

Leonie Licht

## **weiß zwischen schwarz zwischen weiß – Geschichten von Identität im Bild**

### **Abstract**

Productions of artistic imagery represent a form of cultural expression and, as such, an identity. Within local or social fields they become their specific form of expression and develop aesthetics that re-inscribe themselves into a collective memory. With this potential they make concrete a concept of the ›own‹ and the ›other‹. If these two collide within one image, they disrupt how it is received and interpreted: the construction of identity within, and through, the image becomes doubtful. Consequently, the role of the image changes. In its ambiguity, it no longer shows just a mask as a metaphor for the world, but also what lies behind. It is an expression referring to more than just itself.

Künstlerische Bildproduktionen sind eine Form kulturellen Ausdrucks und als solche stehen sie immer wieder für Identität. In lokal und sozial verorteten Bereichen erlangen sie eine bestimmte Ausdrucksform und folgen einer Ästhetik, die sich in ein kollektives Gedächtnis einschreibt. Dabei konkretisieren sie die Vorstellung des Eigenen und des Fremden. Treffen diese beiden innerhalb eines Bildes aufeinander, geraten Rezeption und Interpretation ins Wanken: Die Konstruktion einer Identität in dem und über das Bild wird zweifelhaft. Als Konsequenz daraus verändert sich die Rolle des Bildes. Es zeigt in seiner Uneindeutigkeit nicht mehr nur eine Maske als Metapher zur Welt, sondern auch ein Dahinter. Es ist eine Äußerung, die über sich hinaus zeigt.

## 1. Vom Selbstbild in einer fragmentierten Sozialwelt

Geschichten von Identität werden durch Reisen, Netzwerke, Finanzsysteme, Technologien sowie Bilder vermittelt und gleichzeitig deterritorialisiert (vgl. AP-PADURAI 1990: 296-300). Im Globalisierungsbestreben werden die vormals territorial und vielleicht auch national fixierten Erzählungen und auch Erzählweisen plural und transnational. In diesem Prozess der ständigen Neu-Artikulation bleibt zu fragen, worin die Geschichten Ausdruck finden, sofern sie tatsächlich vermittelt und gleichzeitig von ihrem fixen Erzähl-Ort abgelöst werden.

Am Beispiel künstlerischer Bildproduktion, die ich als Äußerungsraum für Identität betrachte, zeigt sich die multidimensionale Erzählbarkeit von dieser, in der sich die Betrachter\*innen verlieren können. Und so ergibt sich gleichzeitig die Frage, ob Bilder überhaupt in der Lage sind, Identitäten zu tragen, zu konstruieren und zu bestätigen. Ist die künstlerische Arbeit überhaupt ein Ort, an dem nach Selbstbebilderung oder Identifizierung gesucht werden kann – ein Ort, an dem eine Geschichte von Identität gefunden wird?

Zunächst scheinen Bilder aller Art Vermittler-Qualitäten zu haben: Sofern sie als überschaubare und scheinbar geschlossene Zeichen- oder Formfläche betrachtet werden – haben sie die Modalitäten vereinheitlichender und verabsolutierender Aussagekraft inne, die eine manifeste Identitäts-Artikulation ermöglichen könnte. Sie sind in der Lage, Informationen zu sammeln, sie neu zu verorten und damit andernorts zu vermitteln und auf diese Weise zu zerstreuen. Bilder bringen das Ferne nah und das Eigene fort. In einer »fragmentierten Sozialwelt« (EICKELPASCH/RADEMACHER 2004: 14) aber bieten diese Eigenschaften die willkommene Möglichkeit, eine geschlossene Erzählung von Identität zu sehen und herzustellen. Dann deterritorialisieren und pluralisieren sie eine Erzählung nicht, sondern fixieren sie. Sie geben Identitäten vor oder zeigen sie auf. Sie erwecken die Erinnerung an eine Tradition, die aufrechterhalten werden soll.

Besonders in der Kunst – als Hervorbringungsort von Bildern in vielfacher Bedeutung und damit kulturelle Ausdrucksform – schreiben sich Erzählungen und Tradition als Kultur ein, sobald die jeweilige Avantgarde gesellschaftlich assimiliert wurde. Hier werden dominante Bildsysteme entwickelt, die sich als Ikonografien durchsetzen und Formen des Sehens beeinflussen. Zu denken ist hierbei an ein System formelhafter Darstellung, welches sich kulturgeografisch zum jeweiligen Stil erhebt, wie es Aby Warburg in seinem umfangreichen Bildkatalog darlegt (vgl. WARBURG 2000). Dieses Beispiel zeigt, woraus sich der große Kanon des christlichen Bildaufbaus speist, der sich als Darstellungsfolie in den eurozentrischen Blick einprägt hat. Für den europäischen Raum bedeutet das, dass Europäer\*innen diese Darstellungsmittel meistens wiedererkennen und um die bestimmte Bedeutung der Formen wissen, die wiederum unauffällig den Aussagegehalt des Gesehenen generieren.

Im Moment der Bestätigung der Sehgewohnheit zeigt sich die dominante visuelle Bezugskraft, oder anders gesagt: kulturelle Identität. Das Eigene wird erkannt, von dem das Andere abgegrenzt werden kann. So genannte

kulturelle Codes bestätigen sich im dargebotenen künstlerischen Ausdruck, wie auf einem blendenden weißen Bildschirm, der das Dahinterliegende überdeckt. Doch in ihm liegt auch eine subversive Kraft, die der Gewohnheit gegensteuern kann: Passt die imaginierte Aussage über das angeblich Eigene nicht zum Wahrgenommenen, wird ein Selbstbild und das der kulturellen Identität brüchig. Der Schein des Bildwerks bekommt Risse und seine Referenzialität löst sich in Mehrdeutigkeit auf.

Dieses Phänomen soll im Folgenden in den Blick genommen werden. Im Fokus stehen dabei Arbeiten von Künstler\*innen, die eine dominante christliche Darstellungsform verwenden und gleichzeitig aufbrechen, sodass die Betrachter\*innen-Perspektive verschoben wird und die signifikante Uneindeutigkeit der Bilder deutlich wird. Die helle Projektion wird vom Dahinter durchbrochen und die Binarität von schwarz und weiß als zwei signifikante Strukturebenen wird offensichtlich.

## 2. Vom ›Lesen‹ der Bilder

Der öffentlich viel diskutierte Obelisk von Olu Oguibe auf dem Königsplatz in Kassel bei der *Documenta* 2017 ist ein Beispiel, das Bildcodes miteinander mischt: Auf dem altägyptischen Monolith stehen Worte des Matthäusevangeliums.<sup>1</sup> Die Arbeit will auf historische Migrationsbewegungen und einen Austausch der Kulturen verweisen, indem sie religiöse Sinnmuster (vgl. RECKWITZ 2006: 638) bildhaft in die Gegenwart hineinkopiert.

Zu sehen ist ein Machtsymbol theokratischer Herrscherdynastien Ägyptens und darauf ein Bibelzitat in mehrsprachiger Übersetzung. Bemerkenswert ist, dass dieses Zitat aus dem neutestamentarischen Gleichnis *Vom Weltgericht* stammt, das ebenfalls von Gottesherrschaft handelt, allerdings von der eines christlichen. Die Mischung beider Formsprachen – sowohl der altägyptischen Skulptur als auch der christlichen Schriftform – verbindet konträre Auffassungen von Staat, Nation und Kultur miteinander. Sie kann zwiespältig gelesen werden, da sie ein gegenwärtiges Bild von einer pluralen oder der homogenen Kultur bestätigt oder in Frage stellt. So erläutert Heiner Georgsdorf, Vorsitzender des Kuratoriums der Arnold-Bode-Stiftung, dass die Arbeit »subversiv jeglichen absolutistischen Machtanspruch«<sup>2</sup> konterkariert, während der Kassler AfD-Stadtverordnete Thomas Materner von »entstellter Kunst«<sup>3</sup> spricht.

In den Diskrepanzen der Betrachtungsweisen der künstlerischen Arbeit zeigt sich, dass im Bild, welches ein Gegenstand von sich gibt, kein fixiertes Identisch-Sein existiert. Das Bild ist sowohl in seiner medialen Form, d.h. der erfahrbaren Erscheinung, als auch in seinem bildimmanenten

---

<sup>1</sup> »Ich war ein Fremdling und ihr habt mich beherbergt.« Mt 25,35

<sup>2</sup> <http://stadt-kassel.de/aktuelles/meldungen/23795/> [letzter Zugriff: 23.10.2017]

<sup>3</sup> <https://www.hna.de/kultur/documenta/documenta-kunstwerk-obelisk-afd-spricht-von-entstellter-kunst-8601756.html> [letzter Zugriff: 23.10.2017]

Ausdrucks Potenzial zu vielen geworden. Gleichzeitig wird es weiterhin als markierte Fläche oder Gestalt betrachtet, die eine gerichtete Aussage über etwas treffen kann, sodass ihm eine Vermittlerfunktion zugesprochen wird. Diese Rolle kann es ausreichend gut oder eben nicht hinreichend ausfüllen, wie das Beispiel oben zeigt. Ein Urteil über das Gelingen wird jedoch meist durch eine Vergleichsstruktur gefällt: Sobald mein Gedächtnis – folglich das mir Bekannte – mit der Aussage über Welt, die das Bild trifft, korreliert, erkenne ich es als meines oder als eigenes an. Das Bild wird scheinbar zum Zeichen für meine Identität, indem es ein gewisses Zeichenrepertoire zu meiner Zufriedenstellung und Bestätigung bedient.



Abb. 1:  
Khia Poitier: *Altars*, 2014, drei Monitore, GIF  
Quelle: <http://khiapoitier.tumblr.com/> (Alle Rechte liegen bei der Künstlerin) [letzter Zugriff: 18.01.2018]

Betrachte ich die Arbeit *Altars* von Khia Poitier aus dem Jahr 2014, so sehe ich drei blinkende Bildschirme, hochkant gehängt, aus denen zwei Menschen blicken, die ich als weiblich assoziiere. Jedes Bild ist partiell flüchtig. Es handelt sich um eine Arbeit im Graphics Interchange Format (GIF). Die äußerste Gestalt ist durch einen gelben Kreis an der Stelle des Gesichtes anonymisiert, wobei zu bemerken ist, dass, mir zumindest, die anderen beiden auch unbekannt sind. Sie erinnern aber an die Bildmotive der *Maria Lactans* oder einer *Nikopoia*. In diesem Moment falle ich einem »Ikonografie- und Titeltrick« anheim: Ein Triptychon, das sich selbst als Altar bezeichnet, lese ich als solchen. Aufgrund christlicher Sozialisation erkenne ich Maria, die Mutter Jesu. Sogleich fallen die Stoffmuster<sup>4</sup> der Kleidung auf. Sie sind teilweise fremd oder stören in diesem Kontext. Mein Marienbild ist gebrochen. In diesem Moment erinnere ich mich aufgrund der Pose, der leichten Unschärfe und des gelblich-bräunlichen *Sepia*-Charakters der blinkenden Bilder an frühe *Daguerreotypien*.<sup>5</sup> Jetzt erst will ich sehen, dass zwischen dem Blinken in den Collagen aus

<sup>4</sup> Vgl. RAINSBOROUGH 2016: 80: Hybridität wird als Konzept im Schaffen der Künstler\*innen gesehen, das sich über Materialien äußert.

<sup>5</sup> Vgl. BRANDES 2010: 59-68: Die *Daguerreotypie* ist eine Fotografie auf einer spiegelglatt polierten Metalloberfläche. Sie wurde zu Beginn des 19. Jhd. bekannt. Das einfache portable Verfahren

alten Schwarz-Weiß-Fotografien Ungeziefer erscheint. Ein kolonialer Kontext drängt sich auf, der zwar jenseits meiner eigenen Erfahrung, aber innerhalb eines erlernten Gedächtnisses liegt und daher durch fragwürdige Assoziationsketten aufgerufen wird.

Ein westeuropäischer Blick ist durch »religiöse Deutungsmuster geprägt« (BELTING 2005: 30), die plötzlich gesprengt werden. Das über Generationen eingeübte Betrachten, das zum Ritus herangewachsen ist, wird kurz unterbrochen. Eine »klassische Bildsprache [gerät in] Konfrontation mit neuen Inhalten« (RAINSBOROUGH 2016: 89) und wird zum Hybrid. Assoziationsketten verknüpfen sich auf unangenehme Art und Weise miteinander. Sie lassen direkt auf die enge Verwobenheit von der Vorstellung mit dem Blick auf die Umwelt stoßen. Ich befrage ein ikonografisches Gedächtnis, das, bestehend aus einer schier endlosen Verweis- und Zitatkette, etwas wiedererkennt und an unpassender Stelle einordnet oder es dort fixiert.

Im Fall der Malerei *Namaku Isa* (Deutsch: Mein Name ist Isa) von F. Sigit Santoso aus dem Jahr 2005 liege ich mit meiner christlich-dominanten Deutung scheinbar näher. »Isa« ist der indonesische Name für Jesus: sowohl im Islam als auch im Christentum (vgl. KÜSTER 2016: 215). Hier passen Titel und Erwartung zur Ikonografie. Zu sehen ist ein Mittelformat, das eine Figur in Frontalposition zeigt. Die Person ist in naturalistischem Stil in schwarz-weiß dargestellt. Vor ihr befindet sich ein Tisch mit Teller, darauf ein zerteilter Fisch. Dieser ist im Kontrast zum übrigen Bild in kräftigem Rot-Orange gemalt. Seine Farbe erinnert an Blut, das sich als Spur auch auf dem Gewand und bei genauerem Hinsehen auch an den Wundmalen beider Hände der Person zeigt.

---

wurde u.a. in anthropologischer Forschung als Dokumentation benutzt.

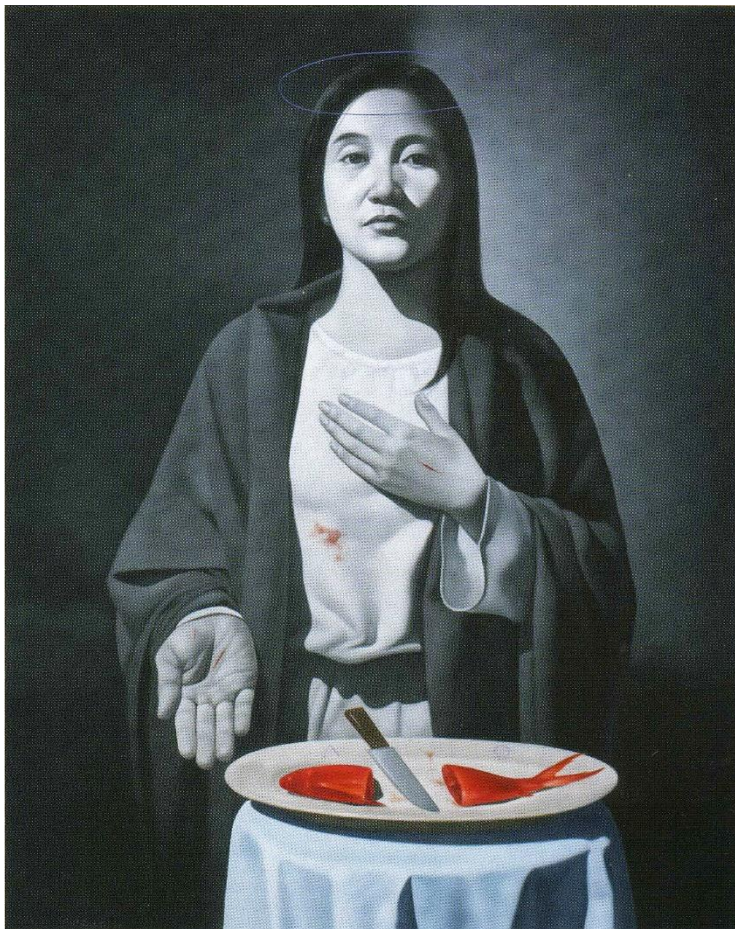


Abb. 2:  
F. Sigit Santoso: Namaku Isa, 2005, Öl auf Leinwand  
Quelle: KÜSTER 2016

Formal erinnert die Arbeit an eine Christusikone oder ein Marienbildnis. Mit Bestätigung durch den Bildtitel blickt folglich ein Jesus aus der Bildfläche. Dieser scheint jedoch weiblich konnotierte Züge zu haben. Bei der Betrachtung der Hände wird eine feinere auf der Brust und eine muskulöse, mit den Fingern nach unten gerichtete sowie geöffnete Hand kenntlich. Eine typische Wunschgewährungsgeste – allerdings Buddhas (vgl. KÜSTER 2016: 216).

Missionswissenschaftler\*innen würden an dieser Stelle wohl von einer gelungenen Hybridisierung sprechen, bei der sich, im Gegensatz zum Akkomodations- oder Kontextualisierungsmodell, der ›innere Kern‹ der Botschaft in das äußere Umfeld aufgelöst hat, sodass sich eine neue Erzählung ergibt (vgl. KÜSTER 2016: 87f). Hier verschränken sich Ausdrucksmittel dreier Weltreligionen in einem Bild, wobei dessen Aussage uneindeutiger wird. Ein Kontext vermischt sich produktiv mit anderen, wobei alle gleichberechtigt bleiben und etwas Neues entsteht, folglich – im Sinne von Édouard Glissant – eine Kreolisierung stattfindet (vgl. GLISSANT 2013: 7-22). Das neu Entstandene ist unvorhersehbar und schwer zu fassen. Es zeigt nur noch und sagt nichts mehr, indem es einer

Konvention seine Konnotation wegnimmt. Es ist eine Äußerung, ohne sich zu erklären.

## 2.1 Konvention und Konnotation visueller Dominanz

Die Kunst zeigt mir die »Grenze meines sprachlichen Kategorisierens« (FITZNER 2016: 9) auf. In den drei Beispielen werden mehrere ›Codes‹ miteinander verbunden, die eine Umgebung verschlüsseln, um sie anschließend wieder ›entschlüsselbar‹ zu machen. Das Werk setzt seine Umwelt auf eine bestimmte Art und Weise ins Bild und macht sie durch ein Konnotationssystem hindurch erneut anschaulich. Dieser Vorgang beschreibt eine Kulturproduktion, in der Bilder zu Kunst und damit zu einem Gut werden. Sie sind in der Lage, die Umgebung ein zweites Mal zu veräußern, indem sie als Stellvertreterinnen in medialer Form auftreten. Kunstwerke werden zu Ausdrucksobjekten. An dieser Stelle entsteht ihr Fetischcharakter, durch den zwischen Realwelt und einer Metaebene vermittelt werden soll (vgl. BÖHME 2006: 155-282). Mittels Kontingenzschließung und -öffnung knüpfen sie an Codes der Welt an und generieren in diesem Verbund neue Muster (vgl. RECKWITZ 2006: 76f.). An bestimmten Orten entstehen sich wiederholende signifikante Strukturen, die genealogisch als Tradition gelesen werden können. So formiert sich die Vorstellung einer historisch-lokal eingesetzten Kultur, in der sich Subjekte situiert finden und deren Zeichen sie lesen können, da sie ein Produkt von Konventionen geworden sind (vgl. HALL 2016: 72; vgl. LEMME 2016: 239f; vgl. LINDEMANN 2016: 21).

Im globalen Machtgefüge erkämpften sich bestimmte Positionen eine vorherrschende Stellung, die ihre Kulturproduktion über weitere stellten und immer noch stellen. Anzumerken ist, dass Interpretations- und Beurteilungsprozesse bislang von der Folie europäischer Kunst ausgehen, sodass beispielsweise »die Kannibalisierung afrikanischer Skulpturen als progressives Experiment der europäischen Avantgarde betrachtet werde, während man die Werke afrikanischer Modernisten, die das selbe [sic!] mit der westlichen Kunst tun, als unauthentisch und derivativ abwerte« (GILL 2010: 49). Pablo Picasso oder Emil Nolde eignen sich in diesem Kontext afrikanische Masken an und veräußerlichen sowie veräußern sie als europäische Moderne, während außereuropäische Künstler\*innen zur gleichen Zeit keine Anerkennung erfahren, vielmehr noch als Imitator\*innen gelten. ›Innovation‹ findet demnach angeblich nur auf Seiten der dominanten eurozentrischen Kultur statt. Sie ist der Ort, an dem festgelegt wird, was sehenswert ist und dass überhaupt das Visuelle maßgeblich für das Urteilen ist.

In der Folge werden duale Interpretationssysteme von Wahrheit und Falschheit, Schönheit und Hässlichkeit oder Güte und ihrem Gegenteil von visuellen Eindrücken abhängig gemacht. Hier entsteht – im Dispositiv der Kunst – das rituelle Schauen als das eingewohnte Betrachten, aus dessen Perspektive auch ich schaue. Die Auswertung visueller Zeichen wird dabei durch die metaphorische Struktur christlichen Denkens geprägt (vgl. HALL 1999: 87).

In entgegengesetzter Richtung, auf Seiten der Produktion, schlägt sich dies ebenfalls in den Darstellungsfolien der Ikonografie nieder, sodass in Bildrezeption und -herstellung ein entsprechendes Konnotationskonstrukt Ausdruck gefunden hat. Ein banales Beispiel dafür: Schwarz ist das Dunkel, die Nacht und das Böse (vgl. FANON 2016: 158), dem das Licht, das helle, erlösende und reine Weiß gegenübersteht (vgl. DYER 1997: 108f.). Diese Schwarz/Weiß-Dichotomie hat historische Kontingenz und ethisch-politisches Ausmaß, weil sie deterministische Antagonismen aufgrund von einfacher Veräußerlichung erschafft, zum Beispiel in Bezug auf Hautfarbe (vgl. EICKELPASCH/RADEMACHER 2004: 85f.).

Gerade in der Funktion als ›Kulturgut‹ und Fetischobjekt, das im Zeigen ein Sich-Zeigen provoziert und durch ein Ins-Bild-Setzen selbst ins Bild gesetzt wird, formt das Bild in oszillierender Anbindung an die dominanten Denkmuster eine kollektive Identität mit, die das Bewusstsein und ein Selbst der Einzelnen im Ritual des Betrachtens stabilisiert (vgl. HALL 1999: 88). Eben auf diese Art und Weise werden Bilder zu Identitätsträgern und vermeintlichen Selbstaussagen, aber auch Zuschreibungen. Das Bild bringt Subjekte dazu, von sich ein Bild zu imaginieren und dieses – sei es im Machen, Betrachten, Imaginieren oder Ausstellen – zu reproduzieren: Und zwar in der Art, in der es vom kulturellen Kollektivblick wahrgenommen werden sollte. Hierin steckt eine doppelte Signifikanz, nämlich eine gesellschaftliche Erwartung und die daraus entspringende Selbsterwartung des schauenden Subjektes, das auch erblicktes ist.

Daraus erklärt sich, warum ein Subjekt auf oder im Bild nicht personal abgebildet sein muss, um sich mit diesem zu identifizieren. Vielmehr liegt das Potenzial darin, dass es sich im Bild wiederfindet, seiner Ausdrucksform folgen kann, sodass es sich von ihm vertreten fühlt: In dem Sinne, dass das Bild in seiner Abwesenheit für ein konstruiertes ›Ich‹ steht, das sich in Relation zu einem Identitätskollektiv befindet. An diesem Punkt geschieht eine unbewusste Passung und Prägung der Rezipient\*innen-Körper (vgl. SILVERMAN 1996: 19; vgl. SILVERMAN 1997: 50).

## 2.2 Bildreferenten und Masken

Diese fragwürdige Stellvertreterfunktion leitet sich vom Abbildcharakter des Bildes ab, der es ermöglicht, über Ähnlichkeit eine Verbindung zum Abgebildeten herzustellen. Am eindeutigsten zeigt sich dies in personalen Darstellungen, die kulturhistorisch seit dem Altertum eine tragende Rolle spielen. So wurden Bilder von Verstorbenen als Masken angefertigt. Diese ›imagines‹ wurden von Schauspieler\*innen getragen, um die Toten lebendig erscheinen zu lassen, sie darzustellen und sie zu vertreten (vgl. FUHRMANN 1996: 85). Das Konzept von Referenz erklärt sich hier in besonderem Maße, da es sich tatsächlich um ein Zurückführen außerbildlicher Einheiten ins Bild handelt. Nach dem Schauspiel verblieben sie als Erinnerungsstücke und Machtsymbole, folglich als Fetische, in der Hinterbliebenenwelt.



Wenn ich nun kurz in diesem Kontext verweile und das Wort ›Maske‹ kulturgeschichtlich zurückverfolge, taucht neben den ›imagines‹ der lateinische Begriff ›persona‹ auf, von dem sich der gegenwärtige Begriff ›Person‹ ableiten lässt (vgl. CANICK 2008: Sp. 1120). Zunächst im Bereich des römisch-antiken Schauspiels angewandt, gewann das Wort in christlicher Semantik das Gewicht des Moralischen hinzu. Indem Augustinus beispielsweise Christus in *De Trinitate* 7,7-7,11 als eine der drei göttlichen personae beschreibt, somit als Inhaber einer der drei Masken Gottes, wird der Begriff mit einem Konstrukt von Wertigkeit angefüllt.<sup>6</sup> Um ›persona‹ zu sein, bedarf es von nun an eines gewissen Grades an Würdigkeit.

Innerhalb dieses Deutungshorizontes wurde das Wort im Kontext des deutschen Idealismus zur Bezeichnung der Individuation des menschlichen Vernunftwesens gebraucht (vgl. EICKELPASCH/RADEMACHER 2004: 10). Dieser Zuwachs an ›Subjektivierung‹ führte zu dem bedeutungsschweren Zusammenhang von Freiheit und Würde des Einzelnen als gesellschaftliches Konstrukt und bündelte sich hin zum sozialen sowie moralischen ›Status der Person‹ (vgl. LINDEMANN 2016: 11). Beschrieben ist hiermit ein Wandel vom rein Äußerlichen hin zu einem komplettierten Seins-Modus des einzelnen Menschen als sein Status. An dieser Stelle kommt eine »personologische Totalisierung« (GUATTARI 2014: 43) der Moderne zutage, die eine Schließung zur persönlichen Ganzheit vornimmt.

### 2.3 Gebrochene Ganzheit

Bei aller personellen Ganzheitlichkeit wurde durch das Wort dennoch der Aspekt der äußerlichen Anschauung mitgetragen, sodass in dieser Begriffsgeschichte bereits eine Teilung des Subjektes angedeutet ist. Diese Teilung wird in postmoderner und poststrukturalistischer Interpretation wieder aufgenommen. Roland Barthes nennt es »[d]ie Unhöflichkeit des Westens, [die] auf einer bestimmten Mythologie der ›Person‹ beruht« (BARTHES 2014: 87).

So geht es beim Person-Sein, aus einer eurozentrischen Perspektive betrachtet, doch wieder um die Aufrechterhaltung einer äußeren Maske (vgl. MBEMBE 2016: 13) und des angeblich echten, inneren Wesens. Beide bilden – im Gegensatz zum Idealismus – in psychoanalytischer Lesart, keine Einheit mehr (vgl. LACAN, 1978: 77; vgl. SILVERMAN 1996, 15f.). Um dies zu verschleiern, wird die Maske in einer ›visuellen Kultur‹ als Bildreferent nach außen getragen, während ein Inneres – in Abhängigkeit von diesem Bild – zunehmend instabil wird.

An dieser Stelle agiert die Maske als Metapher, die Bedeutungskontexte verschiebt. Durch sie wird deutlich, inwiefern Bildproduktionen Identitäten

---

<sup>6</sup> Vgl. BAADER 1999: 239-246: Christus hat durch seinen Tod, nach dieser Auffassung, die Würde erlangt, göttliche Person zu sein und somit ein veräußerlichter Teil Gottes. Person, als Rolle begriffen, ist oberflächlich genug, um in keinen Konflikt mit einem Wesensbegriff zu geraten. Mit der Personalität Gottes, bzw. Gottes menschlicher Maske, gewann die Theologie einen Kommunikationsgrund, der Mensch und Gott verbindet. Gott als Person ist identifizierbar und ansprechbar.

tragen und verdecken können: denn Bilder, in der Funktion metaphorischer Masken, fügen sich unauffällig in die kulturelle Produktion ein und simulieren Relationen zwischen Subjekt und Welt, die sie zu Orten der Identifizierung machen. In der Folge konstituiert sich ein Mensch in einer Seins-Behauptung, die bildlich ist (vgl. BHABHA 1983: 29; vgl. BRANDES 2010: 191). Das vermeintliche Innere wird verdeckt und verschoben. In der Differenz zum äußeren Bild, tritt es als unausweichlicher Mangel auf. Es ist somit das Fehlerhafte, das in Richtung der Metapher korrigiert werden soll.

Das Potenzial der Unhöflichkeit, von dem Barthes sprach, wirkt an dieser Stelle erst im Rückschluss: wenn einem bestimmten Äußeren ein Inneres eingeschrieben und dort fixiert wird. Eine Selbstbeschreibung oder Identifizierung im Bild wird zu einer Zuschreibung. Im postkolonialen Diskurs wird dieser Mechanismus unter anderem mit dem Begriff »Stereotypisierung« (BHABHA 1983: 19) nach Homi K. Bhabha diskutiert.

Gleichzeitig ermöglichen Masken eine Neu-Bebilderung. Sie realisieren einen bildlichen Identitätstausch oder eine Täuschung, indem sie dem aussagenden Subjekt ein weiteres Bezeichnendes hinzufügen. So verbirgt Mimikry einerseits die oszillierende Verbindung von Maskenträger\*innen und Rezipient\*innen als Tausch- und Verwechslungsspiel. Im Kontext einer dichotomen epidermalen Vereinfachung, liegt andererseits der Zwang, sich mit den dominanten Bildvorlagen zu maskieren oder zu bebildern, um überhaupt eine Innerlichkeit zugesprochen zu bekommen (vgl. FANON 2016). Nach Fanon muss sich schwarze Haut eine weiße Maske anlegen, um Bedeutung zu erfahren. Das Bild wird zum signifikanten Stellvertreter für etwas, das von außerhalb erwartet und verlangt wird, aber noch abwesend ist.

Indem Fanon in seinen Beobachtungen die Schwarz/Weiß-Dichotomie gebraucht, die in einer dominanten ›westlichen‹ ikonografischen Tradition steht, eröffnet er gerade damit die Möglichkeit einer systemischen Lesart. Als absolute Helligkeitswerte sind Schwarz und Weiß keine Beschreibung für Farbtöne, sodass sie in der Abstraktion vielmehr Ausdruck zweier Strukturebenen oder Sinnordnungen sind. In *Schwarze Haut, weiße Masken* zeigt sich dies, wenn er zunächst den Begriff ›Schwarz‹ und später dann ›Farbig‹ verwendet. Damit markiert Fanon den Unterschied von gesellschaftlichem Status, der für das Subjekt zu einer tatsächlichen Zustandsweise wird, und einem beschreibenden sowie gleichzeitig zugeschriebenen Attribut. Es geht in Verwendung der Dichotomie folglich um das System bestimmter Seins-Statūs,<sup>7</sup> innerhalb dessen Masken sich zum Bild einer Identität mystifizieren und zu Deutungsmacht gelangen (vgl. GRILL 2010: 54).

Im Anschluss an Fanons Bemerkung und die kulturgeschichtliche Betrachtung der Maske erschließt sich der Zusammenhang von Bild und Identität in der engen Verkettung kultureller Äußerung mit personalem Status. Das Bild ist eine Bewegung nach außen, die von einem Inneren ablenkt oder dies erst

---

<sup>7</sup> Vgl. MBEMBE 2016: 11-56 und 316-320: ›Schwarz‹ wird einerseits als ökonomischer Status im Kapitalismus beurteilt und andererseits als ästhetisches Potential. ›Schwarz‹ ist symbolische Folie.

konstruiert. Jacques Lacan deutet diese Macht treffend, indem er schreibt: »Das Bild rivalisiert nicht mit dem Schein, es rivalisiert mit dem, was Platon jenseits des Scheins uns als Idee vorstellt« (LACAN 1978: 119). So tragen Bilder zu einer metaphorischen Seins-Ordnung bei, die innerhalb einer Kulturproduktion dominant für gesellschaftliche Zugehörigkeit wird. Sie sind vermeintlich strahlende Projektionsflächen, wie Bildschirme, die das unendliche Tiefe – die Idee dahinter – verbergen, sich aber als solche ausgeben.

Dem Bild wird aufgrund des Konzepts einer tiefgreifenden Referenzbeziehung zwischen Subjekt und Kultur, deren Produkt es ist, Glauben geschenkt. Das Subjekt lässt sich von ihm verleiten, bis es sich ihm anpassen muss. So sorgen immer wieder visuelle und sensorische Impulsgeber für neue Subjektcodes, indem sie »Ideal-Iche« (RECKWITZ 2006: 26) vorstellen. In derselben Zeit reproduzieren sie sich selbst immer wieder und bestätigen eine Tradition von Konnotation.

## 2.4 Bilder rekonfiguriert/rekonfigurierend

Ästhetische Strömungen – als Produzentinnen neuer Bilder – sind für eine Rekonfigurierung des Subjektes verantwortlich (vgl. RECKWITZ 2006: 17 und 93-95). Bilder verwickeln als Bildschirm Betrachter\*innen, Produzent\*innen und Identität in eine Liaison miteinander (vgl. SILVERMAN 1996; 221f.; vgl. SILVERMAN 1997: 58). Sie legen als Metapher einen Schleier über der Welt, während sie behaupten, diese Welt zu sein. Sie fungieren maskenartig und eingebunden in Konnotationsketten, die sie jedoch verschweigen. »Das denotierte Bild naturalisiert die symbolische Botschaft, es lässt den [...] sehr differenzierten semantischen Trick der Konnotation unschuldig erscheinen« (BARTHES 1964: 106).

Ein Bild – in jeglicher Form – wirkt auf die Rezipient\*innen wie ein Schirm, der sie sowohl abschirmt als auch anzieht und sich zum Tausch anbietet. Solange auf der Bildfläche das Identifikationsangebot als Erwartetes erscheint, wird der von ihm ausgehende Signifizierungsprozess anerkennend hingenommen und in der gewohnten Darstellungsweise reproduziert. Wenn der Bildschirm in ihre Richtung strahlt, ist alles herum scheinbar unsichtbar und vergessen. Das Bild kehrt die Verhältnisse um, indem ein Selbst in ihm erscheint, das sein Subjekt verlassen hat. In dieser Vertauschung liegt der Urraum – als eigentlicher Rest des Realen – wie auch das Betrachter\*innen-Subjekt selbst im Bereich der Imagination und Fabulation. Die Bildfläche ist nicht nur zur Stellvertreterin geworden: Sie wird zu dem, das sie vertreten sollte. Die Betrachter\*innen werden in diesem Moment zum Bezeichnenden umgekehrt. Nur so kann das Bild Rivale der Idee sein. Dies ist der blendende Aspekt der Bilder, seien sie künstlerisch oder nicht.

Gehen vom Schirm allerdings unerwartete Sehangebote aus, so bekommt er Risse, die ein ›Dahinter‹ erahnen lassen und das Vor-Gestellte sprengen. Hierin liegt nun das rekonfigurierende Moment der Bilder, das Subjektcodes umschreiben kann. Es ist der blinde Fleck im Bild, der sonst von den

Zeichen überstrahlt wurde, nun aber auffällig wird. Er ist das Störmoment im Gewohnten, das die Perspektive verschlingt und neu ordnen kann, sodass die Rezipient\*innen wieder in ihre Subjektrolle, die sie zuvor an das Bild abgegeben haben, zurückfallen. Die Maskenfunktion ist durch die Uneindeutigkeit der Zeichenfläche erschüttert. Für das Bild wird in dieser Störung Identität untragbar.

Als ich zu Beginn versucht habe, meine kulturelle und soziologische Verortung in die Bilder hineinzulegen, hat der Vertauschungsprozess begonnen. Der Bilderscheinung wurde eine spekulative Subjekteigenschaft angediehen, die im Bild ihre Fixierung als Identität gewinnen sollte. In der Interpretationsgrenze zeigten sich jedoch die Risse im Schirm und damit auch die Instabilität eines extern bestimmten Identitätsbegriffs. Ein Deutungswissen reibt sich an dem Gegenüber-Bild, das sich zu einem »Anti-Subjekt« (RECKWITZ 2006: 43 und 85) aktualisiert und jenseits des darin oder darauf Abgebildeten agiert.

### **3. Bilder als ›Darüber-Hinaus-Enunziation‹**

Als dieses »Anti-Subjekt« (RECKWITZ 2006: 43 und 85) ist das Bild gerade kein Spiegel-Selbst, Fenster oder opaker Bildschirm, sondern eine ›Darüber-Hinaus-Enunziation‹. Es äußert sich, aber nicht als Zuruf der Bestätigung, sondern vielmehr als Hinweis auf Uneindeutigkeit und Inkonsistenz seines Zeichens. Das Bild überschreitet die symbolische Determinierung, indem es eine reine Aussage oder Behauptung ist, die ihren Sinn oder Vor-Sinn, ihre Referenz durch die Referentenvertauschung verloren hat: Das, was ich dachte, dass ich es bin, es aber nicht bin und auch nicht sein könnte. Es gibt keine Verbindung von mir zu ihm. Es zeigt mir im Riss ein unerträglich leeres Reales ohne mich (vgl. ŽIŽEK 2002: 20).

Bilder sind keine Referenten der Subjekte, werden aber in der Identitätsfrage zu solchen gemacht. Diese Umkehrung der Repräsentation, in der aus einer kulturellen Selbstbebilderung die signifikante Bezugsgröße für Identität erwächst, hat zur Folge, dass Subjekte ihr Sein in die Metapher, respektive Transzendenz des Bildes legen und darin verschwinden. Sie geben ihre eigene Referentenkraft an das Bild ab, das auf diese Weise die ›Idee‹ vorgaukelt und so in Konkurrenz mit einem ›Dahinter‹ tritt. Seine Stärke liegt darin, als denotiert zu erscheinen, obschon es immer konnotiert ist. Allein die Konnotation ist seine Bedeutung, sonst ist es als Referent leer. Es gibt keine Referenz zwischen Bild und Außerbildlichem. Diese ist entweder durch den Eindruck von Ähnlichkeit oder durch den Verdacht auf Konkretetheit vom rezipierenden Subjekten eingebildet. Das zeigt sich, wenn Gedächtnis und auf oder in dem Bild Gesehenes nicht übereinstimmen oder zusammenpassen. Die Ähnlichkeit, die zuvor Identifizierung ermöglicht und Identität gefestigt hat, ist verschwunden. In diesem Moment ist die Suche nach einer Repräsentation von Identität vergeblich. Die angenommene Signifikanten-Kette als lineare Verlaufsgröße ist zerstört.

Mit Félix Guattari können Bilder, sobald sie rissig geworden sind, als »leere Referenten, die die Leere herstellen, die in den Repräsentationsbeziehungen Transzendenz errichten« (GUATTARI 2014: 42), gedacht werden. Dies bedeutet, dass Bilder, die vormals bedeutungsvolle Referenten für das Subjekt waren, im schockierenden Moment des Risses leer – im Sinne von bedeutungslos als Identitätsbehauptung – werden. Ihre Repräsentationsbeziehung haben sie lediglich auf einer Metaebene als Transzendenz hergestellt. Sie galten als Metapher und Maske, waren jedoch immer Leere, die Fülle vorspielt. An sich haben sie weder realen Bezugspunkt noch stellen sie selbst einen realen Bezugspunkt dar. Vielmehr verweisen sie in ihrer Uneindeutigkeit auf ihre Künstlichkeit.

Der Durchbruch des »Dahinter« ist der Einbruch des »Davor«: Wird die signifikante Leere des Bildes bekannt, indem seine Oberfläche sich selbst infrage stellt und sie darüber aufreißt, so vergehen Schein und Metaphorisches. Das Bild bricht sich und die Rezipient\*innen mit dem Unerwarteten in viele Teile auf. In der Lacan'schen Spaltung verbirgt sich eine transversale Spaltung in a-signifikante Herde (vgl. GUATTARI 2014: 88), die in der »Darüber-Hinaus-Äußerung« der Bilder, in der Schockwirkung des Risses, deutlich werden.

An dieser Stelle wird Repräsentation zur Dysfunktion und ich falle auf eine ästhetische Verflachung herein, in der es keine Verknüpfungen von Darstellungen und Innerlichkeit – keine Referenz – mehr gibt (vgl. RECKWITZ 2008: 128). Es beginnt eine Auflösung, die das Welt-Ganze als strategisches Unmaß in mediale Unendlichkeiten verwickelt (vgl. GLISSANT 2013: 65f.).

In der Deterritorialisierung von Kulturartikulationen wird Kultur nun mehr durch plurale Beziehungen und Austausch hergestellt. Mit dem schwimmenden Kulturbegriff löst sich der Ort der Selbstbebilderung auf und damit verschwindet auch der Äußerungsraum für Identität. Dieser Prozess ist Öl im Feuer der Subjekte, die sich nach gefestigten Identitäten sehnen, die im Sinne des Wortes ansehnlich sind. Sie verwerfen eine künstlerische Äußerung, die ein »Dahinter« zeigt als entstellt oder abartig. Sie suchen nach Trägern für sich und ihre Vorstellung von Identität, da die Leere zu erschütternd ist. Dabei bedeutet Leere keineswegs ein beängstigendes Nichts, sondern beschreibt vielmehr den Rest, der hinter dem Bildschirm übrig ist – alles Übrige, folglich das Reale.

Die hybride Sprache, die ein deterministisches Zeichensystem sprengt und das Reale beschreibt, ist das Bild an sich, gelesen als sprachlose Spur über die Zeichen hinaus – als entgrenzte Markierung in der Welt: als Anti-Subjekt und Post-Identität, weshalb es mit seinem »quasi-animistische[n] Wortergreifen [...] einen Umbau der Subjektivität des Künstlers wie seines »Konsumenten« zur Folge« (GUATTARI 2014: 165) hat, die nicht länger Identifizierung sein kann. Das Bild ist schwammig und uneindeutig. Es hat in einer »Aufhebung des Sinns« (GUATTARI 2014: 165) jegliche Sprachbeziehung, wie eine Referenz verlassen und ist gar kein Zeichen mehr. Weiß zwischen schwarz zwischen weiß als endlose rissige Fläche, auf und in der jedes Identifizieren zu einer Fabel wird – zu einer tautologischen Geschichte von Identität.

## Literatur

- APPADURAI, AJRUN: Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy. In: *Theory, Culture & Society*, 7, 1990, S. 295-310
- BAADER, HANNAH: Anonym: ›Sua cuique Personæ. Maske, Rolle, Porträt (ca. 1520). In: PREIMESBERGER, RUDOLF; HANNAH BAADER; NICOLA SUTHOR (Hrsg.): *Porträt*. Berlin [Reimer] 1999, S. 239-246
- BARTHES, ROLAND: *Mythen des Alltags*. 1. Auflage, vollständige Ausgabe, aus dem Französischen von Horst Brühmann. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2010
- BARTHES, ROLAND: *Im Reich der Zeichen*. 18. Auflage. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2014
- BARTHES, ROLAND: Rhetorik des Bildes. In: STIEGLER, BERND; PETER GEIMER (Hrsg.): *Auge in Auge. Kleine Schriften zur Photographie*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2015, S. 93-111
- BELTING, HANS: *Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen*. München [Beck] 2005
- BHABHA, HOMI K.: The other Question. Homi K. Bhabha reconsiders the Stereotype and colonial Discourse. In: *Screen*, 24(6), 1983, S. 18-36
- BÖHME, HARTMUT: *Fetischismus und Kultur: eine andere Theorie der Moderne*. Reinbek bei Hamburg [Rowohlt] 2006
- BRANDES, KERSTIN: *Fotografie und »Identität«*. Visuelle Repräsentationspolitiken in künstlerischen Arbeiten der 1980er und 1990er Jahre. Bielefeld [Transcript] 2010
- CANICK, HUBERT: Art. *Person. I. Zum Begriff*. In: RGG, 6. Tübingen [Mohr Siebeck] 2008
- DYER, RICHARD: *White*. London [Routledge] 1997
- EICKELPASCH, ROLF; CLAUDIA RADEMACHER: *Identität*. Bielefeld [Transcript] 2004
- ENWEZOR, OKWUI; CHIKA OKEKE-AGULU: *Contemporary African Art since 1980*. Bologna [Damiani] 2009
- FANON, FRANTZ: *Schwarze Haut, weiße Masken*. 1. Auflage, aus dem Französischen von Eva Moldenhauer. Wien [Turia + Kant] 2015
- FITZNER, WERNER: Einleitung. In: FITZNER, WERNER (Hrsg.): *Kunst und Fremderfahrung. Verfremdung, Affekte, Entdeckungen*. Bielefeld [Transcript] 2016
- FUHRMANN, MANFRED: Persona, ein römischer Rollenbegriff. In: MARQUARD, ODO; KARLHEINZ STIERLE (Hrsg.): *Identität*. München [Fink] 1996, S. 83-106
- GLISSANT, ÉDOUARD: *Kultur und Identität. Ansätze zu einer Poetik der Vielheit*. 2. Auflage, aus dem Französischen von Beate Thill. Heidelberg [Das Wunderhorn] 2013
- GRILL, BARTHOLOMÄUS: Wie die Wilden. Anmerkungen zur immergleichen Wahrnehmung Afrikas und zur Entstehungsgeschichte dieser Ausstellung. In: KITTELMANN, UDO; CHIKA OKEKE-AGULU; BRITTA SCHMITZ (Hrsg.): *who knows tomorrow*. Köln [Walther König] 2010, S. 45-55
- GUATTARI, FÉLIX: *Chaosmose*. 1. Auflage, aus dem Französischen von Thomas Wäckerle. Wien [Turia + Kant] 2014

- HALL, STUART: Ethnizität: Identität und Differenz. In: ENGELMANN, JAN (Hrsg.): *Die kleinen Unterschiede – der cultural studies reader*. Frankfurt/M. [Campus] 1999, S. 83-98
- HALL, STUART: Kodieren/Dekodieren. In: KOIVISTO, JUHA; ANDREAS MERKENS (Hrsg.): *Stuart Hall. Ideologie. Identität. Repräsentation*. Ausgewählte Schriften 4. Hamburg [Argument] 2016, S. 66-80
- KREUZER, JOHANN (Hrsg.): Augustinus: De trinitate: (Bücher VIII-XI, XIV-XV, Anhang: Buch V), lateinisch-deutsch. Darmstadt [Wiss. Buchgesellschaft] 2001
- KÜSTER, VOLKER: *Zwischen Pancasila und Fundamentalismus. Christliche Kunst in Indonesien*. Leipzig [Evangelische Verlagsanstalt] 2016
- LACAN, JACQUES: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*. Das Seminar von Jacques Lacan. Buch XI. Olten/Freiburg [Walter-Verlag] 1978
- LEMME, SEBASTIAN: Bilder postkolonial lesen? Forschungsperspektiven auf Selbst- und Fremdbilder in der visuellen Alltagskultur. In: BECK, LAURA; JULIAN OSTHUES (Hrsg.): *Postkolonialismus und (Inter-)Medialität Perspektiven der Grenzüberschreitung im Spannungsfeld von Literatur, Musik, Fotografie, Theater und Film*. Bielefeld [Transcript] 2016, S. 235-252
- LINDEMANN, ANDREAS: Kultur und Identität. Überlegungen zu ihrer (schwierigen) Beziehung. In: LINDEMANN, ANDREAS; CHRISTIAN AMMER (Hrsg.): *Kultur und Identität. Konstruktionen der Identität im europäischen Kontext. Erkenntnis und Glaube*. Leipzig [Evangelische Verlagsanstalt] 2016, S. 9-27
- MBEMBE, ACHILLE: *Kritik der schwarzen Vernunft*. Aus dem Französischen von Michael Bischoff. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2016
- RAINSBOROUGH, MARITA: Fremderfahrung in der Kunst. Vom Exotismus und Orientalismus zur Kreolisierung und Hybridisierung. In: BECK, LAURA; JULIAN OSTHUES (Hrsg.): *Postkolonialismus und (Inter-)Medialität Perspektiven der Grenzüberschreitung im Spannungsfeld von Literatur, Musik, Fotografie, Theater und Film*. Bielefeld [Transcript] 2016, S. 77-96
- RECKWITZ, ANDREAS: *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*. Göttingen [Velbrück] 2006
- RECKWITZ, ANDREAS: *Subjekt*. Bielefeld [Transcript] 2008
- SCHMIDT-LINSENHOFF, VIKTORIA: Das koloniale Unbewusste in der Kunstgeschichte. In: BELOW, IRENE; BEATRICE VON BISMARCK (Hrsg.): *Globalisierung/Hierarchisierung. Kulturelle Dominanzen in Kunst und Kunstgeschichte*. Marburg [Jonas Verlag] 2005, S. 19-38
- SILVERMAN, KAJA: *The threshold of the visible world*. New York [Routledge] 1996
- SILVERMAN, KAJA: Dem Blickregime begegnen. In: KRAVAGNA, CHRISTIAN (Hrsg.): *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*. Berlin [Edition ID – Archiv] 1997, S. 41-64

Leonie Licht: weiß zwischen schwarz zwischen weiß

WARBURG, ABY: *Der Bilderatlas Mnemosyne*. Berlin [Akademie] 2000

ŽIŽEK, SLAVOJ: *Die Revolution steht bevor: dreizehn Versuche über Lenin*.  
Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2002