa*, hg. v. Marith Hope, Oslo (Riksstillingen) 1997, 31, und Brenda Atkinson, Candice Breitz (Hg.), *Grey Areas: Representation, Identity and Politics in Contemporary South African Art*, Johannesburg (Chalkham Press) 1999.

voyeuristischen Blick‘ usw. können in Enwezors Lesart nicht mehr mit- oder gegeneinander diskutiert werden. Erst die *Rainbow Series* findet das Gefallen des Kurators, weil ihre Bilder „auch zum Diskurs über die Postmoderne beifragen], indem sie das Fehlen einer strukturellen Einheit in der ästhetischen Formgestaltung sowie die Aufhebung der Hierarchie historischer Identitäten thematisieren“.<sup>24</sup> Eine solche „Aufhebung“ kann man nur dann attestieren, wenn man davon ausgeht, dass weiße und schwarze Figuren vorher in hierarchischen Verhältnissen zueinander abgebildet waren<sup>25</sup> und durch Zerlegen und Zusammensetzen nun gleichgemacht werden. Tatsächlich sind weiße Frauen gegenüber schwarzen meist privilegiert (Hierarchie), und Breitz ruft Analogien der Verfügbarkeit verschiedener Körper auf (Gleichheit).<sup>26</sup> Die Lage ist jedoch komplizierter, denn es sind weiße und schwarze *Frauenfiguren*, deren Körper in patriarchale sexualisierte Hierarchien eingespannt sind, was Enwezor nicht interessiert. Weder Breitz noch die Postmoderne beklagen das ‚Fehlen einer Einheit‘, sie stellen keine neuen hierarchiefreien Einheiten zur Diskussion, es geht vielmehr um die Demonstration anhaltender gewaltförmiger Prozesse und die Untrennbarkeit der eigenen Wahrnehmung aus ihnen.<sup>27</sup>

Die Zensur südafrikanischer Zeitungen durch die Apartheids-Regierung wurde Ende der 1980er Jahre durch eine Aktion einiger progressiver Zeitungen anschaulich gemacht: Sie druckten weiße Stellen dort, wo Textpassagen gestrichen worden waren.

Durch diese Strategie ließ sich der proportionale Anteil an Informationen darstellen, der den Lesern vorenthalten wurde. Das alsbald verhängte Verbot dieser Maßnahme kommentiert der Zeitungsredakteur Anton Harber wie folgt: ‚Die Behörden realisierten, dass nichts die Öffentlichkeit mehr ängstigt als weiße Stellen in Zeitungen: Leser füllten

**24** | Enwezor, Vergötterung des Unechten, 28.

**25** | Kurz vor Entstehen der Bilder rief Nelson Mandela in Südafrika die *Rainbow Nation* aus, 1996 nahm das *Truth and Reconciliation Commission* die Arbeit auf: In dieser Zeit waren Einheit und Versöhnung zentrale Verhandlungsperspektiven.

**26** | Atkinson nennt das eine mögliche Homogenisierung verschiedener Unterdrückungsszenarien von Frauen, in: *Camera Austria*, Heft 56/1996, 18.

**27** | Auch die Arbeit *extra!*, die Breitz 2011 in den Fernsehstudios des südafrikanischen Senders SABC in Johannesburg produzierte, thematisiert das Weißsein in der Ex-Apartheid und anhaltenden Ungleichheit. Die älteste Soap des Landes, *Generations*, wird seit 1994 wöchentlich ausgestrahlt und hat einen komplett schwarzen Cast, ein vorwiegend schwarzes Publikum und hohe Zuschauerzahlen; Breitz war einen Monat am Set und stellte sich schließlich während der Dreharbeiten mitten unter die Darsteller, die ihre Anwesenheit ignorierten; die geplante Ausstrahlung wurde durch befürchtete Werbeverluste kurzfristig abgesetzt, und die Filmaufnahmen sind nun Teil einer Installation. Sean O’Toole spricht von einem „collaging effect“ (An unmistakably white question mark, in: Candice Breitz, *EXTRA!* Katalog, Standard Gallery Johannesburg, tziko South African National Gallery Cape Town, Febr.-Juli 2012, 8-13, hier 11).

die leeren Flächen in ihrer Vorstellung mit lebhaften Fantasien...‘ [...] Das Unausgesprochene musste nicht nur unsichtbar gemacht, sondern effektiv aus dem Bewusstsein gelöscht werden.<sup>28</sup>

Wenn Breitz die Bilder schwarzer Frauen mit weißer Korrekturflüssigkeit übermalt, geht es nicht um (‘eigene’) Zensur und Angst. Aber Colin Richards formuliert ein Spezifikum der Farbe Weiß, das Breitz ausspielt: Weiß ist eine Farbe, die einerseits so funktionieren kann wie andere Farben auch, als Eigenschaft eines abgebildeten Stoffes, und sie ist der „Nullpunkt der Farbe“, die das Spektrum der anderen erst aufspannt.<sup>29</sup> Weiße Zeitungsseiten zeigen, dass etwas fehlt, und sie können eine Projektionsfläche für Möglichkeiten sein, denn das Weiß des Papiers bietet allererst den Raum für Druckerschwärze. Ein echtes ‚Auslöschen‘, eine ‚Tilgung‘ wie nach Enwezor müsste in der *Ghost Series* verwischen, dass überhaupt übermalt wurde.<sup>30</sup> Geister sind aber nicht die, die weg sind, sondern die, die nicht aufhören wiederzukommen. Weißsein ist eine Performanz. „The Ghost Series was precisely about the violence that can be performed by whiteness.“<sup>31</sup> Eine vollkommene Universalisierung würde alles durchdringen und wäre un wahrnehmbar. Nochmal: Könnte man dem durch partielle Wiederholung entgehen, in gezielten *performative speech/image acts*?

Die Verbindung von Geschlecht und Universalität hat schon Simone de Beauvoir konstatiert<sup>32</sup>, und *Gender* als Effekt wiederholter kultureller Akte war

**28** | Colin Richards, Candice Breitz: Rezitation, in: THE SCRIPTED LIFE, 59-70, hier 66f.; Richards zitiert: Magdalena Kröner im Gespräch mit Candice Breitz: Schreien, Stottern, Singen: Das Playback des Ich, in: Kunstforum, Heft 168/2004, 276-283, und: Anton Harber, Censorship, in: Joseph Harker (Hg.), The Legacy of Apartheid, London (Guardian) 1994, 150.

**29** | Wenn sich die drei Farbvalenzen Rot, Blau und Grün im Auge überlagern, entsteht der Eindruck von Weiß. Weiß ist die Farbe von Papier und Leinwandgrundierungen. Vgl. ausführlich Brian Rotmann, Die Null und das Nichts. Eine Semiotik des Nullpunkts [*Signifying Nothing* 1987], Berlin (Kadmos) 2000, bes. 44-82.

**30** | Nach Breitz' Ansicht hinterlässt „der Löschvorgang immer eine Spur ... wie den Korrekturlack auf dem Tippfehler. Die an der Stelle der Löschung hinterlassene Lücke oder Narbe erinnert stets daran, dass da etwas war, und in diesem Sinn halte ich die Zensur für einen Prozess, der genau in dem Augenblick, da er etwas zu negieren versucht, etwas hinzufügt.“ Brenda Atkinson im Gespräch mit Candice Breitz, Die Pornografie neu beleuchten, das Begehren ins Bild setzen, in: Camera Austria, Heft 56/1996, 17, zit. in Richards, Candice Breitz: Rezitation, 67.

**31** | Breitz im Gespräch mit Louise Neri: „Eternal Returns“, 4, zit. in Richards, Candice Breitz: Rezitation, 67, in der dortigen Übersetzung: Breitz: Tatsächlich geht es in *Ghost Series* „eben gerade um Grausamkeiten, die durch Weiße(s) begangen werden können“.

**32** | „In der existenzialistischen Analyse der Misogynie von Beauvoir ist das Subjekt immer schon als männliches bestimmt, das mit dem Universellen verschmilzt und sich selbst von einem weiblichen Anderen abhebt, das seinerseits außerhalb der universalistischen Normen der Persönlichkeit steht, hoffnungslos partikular, leiblich und zur Immananz

bereits Thema früherer Publikationen Butlers; sie verwies zudem auf Kendall Thomas' These, auch Ethnizität werde hervorgebracht.<sup>33</sup> In den 1990er Jahren rekonstruierte die Philosophie die Positionierung geschlechtlich markierter Körper<sup>34</sup>, und künstlerische Arbeiten ‚theoretisierten‘ sie visuell. Die Iterabilität der Zeichen (und das heißt nicht nur des Sprechens, sondern auch: der Bilder, der Riten etc.) bleibt Voraussetzung für die *gender* und *race* hervorbringenden ‚Taten‘, hinter denen es keinen Täter/Autoren gibt, aber auch für die Illusion des Effekts von Autorschaft, Handlungsmacht, vielleicht auch: von Künstlersein.<sup>35</sup> Eine Bildwiederholung wird durch Bildkonventionen ermöglicht und verdeckt diese gleichzeitig – solange es sich nicht um eine Collage handelt. Wie verhält es sich mit einer explizit zusammen‘zitierten‘, ‚falschen‘ Figur? Sie setzt die Bedingung von Sprechakten in Szene, dass diese nämlich nur insofern glücken können, als sie auch scheitern können – und gewolltes Scheitern im Zusammensetzen einer ‚ganzen (heilen) Figur‘ macht Collagen ja wiederum als solche wiedererkennbar. Ein schiefes Bild stellt auch ein gewisses Meistern des Scheiterns aus. Wir nehmen einen künstlerischen Akt erst dann als solchen wahr, wenn er eben nicht gescheitert ist.

Serialität als potentieller Konter/Part von Universalität könnte unaufhörlich neue Variationen generieren, besteht nur aufgrund einer gewissen Gleichheit der Teile, die durch ihre unendliche Wiederholbarkeit universal wirken, die Elemente der einzelnen Serien sind hier wiederum Universalitäten... dennoch ist das Serielle in diesen Serien wenig an identische Reproduktionen gebunden, eher an wuchernde Neuarrangements von Partien, die ihrerseits seriell

---

verurteilt.“ Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter* [*Gender Trouble* 1990], Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1991, übers. v. Katharina Menke, 30.

**33** | Judith Butler, *Haß spricht. Zur Politik des Performativen* [*Excitable Speech. A Politics of the Performative* 1997], Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2006, übers. v. Katharina Menke, Markus Krist, 80. Thomas ist Jurist mit kulturwissenschaftlicher Expertise an der Columbia University. Hier wäre weiterzulesen zur Verwobenheit von *gender* und *race* bzw. zur Intersektionalität.

**34** | „Beauvoir [*Das andere Geschlecht* 1948] behauptet, daß der weibliche Körper innerhalb des maskulinen Diskurses markiert ist, während der männliche Körper in seiner Verwechslung mit dem Universellen unmarkiert bleibt. Dagegen weist Irigaray [*Das Geschlecht, das nicht eins ist* 1978] deutlich darauf hin, daß sowohl das Markierende als auch das Markierte einer maskulinen Weise der Bezeichnung verhaftet bleiben, in dem der weibliche Körper sozusagen aus dem Gebiet des Bezeichnens ausgegrenzt wird.“ Butler, *Unbehagen der Geschlechter*, 32.

**35** | Butler, *Haß spricht*, 81. Butler unterscheidet zwar nicht zwischen Sprache und Bild, und beide Formen sind erlernt, codiert, historisch etc., aber: Bilder sind anders codiert; insbesondere fotorealistischen Bildern wird eine größere unmittelbare Wirkung zugesprochen, sie haben einen anderen Bezug zu Universalität und Partikularität, ihre Polysemie funktioniert anders, ebenso ihr Bezug zu ‚Natürlichkeit‘; es gibt vielleicht weniger explizite gesellschaftliche *visual literacy* (oder allgemein *media literacy*) als sprachlich/schriftliche, ihre Analyse ist nicht so alt wie die der Sprache.

hergestellt wurden und wirken, aber viel Raum für gegenläufige Verwendungen bieten. Und die in ihren Zeitpraktiken andere Aussagen zur Frage des (,überzeitlich'-universalen) Allgemeinen und des (durch temporäre Schnitte hergestellten) Partikularen zulassen.

## UNIVERSAL-WERDEN

Einen „Angriff auf die Universalität“ konstatierte Judith Butler dort, wo diese mit einem inhärenten Widerspruch leben muss: Universalität ist eine grundlegende problematische Bezugsgröße dort, wo es um die Freiheit der Äußerung geht. Dass etwa rassistisches Sprechen nicht von der Verfassung, die freies Rederecht (eine universalistische Prämisse) garantiert, geschützt ist, bedeutet einen performativen Widerspruch der Verfassung, die unter dem Zeichen der Freiheit nur bestimmte Formen von Universalität zulässt.<sup>36</sup> Wie unterscheidet man nun die geltenden und nicht geltenden Formen? Das ist wiederum nicht universell, normativ o.a. zu beantworten. Ein „Noch nicht“, so Butler, gehört zum Verständnis des Universalen.<sup>37</sup> Wenn wir uns affirmativ auf universale Kategorien beziehen, stellen wir den Prozess der *Universalisierung* still.<sup>38</sup> Universalität wird fortwährend angerufen und darin antizipiert, sie bleibt eben darin im Werden begriffen.

Die merkwürdige Problematik, dass Worte in einer Weise verletzen können, die nicht einfach ‚nur‘ metaphorisch, sondern konkret, subjektiv oder auch mit juristischen Folgen belegbar gefasst ist, hat Judith Butler als „Politik des Performativen“ der *hate speech* theoretisiert.<sup>39</sup> Was für die *hate speech* beschrieben wurde, ist auch zu formulieren für das *hate picture*.<sup>40</sup> (Und dann wird es gelten für das Ausweißen wie für das Zusammenstückeln.) Obwohl Butler die *hate speech* am Beispiel der Pornographie untersucht, bezieht sie sich nicht auf Bilder, sondern übersetzt diese stets als Sprechakte. Hier allerdings formuliert sie: Das Universale sei ein Bild, das im Moment seiner Anfechtung sichtbar werde. „Bild“ steht darin nicht für einen Modus der visuellen Wahrnehmung mit spezifischen epistemologischen und ästhetischen Kontexten, sondern

**36** | Butler, *Haß spricht*, 141.

**37** | Butler, *Haß spricht*, 143.

**38** | Butler, *Haß spricht*, 144.

**39** | Die Sprache hat die Macht zu verletzen, sie ist identitätsstiftend, wird in der Anrufung (wie bei Althusser beschrieben) oder verschiedenen Sprechakten konstitutiv für die Subjektivitäten und ist ihnen keinesfalls äußerlich. Vgl. Butler, *Haß spricht*.

**40** | Man müsste eigentlich differenzieren wie zwischen *langue* und *langage*, denn *speech* bezeichnet die Gesamtheit der möglichen Aussagen, ihre Elemente, ihre Regeln. Statt *picture*, das eher ein Einzelbild meint, vergleichbar einer *speech* (einzelnen Rede), wäre *picturing* oder *imaging* daher angemessener, wenn die Gesamtstruktur des Abbildens adressiert werden soll.

scheint eher im Sinne eines nur diffus Artikulierten, nicht konkret positiv Sagbaren, dessen Konturen nur von außen (im Angriff) erscheinen. Dennoch kann man ihre Analyse auch auf konkrete Bilder beziehen. Etwa dort, wo sie Universales und Partikulares ins Verhältnis setzt:

Sprechen und dabei die Norm sichtbar machen (eine Alterität, ohne die die Norm nicht ‚um sich selbst wissen‘ würde) macht das Scheitern der Norm an der Etablierung einer universalen Reichweite sichtbar, für die sie selbst steht; macht das deutlich, was wir als *die vielversprechende Ambivalenz der Norm* hervorheben können.<sup>41</sup>

Jede einzelne Äußerung bedeutet eine Partikularisierung eines Allgemeinen. Jedes einzelne Bild einer Frau widerspricht der Idee einer universalen Weiblichkeit. Dennoch verweist es auf das Allgemeine. Diese Unabschließbarkeit ist als „Scheitern“ ebenso wie als „vielversprechende Ambivalenz“ in einem Satz bezeichnet. Vielversprechend sogar da, wo es um Gewalt geht.

Das öffentliche Ausstellen von Verletzung ist auch eine Wiederholung, aber sie ist nicht nur das, denn das, was ausgestellt wird, ist niemals wirklich das gleiche wie das, was gemeint ist, und in dieser glücklichen Inkommensurabilität liegt die sprachliche Möglichkeit für eine Veränderung.<sup>42</sup>

Unvereinbarkeit bedeutet auch ein Glück. Jede Aussage unterliegt einer gewissen Unkontrollierbarkeit, einem Risiko und einer Verletzbarkeit, denn man kann nicht im Vorhinein wissen, welche Bedeutung der Andere der eigenen Aussage geben wird, welche Übersetzung ankommt<sup>43</sup> – und dieses Potential gilt auch für diffamierende Aussagen. Damit wird nicht die diskursive Hegemonie bestimmter Bilder oder die juristische Einschränkung bestimmter Bildpraktiken bestritten. Es kann lediglich keine Eindeutigkeit auch bildlicher Aussagen behauptet oder eingefordert werden. Breitz treibt diese Einsicht auf ihre unangenehme Spitze.

## MARKIERUNGSTECHNIKEN

Wirken die Collagen um 2000 anders aufsehenerregend oder verletzend als die in den 1920er Jahren? Könnte im digitalen Zeitalter nicht neues Vernähen, Verschmelzen, andere Formen von Zitieren und Aneinandersetzen angemessen sein? Sowohl die Medientechniken als auch die Metaphoriken des

---

41 | Butler, *Haß spricht*, 145.

42 | Butler, *Haß spricht*, 162.

43 | Butler, *Haß spricht*, 140.

Zerschneidens erscheinen anachronistisch, wo Mashups oder Cyborgs sich ausbreiten. Eine Korrekturflüssigkeit für Schreibmaschinenpapier wird kaum mehr benutzt und dürfte bald so unbekannt sein wie eine Wählscheibe. Dennoch gestatten es diese latent altertümlichen Bildgeneratoren nicht, sich vom Gezeigten zu distanzieren; der (medien)historische Abstand verkleinert nicht ihren appellativen Charakter.

Digitale Reproduktionstechniken variieren die Iterabilität des Performativen insofern, als der Akt der Wiederholung in analogen Formen auch durch Kopierfehler kontrollierbarer, jedenfalls noch bemerkbar erscheint, während digitales Kopieren unbemerkt bleiben kann, Fragen nach dem Original tendenziell suspendiert, statt Zusammensetzungen Mischungen erstellen, statt eines Übermalens ein Ausstanzen und Umfärben praktizieren könnte. Breitz interessiert sich nun weder für das eine noch das andere Extrem, sondern für die extreme Unruhe, die das Dazwischen hervorruft, in einer unbehaglichen Ähnlichkeit: „Ich halte es für wichtig, daß die Rainbow People nicht ‚zu vermittelt‘ sind [*too mediated*] (wiewohl ich nicht genau weiß, was das heißt!) – ich möchte, daß sie eine Ähnlichkeit mit ihren Quellen aufweisen und sich zugleich unmerklich (und beunruhigend) davon unterscheiden.“<sup>44</sup>

Unmerklichkeit kann allerdings nicht in Bezug auf Schwarz und Weiß erreicht werden. Unmarkiertheit befindet sich nicht auf der gleichen Ebene wie Markiertheit, sie ist nicht eine weitere Markiertheit. Ihre Thematisierung muss daher den Kuchen haben und ihn essen. Wie von einer hegemonialen Position aus diese Position selbst dekonstruiert werden sollte, oder eher: wie ein Universalismus /nicht/ zu partikularisieren sei, betrifft bei den *Series* weniger die Thematisierung von *gender* als die von *race*.

Wenn Weißsein eine unmarkierte hegemoniale Position innehat<sup>45</sup>, dann muss sie markiert werden, ohne ihre hegemoniale Stellung darin zu affirmieren.

44 | Breitz in: Camera Austria, Heft 56/1996, 7.

45 | Zur unsichtbaren Hegemonie von Weißsein vgl. Helga Amesberger, Brigitte Halbmayr, Das Privileg der Unsichtbarkeit. Rassismus unter dem Blickwinkel von Weißsein und Dominanzkultur, Wien (Braumüller) 2008; zu kulturellen und filmischen Klischees sowie ihren technischen Bedingungen vgl. Richard Dyer, *White*, London u.a. (Routledge) 1997; für die deutschsprachige Debatte vgl. weiter Gabriele Dietze, *Weißer Frauen in Bewegung: Genealogien und Konkurrenzen von Race- und Genderpolitiken*, Bielefeld (transcript) 2010; Martina Tißberger, Gabriele Dietze, Daniela Hrzán, Jana Husmann-Kastein (Hg.), *Weiß - Weißsein - Whiteness: Kritische Studien zu Gender und Rassismus*, Frankfurt/M. (Peter Lang), 2. Aufl. 2009 (1. Aufl. 2006); Lisa Gotto, *Traum und Trauma in Schwarz-Weiß. Ethnische Grenzgänge im amerikanischen Film*, Konstanz (UVK) 2006; Isabell Lorey, *Weißsein und Immunisierung. Zur Unterscheidung zwischen Norm und Normalisierung*, in: *translate eicp.net, The Politics of Translation*, 6/2007, <http://translate.eicp.net/strands/03/lorey-strands01de>, zuletzt gesehen am 20.2.2014; Maureen Maisha Eggers, Grada Kilomba, Peggy Piesche, Susan Arndt (Hg.), *Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*, Münster 2005, u.a.

Zur Erörterung der Frage, wie weiße heterosexuelle Männer (in einer mehrfach hegemonialen Positionierung) Selbstreflexion und Dezentrierung angehen sollten, skizziert Luca di Blasi die Schwierigkeit, eine Gruppe zu bilden, wenn das Gruppenmerkmal in einer Abwesenheit von Merkmalen bestehe. Das Partikulare der WHM (weißer heterosexueller Männer), „dass sie nämlich als Unmarkierte einen Universalismus vertreten“, mache es ihnen unmöglich, sich „als Partikularität neben Partikularitäten zu positionieren“.<sup>46</sup>

Die Topografie des Nebeneinander – korrespondierend dem Nebeneinander der Bildteile in den *Series* – bleibt im Gegensatz/im Additiven verhaftet; erst eine Topografie der zweiten Ebene des Beobachtens verspräche die Reflexion der dort vorgenommenen Setzungen von Distinktionen und Koppelungen.<sup>47</sup> Nur: „Wenn alle Beobachter aus einer unmarkierten Position beobachten, verliert die spezifische Unmarkiertheit der Bessergestellten jede politische Ladung.“<sup>48</sup> Eine Beobachtung zweiter Ordnung tendiert zur Depolitisierung, wenn der Beobachter keine markierten Eigenschaften mitbringt, geschlechtsneutral ist usw.; gleichzeitig bleibt Unmarkiertheit mit hegemonialer Positionierung verbunden. Spencer-Browns systemtheoretische Antwort auf seine Begegnung mit dem Feminismus endete damit, dass er, „[anstatt] die Erfahrung mit dem Anderen als Unterbrechung der eigenen Identität zu konzeptionalisieren, die die Voraussetzung für eine Begegnung mit dem Anderen ist, [den] andere[n] sofort kolonialisiert und in eine neues rundes Ganzes reintegriert“.<sup>49</sup> *Hate pic-*

**46** | Luca Di Blasi, *Der weiße Mann. Ein Anti-Manifest*, Bielefeld (transcript) 2013, 9. Eine „nicht wieder gutzumachende Gewaltgeschichte gegenüber Nichtmännern, Nicht-Heteros und besonders gegen Nicht-Weiße“ destabilisiert, wenn zur Markierung gemacht, die WHM-Position; eine neue „Partikularisierung der WHM auf der Grundlage eigener Privilegiiertheit“ kann allerdings auch in ihr Gegenteil kippen. „Beginnen die Privilegierten sich zu partikularisieren, laufen sie Gefahr, diese Maßnahmen als eine spezifisch gegen sie gerichtete Diskriminierung zu interpretieren. Ihre Partikularisierung kann Privilegierte dazu verführen, Privilegienabbau als Diskriminierung misszuverstehen. Von hier aber ist es nur noch ein Schritt zur offenen Selbstviktimsierung der Bevorzugten.“ 48f.

**47** | Di Blasi kommentiert die Beliebtheit solcher systemtheoretischer Perspektiven der 1960er und 70er Jahre. „Es ist vor diesem Hintergrund auffallend, dass etwa zu der Zeit, als diese Unmarkiertheit markiert zu werden begann, der Begriff der Unmarkiertheit in Theorieangeboten des radikalen Konstruktivisten George Spencer-Brown und des Systemtheoretikers Niklas Luhmann Eingang fand und dort eine zentrale Bedeutung einnahm“. Di Blasi, *Der weiße Mann*, 28.

**48** | „Der für politische (und verdachts hermeneutische) Aufladungen aller Art anfällige Code markiert /nicht markiert wird [hier] nicht etwa geleugnet oder verschwiegen, sondern im Gegenteil universalisiert, - damit aber auch politisch entschärft.[...] Damit erklärt sich, warum radikal konstruktivistische und systemtheoretische Theorieangebote gerade bei weißen Männern seit den 1970er Jahren so erfolgreich waren: Sie boten ihnen die Möglichkeit, ihre zunehmend von außen markierte Unmarkiertheit [durch Feminismus, Cultural/Postcolonial Studies etc.] dadurch zu verbergen, dass dies als Voraussetzung jeder Beobachtung verstanden wurde.“ Di Blasi, *Der weiße Mann*, 31.

**49** | Di Blasi über Spencer-Browns *Only two can play this game* (1971): „... die universellen Ansprüche werden gerettet, ja durch einen esoterischen, um die weibliche Perspektive

*tures* werden auch in Serien nicht rund. Wir brauchen wir eine ganze Kultur der Aussetzer, wenn ihre Unvereinbarkeiten Glück verheißen sollen.

## **ABBILDUNGSVERZEICHNIS**

Abb. 1: Hannah Höch, *Mischling*, 1924, Fotomontage, 11 x 8,2 cm, aus: *The Photomontages of Hannah Höch*, hg. v. Janet Jenkins, Katalog zur Ausstellung 1996/1997, Walker Art Center, Minneapolis, 84, copyright VG Bild-Kunst.

---

ergänzten Holismus noch bekräftigt. Die kolonialistische Tragödie wiederholt sich hier als spirituell-holistische Farce.“ Di Blasi, *Der weiße Mann*, 40.