

Strategien der Repräsentation

Chris Ofili und das Konzept des Samplings

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität
München

vorgelegt von

Natalie Cada
aus München

Jahr der Promotion: 2011

Erstgutachter: Prof. Dr. Rainer Crone

Zweitgutachter: Prof. Dr. Rolf Michael Schneider

Datum der mündlichen Prüfung: 03. Februar 2011

INHALTSVERZEICHNIS

| | |
|---|----|
| Vorwort und Dank | 6 |
| 1. Einleitung: Sampling als Kulturtechnik | 9 |
| 2. Forschungsstand, biographische und künstlerische Entwicklung von Chris Ofili | 14 |
| 2.1. Forschungsstand | 14 |
| 2.2. Biographische Hintergründe | 23 |
| 2.2.1. Migrationspolitik in Großbritannien | 23 |
| 2.2.2. Chris Ofili: Vita und Werküberblick | 26 |
| 2.2.3. ‚yBa‘ und der Wirbel um die schwarze Muttergottes | 31 |
| 2.3. Künstlerische Entwicklung | 39 |
| 2.3.1. Stilbruch oder konzeptionelle Weiterentwicklung? <i>Mono Gris</i> (1999-2002) und <i>Lazarus (dream)</i> (2007) | 39 |
| 2.3.2. Material und Technik | 43 |
| 2.3.3. Motivwahl und Inspirationsquellen | 44 |
| 2.3.4. Afro-Kitsch oder ethnische Referenz? | 49 |
| 2.3.5. Überlegungen zum Bildbegriff in Ofilis Werk | 51 |
| 3. Black Tradition: HipHop und das Konzept des Samplings | 57 |
| 3.1. HipHop als Kulturphänomen | 57 |
| 3.1.1. Neu-Positionierung im HipHop | 58 |
| 3.1.2. Merkmale des HipHop: ‚Flow‘, ‚Layering‘ und ‚Rupture‘ | 61 |
| 3.1.3. Sampling im Rap – Sampling als Methode für kulturelle Produktion | 64 |
| 3.2. Visuelle Umsetzung des Samplings im Werk von Ofili | 68 |
| 3.3. Rap und sein Spiel mit Sprache in der Tradition der ‚black oral history‘ | 70 |

| | | |
|----------|--|-----|
| 3.4. | Die rhetorische Technik des Signifyin(g)s..... | 75 |
| 3.4.1. | Codizes im Rap – Versuch einer Entzifferung..... | 80 |
| 3.4.2. | Ofilis Codierverfahren als visuelle Umsetzung der Rhetorik des Signifyin(g)s | 85 |
| 3.4.3. | Elefantendung als codierter Bedeutungsträger..... | 92 |
| 4. | Identitäten im Wandel..... | 95 |
| 4.1. | Wege zu neuen Identitätsformen: Der Prozess der kulturellen Hybridisierung | 96 |
| 4.1.1. | Schwarze Erfahrung im postkolonialen Großbritannien..... | 98 |
| 4.1.2. | Black British Art in den 80er Jahren | 103 |
| 4.1.2.1. | Radikale Positionen im Werk von Keith Piper | 106 |
| 4.1.2.2. | Fragen nach Identität bei Sonia Boyce..... | 107 |
| 4.1.3. | Vom Kollektiv zum Subjekt: hybride Identitätskonstruktionen ... | 110 |
| 4.2. | Das Menschenbild von Chris Ofili | 115 |
| 4.2.1. | Ofilis Werk im Kontext von Hybridisierungsprozessen..... | 116 |
| 4.2.2. | Geschichte(n) in Bildern – schwarze Vergangenheit und Gegenwart in Ofilis Werk..... | 119 |
| 4.2.3. | Exkurs: Überlegungen zu Frantz Fanon und dem ,Blick des Anderen’..... | 125 |
| 4.2.4. | Chris Ofili: zwischen Inszenierung und Selbstdarstellung..... | 127 |
| 4.3. | Re-Signifizierung – ein kulturgeschichtlicher und anthropologischer Prozess | 131 |
| 4.3.1. | Jean-Michel Basquiat und das Kreole..... | 131 |
| 4.3.2. | Akteur des Wandels: Yinka Shonibare..... | 135 |
| 4.3.3. | Sarah Lucas und das Spiel mit dem Geschlecht..... | 138 |
| 4.3.4. | Die schwarze Seele in der Kunst von Kara Walker | 142 |
| 5. | Captain Shit und der Versuch einer Entmachtung..... | 146 |
| 5.1. | Die Politik der Stereotypisierung – von der Sklavenzeit bis zur Populärkultur | 146 |

| | | |
|----------|--|-----|
| 5.2. | <i>The Adoration of Captain Shit and the Legend of the Black Stars</i> (1998) | 153 |
| 5.2.1. | Werkbeschreibung..... | 153 |
| 5.2.2. | Phänomenologische Bildanalyse..... | 153 |
| 5.2.3. | Aufbau und Technik | 155 |
| 5.2.4. | Motive und Quellen | 156 |
| 5.3. | Strategien der Repräsentation – Betrachtungen und Decodierungsversuche | 158 |
| 5.3.1. | Ambivalenz im Bild..... | 159 |
| 5.3.2. | Die Umkehr des weißen Blicks | 162 |
| 5.3.3. | Schrift im Bild: vom Analphabeten zum Kulturschaffenden..... | 164 |
| 5.4. | Exkurs: Andy Warhol | 167 |
| 5.4.1. | Siebdruck als Technik für bildhafte Repräsentation | 169 |
| 5.4.2. | <i>Jackie (The Week That Was)</i> (1963) und <i>Mick Jagger</i> (1975) | 171 |
| 5.5. | Übergang in die nachfolgende Werkphase von Chris Ofili..... | 174 |
| 6. | Recycle, Resample, Remix: Ofilis Blick auf die Strategien der Moderne..... | 177 |
| 6.1. | Die Entstehung eines neuen Bildbegriffs..... | 180 |
| 6.1.1. | Paul Cézanne als Vorreiter der Moderne..... | 181 |
| 6.1.2. | Repräsentation im Kubismus..... | 184 |
| 6.2. | <i>Thirty Pieces of Silver</i> (2006) | 189 |
| 6.2.1. | Werkbeschreibung..... | 189 |
| 6.2.2. | Phänomenologische Bildanalyse..... | 190 |
| 6.2.3. | Ofilis Strategie im Bild: Aneignen und Transformieren | 194 |
| 6.2.3.1. | Motive und Zitate..... | 194 |
| 6.2.3.2. | Diskrepanz zwischen Bild und Abbild | 197 |
| 6.2.3.3. | Ein Bildvergleich mit <i>Les Femmes d'Alger (O. J. Version O)</i> (1907) von Picasso | 199 |
| 6.2.3.4. | Kontext und Bedeutung in <i>Thirty Pieces of Silver</i> | 205 |

| | | |
|------|---|-----|
| 7. | Schlussbetrachtung | 209 |
| 7.1. | Sampling als Strategie der Repräsentation | 209 |
| 7.2. | <i>Christmas Eve (palms)</i> (2007) | 210 |
| 8. | Anhang..... | 213 |
| 8.1. | Chronologischer Lebenslauf des Künstlers | 213 |
| 8.2. | Ausstellungsverzeichnis des Künstlers..... | 213 |
| 8.3. | Bibliographie | 217 |

Vorwort und Dank

Über seinen konzeptionellen Ansatz hat sich der afro-britische Künstler Chris Ofili bereits 1995, also relativ früh in seiner künstlerischen Laufbahn, mit deutlichen Worten geäußert:

The paintings themselves are very delicate abstractions, and I wanted to bring their beauty and decorativeness together with the ugliness of shit and make them exist in a twilight zone – you know they're there together, but you can't really ever feel comfortable with it.¹

Ofili verbindet gezielt disparate Bereiche und Materialien, etwa „beauty and decorativeness [...] with the ugliness of shit“, und provoziert durch die Zusammenstellung von Gegensätzlichem in einem anderen Kontext einen Bedeutungstransfer. Er löst das Material und die Motive seiner Werke aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang und provoziert beim Betrachter durch ihre ungewöhnliche Zusammenstellung einen Effekt der Verfremdung im Brechtschen Sinne. Brecht hat dieses Stilmittel im epischen Theater eingesetzt, um bekannte und gewohnte Sachverhalte in einem neuen Licht erscheinen zu lassen und somit gesellschaftliche und historische Widersprüche aufzudecken. Die Verfremdung fungiert dabei als didaktisches Prinzip, das den Rezipienten durch eine distanzierte Darstellung gegen Illusion und vorschnelle Identifikation sensibilisiert und Neuem vorarbeitet. Chris Ofili beschreibt den für den Rezipienten aus der Verfremdung resultierenden Zustand mit prägnanten Worten: „[Y]ou can't really ever feel comfortable with it.“ Zur künstlerischen Strategie Ofilis gehört aber auch, durch die Verfremdung neue Bedeutungsebenen zu eröffnen. Er sampelt Themen, Motive und Materialien wie beispielsweise Elefantendung, die aus vielfältigen, oft sogar gegensätzlichen Bereichen stammen, und unterwirft sie dadurch einem Akt der Transformation.

Die Technik des Samplings zielt dabei nicht allein auf die reine Kopie von Bildern und Geschichten. Stattdessen wird sie als künstlerisches Konzept eingesetzt, um mit dem Akt des Aneignens und Übersetzens von fremden Dingen in die eigene künstlerische Gegenwart gebräuchliche Traditionen und Konventionen zu manipulieren. Mit der subversiven Kulturtechnik des Samplings wird ein alternativer Raum geschaffen für eine neuartige Kreativität aus der Marginale, ein Raum für eine neue Sprache und letztlich für eine neue Art der Repräsentation. Chris Ofili nimmt durch den Einsatz dieser künstlerischen Strategien eine selbstbewusste Stellung innerhalb der immer noch mehrheitlich von Weißen dominierten Kunstwelt ein und artikuliert ein komplexes Menschenbild, das ungezwungen

¹ Spinelli, Marcelo: „Chris Ofili“, in: Rothfuss, Joan / McLean, Kathleen / Fogle, Douglas (Hrsg.): *Brilliant! New Art from London*, Ausstellungskatalog Walker Art Center Minneapolis / Contemporary Arts Museum Houston 1995, Minneapolis: Walker Art Center Publications, 1995, S. 67.

aus allen möglichen Bezügen der Welt eine neuartige Identität schöpft und nicht mehr einer veralteten Idee von Authentizität naheifert.

Die folgende Arbeit setzt sich zum Ziel, das Konzept des Samplings als Technik des Aneignens und Transformierens am Werkbeispiel Chris Ofilis zu erarbeiten. Dabei wird die Traditionslinie dieser kulturellen Produktionstechnik in seiner Entstehung nachgezeichnet (Kap. 3: *Black Tradition: HipHop und das Konzept des Samplings*) und mit kulturtheoretischen Ansätzen als Strategie zur Artikulation von neuen Repräsentationsformen vorgestellt (Kapitel 4: *Identitäten im Wandel*). Der wichtige Aspekt des Samplings als Kulturtechnik wurde in meiner Magisterarbeit: *Das Menschenbild bei Chris Ofili – zwischen afro-britischer Identität, Ironie und stereotypen Vorstellungen* (2006) nur kurz in einem Unterkapitel angedeutet. Angeregt durch mehrere Gespräche mit meinem Doktorvater Professor Rainer Crone, entschied ich mich, meine Untersuchungen zum Werk von Chris Ofili in Form einer Dissertation auszubauen. Nach meinem Besuch der Ausstellung *The Blue Rider – Extended Remix* im Juli 2006 in der kestnergesellschaft in Hannover sowie der Eröffnung von Ofilis Ausstellung *Devil's Pie* 2007 in der New Yorker Galerie von David Zwirner zeigte sich ein weiterer und neuer Themenkomplex im Werk des Künstlers. Ofilis konzeptionelle Auseinandersetzung mit dem Bildbegriff der Moderne und der gegenwärtigen Technik des Samplings wird in Kapitel 6: *Recycle, Resample, Remix: Ofilis Blick auf die Strategien der Moderne* untersucht.

Zu großem Dank bin ich meinem Doktorvater Professor Dr. Rainer Crone verpflichtet, der mit seinen engagierten und enthusiastischen Seminaren zur Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts die Zielsetzung und Ausarbeitung dieser Dissertation entscheidend geprägt hat. In vielen Gesprächen, Seminaren und Kolloquien vermittelte Professor Crone die nötige Inspiration und Hilfestellung für die Konzeption der vorliegenden Arbeit.

Eine wertvolle Unterstützung waren aber auch die kritischen Kommentare, Ratschläge und Ideen von meinen Kommilitonen im Rahmen der Doktoranden-Kolloquien. Ebenfalls ganz herzlich bedanken möchte ich mich bei Professor Dr. Rolf Schneider für seine Bereitschaft zur Betreuung der Dissertation als Zweitkorrektor.

Hilfreiche Unterstützung erhielt ich außerdem von Gallerien und musealen Einrichtungen. Besonders erwähnen möchte ich hier Sarah Haugeneder, Assistentin in der *Sammlung Goetz* in München, sowie Verena Hollank und Anna Ballestrom von der Abteilung Presse und Öffentlichkeitsarbeit der Galerie *Contemporary Fine Arts* in Berlin, die mir bei meiner Rechercharbeit behilflich waren und Bildmaterial und andere Quellen zur Verfügung stellten.

Mein herzlicher Dank gilt ferner all jenen, die es geschafft haben, meine Zweifel in dieser lehrreichen und intensiven Zeit zu verscheuchen und mit Ermunterung und kritischen Anregungen mitgeholfen haben, diese Arbeit abzuschließen. Einen ganz besonderen Dank will ich meiner Mutter Elsie Dorner aussprechen, die mit ihrer bedingungslosen und tatkräftigen Unterstützung mein Studium erst

ermöglicht und meine Promotion mit viel Verständnis begleitet sowie mit differenzierten Diskussionen angeregt hat. Für ihr offenes Ohr und kritische Stellungnahme danke ich schließlich meinem Ehemann Matthias Cada sowie meiner Kommilitonin Tina Hudelmaier.

1. Einleitung: Sampling als Kulturtechnik

Begriffe wie Sampling, Remix oder Recycling sind schnell zur Hand, wenn in kulturellen Artefakten der Neuzeit fremde Kontexte angeeignet und transformiert, Inspirationen aus anderen Kulturen sowie aus der nächsten Umgebung vermischt, alte Geschichten und Ideen recycelt oder bereits vorhandene Motive und Thematiken kopiert und in neue, künstlerische Zusammenhänge übersetzt werden. Ihnen auf dem Fuß folgt dabei meistens genauso schnell der Vorwurf des vermeintlichen Plagiats oder Urheberrechtsverstoßes, wenn keine eigenständige Leistung, sondern bloß das Kopieren eines Originals erkannt worden sein will.¹ Helene Hegemann wiederum zum Beispiel fordert mit dem Argument, dass es „Originalität sowieso nicht gibt, sondern nur Echtheit“, eine „Ablösung von diesem ganzen Urheberrechtsexzess durch das Recht zum Kopieren und zur Transformation“² – nachdem ihr vorgeworfen worden war, in ihrem Roman *Axolotl* (2010) Textbausteine aus fremden Büchern, Songs, Filmen und Blogs kopiert zu haben³. Die junge Autorin reiht sich mit dieser Position in eine Tradition ein, die, wie Hans Blumenberg in seinem Aufsatz *Nachahmung der Natur – Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen* ausgeführt hat, bis auf Aristoteles zurückverfolgt werden kann: „Aristoteles hat die einzig mögliche Konsequenz gezogen: alles hergestellte ‚Neue‘ geht auf schon Daseiendes zurück. Die Idee der vollständigen Entsprechung von Möglichkeit und Wirklichkeit läßt nicht zu, daß der Mensch geistig *originär* wirken kann.“⁴

¹ Rolf Großmann erkennt die ambivalente Resonanz hinsichtlich Samplingstrategien in der Musikproduktion und warnt letztlich vor einer oberflächlichen und nach traditionellen Gesichtspunkten vorgenommenen Einschätzung: „Die Meinungen über Wert und Bedeutung musikalischer Produktion mit den Mitteln der Reproduktion sind geteilt. Vorwürfen wie Plagiat, Diebstahl etc. auf der einen Seite stehen Visionen einer neuen Kulturtechnik auf der anderen Seite entgegen. Das ungebrochene Festhalten an der vertrauten Form ästhetischer Kategorien wie Originalität, Neuheit und Autorschaft erweist sich als der neuen Praxis wenig angemessen und verführt manchen sonst durchaus sachkundigen und sensiblen Akteur und Beobachter zur pauschalen Kritik.“ (Großmann, Rolf: „Collage, Montage, Sampling – Ein Streifzug durch (medien-)materialbezogene ästhetische Strategien“, in: Segeberg, Harro / Schätzlein, Frank (Hrsg.): *Sound. Zur Technologie des Akustischen in den Medien*, Marburg: Schüren, 2005, S. 308.

² Winkler, Willi: „Der Ruhm gebührt den Haaren“ [08.02.2010], <http://www.sueddeutsche.de/kultur/autorin-helene-hegemann-untermieter-im-eigenen-kopf-1.51981-2> (Stand: 19.08.2010).

³ Der Roman *Axolotl* von Helene Hegemann, die 1992 in Freiburg geboren wurde, enthält zitierte Passagen aus fremden Filmen, Büchern, Songs und Blogs, die von der Autorin nicht als solche ausgezeichnet wurden. Hegemann übernimmt und modifiziert Textpassagen von anderen Schriftstellern wie beispielsweise Valérie Valère, David Foster Wallace, Rainald Goetz und Kathy Acker, dem Berliner Blogger Airen, Songtexte von Musikern wie der US-Band Archive sowie aus privaten Korrespondenzen, Lesercommentaren und anderen Internetquellen. Erst nach dem Vorwurf des Plagiats wurden in späteren Auflagen von *Axolotl* die Zitate als solche gekennzeichnet (Hegemann, Helene, *Axolotl*, Berlin: Ullstein, 2010.).

⁴ Blumenberg, Hans: „Nachahmung der Natur. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen“, in: Ders.: *Wirklichkeiten in denen wir leben*, Stuttgart: Reclam, 1999, S. 70.

Auch bei Quentin Tarantinos jüngstem Film *Inglourious Basterds* (2009) stellt sich die Frage nach dem wahren, originären Autor. Denn nichts außer dem Titel hat Tarantinos Film mit der (scheinbaren) Vorlage *The Inglorious Bastards* von Enzo G. Castellaris aus dem Jahr 1978 gemeinsam. Vielmehr bedient sich der „Film-Zitator“⁵ offenkundig bei Sergio Leones Italowestern, diversen B-Movies sowie bei François Truffauts Film *La dernier métro*, einer aus dem Jahr 1980 stammenden Hommage an ein Theater während der deutschen Besatzung. Des Weiteren zitiert Tarantino bestimmte Charaktere wie etwa den Hollywood-Star und Weltkriegsveteranen Aldo Ray, der als Leutnant Aldo Rayne von Brad Pitt in *Inglourious Basterds* gespielt wird.⁶ Tarantino benutzt diese Referenzen jedoch nicht in Form bloßer Kopien, sondern nimmt sie als Ausgangspunkte, um aus ihnen seine eigene Version eines erfolgreichen und extrem blutigen Hitler-Attentats zu inszenieren – „ohne jeglichen Anspruch auf historische Authentizität“⁷ übrigens.

Das Sampling als eine Strategie des Zitierens wird in vielen Bereichen in Musik, Theater, Literatur und Kunst als Kulturtechnik der Postmoderne eingesetzt. Der Regisseur und Dramaturg Christoph Schlingensiefel etwa kommentierte das Zitieren von Fremdquellen folgendermaßen:

Heute, in meiner Arbeit am Theater, verwurste ich hemmungslos Originalquellen und füge sie zu Neuem zusammen. Das ist im Theater einfach Praxis. [Ich] bin schwer erstaunt, dass in anderen Kunstformen, allen voran der Literatur und auch der Oper, ein anachronistischer Purismus gelebt wird, der letztlich den alten Geniebegriff und die Unantastbarkeit der Originale beschwört.⁸

Beim Sampling geht es nicht um ein reines Kopieren von bereits vorhandenem Originalmaterial oder, wie Reinhard Braun betont, um die Manipulation von Daten, sondern „vielmehr um Mechanismen der Bedeutungsproduktion, um die Manipulation von Sinn, von Repräsentation, von Geschichte.“⁹ Durch die Technik des Samplings werden Fragmente aus ihrem Ursprung isoliert und in neue Zusammenhänge gestellt. Die alten Referenzen werden dabei teilweise erhalten. Durch die neuartige Zusammenstellung verschieben sich jedoch die Kontexte und es werden neue Bedeutungen generiert.

Das Sampling als Technik der Kulturproduktion selbst ist stark in der Tradition vieler schwarzer Künstler verankert und zum Beispiel im HipHop fest etabliert. Dies trifft, wie die vorliegende Arbeit zeigen möchte, auch auf das Werk Ofilis zu. Im Mittelpunkt steht dabei die Frage nach dem vermeintlichen Realitätsgehalt der Bilder sowie nach der Diskrepanz zwischen Bild und Abbild. In ei-

⁵ Schultze, Tomasso: „Was erlauben Tarantino? – Operation Kino“, in: *Spex*, #321, Juli / August 2009, S. 70.

⁶ Vgl.: ebd.

⁷ Ebd.

⁸ Dax, Max / Schlingensiefel, Christoph: „Überwindung des Theaters“, in: *Spex*, #328, September / Oktober 2010, S. 38.

⁹ Braun, Reinhard: „Re-Cycling, Re-Formating, Re-Morphing, Re-Sampling, ...“. http://braun.mur.at/texte/sampling_3800.shtml (Stand: 08.02.2008).

nem zweiten Schritt befasst sich die Arbeit mit Sampling als einer Strategie zur Etablierung neuer Repräsentationsweisen und Identitätsvorstellungen im Kontext kulturtheoretischer Konzepte der Hybridisierung. Vor allem Kulturschaffende aus Minderheitengruppen eignen sich diese künstlerischen Strategien mit dem Ziel an, traditionelle und meistens aus hierarchischen Strukturen resultierende und diese deshalb widerspiegelnde Bedeutungen zu entkräften und alte Konventionen zu unterlaufen.

Bill Ashcroft, Autor zahlreicher Bücher und Artikel über Postkolonialismus, beschreibt den Prozess des Samplings am Beispiel der Literatur mit den Worten „Canonical literary texts are ‚consumed‘ in such a way that they become the basis for resistant, appropriated versions which subtly subvert the values and political assumptions of the originals.”¹⁰ In der Tradition etablierte Bilder, Motive oder Bedeutungen werden durch die Strategie des Samplings adaptiert und oftmals durch rhetorische Mittel wie Übertreibung und Ironie transformiert, um mit einem neuen Sinn und einer neuen Bedeutung aufgeladen zu werden. Die Transformation selbst besteht meistens nur in einer geringfügigen Veränderung der originären Bilder oder Motive. Die subversive Entkräftigung hegemonialer Machtvorstellungen, hierarchisch geprägter Traditionen und althergebrachter Konventionen tritt dadurch umso deutlicher zutage.

Dies war nicht immer so. Zu Anfang der postkolonialen Bewegung dominierte in der Regel nämlich bei Minderheiten die radikale Opposition gegenüber der dominanten Kultur, bevor sich im Zuge einer historischen Entwicklung die subversive Umwertung der realen Machtverhältnisse erst durchzusetzen begann.¹¹ Den Endpunkt markiert eine neue Sicht auf das kreative Potenzial der „Marginalen“, wie der Kulturtheoretiker Stuart Hall herausgearbeitet hat:

[T]he most profound cultural revolution has come about as a consequence of the margins coming into representation – in art, in painting, in film, in music, in literature, in the modern arts everywhere, in politics, and in social life generally. Our lives have been transformed by the struggle of the margins to come into representation. Not just to be placed by the regime of some other, or imperializing eye but to reclaim some form of representation for themselves.¹²

Mit den Mitteln der Dekonstruktion, Subversion, Infragestellung und Reversion wird mit tradierten Bildern, Vorstellungen und Konventionen gebrochen und im Gegenzug dazu kulturelle Vielfalt und Polyphonie zum Ausdruck gebracht.¹³

¹⁰ Ashcroft, Bill: *Post-Colonial Transformation*, London / New York: Routledge, 2001, S. 33.

¹¹ Diese positive Entwicklung von kulturellen Minderheiten aus der Diaspora, die sich gegen eine dominante Kultur durchsetzen und eigenständig und selbstbewusst ihren kreativen Raum schaffen, wird im Kapitel 4: *Identitäten im Wandel* und vor allem im Kapitel 4.1.: *Wege zu neuen Identitätsformen: Der Prozess der kulturellen Hybridisierung* nachgezeichnet.

¹² Hall 1991a, S. 34.

¹³ Die Soziologin Elisabeth Beck-Gernsheim beispielsweise spricht von einem „breiteren Erfahrungs- und Bewußtseinshorizont“ der Migranten, die „in einer Welt, in der Ethnien in zunehmendem Maße in Konflikt geraten, kreativer sein können als die vermeintlich reinrassigen Individuen.“ (Beck-Gernsheim, Elisabeth: *Wir und die Anderen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004, S. 88.)

Postmoderne Begriffe wie Fragmentarisierung, Hybridisierung und Kreolisierung avancieren zu Kernbegriffen in den Definitionen von Kultur und Identität, die wiederum von Differenz, Wandel und Grenzüberschreitung sprechen. Der Rapper Maxim zum Beispiel, Mitglied der erfolgreichen Gruppe K.I.Z. aus dem Berliner Stadtteil Kreuzberg, wehrt sich gegen die häufig als sexistisch und sadistisch (fehl-) interpretierte Kunstsprache seiner Rap-Texte mit dem Hinweis auf ihre Entstehung aus der Marginale:

Wenn man die Welt auf eine andere Art beobachtet, braucht man auch andere Wörter, um sie zu beschreiben. Dann reicht das normale Vokabular nicht mehr aus, dann muss man sich ein neues Vokabular ersinnen – oder, nahe liegender, man gibt dem vorhandenen Wortschatz einen neuen Sinn, indem man die Bedeutungen der Wörter manipuliert, zum Beispiel, indem man sie in ungewohnten Zusammenhängen auftauchen lässt.¹⁴

Auch Chris Ofili setzt bereits vorhandene und bekannte Bilder aus der Gesellschaft, darunter Stereotype und Klischees, aber auch Motive aus der Geschichte und Zitate anderer Künstler in seinen Werken ein. Im Mittelpunkt der Untersuchung steht daher die Frage, wie er die Strategie des Samplings als eine Form der Aneignung und Transformation kultureller Bestände in seiner Kunst und zur Darstellung seiner eigenen Person verwendet, und wie er diese Techniken subversiv zur Etablierung eines neuen (Menschen) Bildes umfunktionalisiert und damit zugleich herkömmliche Sichtweisen zu demaskieren unternimmt. Ofilis Konzept des Samplings als Technik des Aneignens und Transformierens wird an einigen repräsentativen Beispielen aus seinem Werk nachgezeichnet. Dabei sollen sowohl die früh entstandenen ‚Shit‘-Bilder aus den 1990er-Jahren als auch Werke aus den Jahren 2006 und 2007 herangezogen werden.

Nach einem kritischen Literaturbericht, der die wichtigsten Positionen der Forschungsliteratur beleuchtet, und einer kurzen Skizze der Biographie, widmet sich das Kapitel 2 den politischen (Migrationspolitik in Großbritannien) und kunstgeschichtlichen Hintergründen von Ofilis Werk, wobei die britische Kunstszene der 1980er- bis Ende 1990er-Jahre, insbesondere die ‚young British artists‘-Bewegung, im Mittelpunkt steht. Daran anschließend stellt das Kapitel die künstlerische Entwicklung Ofilis anhand Material, Technik, Motivwahl und Inspirationsquellen dar und diskutiert zentrale Fragen zum Werk (Afro-Kitsch oder ethnische Referenz, Bildbegriff). Kapitel 3: *Black Tradition: HipHop und das Konzept des Samplings* zeichnet zuerst den musikgeschichtlichen Kontext der, so eine der Hauptthesen dieser Arbeit, für Ofili zentralen Gestaltungstechniken Sampling und Signifyin(g) im HipHop sowie in der Rap-Musik nach, geht aber auch ausführlich auf die Ursprünge dieser rhetorischen Technik in der Tradition der westafrikanischen Wandererzähler ein. Anhand von drei Bildbeispielen veranschaulicht das Kapitel außerdem paradigmatisch die visuelle Umsetzung dieser Techniken durch Ofili. Im vierten Kapitel *Identitäten im Wandel* stehen kulturtheoreti-

¹⁴ Dax, Max / Defcon, Robert: „K.I.Z. – Kunstsprache Teil 9“, in: *Spex*, #322, September / Oktober 2009, S. 45.

sche Arbeiten zum postkolonialen Menschenbild sowie, davon ausgehend, die diasporischen Erfahrungen der Schwarzen in England im Mittelpunkt. Weiter werden Künstler aus Minderheitengruppen kontextualisiert, die in ihren Werken bestimmte Machtverhältnisse und daraus resultierende Fremd- bzw. Selbstpositionierungen thematisieren. Diese werden von Künstlern wie Jean-Michel Basquiat, Yinka Shonibare, Sarah Lucas und Kara Walker reflektiert, die damit das unmittelbare Umfeld für Ofilis eigene Arbeiten darstellen. Kapitel 5 wiederum untersucht Ofilis Strategien der Repräsentation in *The Adoration of Captain Shit and the Legend of the Black Stars* (1998), einem der Hauptwerke des Künstlers, und fokussiert dabei vor allem darauf, wie Ofili mit den Mitteln des Samplings und Signifyin(g)s subversiv stereotype Menschenbilder und tradierte (Kunst-) Vorstellungen transformiert und destruiert. Den Abschluss des Kapitels bildet ein vergleichender Exkurs zwischen Ofilis und Andy Warhols Repräsentationsstrategien. Ab 2004 setzt sich Ofili verstärkt mit Künstlern der frühen Moderne auseinander, insbesondere mit dem Kubismus. Nach einer kunstgeschichtlichen Einführung in die Bildtheorien des Kubismus widmet sich der zweite Teil des Kapitels 6: *Recycle, Resample, Remix* daher der Bildanalyse von Ofilis *Thirty Pieces of Silver* (2006), in dem sich seine Beschäftigung mit unter anderem Cézanne, Picasso und Braque niedergeschlagen hat. Das Schlusskapitel 7 schließlich fasst die Ergebnisse dieser Arbeit noch einmal zusammen und liefert mit einer Untersuchung von *Christmas Eve (Palms)*, eines der jüngeren Werke von Ofili aus dem Jahr 2007, einen abschließenden Ausblick.

2. Forschungsstand, biographische und künstlerische Entwicklung von Chris Ofili

2.1. Forschungsstand

Die Literatur zu Chris Ofili ist überschaubar. Wissenschaftliche Abhandlungen sind Mangelware und bis vor einem Jahr existierte noch nicht einmal eine Monographie beziehungsweise Werkschau des Künstlers über das bisherige Œuvre. Der 2009 im Verlag Rizzoli (New York) publizierte, über 260 Seiten starke Werkskatalog dokumentiert erstmals chronologisch Ofilis Schaffen ausgehend von den 1990er-Jahren bis zur Gegenwart und ist mit großformatigen und hochwertigen Abbildungen illustriert.¹ Im Anhang komplettieren noch nie zuvor publizierte Vorstudien zu Bildern wie beispielsweise *The Holy Virgin Mary* (1996) oder *Captain Shit and the Legend of the Black Stars* (1996) zusammen mit einer Sammlung von motivischen Bildvorlagen die Werkschau und geben damit erstmals umfassende Einblicke in den Werkkosmos des Künstlers. Als Ergänzung gibt der Band außerdem neben Skizzen frühe Werke aus Ofilis Studienzeit sowie bildhafte Inspirationsquellen wie zum Beispiel fotografische Vorlagen, Abbildungen aus Magazinen oder Kunstwerke von Andy Warhol, William Blake und Francis Picabia wieder.

Die monographische Arbeit enthält neben zwei Prosatexten der Künstlerin Kara Walker und der Autorin Cameron Shaw ein ausführliches Interview mit Ofili und der Kuratorin Thelma Golden aus dem Jahr 2009 sowie drei wichtige Texte zu paradigmatischen Bildern und Werkgruppen. Carol Becker, Professorin an der *Columbia University School of the Arts*, analysiert in ihrem Aufsatz „Brooklyn Museum: Messing with the sacred“ den kulturellen Konflikt, den Ofilis Gemälde *The Holy Virgin Mary* in der *Sensation*-Ausstellung im New Yorker *Brooklyn Museum of Art* 1999 ausgelöst hat. Im Mittelpunkt stehen dabei die Bedeutungsverschiebungen sowie Missverständnisse, die Ofili durch die Re-Kombination christlicher Motive mit profanen Elementen wie Elefantendung und pornografischen Bildern provoziert hat. Der zweite Aufsatz stammt von David Adjaye, einem afro-britischen Architekten, der in enger Zusammenarbeit mit Ofili den Raum für die Werkinstallation *The Upper Room* aus dem Jahr 2002 konzipiert hat. In „Chris Ofili: The Upper Room“ befasst sich Adjaye ausführlich mit der Entstehungsgeschichte der Werkinstallation, mit den einzelnen Gestaltungsfaktoren Material, Licht, Raum sowie mit dem Zusammenspiel von Kunst und Architektur. Der nige-

¹ *Chris Ofili*, New York: Rizzoli, 2009. Mit einem Vorwort von Peter Doig und Beiträgen von Becker, Carol: „Brooklyn Museum: Messing with the sacred“, S. 78-84; Adjaye, David: „Chris Ofili: The Upper Room“, S. 122-125; Enwezor, Okwui: *Shattering The Mirror of Tradition: Chris Ofili's Triumph of Painting at the 50th Venice Biennale*“, S. 142-156; Walker, Kara: „Promenade“, S. 208-209; Golden, Thelma / Ofili, Chris: „Conversation“, S. 233-251; Shaw, Cameron: „Two more ways of looking at it“, S. 254.

rianische, in New York lebende Kurator und Autor Okwui Enwezor wiederum widmet sich in „Shattering the Mirror of Tradition: Chris Ofili’s Triumph of Painting at the 50th Venice Biennale“ Ofilis Beitrag *Within Reach* für den britischen Pavillon während der *Biennale* in Venedig 2003. Ausgehend von der Institution Biennale als Plattform künstlerischer Ausdrucksformen von Identität, Geschichte und Tradition, untersucht Enwezor die national-politischen Bezüge in Ofilis *Within Reach*. Ofili evoziere, so Enwezor, mit Flaggen und panafrikanischen Farben Erinnerungen an die britische Imperialmacht sowie deren koloniale Vergangenheit. Das im Bild prominent in den Mittelpunkt gerückte, religiös anmutende Motiv eines (schwarzen) Figurenpaars im Paradies wiederum spiegle den nationalen Diskurs zwischen schwarzer und britischer beziehungsweise westlicher Identität wider, dessen Ambivalenz Enwezor vor dem Kontext von Ofilis Menschenbild der 1990er-Jahre sowie dem Ausschluss des schwarzen Subjekts im westlichen Kanon bildlicher Repräsentation, insbesondere innerhalb der christlichen Ikonografie, herausarbeitet.

Des Weiteren wurde im Rahmen einer Ausstellung in der *Tate Britain* in London mit über 45 Gemälden, Bleistiftzeichnungen und Aquarellen Ofilis von Mitte 1990 bis 2010 eine begleitende Werkübersicht mit zwei Einführungstexten veröffentlicht.² Das ebenfalls abgedruckte Interview liefert aufschlussreiche Einblicke in Ofilis Gesamtwerk, insbesondere in seine Motivik vor dem Kontext der Kultur Trinidads. Das Interview wurde im Rahmen der Ausstellung vom Kunstdirektor des *ICA (Institute of Contemporary Arts)* in London, Ekow Eshun, geführt. Judith Nesbitt wiederum, Kuratorin der *Tate Britain*, beschreibt in ihrem eher biographisch ausgerichteten Beitrag zum Ausstellungskatalog Ofilis künstlerische sowie persönliche Entwicklung ausgehend von seinem Schaffen in London in den 1990er-Jahren über wichtige Stationen einzelner Werkausstellungen bis hin zu seinem Umzug nach Trinidad und der vorerst letzten Ausstellung *Devil’s Pie* in New York bei *David Zwirner* im Jahr 2007. Der zweite Artikel stammt erneut von Okwui Enwezor. In „The Vexations and Pleasures of Colour: Chris Ofili’s ‚Afromuses‘ and the Dialectic of Painting“ untersucht Enwezor am Beispiel kleinformatiger Aquarelle schwarzer Frauenköpfe, die 2005 im *Studio Museum* in Harlem ausgestellt waren, die Repräsentationsform schwarzer Identität in Ofilis Gesamtwerk und vergleicht sie mit anderen schwarzen Künstlern aus Ofilis Generation wie etwa Glenn Ligon, Kara Walker und Adrian Piper, die sich ebenfalls mit dem Bild der Schwarzen in der Kunst auseinandersetzen. Für die Analyse von Ofilis *Afromuses* zieht er Motive und Symbole westafrikanischer Porträtfotografen wie Seydou Keïta, Salla Casset und Meissa Geya heran.

In den anderen bislang erschienen acht Katalogen zu Einzelausstellungen Ofilis werden zwar die jeweils ausgestellten Werke (Bilder, Zeichnungen, Skulptu-

² Nesbitt, Judith (Hrsg.): *Chris Ofili*, Ausstellungskatalog Tate Britain London 2010, London: Tate publishing, 2010. Mit Beiträgen von Nesbitt, Judith: „Beginnings“, S. 8-21; Enwezor, Okwui: „The Vexations and Pleasures of Colour: Chris Ofili’s ‚Afromuses‘ and the Dialectic of Painting“, S. 64-77; Eshun, Ekow: „Ekow Eshun interviews Chris Ofili (Juni 2009)“, S. 96-105; Springer, Attillah: „The Healer“, S. 134-135.

ren) abgebildet. Sie enthalten jedoch kaum interpretative Texte, die Beiträge zur Erschließung der Bilder liefern. Der erste Katalog³ entstand 1998 anlässlich der Londoner Einzelausstellung *Chris Ofili* in der *Southampton City Art Galerie* sowie der *Serpentine Galerie*, die anschließend auch in der *Whitworth Galerie* in Manchester zu sehen war. Außerdem liegen Kataloge zu den Ausstellungen *The Upper Room* (2002)⁴ in der Londoner *Victoria Miro Galerie* sowie *Within Reach*, der 50. *Biennale* in Venedig (2003)⁵, und *Afro Muses 1995-2005* (2005)⁶ im *Studio Museum* in Harlem, New York, vor. Zwei weitere Kataloge begleiteten die Ausstellungen *The Blue Rider* (2005) in der *Contemporary Fine Arts Galerie* in Berlin sowie *The Blue Rider Extended Remix* (2006)⁷ in der *kestnergesellschaft*, Hannover. Der bislang vorletzte Katalog erschien 2008 anlässlich der Ausstellung *Devil's Pie* (2007)⁸ in der *David Zwirner Galerie* in New York. Er enthält einen allgemeinen Einführungstext des Kurators Klaus Kertess, der neben knappen biographischen Daten zum Künstler sowie einer Einführung in die Ausstellung auch kurz auf einige Inspirationsquellen und Motive in Ofilis Bildern hinweist:

Ofili has seamlessly fused a truly disparate range of influences, ranging from William Blake to Francis Picabia to Philip Guston to Sigmar Polke to the Bible to African tribal art to Alice Coltrane to Dead Prez to countless others, in his quest for a personal art and personal spirituality that might invert into more universal presence. Devil's Pie, he has titled this exhibition after a song by D'Angelo – a hip-hop singer

³ Corrin, Lisa G. / Snood, Stephen / Worsdale, Godfrey (Hrsg.): *Chris Ofili*, Ausstellungskatalog Southampton City Art Gallery, The Serpentine Gallery London 1998, London: Lithosphere, 1998. Mit Beiträgen von Worsdale, Godfrey: „The Stereo Type“, S. 1-10; Corrin, Lisa G.: „Confounding the stereotype“, S. 13-16; Eshun, Kodwo: „Plug Into Ofili“, S. 81-88.

⁴ Victoria Miro Gallery (Hrsg.): *The Upper Room – Chris Ofili*, Ausstellungskatalog Victoria Miro Gallery 2002, London: Victoria Miro Gallery, 2002. Mit Beiträgen von Paisley, Susanna: „Those who share at the table“, S. 3-27, Coleman, Beth: „Lesson II, Book of Johns: where the structural analysis of entering a room is determined to be a sublime one“, S. 53-57.

⁵ Victoria Miro Gallery (Hrsg.): *Chris Ofili – Within Reach*, Ausstellungskatalog British Pavilion 50. Biennale Venedig 2003, London: Victoria Miro Gallery, 2003. Mit Beiträgen von Golden, Thelma / Ofili, Chris: „A conversation“, S. 7-25, Searle, Adrian: „A fine romance“, S. 27-33, Coleman, Beth: „Theory of messages“, S. 35-43, Hall, Stuart: „Chris Ofili in Paradise: dreaming in Afro“, S. 45-49.

⁶ The Studio Museum (Hrsg.): *Chris Ofili: Afro Muses 1995-2005*, Ausstellungskatalog The Studio Museum in Harlem New York 2005, New York: Studio Museum Harlem, 2005. Mit Beiträgen von Golden, Thelma: „She & He“, S. 10-15, Coleman, Beth: „Mano a mano“, S. 40-43, Als, Hilton: „Cricket: a radio play“, S. 132-137.

⁷ Görner, Veit / Wagner, Hilke (Hrsg.): *The Blue Rider Extended Remix – Chris Ofili*, Ausstellungskatalog kestnergesellschaft Hannover 2006, Hannover: kestnergesellschaft, 2006. Mit Beiträgen von Görner, Veit: „New Tradition“, S. 4-5, Zuschlag, Christoph: „Der Blaue Reiter / The Blue Rider“, S. 6-7; Grau, Carolina: „Der Caganer / The Caganer“, S. 10-15; Antwi, Louis: „Blu and Silva“, S. 42-43; Tate, Greg: „Negerhimmel / Negro Heaven (Blues Clues)“, S. 70-73, Wagner, Hilke: „The Blue Rider Extended Remix“, S. 106-113, Quin, John: „Thought for the day – Morgenandacht“, S. 142-147; Brock, Bazon: „Die Herren Franz Marc und Wassily Kandinsky haften gesamtverantwortlich für die Deckung der Kosten / Messrs. Franz Marc and Wassily Kandinsky are severally liable for covering costs“, S. 172-175.

⁸ Choon, Angela / Shaw, Cameron (Hrsg.): *Chris Ofili's Devil's Pie*, Ausstellungskatalog Galerie David Zwirner New York 2007, New York: Steidl und David Zwirner, 2008. Darin: Kertess, Klaus: „Just Desserts“ (2007), S. 5-17.

and one-man band, the son and grandson of preachers and seeker and creator of a kind of hip-hop Christianity – as Ofili might be thought of as a seeker and creator of a visual hip-hop spirituality as he explores the roles of sex, violence, desire, betrayal, and more, while infusing the figure with beauty.⁹

2009 ist schließlich noch ein Begleitkatalog zur Ausstellung *Chris Ofili: Afro Margins* erschienen, die ebenfalls in der *David Zwirner Galerie* in New York gezeigt wurde. In dem schmalen Band sind acht kleinformatige Bleistiftzeichnungen reproduziert. Außerdem enthält er einen Einführungstext von Cameron Shaw, der sich mit dem Motiv ‚Afro‘ und dessen Entwicklung in Ofilis Werk beschäftigt.¹⁰

Sehr hilfreich für das Verständnis des Œuvres sowie einzelner Werke sind wiederum die Interviews mit dem Künstler, da sie Einblicke in Ofilis künstlerische Gestaltungstechniken und seine Motivwahl geben. Eines der ersten und gleichzeitig wichtigsten Interviews wurde 1995 im Katalog zur Gruppenausstellung *Brilliant! New Art from London* publiziert.¹¹ In ihm diskutiert Ofili mit Marcelo Spinelli über seine Beweggründe, Elefantendung als Material zur Leinwandgestaltung einzusetzen. Ein weiteres Gespräch aus dem Jahr 1998 mit Kodwo Eshun, einem britischen Musiktheoretiker und Journalisten, wurde in Ausschnitten unter dem Titel „Plug Into Ofili“ als Glossar im Ausstellungskatalog der *Serpentine Galerie* (London) veröffentlicht. Es bietet einen interessanten Überblick zu Ofilis Inspiration durch die Populärkultur der Schwarzen, darunter etwa so unterschiedliche, berühmte Figuren wie Muhammad Ali, den Comic-Held Luke Cage oder die HipHop-Formation Wu-Tang Clan.¹² 2000 führte der New Yorker Künstler und Musiker Paul D. Miller ebenfalls ein Interview mit Ofili, das in der Kunstzeitschrift *Parkett No.58* unter dem Titel „Deep Shit – An Interview with Chris Ofili“ abgedruckt ist. Es macht vor allem die engen Parallelen von Ofilis Bildmotiven und künstlerischen Techniken mit der HipHop-Kultur deutlich.¹³

Das *Sleek* Magazin druckte in seiner Frühjahrsausgabe 2006 unter dem Titel „Serious Shit“ ein Interview der Herausgeberin Annika von Taube mit Ofili ab.¹⁴ Anlässlich der Ausstellung *The Blue Rider* dreht sich das Gespräch um Ofilis In-

⁹ Ebd., S. 12.

¹⁰ Joern, Julia / DeMase, Liz (Hrsg.): *Chris Ofili – Afro Margin*, Ausstellungskatalog Galerie David Zwirner New York 2009, Santa Fe (New Mexico): Radius Books, 2009. Mit einem Gedicht von Ellams, Inua: „Goats, Milk & Mathematics“, S. 1, und einem Beitrag von Shaw, Cameron: „Afro Margin Meditations“, S. 2-3.

¹¹ Spinelli, Marcelo: „Chris Ofili“, in: Rothfuss, Joan / McLean, Kathleen / Fogle, Douglas (Hrsg.): *Brilliant! New Art from London*, Ausstellungskatalog Walker Art Center Minneapolis / Contemporary Arts Museum Houston 1995, Minneapolis: Walker Art Center Publications, 1995, S. 66-67.

¹² Eshun, Kodwo: „Plug Into Ofili“, in: Corrin, Lisa G. / Snood, Stephen / Worsdale, Godfrey (Hrsg.): *Chris Ofili*, Ausstellungskatalog Southampton City Art Gallery, The Serpentine Gallery London 1998, London: Lithosphere, 1998, S. 81-88.

¹³ Miller, Paul D.: „Deep Shit – An Interview with Chris Ofili“, in: *Parkett*, No. 58, 2000, S. 164-169.

¹⁴ Taube, Annika von / Ofili, Chris: „Serious Shit“, in: Bracht, Christian (Hrsg.): *Sleek*, Issue 10, Frühjahr 2006, S. 82-89.

teresse an der deutschen Künstlergruppe *Der blaue Reiter* als Ausgangspunkt für eine bildnerische Auseinandersetzung. Der Anreiz bestand dabei, so Ofili, weniger in einem künstlerischen ‚Dialog‘ und in einer inhaltlichen Auseinandersetzung mit der Künstlergruppe, sondern vielmehr in dem Aspekt der Transformation bestimmter Bildideen:

There’s no direct discussion, no dialogue with Der Blaue Reiter or with any of the artists. It’s more like a door with a ‚Der Blaue Reiter‘ sign over it, and when you go through you find all the possible elements of abstraction, freedom and liberation.¹⁵

Ebenfalls erwähnenswert in diesem Zusammenhang ist das Interview mit dem Kunstkritiker und Journalisten Oliver Koerner von Gustorf aus dem Jahr 2006 für das Kunstmagazin *db-artmag* der Deutschen Bank, das sich ebenfalls mit dem Themenkomplex ‚Der Blaue Reiter‘ beschäftigt. Das oben bereits erwähnte Interview mit Thelma Golden ist drei Jahre später im Band *Chris Ofili* erschienen. Das ausführliche Gespräch erstreckt sich über 20 Seiten und gibt einen instruktiven Einblick in Ofilis Werk und seine Arbeitsweise.

Anlässlich der Werkschau 2010 in der *Tate Britain* führte neben dem bereits erwähnten Interview von Ekow Eshun auch die Autorin Christy Lange ein weiteres Künstlergespräch mit Ofili. Es ist unter dem Titel „In Search of the Real Me“ in der Frühjahrsausgabe 2010 des Magazins *Tate etc.* abgedruckt und befasst sich mit Ofilis Weg zur Malerei, seinen Referenzen, Themenkomplexen und Motiven.¹⁶ Unter anderem erwähnt Ofili darin Bill Clarke, seinen Lehrer am Tameside College of Technology in Lancashire: „[He] introduced me to painting in a way that didn’t make me feel restricted or limited. Not only was it something completely new, but it was something that allowed me to investigate further into who I am.“¹⁷ Das Zitat gibt einen Hinweis darauf, welche Freiheit in der Motivwahl sich Ofili im Anschluss an Clarke bei seinen eigenen künstlerischen Strategien zugestanden hat – und zwar nicht nur hinsichtlich der Material- und Themenvielfalt, sondern auch in Bezug auf eine künstlerische, fast spielerisch zu nennende Selbstbestimmung, die sich als Artikulation eines neuartigen, selbstbewussten Menschenbildes lesen lässt, und die sich sowohl in der Inszenierung der eigenen Person als auch in der Repräsentation von Figuren auf der Leinwand niederschlägt. Auf diese Aspekte wird im Laufe der Arbeit noch ausführlicher zurückzukommen sein.

Eine Vielzahl von Artikeln und Ausstellungsrezensionen in renommierten Fachzeitschriften fokussieren vor allem Ofilis Verwendung von Elefantensexkrementen und dokumentieren ausführlich deren provokante Wirkung im Rahmen der *Sensation*-Ausstellung von 1999 in New York¹⁸. Da sie jedoch keine darüber

¹⁵ Ebd., S. 82.

¹⁶ Lange, Christy / Ofili, Chris: „In Search of the Real Me“, in: *Tate etc.*, Issue 18, Spring 2010, S. 90-101.

¹⁷ Ebd., S. 92.

¹⁸ Eine Auswahl: Dubin, Steven C.: „How ‚Sensation‘ became a scandal“, in: *Art in America*, Vol. 88, No. 1, Januar 2000, S. 53-59; Cembalest, Robin: „Battle in Brooklyn“, in: *ARTnews*, Vol.

hinaus reichenden Ansätze zur Interpretation von Ofilis Werk bieten, sollen sie hier nicht ausführlich zu Wort kommen. Eine Ausnahme stellt lediglich der Aufsatz „Brooklyn Museum: Messing with the sacred“ dar, in dem Carol Becker 2009, also aus einer gewissen historischen Distanz heraus, den damaligen kulturpolitischen Eklat differenziert analysiert und die Transformation unterschiedlicher Bedeutungskontexte in *The Holy Virgin Mary* kritisch reflektiert:

As a black artist in a predominantly white art world, he is aware that there is an explanation that his work will in some way reference blackness. He plays with this and takes it to an even farther point, back to the elephants of Africa, a place so primal and unexpected that either people accept the work as African and exotic, or they question why he insists on using dung everywhere, even to portray the Virgin Mary.¹⁹

Becker erkennt Ofilis Strategie, durch Kombination eigentlich widersprüchlicher Inhalte und Materialien Missverständnisse förmlich provoziert zu haben. Ihre Analyse der daraus resultierenden Bedeutungsverschiebungen und des Einsatzes von Subtexten liefern einen wichtigen Beitrag zur Erschließung weiterer Werke Ofilis, obwohl sie ihrerseits den Ansatz einer kontextabhängigen Interpretation, den die vorliegende Arbeit übernehmen wird, selbst nicht zu Ende verfolgt und einlöst.

Abgesehen von den Beiträgen zur Ausstellung in New York, lassen sich in den diversen Sekundärititeln zu Ofili grob zwei Herangehensweisen an das Werk herauskristallisieren. Die eine charakterisiert Ofili als Maler, der die Grenzen der Kunsttradition mit seiner vielschichtigen Leinwandgestaltung herausfordert und durch die Verwendung neuartiger Materialien sowie den Rückgriff auf unterschiedlichste, oft gegensätzliche Inspirationsquellen eine individuelle ästhetische Bildsprache kreiert. Dabei werden jedoch detaillierte Analysen zur komplexen Technik Ofilis anhand einzelner Bilder meistens ausgespart. Beispielhaft für diese Position sind etwa folgende Artikel: „Dung & Glitter“ von Martin Maloney in *Modern Painters* (Herbst 1998)²⁰, „Ofili's Glittering Icons“ von Lynn MacRitchie in *Art in America* (Januar 2000)²¹ sowie „Chris Ofili: Maler und Mythenspieler“ von Silke Müller in *ART: das Kunstmagazin* (Februar 2000)²². Die Arbeiten beschränken sich größtenteils auf eine rein schematische Aufzählung der Bezüge in Ofilis Werk, ohne dabei entweder detailliert auf die Bildsprache einzugehen oder die Inspirationsquellen zu kontextualisieren, wie ein Aufsatz aus dem englischen Kunst-, Kultur- und Mode-Magazin *Dazed & Confused* verdeutlicht:

Turned on by Tina Turner, Lil' Kim, Diana Ross, Foxy Brown, Biggie Smalls, Tupac, Snoop Doggy, Puff Daddy, Muhammad Ali. Hooked on beauty, African influ-

98, No. 10, November 1999, S. 61-62; Ross, Andrew: „The Rights Stuff“, in: *Artforum International*, Vol. 38, No. 3, November 1999, S. 45/48.

¹⁹ Becker, Carol: „Brooklyn Museum: Messing with the sacred“ (2009) in: *Chris Ofili*, New York: Rizzoli, 2009, S. 84.

²⁰ Maloney, Martin: „Dung & Glitter“, in: *Modern Painters*, Herbst 1998, S. 41-42.

²¹ MacRitchie, Lynn: „Ofili's Glittering Icons“, in: *Art in America*, Vol. 88, No. 1, Januar 2000, S. 96-101.

²² Müller, Silke: „Chris Ofili: Maler und Mythenspieler“, in: *ART: das Kunstmagazin*, Nr. 2, Februar 2000, S. 10-21.

enced dots, semi-logical patterns, [...] porn, streetlife, the illicit, a glimpse of glamour ... and elephant dung. Educated on modernism, David Hammons, Jean-Michel Basquiat, William Blake and The Bible.²³

Der britische Künstler und Journalist Martin Maloney ergänzt die Auflistung der verschiedenen Einflüsse immerhin durch eine (allerdings sehr pauschale) Positionierung Ofilis in der Tradition der abendländischen Kunst: „[A]n all-over look of Pollock; the poured paint of the 1960s school; swirly linear patterns from Munch and Klimt.“²⁴ Die beiden Ausstellungen *The Blue Rider* und *The Blue Rider – Extended Remix* waren dann der Anlass, die Liste an Motiven und Referenzen nochmals zu erweitern, wobei sich auch in diesem Fall die journalistische Berichterstattung oftmals auf eine kontextlose Aufzählung beschränkt, ohne dabei fundierte, weitergehende Deutungsansätze zu liefern. Parallel dazu wird häufig eine im Vergleich zur Bildtiefe der früheren ‚Shit‘-Bilder fehlende Ausdruckskraft der Gemälde moniert, etwa in dem im *art* Magazin Juli 2006 erschienenen Beitrag: „Ofili mixt Volkskunst, Kitsch und Kunstgeschichte zu Bildern, die man nur als traumhaft schön bezeichnen kann.“²⁵ Auch die Bilder der *Devil’s Pie*-Ausstellung werden von Kunstkritikern als qualitativ schwächer eingestuft als Ofilis Arbeiten der 1990er-Jahre²⁶ und als reine Ansammlung von Zitaten gedeutet. Der amerikanische Kunstkritiker Jerry Saltz zum Beispiel beschreibt lediglich unkritisch seine Empfindungen und Assoziationen während der Betrachtung von Ofilis Bildern:

[T]here are strange traces of all sorts of art-historical DNA, including Jazz Age graphics, various early-twentieth-century modernist styles, Lyonel Feininger, stained glass, Ludwig Kirchner, Romare Bearden, Art Nouveau, Jacob Lawrence, and Bob Thompson. It’s like he’s a black Matisse or Gauguin. The compositional flatness, handling of space, staining, and off-colors also bring Doig into mind.²⁷

Im Gegensatz dazu wird es ein Ziel dieser Arbeit sein, die Motive, Referenzen und Bezüge in Ofilis Werk kontextuell zu erschließen und ihre sinnstiftende Transformation anhand von Einzelanalysen genauer in den Blick zu nehmen. Dabei wird Ofilis Strategie des Zitats und der Adaption in den für die Kulturproduktion der Schwarzen traditionsreichen Kontext des Samplings hineingestellt.

Diese Herangehensweise an das Œuvre Ofilis ist bislang in der Sekundärliteratur noch nie konsequent durchgeführt worden. Stattdessen wird sogar häufig ausschließlich biographisches Material zur Deutung herangezogen, das zwar durch-

²³ Newsome, Rachel: „Afrodaze – Chris Ofili“, in: *Dazed & Confused*, November 1998, S. 74-80, hier: S. 76.

²⁴ Maloney, Martin: „Dung & Glitter“, in: *Modern Painters*, Herbst 1998, S. 41.

²⁵ Schlüter, Ralf: „Die sanfte Umschreibung der Geschichte“, in: *art*, Nr. 7, Juli 2006, S. 84.

²⁶ Die Kunstjournalistin Jackie Wullschlager beispielsweise empfindet Ofilis neue Arbeiten, die in der *Tate Retrospektive 2010* zum ersten Mal gezeigt wurden folgendermaßen: „[T]he compositions are weak, the style tentative and of memorable images there are none.“ (Wullschlager, Jackie: „Man of Colour“, *Financial Times*, 30./31. Januar 2010, S. 13.)

²⁷ Saltz, Jerry: „The Elephant in the Room“, in: *New York Magazine*, Oktober 2007, S. 94-95, hier: S. 95.

aus aufschlussreiche Ansätze liefert, aber nicht selten allein zur Beschreibung der (Selbst-) Inszenierung des Künstlers dient. Ein sehr gutes Beispiel dafür ist ein früher Artikel aus dem Jahr 1994 von Stuart Morgan in der englischen Kunstzeitschrift *Frieze* mit dem Titel „The Elephant Man“.²⁸ In ihm wird der danach oft zitierte und zum Passepartout vieler Deutungen avancierte Mythos geboren, Ofili sei in einer Art Erweckungserlebnis von der künstlerischen Kraft des Elefantendungs im afrikanischen Zimbabwe überwältigt worden.

Der andere Zweig innerhalb der Forschungsliteratur behandelt Ofili im Kontext der Identitätsverschiebungen innerhalb der postmodernen und postkolonialen Gesellschaft. Hervorzuheben sind neben den beiden oben schon erwähnten Artikeln von Okwui Enwezor folgende Aufsätze: Lisa G. Corrin, Kuratorin an der *Serpentine Galerie* in London, thematisiert in ihrem Beitrag für den Ausstellungskatalog aus dem Jahr 1998 unter dem Titel „Confounding the Stereotype“ Postkolonialismus und Postmoderne in Ofilis Werk mit dem Verweis auf Ofilis spielerischen Umgang mit Stereotypen, ohne dabei jedoch auf aktuelle Debatten im Bereich der Cultural Studies näher einzugehen. Diesen Schritt unternimmt erst Niru Ratnam, Kunsthistoriker an der Open University Großbritannien, in seinem aufschlussreichen Essay „Chris Ofili and the Limits of Hybridity“, veröffentlicht in der Zeitschrift *New Left Review* (Mai / Juni 1999).²⁹ Ratnam diskutiert zwar ausführlich grundlegende Aspekte der postkolonialen Kulturtheorie und setzt sie in Bezug zu Ofilis Werk. Er missversteht jedoch Ofilis Einsatz von Ironie als Grenzüberschreitung. Laut Ratnam haben Ironie und Humor als Ausdruck einer hybriden Kunstform keinen Platz in der künstlerischen Auseinandersetzung mit politisch brisanten Themen wie Rassismus und Entgrenzung. Der Kunsthistoriker ignoriert jedoch bei seiner Analyse, dass Diskriminierung und Rassismus einen sehr wichtigen Aspekt der diasporischen Erfahrung ausmachen. Er verkennt Ofilis intelligente Auseinandersetzung mit rassenpolitischen Themen, und dass diese hinsichtlich einer postkolonialen Ausdrucksfreiheit durchaus mit Witz und Ironie thematisiert werden müssen.

Auch Divya Tolia-Kelly und Andy Morris stellen in ihrem Artikel „Disruptive Aesthetics? Revisiting the Burden of Representation in the Art of Chris Ofili and Yinka Shonibare“ (2004)³⁰ Ofilis Spiel mit Witz und Ironie in ein falsches Licht. Sie verstehen die Person Ofili lediglich als Marketing-Strategen der ‚yBa‘-Szene („young British artists“) und verkennen seine Verwurzelung in einer schwarzen Kunsttradition, der es um eine Auseinandersetzung mit dem Problem der Repräsentation geht. Stattdessen wird Ofilis Ansatz als Verspottung der Errungenschaften der schwarzen Kunstbewegung gedeutet:

²⁸ Morgan, Stuart: „The Elephant Man“, in: *Frieze. International Art Magazine*, März / April 1994, S. 40-43.

²⁹ Ratnam, Niru: „Chris Ofili and the Limits of Hybridity“, in: *New Left Review*, No. 235, Mai / Juni 1999, S. 153-159.

³⁰ Tolia-Kelly, Divya / Morris, Andy: „Disruptive Aesthetics? Revisiting the Burden of Representation in the Art of Chris Ofili and Yinka Shonibare“, in: *Third Text*, Vol. 18, Issue 2, 2004, S. 153-167.

Ofili's over-defined stereotypes, using the sensual aesthetics offered by the dung and a vivid palette, mock the reverential politics of representation, and the ‚burden‘ of the politically responsible practitioner.³¹

Dagegen vertritt vorliegende Arbeit die These, dass Chris Ofili sehr wohl mit seiner künstlerischen Strategie in die Tradition schwarzer Kunstproduktion und damit in den Kontext des Problems schwarzer Identität eingeordnet werden kann. Dabei darf allerdings nicht der Fehler begangen werden, das Werk an den Maßstäben schwarzer Künstler vergangener Generationen zu messen. Ofili entwickelt stattdessen, ausgehend von den Traditionen und Errungenschaften schwarzer Kunst, die er sich aneignet und zitiert, neue Ausdrucksweisen und damit gleichzeitig ein neues, hybrides Menschenbild unter Einsatz von Übertreibung und Humor als Teil der neudefinierten kulturellen Freiheit. Dies kann deshalb nicht einfach als Verspottung der Errungenschaften vergangener Künstlergenerationen interpretiert werden. Ofilis Einsatz von Mitteln wie Ironie und Übertreibung soll deshalb im Kapitel 4: *Identitäten im Wandel* kritisch beleuchtet und in einen sozio-politischen Kontext gestellt werden.

Innerhalb der Fachwelt wiederum, die sich primär mit afrikanischer Kunst befasst, wird Ofili kaum beachtet. Eine der wenigen Ausnahmen ist Coco Fusco – interdisziplinäre Künstlerin aus Kuba und Professorin für Visual Arts an der *Columbia Universität* –, die für die Frühjahr / Sommer-Ausgabe 1999 des *Nka Journal of Contemporary African Art* den Artikel „Captain Shit and other allegories of black stardom: the work of Chris Ofili“ beigetragen hat.³² Ein weiterer erwähnenswerter Beitrag in diesem Kontext mit dem Titel „Hip-Hop Assemblage – The Chris Ofili Affair“ (*African Arts*, Frühjahr 2000) stammt von Donald J. Cosentino, Professor für World Arts and Cultures an der *Universität Kalifornien* in Los Angeles.³³ Beide Autoren sehen in Ofili einen genuin afrikanischen Künstler. Dabei konzentriert sich Cosentino auf den Symbolgehalt von Ofilis Werk und stellt vor allem die Verwendung von Elefantendung in den Kontext der afrikanischen Yoruba Tradition. Fusco wiederum wehrt sich vehement dagegen, Ofili ausschließlich als modernen Künstler zu sehen, der die Grenzen der Kunst ausdehnt und im Großbritannien der 1990er-Jahren die Leinwand-Malerei gegen die dominante Konkurrenz der Video- und Installations-Kunst wiederbelebt habe. Fusco betont dagegen den politischen Ge-/Inhalt von Ofilis Œuvre in einem afro-diasporischen Kontext, stellvertretend abzulesen an der Verwendung von Elefantendung, den Fusco als „symbol [...] for the utter dehumanization of Black people“³⁴ deutet. Leider unterlassen es beide Autoren, Ofili vor dem Hintergrund der Black-Art-Bewegung zu untersuchen. Fusco erwähnt zwar beiläufig die Na-

³¹ Ebd., S. 161.

³² Fusco, Coco: „Captain Shit and other allegories of black stardom: the work of Chris Ofili“, in: *Nka Journal of Contemporary African Art*, Frühjahr / Sommer 1999, S. 40-45.

³³ Cosentino, Donald J.: „Hip-Hop Assemblage – The Chris Ofili Affair“, in: *African Arts*, Vol. 33, No. 1, Frühling 2000, S. 40-51/95.

³⁴ Fusco, Coco: „Captain Shit and other allegories of black stardom: the work of Chris Ofili“, in: *Nka Journal of Contemporary African Art*, Frühjahr / Sommer 1999, S. 45.

men einiger schwarzer Künstler, jedoch ohne fundierte Vergleiche zu ziehen oder nachvollziehbare Parallelen zu Ofili aufzuzeigen.

Fazit: In der Forschungsliteratur finden sich neben einigen oberflächlichen Betrachtungen viele kurz angerissene Thesen, die jedoch überwiegend keine übergreifenden Interpretationsansätze oder sogar umfassende Analysen des Werks von Ofili bieten. Ziel dieser Arbeit ist es deshalb, Ofili und sein Werk detaillierter als bisher zu kontextualisieren, die unterschiedlichen Einflüsse und Bezüge offenzulegen und ihre Funktion in den Bildern kritisch zu untersuchen. Die Basis dafür sind in erster Linie phänomenologische Bildbeschreibungen, kulturtheoretische Forschungsergebnisse sowie die Analyse einiger für Ofili prägender Traditionen schwarzer Kulturproduktion. Ein weiterer Schwerpunkt der Arbeit liegt in der Konzentration auf Bildideen und -konzepten der Moderne, die bislang noch nicht mit Ofilis künstlerischer Strategie in Verbindung gebracht wurden.

2.2. Biographische Hintergründe

Im Folgenden steht nach einem Exkurs zur Migrationspolitik in Großbritannien ein Überblick zu Ofilis Werk im Kontext seiner Vita im Mittelpunkt. Im Anschluss daran skizziert ein weiteres Kapitel die Kunstszene der ‚young British artists‘, die als wichtiger Repräsentant der britischen Kunstwelt der 1980er- und 1990er-Jahre gilt. Innerhalb dieser sogenannten ‚yBa‘-Szene erlangt Chris Ofili Mitte der 1990er-Jahre internationale Beachtung in der Kunstwelt. Eine wichtige Station war die Gruppenausstellung *Sensation*, die 1999 im New Yorker *Brooklyn Museum of Art* zu sehen war, und mit Ofilis Bild *The Holy Virgin Mary* für Missverständnisse sowie Furore sorgte.

2.2.1. Migrationspolitik in Großbritannien

Der folgende Exkurs skizziert das sozial-politische Klima Großbritanniens, in das Ofilis Eltern Ende der 1960er-Jahre immigrierten und Chris Ofili kurze Zeit später hineingeboren wurde, ein soziales Klima, in dem er aber auch aufgewachsen ist und seine Ausbildung genossen hat. Des Weiteren erläutert er politische Fakten zu den Einwanderungsgesetzen in Großbritannien und führt in die kulturellen Themenkomplexe ein, die im Laufe dieser Arbeit, insbesondere im Kapitel 4: *Identitäten im Wandel*, wieder aufgegriffen werden.

Migration und Einwanderer haben seit Jahrhunderten das Bild Großbritanniens (mit) geprägt und dem Land sein heutiges internationales Gesicht gegeben. Bereits im 16. Jahrhundert verhalfen hugenottische und niederländische Einwanderer dank ihrer handwerklichen Fähigkeiten England aus der damaligen ökonomischen Krise. Irische Bauarbeiter kamen im 19. und 20. Jahrhundert ins Land, schwarze und chinesische Matrosen waren vor allem in Kriegszeiten von der britischen Flotte gern gesehene Arbeitskräfte, und Menschen mit afro-

karibischer Herkunft sind insbesondere seit der Nachkriegszeit fester Bestandteil des britischen Gesundheits- und Verkehrssystems.³⁵ Während die anderen europäischen Länder spätestens im 19. Jahrhundert gesetzliche Einreiseregulungen erlassen haben, verzichtete Großbritannien auf solche Maßnahmen.³⁶ Doch die vermeintliche Offenheit gegenüber den Immigrationen und der aus ihnen resultierenden ethnischen Vielfalt der britischen Gesellschaft brachte verstärkt im 20. Jahrhundert Probleme der Akzeptanz und Toleranz mit sich. Dominierte in den Jahrhunderten zuvor noch die Auffassung, Einwanderung als ökonomischen Gewinn oder als Beweis einer liberalen Gesellschaft (Aufnahme politischer Flüchtlinge) zu sehen, „rückte im Zwanzigsten Jahrhundert [die] Wahrnehmung von Wanderungsprozessen als Problem und Belastung in den Vordergrund.“³⁷

War die Einreise nach Britannien zuvor mehr oder weniger uneingeschränkt möglich gewesen, wurden die Grenzen 1905 mit dem sogenannten *Aliens Act* erstmals gesetzlich festgelegt und somit die Einwanderungen kontrolliert. Im Laufe der Zeit wurden die Immigrationsgesetze strenger. Eine restriktive Einwanderungspolitik verdrängte im Lauf des 20. Jahrhunderts nach und nach die vor-malige Toleranz. Die Folgen dieser politischen Regulierung waren weitreichend und unterstützten zunehmend die Vorstellung, Einwanderer als wirtschaftliches und soziales Problem innerhalb der britischen Gesellschaft zu stigmatisieren. Die Situation wurde bereits Ende der 1940er-Jahre von der Regierung als bedrohlich eingestuft, als Großbritannien nicht nur wirtschaftlich bedeutende Kolonien verlor, sondern demzufolge auch zum beliebten Einwanderungsland für afrikanisch-karibische Migranten avancierte. Ihnen folgten kurze Zeit später Einwanderer aus weiteren ehemaligen Kolonialländern wie Indien, Sri Lanka, Bangladesch und Pakistan, allesamt Staatsbürger des Commonwealth, die laut dem 1948 im *British*

³⁵ Vgl.: Sturm-Martin, Imke / Schönwälder, Karen: „Offenheit und Abgrenzung: Großbritanniens Umgang mit Einwanderung und Minderheiten“, in: Sturm-Martin, Imke / Schönwälder, Karen (Hrsg.): *Die britische Gesellschaft zwischen Offenheit und Abgrenzung: Einwanderung und Integration vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*, Berlin: Philo, 2001, S. 10.

³⁶ Natürlich gab es aber auch bereits in der Zeit während der liberalen Immigrationsgesetze die Unterscheidung zwischen erwünschten und nicht erwünschten Einwanderern. Ein gutes Beispiel dafür sind die aschkenasischen Juden, deren Anzahl in England seit den 1690er-Jahren rapide zunahm. Zählte die jüdische Gemeinde Anfang des 17. Jahrhunderts rund 800 Mitglieder, wuchs ihre Zahl bis zum Ende des Jahrhunderts auf 15.000 bis 20.000 Menschen. Die Mehrheit der Ashkenasim lebte in London und war arm. Wegen ihre fremdartigen Sprache und Kultur fielen sie aus dem englischen Raster, das von der christlich-europäischen Kultur geprägt war. Durch ihre traditionelle Haartracht und Kleidung wurden sie schnell zum leicht erkennbaren Feind und „mit kriminellen Milieus von Taschendieben, Einbrechern, Hehlern und Betrügnern assoziiert. Seit den 1760ern wiesen Verbrechenstatistiken eine rapide Zunahme der Zahl jüdischer Täter nach.“ Zitiert nach: Schulte Beerbühl, Margrit: „Erwünschte und unerwünschte Einwanderer: Die britische Einwanderungs- und Einbürgerungspolitik im 19. Jahrhundert“, in: Ebd., S. 43. Einzelne Maßnahmen wurden dann von politischer Seite ergriffen, die jedoch keine wirkliche Einschränkung der Zahl an jüdischen Immigranten verbuchen ließ. Erst als Ende des 19. Jahrhunderts die große Einwanderungswelle durch osteuropäische Juden fremdenfeindliche Übergriffe in der englischen Gesellschaft auslösten, wurde das erste Einwanderungsgesetz von der konservativen Regierung eingeführt und der unbeschränkten Einreise nach Großbritannien ein Ende gesetzt.

³⁷ Ebd., S. 12.

Nationality Act noch einmal bestärkten Anspruch auf Freizügigkeit und Gleichheit das Recht hatten, jederzeit nach Großbritannien einzureisen und dort zu leben. „Die alten kolonialen Verhältnisse, Sklaverei und die koloniale Herrschaft, die Britannien mehr als 400 Jahre mit dem Imperium verknüpften, markierten die Wege, denen diese Migranten folgten.“³⁸

Von Anfang an wurde von der britischen Regierung die Zuwanderung als Problem angesehen, obwohl bis Ende der 1950er-Jahre sogar ein großer Mangel an Arbeitskräften herrschte. In der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg wurden verstärkt Arbeiter für die Sanierung von Kriegsschäden oder auch für die Arbeit in den Fabriken, dem öffentlichen Nahverkehr sowie Servicekräfte gesucht. Damals standen die Türen Englands noch weitgehend offen. Eine Meinungsumfrage im Mai 1961 unterstützte die von Seiten der britischen Regierung geplanten Immigrationsbeschränkungen. Das Ergebnis besagte, dass 73 Prozent der Briten Maßnahmen zur restriktiven Regelung der Einwanderung in ihr Land befürworten würden.³⁹ Im Jahr 1962 wurde dann zum ersten Mal die Einwanderung von Commonwealth-Angehörigen eingeschränkt, dem sogenannten *Commonwealth Immigration Act I*. 1965 folgte das *White Paper* und drei Jahre später dann der *Commonwealth Immigration Act II*, die die Einwanderungsregeln weiter verschärfte und nur noch in Ausnahmefällen eine Einreise nach England erlaubten.

Das Gesetz selbst wird aus der Sicht der Sozialdemokraten als extrem rassistisch motiviert eingestuft und als Spiegel der damaligen Gesellschaft angesehen. Ein Auszug aus dem *White Paper* soll die politische Motivation hinter der Einwanderungsdebatte und die Einstellung gegenüber Einwanderern in England verdeutlichen. Die Regierung Wilson argumentierte zum Beispiel, dass

die Anwesenheit von fast einer Millionen Einwanderern aus dem Commonwealth in diesem Land, mit ihren verschiedenen sozialen und kulturellen Hintergründen, eine Reihe von Problemen und verschiedenste soziale Spannungen in den Gegenden, wo sie sich konzentrieren, aufwirft.⁴⁰

Die wachsende Zahl der Einwanderer wurde politisch instrumentalisiert mit dem Ziel, rassistische Tendenzen in der britischen Gesellschaft aufzugreifen und gleichzeitig zu verfestigen. So stellte etwa Enoch Powell in seiner berühmten Rede von 1968 in Birmingham die hohe Anzahl an Immigranten als Bedrohung der britischen Gesellschaft dar:

³⁸ Hall (2000) 2004, S. 199.

³⁹ Layton-Henry, Zig: *The Politics of Race in Britain*, London: George Allen & Unwin, 1984, S. 38.

⁴⁰ Immigration from the Commonwealth, *Parliamentary Papers*, 1965, zitiert nach: Schönwälder, Karin: „Abgrenzung und Integration: Die Politik der Labour-Regierungen zwischen 1964 und 1970“, in: Sturm-Martin, Imke / Schönwälder, Karen (Hrsg.): *Die britische Gesellschaft zwischen Offenheit und Abgrenzung: Einwanderung und Integration vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*, Berlin: Philo, 2001, S. 140.

Ganze Regionen, Städte und Teile von Städten in ganz England werden von unterschiedlichen Gruppen der Einwandererbevolkerung und ihren Nachkommen besetzt sein.⁴¹

Auch Margaret Thatcher, deren Politik sich zum Ziel gesetzt hatte, den britischen Nationalstolz wieder zu fördern, zeichnete einige Jahre später ein ähnliches gesellschaftspolitisches Szenario, indem sie metaphorisch von einer „Überschwemmung“ durch Migrantenströme sprach, der sich folglich eine schützende ‚Festung Britannien‘ entgegen zu stemmen habe, um der Gefahr eines Verlusts der national-britischen Identität vorzubeugen.⁴² Die gesetzlichen Regulierungen zur Immigration in Großbritannien seit der Mitte des 20. Jahrhunderts sowie die sozialpolitischen Stellungnahmen gegen Einwanderungen können somit als ein zentraler Auslöser für die kulturpolitische Revolution der 1970er-Jahre angesehen werden. Die *Black-Consciousness*-Bewegung, auch unter den Namen *Black Power* oder *Black Arts Movement* bekannt, nahm ihren Ursprung Mitte der 1960er bis Anfang der 1970er-Jahre in den USA und beeinflusste von dort aus die Schwarzenbewegung weltweit.

In diese spannungsgeladene Situation zur Zeit der Regierung Wilsons immigrierten Ofilis Eltern aus Lagos in Nigeria, das von 1861 bis 1960 unter britischer Kolonialherrschaft gestanden hatte. Sie wurden im nördlichen Manchester ansässig, wo beide Elternteile als Fabrikarbeiter eine Anstellung fanden. Kurze Zeit später wurde 1968 Chris Ofili geboren.

2.2.2. Chris Ofili: Vita und Werküberblick

Chris Ofili genießt seine schulische Bildung bis 1985 auf einer katholischen Schule, der *St. Pius Roman Catholic High School* in Longsight, Manchester. Bis 1987 besucht er das *Xaverian Sixth Form College*, ebenfalls in Manchester, bevor er sich zu einem Umzug nach Lancashire entschließt, um einen sogenannten Foundation Course im Fach Kunst zu belegen – mit unvorhergesehenen Folgen:

⁴¹ Enoch Powell, 20. April 1968, zitiert nach: Holmes, Colin: „Die Einwanderung nach Großbritannien in Vergangenheit und Gegenwart“, in: Sturm-Martin, Imke / Schönwälder, Karen (Hrsg.): *Die britische Gesellschaft zwischen Offenheit und Abgrenzung: Einwanderung und Integration vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*, Berlin: Philo, 2001, S. S. 23.

⁴² Parallel zur Entwicklung der restriktiven Einwanderungspolitik wuchs in den 1960er-Jahren unter der Regierung Harold Wilsons auch ein Verständnis für die Existenz ethnischer Minderheiten in Großbritannien. Auch wenn die Grenzen nach außen klar abgesteckt wurden, wurde das Leben der Einwanderer in Großbritannien durch die sogenannten *Race Relations Acts* von 1965, 1968 und 1976 im Hinblick auf soziale und wirtschaftliche Gleichberechtigung, institutioneller Diskriminierung und rassistische Feindseligkeiten durch gesetzliche Maßnahmen zu regeln versucht. Vgl.: Schönwälder, Karin: „Abgrenzung und Integration: Die Politik der Labour-Regierungen zwischen 1964 und 1970“, in: Sturm-Martin, Imke / Schönwälder, Karen (Hrsg.): *Die britische Gesellschaft zwischen Offenheit und Abgrenzung: Einwanderung und Integration vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*, Berlin: Philo, 2001, S. 133ff.

I did an art foundation course at Tameside College of Technology when I was seventeen or eighteen. And that was really by accident, because I had wanted to do a furniture design course, and to do that I had to take a course that included sculpture, graphic design, textile design and painting. I really liked painting, so I dropped the furniture idea and just carried on with painting.⁴³

1988 zieht er nach London um und besucht dort die *Chelsea School of Art*, die er 1991 mit dem *Bachelor of Fine Art* abschließt. Rückblickend beschreibt Ofili diese Jahre als eine Zeit, in der auch sein Interesse an Motiven und Themen der ‚schwarzen Kunst‘ geweckt wurde:

Being a young black male in art school that wasn't full of young black males gave me an intense awareness of the difference between what I would represent and what others might represent [...] there was no one else painting black people or black life, so to speak, within my peer group at art school.⁴⁴

1993 absolviert Ofili den *Master of Fine Art* am traditionsreichen *Royal College of Art* in London, nachdem er ein Jahr zuvor ein sechswöchiges Stipendium für ein Austauschprogramm nach Zimbabwe erhalten hatte, wo er zum ersten Mal eine persönliche Beziehung und ethnische Bezugslinie zu Afrika aufgebaut hat. In Zimbabwe stößt Ofili auf Elefantendung als gestaltendes/gestaltbares Material sowie auf historische Höhlenmalereien in den Matopos Bergen. Diese starken Prägungen ziehen sich wie ein roter Faden durch das frühe Werk. Insbesondere die Entdeckung der animalischen Exkrememente als Medium der Malerei wurde in der Folge in vielen Texten zu Ofili als Schlüsselement gern aufgegriffen und letztendlich zu einer Art Mythos stilisiert, mit dem dann auch Ofili seinerseits selbst zu spielen beginnt.

In einem Gespräch mit Godfrey Worsdale 1998 etwa deutet Ofili an, dass die Geschichte aus Zimbabwe vielleicht von ihm einfach nur erfunden worden sei.⁴⁵ 1993 wiederum veranstaltet er sogenannte *Shit Sales* (Abb. 01) – zuerst in Berlin (wo er an der *Hochschule der Künste* an einem Austauschprogramm teilnimmt) bei einem Flohmarkt auf der Straße des 17. Juni und später in der Londoner Brick Lane. Die Performance ist eine Anspielung auf den afro-amerikanischen Künstler David Hammons, der 1983 am Cooper Square in New York einen sogenannten *Bliz-aard Ball Sale* (Abb. 02) veranstaltet und dabei Passanten Schneebälle zum Kauf angeboten hatte, wie Ofili selbst erklärt: „I was sampling David Hammons“

⁴³ Lange, Christy / Ofili, Chris: „In Search of the Real Me“, in: *Tate etc.*, Issue 18, Frühjahr 2010, S. 91.

⁴⁴ Golden, Thelma / Ofili, Chris: „Conversation“ (2009), in: *Chris Ofili*, New York: Rizzoli, 2009, S. 237f.

⁴⁵ „The general mythological construction of Chris Ofili's identity has been brought about by a colluding media and is based in large part on the widely reported anecdote which tells of his first trip to Africa and his discovery there of elephant dung. The artist joked once that the whole story had been made up, it would not matter greatly if it had been, Ofili had realised that the encapsulation of an artist in a quickly recountable tale can be instrumental in the promulgation of the artistic personality.“ Zitiert nach: Worsdale, Godfrey: „The Stereo Type“, in: Corrin, Lisa G. / Snood, Stephen / Worsdale, Godfrey (Hrsg.): *Chris Ofili*, Ausstellungskatalog Southampton City Art Gallery, The Serpentine Gallery London 1998, London: Lithosphere, 1998, S. 1.

Snowball Sale. I called it Chris Ofili's *Shit Sale*.⁴⁶ Ofili übernimmt das Konzept jedoch nicht 1:1 von Hammons, sondern transformiert es für seine eigenen künstlerischen Zwecke um, und zwar ironischerweise als „an attempt to get a direct response to elephant shit.“⁴⁷ Denn anstatt Schnee stellt er Kötter aus Elefantenkot aus, ohne sie zum Verkauf anzubieten. „Odder still, a number of people regarded Ofili himself as the work.“⁴⁸ Die Reaktionen auf die *Shit Sales* veranlassen Ofili, unverblümt mit den Vorurteilen gegenüber seiner Kunst beziehungsweise den Erwartungen des Publikums selbst zu spielen:

It's what people really want from black artists. We're the voodoo king, the voodoo queen, the witch doctor, the drug dealer, the magicien de la terre. The exotic, the decorative. I'm giving them all of that, but it's packaged slightly differently.⁴⁹

Als Resultate der *Sales* beziehungsweise ihrer öffentlichen Wirkung entstehen unter dem Titel *Shithead*⁵⁰ (Abb. 03) drei Skulpturen sowie die in mehrfacher Ausführung vorliegenden *Shit Joints* von 1993. Außerdem produziert Ofili in dieser Zeit zahlreiche abstrakte Bilder, die mit Elefantenkot auf der Leinwand drapiert sind sowie Ballen aus Dung als Podeste benutzen. Eine der ersten Leinwände mit Elefantendung trägt den simplen, aber bezeichnenden Titel *Painting with Shit on it* (Abb. 04). Nach den *Shit Sales* bringt Ofili ferner in bestimmten Stadtteilen Londons Aufkleber und Graffitis mit dem Schriftzug *ELEPHANT SHIT* auf Häuserfronten an (Abb. 05) – eine Strategie, die bereits in den 1980er-Jahren dem Künstler Jean-Michel Basquiat dazu verholfen hatte, die Kunstwelt auf sich aufmerksam zu machen.⁵¹ Gleichzeitig schaltet Ofili eine Anzeige im Londoner Kunstmagazin *Frieze*, in der er die künstlerische Präsentation von *Elephant Shit* in Form einer Werbeanzeige (Abb. 06) ankündigt:

When you flick through the adverts pages and you see these big names – Richard Long, Brice Marden ... These big names kind of popping out at you. It looks good

⁴⁶ Spinelli, Marcelo: „Chris Ofili“, in: Rothfuss, Joan / McLean, Kathleen / Fogle, Douglas (Hrsg.): *Brilliant! New Art from London*, Ausstellungskatalog Walker Art Center Minneapolis / Contemporary Arts Museum Houston 1995, Minneapolis: Walker Art Center Publications, 1995, S. 67.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Morgan, Stuart: „The Elephant Man“, in: *Frieze. International Art Magazine*, März / April 1994, S. 43.

⁴⁹ Spinelli, Marcelo: „Chris Ofili“, in: Rothfuss, Joan / McLean, Kathleen / Fogle, Douglas (Hrsg.): *Brilliant! New Art from London*, Ausstellungskatalog Walker Art Center Minneapolis / Contemporary Arts Museum Houston 1995, Minneapolis: Walker Art Center Publications, 1995, S. 67.

⁵⁰ Für die Skulpturen *Shithead* hat Ofili einen Ballen Elefantenkot mit seinen eigenen, abgeschnittenen Dreadlocks bestückt, um eine Art kultisches Selbstporträt zu gestalten. Einer der drei Skulpturen hat er sogar seine eigenen Milchzähne aufgesetzt.

⁵¹ Im Alter von 17 Jahren kritzelt Basquiat Slogans auf Gebäude in Manhattan. Das ‚tag‘ SAMO (Same old shit) wurde für einige Zeit zum Marken- und Wiedererkennungszeichen für Basquiat und seine Graffitis.

and I'd like to see Chris Ofili on the page, but I also just wanted to say ELEPHANT SHIT. So I placed an ad that just said ELEPHANT SHIT.⁵²

Spätestens diese Werbeanzeige verdeutlicht, dass und wie Ofili Klischees, Motive und nicht zuletzt das Image des schwarzen Künstler gezielt spielerisch inszeniert. Ofili präsentiert sich in dieser Zeit bei seinen öffentlichen Auftritten auch häufig als Ghetto-Legende, ausstaffiert mit einem riesigen Afro-Haarschnitt und einem *Shit Joint* im Mund. Diese Form der Selbstinszenierung ist jedoch Teil einer künstlerischen Strategie, mit der Ofili gezielt die Resonanz des Publikums und auch die Interpretation seiner Kunst aktiv beeinflussen und in eine bestimmte Richtung lenken will. Nicht nur in seinen Bildern tauchen vermehrt Stereotype über Schwarze auf. Besonders zu Anfang seines künstlerischen Werdegangs zelebriert Ofili geradezu genüsslich die Zuschaustellung von Klischees und setzt medienwirksam auch seine eigene Person und Kunst in Szene. In den beiden Ausstellungskatalogen *Brilliant! New Art from London* von 1995 (Abb. 07) und *Sensation – Young British Artists from the Saatchi Collection* aus dem Jahr 1997 (Abb. 08) etwa schlüpft Ofili in die stereotype Rolle eines schwarzen Gangsters und bedient sich dabei visueller Zeichen und Codes, die unmittelbar aus der amerikanischen HipHop-Kultur sowie aus dem Film-Klassiker *Shaft* (1971) stammen könnten. Das künstlerisch inszenierte Erscheinungsbild komplettiert ein besonders auffälliger 1973er, limon-grüner Ford Capri 1600 XL, der mit einem „very thin layer of lacquer“ beschichtet ist, „so it always looks new.“⁵³ Ofili kultiviert hier eine bewusst überspitzt zur Schau gestellte schwarze Exotik mit der Absicht, ein aus Vorurteilen geprägtes Menschenbild subversiv in Frage zu stellen.

1995 hält Ofili seine erste Solo-Ausstellung in der Galerie *Gavin Brown's Enterprise* in New York ab und ist neben weiteren ‚yBas‘ wie Dinos und Jake Chapman, Damien Hirst, Gary Hume, Sarah Lucas und Rachel Whiteread in der Gruppen-Ausstellung *Brilliant! New Art from London* im *Walker Art Center* in Minneapolis sowie im *Museum of Contemporary Art* in Houston vertreten. Ein Jahr später zeigt er in der bekannten *Victoria Miro Galerie* in London aktuelle Arbeiten und hat 1997 eine Show mit dem Titel *Pimpin' ain't easy but it sure is fun* in der Berliner *Galerie Contemporary Fine Arts*.

Eine weitere erwähnenswerte Ausstellung, die erstmals auch von einem Katalog begleitet wird, ist die Wanderausstellung *Chris Ofili*, die 1998 in der *Southampton City Art Galerie*, der *Serpentine Galerie* in London sowie in der *Whitworth Art Galerie* in Manchester zu sehen ist. Neben älteren Arbeiten (wie beispielsweise *Rara & Mala* (1994, Abb. 09) und *Popcorn Tits* (1995, Abb. 10)), die von floralen und ornamentalen Elementen dominiert werden, zeigt Ofili auch neuere, die Figuren als zentrales Thema in die Bildmitte rücken. Ohne den ara-

⁵² Fusco, Coco: „Captain Shit and other allegories of black stardom: the work of Chris Ofili“, in: *Nka Journal of Contemporary African Art*, Frühjahr / Sommer 1999, S. 45.

⁵³ Eshun, Kodwo: „Plug Into Ofili“, in: Corrin, Lisa G. / Snood, Stephen / Worsdale, Godfrey (Hrsg.): *Chris Ofili*, Ausstellungskatalog Southampton City Art Gallery, The Serpentine Gallery London 1998. London: Lithosphere, 1998, S. 84.

besken und folkloristischen Charakter der früheren Bilder gänzlich aufzugeben, beschäftigt sich Ofili ab diesem Zeitpunkt ausschließlich mit figürlichen Darstellungen auf der Leinwand, die fest in der Gesellschaft verankerte stereotype Rollen und Klischeebilder aufnehmen und subversiv unterlaufen. Paradigmatische Bildbeispiele dafür sind etwa *Captain Shit and the Legend of the Black Stars* (1996, Abb. 11), *Foxy Roxy* (1997, Abb. 12) und *Blossom* (1997, Abb. 13). Ausgehend von dieser Wanderausstellung und seinem Beitrag zur *Sensation*-Ausstellung 1997 in der *Royal Academy of Arts* in London⁵⁴, wurde Ofili 1998 für den Turner Preis nominiert und gewann die renommierte Auszeichnung der Londoner *Tate Gallery* als erster schwarzer Künstler – bereits ein Jahr später erhielt der afro-britische Video-Künstler Steve McQueen den Preis.

Im Jahr 2002 arbeitet Ofili mit dem Architekten David Adjaye zusammen, um sein Werk *The Upper Room* (Abb. 14/15) zu realisieren und in der Galerie *Miro* in London auszustellen. Die Arbeit besteht aus 13 Gemälden sowie einem intimen, meditativen Ausstellungsraum von Adjaye und wurde drei Jahre später von der *Tate Britain* angekauft. Der dunkle Raum aus Walnussholz erinnert mit seiner spärlichen Beleuchtung an einen Ort der Andacht, etwa an eine byzantinische Basilika oder einen buddhistischen Tempel. In dem ellipsenförmigen Raum befinden sich an den Längswänden je sechs Gemälde, die einzeln mit einer Lichtquelle unterhalb der Leinwand versehen sind und im Zusammenspiel mit dem vielschichtigen Aufbau der Bildoberfläche aus Farbe, Harz und Glitzer wie Hinterglasmalereien wirken. Es handelt sich um zwölf gleichgroße Bilder, die alle dasselbe, von Andy Warhol adaptierte Motiv eines Affen der Rhesus Macaque Spezies zeigen. Die Affen sind von bunten, floralen Mustern umrankt und jeweils in unterschiedlicher, monochromer Farbe wiedergegeben. In Blick und Körperhaltung wenden sie sich dem Abschluss des Raumes zu, der von einem größeren Bild dominiert wird, auf dem ein frontal abgebildeter Rhesusaffe in goldener Farbe thront. Die Anordnung der Bilder und die Atmosphäre der Rauminstallation erinnern an das christliche Motiv des Letzten Abendmahls, wobei jedoch Jesus und seine Apostel durch Affen ersetzt werden.

Ein Jahr später arbeitet Ofili erneut mit dem Architekten Adjaye zusammen und repräsentiert unter dem Titel *Within Reach* (Abb. 16) Großbritannien auf der 50. *Biennale* in Venedig. Ofili zeigt einen Werkkomplex aus Arbeiten, die in den Farben Rot, Grün und Schwarz an die Errungenschaften des Bürgerrechtlers und Politikers Marcus Garvey aus dem Anfang des 20. Jahrhunderts erinnern. Die Bilder zeigen ein schwarzes Figurenpaar, das sich in einer tropischen Umgebung aufhält, und deren christliche Symbolik, wie etwa die Schlange, an den Sündenfall im Paradies erinnert. Nach einigen Gruppenausstellungen folgt 2005 dann die nächste Einzelausstellung im *Studio Museum* in Harlem, New York, die unter dem Titel *Afro Muses 1995-2005* zahlreiche kleinformatige Aquarelle (Abb. 17) des Künstlers zeigt. Ebenfalls 2005 wechselt Ofili seinen privaten und

⁵⁴ Die Ausstellung *Sensation – Young British Artists from the Saatchi Collection* wurde ein Jahr später im *Hamburger Bahnhof* in Berlin gezeigt sowie 1999 im *Brooklyn Museum of Art* in New York.

künstlerischen Standort und verlässt London, um mit Frau und Kind nach Trinidad, Port of Spain, umzuziehen, einen Ort, den er bereits seit 2002 regelmäßig besucht und ab 2004 als Zweitwohnsitz angibt, und an dem auch sein Künstlerkollege und Freund Peter Doig lebt.

Ende 2004 präsentiert Ofili neue Bilder in der Ausstellung *The Blue Rider* in der Galerie *Contemporary Fine Arts* in Berlin, darunter neben Arbeiten auf Papier und Leinwand zum ersten Mal großformatige Skulpturen aus Bronze und Neusilber (Abb. 18/19). Ein weiteres Merkmal dieser neuen Arbeiten ist der Verzicht auf Elefantendung. Ein Jahr später werden die Bilder mit zusätzlichen Werken nochmals unter dem Titel *The Blue Rider – Extended Remix* in der *kestnergesellschaft* in Hannover gezeigt. Besonders auffällig an ihnen sind die auf Blau und Silber reduzierte Farbpalette sowie eine deutliche Anlehnung in der Motivwahl und Bildgestaltung an moderne Künstler. Als Bildbeispiel lässt sich etwa *Blue Riders* von 2006 betrachten (Abb. 20). Die bisher letzte Einzelausstellung mit neuen Bildern, Bleistiftzeichnungen sowie Skulpturen wurde 2007 in der *Galerie David Zwirner* in New York gezeigt. Der Titel dieser Ausstellung *Devil's Pie* zitiert einen Songtitel des HipHop-Sängers D'Angelo. 2010 schließlich präsentierte die *Tate Britain* eine Ofili-Retrospektive mit Bildern, Aquarellen, Zeichnungen und Skulpturen von den 1990er-Jahren bis zum Jahr 2009.

2.2.3. ‚yBa‘ und der Wirbel um die schwarze Muttergottes

In den späten 1980er-Jahren traten Künstler aus Großbritannien auf der Bildfläche auf, die sehr schnell als eigenständige Bewegung erkannt wurden, und die sich selbst als neue Künstlergeneration verstanden: Die ‚young British artists‘, auch bekannt als ‚yBas‘, deren Werke nicht selten in der Rezeption mit den Schlagwörtern „ambitioniert“, „provokant“, „aggressiv“, „makaber“ und im äußersten Fall sogar „ekelerregend“ und „pervers“ (ab) qualifiziert wurden. Unter formalen und ästhetischen Gesichtspunkten lässt sich die Gruppenbewegung ‚yBas‘ jedoch schwer als Einheit fassen. Ein verbindendes Konzept stellt höchstens die Material- und Themenfreiheit dar, die rege aus der Populär- und ‚Trash‘-Kultur schöpft und oftmals eine Art ‚Klatschpressen‘-Ästhetik kultiviert.

So verwenden die ‚yBas‘ transformierte Alltagsmaterialien und Gebrauchsartikel wie Kleidungsstücke, Zigaretten, Zeitungen, Möbel und Nahrungsmittel, Letzteres beispielsweise von Sarah Lucas mit ihrem Objekt *Two Fried Eggs and a Kebab* (1992, Abb. 21), das aus zwei gebratenen Spiegeleiern und einer Portion Kebab auf einem Tisch besteht, die als metaphorische Platzhalter einen Frauenkörper repräsentieren. Außerdem setzen die ‚yBas‘ gezielt persönliche Obsessionen als Ausdruck einer eigenwilligen und individuellen Bildsprache ein. Das prominenteste Beispiel dafür ist sicherlich Tracey Emins *Everyone I've ever slept with 1963-1995* (Abb. 22/23) aus dem Jahr 1995, ein handelsübliches Zelt, das die Künstlerin mit über 100 Namen bestickt hat. Die ‚yBas‘ lassen selbstbewusst und ohne Scheu Alltagskultur in ihre Kunst einfließen und verzichten dabei ab-

sichtlich auf abstrakte oder allgemeingültige Aussagen. Sie provozieren, manchmal aggressiv und wütend, und spielen dabei mit hehren Themen der Kunst wie Leben und Tod, Tradition und Religion ebenso wie mit Sex und Pornographie. Ohne Schamgefühl zeigen etwa die Chapmann Brüder pädophile Darstellungen (Abb. 24) und reichern sie mit kunsthistorischen Zitaten aus Francisco Goyas Radierung *Grosse Heldentat! Mit Toten!* (Abb. 25) aus der Serie *Die Schrecken des Krieges* von 1810-1815 an. Rachel Whiteread wiederum prangert mit ihren monumentalen Plastiken soziale Missstände wie Wohnungsnot und Armut in England an (Abb. 26) und Richard Billingham erzählt mit seinen Familienfotos vom alltäglichen Leben an der untersten Einkommensgrenze (Abb. 27). Offensichtlich ist es das Ziel der ‚yBas‘, die in der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts oft diskutierte Grenze zwischen ‚high‘ und ‚low art‘ souverän zu ignorieren und mit Hilfe einer inszenierten anti-autoritären Attitüde und einer fröhlich zelebrierten Lust am Spiel mit gesellschaftlichen Konventionen das Gefühl der Behaglichkeit zu stören und Provokationen zu schüren. Oftmals sind auch Anleihen aus der Minimal- und Pop-Art erkennbar oder Anspielungen auf die Ready-Mades von Marcel Duchamp. Zu nennen wären hier zum Beispiel Damien Hirsts konservierte Tierkadaver (Abb. 28) oder Sarah Lucas‘ Alltagsgegenstände, die sie scheinbar ohne weitere künstlerische Überarbeitung im musealen Raum ausstellt.

Die Geburtsstunde dieser jungen Bewegung fällt auf das Jahr 1988. Anlass ist die Ausstellung eines 23-jährigen, im zweiten Studienjahr sich befindenden Kunststudenten am *Goldsmiths College*⁵⁵, die als Wegbereiter für eine ganze Generation junger Künstler aus England angesehen wird, und die wie ein Mythos schnell in der Kunstszene kursiert. Der Name des Kunststudenten ist Damien Hirst, bis heute vermutlich der wohl bekannteste ‚young British artist‘, obwohl dem Konzeptkünstler häufig vorgeworfen wird, eher mit Werktiteln als mit seiner Kunst Sinn zu evozieren.⁵⁶ In der Ausstellung versammelt Hirst neben eigenen Arbeiten auch Werke von 16 weiteren Kunststudenten des *Goldsmiths College*, die inhaltlich und stilistisch stark divergieren. Als ‚alternativer‘ Ausstellungsraum dient ein Verwaltungsgebäude in den Londoner Docklands (das zu einem späteren Zeitpunkt übrigens saniert wurde), außerdem sammelt Hirst Sponsorengelder ein, plant den Katalog und organisiert die Eröffnungsfeier – die Aktion diente danach vielen Künstlern⁵⁷ als Vorbild, die in Hirst einen ehrgeizigen und risiko-

⁵⁵ Als wichtiger Ursprung dieser Kunstsprache wird der Lehrer und Künstler Michael Craig-Martin angesehen, der zur damaligen Zeit am *Goldsmiths College* in London, der Brutstätte der ‚yBas‘, dozierte. Craig-Martin forcierte mit seinen Lehrmethoden die Entstehung einer kraftvollen Künstlergeneration. Er verabschiedete die traditionelle Aufteilung der künstlerischen Disziplinen und behandelte Studenten bereits wie professionelle Künstler.

⁵⁶ *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* ist der Pathos-schwangere und existenzialistische Titel eines Werks aus dem Jahr 1991, das einen in Formaldehyd konservierten Hai präsentiert (Abb. 28).

⁵⁷ Damien Hirst zeigte mit *Freeze* die Möglichkeit auf, neben seiner künstlerischen Tätigkeit den Beruf eines Kurators auszuüben. Als Reaktion darauf entwickelten sich zahlreiche, von Künstlern selbst organisierte Ausstellungen. Als Beispiel kann hier Tracey Emins *Museum* in der Londoner Waterloo Road angeführt werden, das sie 1996 dort eröffnete.

freudigen Jungunternehmer, das heißt, einen Prototypen der Thatcher-Politik⁵⁸ sahen. Die legendäre Ausstellung mit dem Titel *Freeze* legte den Grundstein für Hirsts Popularität, nicht nur in Künstlerkreisen.

Die von der Ausstellung und der studentischen Gruppenbewegung ausgehende Dynamik, angeführt vom charismatischen Damien Hirst, zog Händler und Sammler gleichermaßen an. Unter den geladenen Gästen befand sich neben den bekannten Kuratoren Norman Rosenthal (*Royal Academy of Arts*, London) und Nicholas Serota (*Tate*, London) auch der legendäre Werbetycoon und Großsammler Charles Saatchi, der einige Werke noch direkt in der Ausstellung aufkaufte. Saatchis Rolle in der Welt der Kunst sorgt bei Kritikern sowie Künstlern für gespaltene Ansichten. Nicht zu leugnen ist, dass er als Barometer des zeitgenössischen Kunstmarkts gilt, der Künstlern bereits mit Anfang Zwanzig einen kommerziellen Erfolg ermöglicht, gleichzeitig aber auch als Kunsthändler die erworbenen Werke als spekulative Ware behandelt und somit den Marktwert einzelner Künstler radikal beeinflussen kann.⁵⁹ Für die ‚yBas‘ jedenfalls war Saatchi zweifelsohne ein Glücksfall, verhalf er ihnen und vor allem Damien Hirst doch zu Welt- und sogar Starruhm. In den Jahren zwischen 1992 und 1995 veranstaltete Saatchi fünf weitere *Young British Artists*-Ausstellungen in seiner damaligen Galerie im Norden Londons und zementierte damit das vermarktbar Label ‚yBa‘.

Die ‚young British artists‘ erlangten Anfang der 1990er-Jahre mit ihren provozierten Schocks und eindeutigen Witzen sowie ihrem Image als ‚bad boys‘ und ‚rude girls‘ internationale Popularität, die sich auch in der sogenannten ‚Yellow Press‘ nachverfolgen lässt. Um die britischen Künstler entstand ein regelrechter Hype und platzierte London zur damaligen Zeit als heißestes Pflaster der zeitgenössischen Kunstszene. Kunst wurde aus den Akademien auf die Straße gebracht, lockte ein neues Publikum an, das anstatt in Pubs und Nachtclubs nun auf Vernissagen ging. Kunst wurde hip und modern, glamourös und unterhaltsam. Die Medien, allen voran die Klatschpresse, leisteten ihren Beitrag dazu, die Euphorie über die neue Kunst aus England weiter in die Höhe zu treiben. Sie spielte den Künstlern ein breites Publikum zu und verpasste ihnen, insbesondere Damien Hirst, eine Art Popstar-Status. Neben ihren umstrittenen Kunstwerken sorgten die ‚yBas‘ auch *in persona* regelmäßig für Zündstoff. Ihr Lebensstil, der die vornehme Gesellschaft der „Ladies“ und „Gentlemen“ als Vergangenheit abschreibt, prägte nicht nur die Kunstwerke. Die ‚yBas‘ lebten diesen Stil, trafen sich in Bars und Clubs und ließen in typisch britischer Manier regelmäßig „die Hosen fallen“,

⁵⁸ Obwohl die staatlichen Zuschüsse für Kunstaustellungen und der Etat im Bildungssektor unter Margaret Thatcher gekürzt wurden, werden die ‚yBas‘ und vor allem Damien Hirst als ‚Thatcher’s children‘ rezipiert, das heißt, als hoch motivierte, multi-talentierte und risikofreudige Jungunternehmer. Alle Künstler dieser Generation sind zwar während der Regierung Thatchers in Großbritannien aufgewachsen, jedoch bekennt sich keiner als Verfechter ihrer Politik. Im Gegenteil: Die ‚yBas‘ stellen sich sogar gegen markige Aussprüche von Thatcher wie beispielsweise ihr bekannter Slogan: „So etwas wie die Gesellschaft gibt es nicht“, indem sie demonstrativ als soziale Einheit auftreten.

⁵⁹ Ein oft angeführtes Beispiel in diesem Kontext ist Sandro Chia, dessen Marktwert sank, als Saatchi die gesamten Kunstwerke, die er von Chia besaß, auf einen Schlag verkauft hat.

„philosophierten“ und frönten den Genüssen des Lebens wie Alkohol, Zigaretten, Drogen und Sex – Themen, die ebenfalls ihre Kunst reflektieren. Die Künstler waren selbst Teil einer Subkultur, die sie in ihren künstlerischen Produktionen repräsentierten.

Der proklamierte Hype gipfelte in der passenderweise *Sensation* betitelten Gruppenausstellung, in der Saatchi seine Kunstwerke der ‚yBa‘-Künstler zuerst 1997 in London, danach in Berlin und schließlich noch 1999 in New York der Öffentlichkeit vorführte. Die Ausstellung wurde werbewirksam mit der (zugleich natürlich verlockenden) Warnung angekündigt: „Health Warning: the contents of this exhibition may cause shock, vomiting, confusion, panic, euphoria, and anxiety.“⁶⁰ Neben vielen Mitgliedern der ursprünglichen *Freeze*-Generation wie Sarah Lucas, Gary Hume und Damien Hirst waren auch Künstler bei *Sensation* vertreten, die seit Anfang bis Mitte der 1990er-Jahre in der ‚yBa‘-Bewegung ihre künstlerische Heimat gefunden hatten und ebenfalls von Saatchi gekauft worden waren. Dazu zählen Marcus Harvey, der mit seinem fast vier Meter hohen Porträt *Myra Hindley* (Abb. 29) die Medien-Maschinerie anheizte und entrüstete Stimmen in der Bevölkerung hervorrief – handelt es sich bei Myra Hindley doch um Englands bekannteste Kindsmörderin der 1960er-Jahre. Bei näherer Betrachtung des anhand eines Polizeifotos entworfenen Gemäldes lässt sich erkennen, dass es Harvey mit Hilfe eines Gipsabdrucks einer Kinderhand konzipiert hat. Das Gemälde musste nach einem Anschlag mit Tinte und Eiern in der Ausstellung mit einer Plexiglasscheibe geschützt werden.

In New York wiederum, wo niemand um die Bedeutung des Fall ‚Hindley‘ Bescheid wusste, wurden andere kritische Stimmen laut und Diskussionen geführt, die aber ebenfalls von der Qualität der ausgestellten Arbeiten wegführten und sich zu einem wahren ‚Bilderstreit‘ oder ‚Bildersturm‘ auswuchsen. Bereits vor der Eröffnung der *Sensation*-Ausstellung im New Yorker *Brooklyn Museum of Art* sorgten einzelne Exponate für reges Aufsehen und heftige Entrüstung. Ausstellungsstücke wie die verformten, nackten Kinderpuppen aus Fiberglas der Chapman Brüder (Abb. 24), die mit vaginalen Mundöffnungen sowie Penis-Nasen versehen sind, oder Damien Hirsts zerteilte Tierkadaver in Formaldehyd sorgten für Demonstrationen gegen die als Zeichen eines allgemeinen Sitten- und Moralverfalls gewerteten Kunstwerke vor den Toren des Museums sowie für etliche Schlagzeilen in den Medien. Die lautesten Protestschreie galten jedoch Ofilis Interpretation einer schwarzen Muttergottes samt Elefantendung und Ausschnitten aus pornographischen Magazinen. Der Bilderstreit wurde zusätzlich vom damaligen Bürgermeister Rudolph Giuliani angeheizt, der die geplante Ausstellung als „kranken, widerwärtigen Kram“⁶¹ beschimpfte. Chris Ofilis Gemälde mit dem Titel *The Holy Virgin Mary* (Abb. 30) deutete Giuliani als einen Generalangriff auf die

⁶⁰ Das *Brooklyn Museum of Art* in New York warnte die Besucher der ‚Sensation‘-Ausstellung mit dieser Bekanntmachung auf einer Plakatwand vor dem Besuch des Museums. Zitiert nach: Danto, Arthur C.: „Sensation in Brooklyn“, in: *The Nation*, Vol. 269, No. 141, 1. November 1999, S. 27.

⁶¹ Thon, Ute: „Der Bürgermeister, die Kunst und der Elefantendung“, in: *Kunstforum international*, Bd. 148, Dezember 1999-Januar 2000, S. 432.

Religion und die katholische Kirche, da „die Beschmutzung der Jesumutter mit Dickhäuter-Exkrement eine unverzeihliche Verunglimpfung religiöser Symbole sei, also ‚Katholiken-Diskriminierung‘.“⁶² Giuliani ging sogar soweit, mit der Streichung der städtischen Subventionen und der Schließung des Museum zu drohen, sollten einige der Ausstellungsstücke nicht entfernt werden. Die Zensurbemühungen endeten jedoch vor Gericht, das Giuliani eine Verletzung des ersten Verfassungszusatzes, also des Rechts auf öffentliche Meinungsfreiheit, vorwarf.

Kurzum: Auch in New York machte die Ausstellung ihrem Titel *Sensation* alle Ehre, die Marketing-Strategie ging auf. Der Wirbel um die Ausstellung, die wie geplant am 2. Oktober eröffnet wurde, sorgte für einen (wiederum für den Erfolg so wichtigen) Medienrummel und bescherte der Ausstellung eine Rekordbesucherzahl. Der öffentliche Affront verdeutlicht aber auch, dass Ofilis Kunst hervorragend mit dem ‚Ba‘-Konzept konform ging, das heißt, oberflächlich betrachtet ebenfalls (erfolgreich) die Strategie des Schocks und der Provokation verfolgte, indem sie einen freien, zügellosen und unbedachten Umgang mit Bildmaterial inszenierte.

Doch woran lag es eigentlich, dass *The Holy Virgin Mary* als blasphemisch, gotteslästerlich und vulgär empfunden wurde und aus dem Ausstellungsprogramm entfernt werden sollte? Ofili selbst kommentiert seine mit Elefantenkot und Pornographie-Schnipseln collagierte schwarze Version der Muttergottes mit den lakonischen Worten:

I don't feel as though I have to defend it. The people who are attacking this painting are attacking their own interpretation, not mine. You never know what's going to offend people, and I don't feel it's my place to say anymore.⁶³

Der erste Eindruck von Ofilis Marienbild wird von der funkelnden Schönheit und Farbenpracht des Gemäldes dominiert. Seine Muttergottes erinnert aufgrund der Harzbeschichtung und dem großzügigen Einsatz von Glitzer an eine strahlende Ikone auf byzantinisch goldenem Hintergrund, deren blaues Kleid zudem in die ikonographische Farbtradition der christlichen Mariendarstellung passt. Nase und Mund wiederum zeigen betont übertriebene Referenzen zur Physiognomie einer schwarzen Frau, die rohen und flächig dargestellten Gesichtszüge weisen Eigenschaften afrikanischer Masken auf. Als katholisch erzogener Brite⁶⁴ mit nigerianischen Eltern thematisiert Ofili durch diese Kombination unterschiedlicher ikonographischer Kontexte christliche Themen in einem afrikanischen, christlichen sowie zeitgenössischen Kontext. Im Gegensatz zu den traditionellen Mariendarstellungen fehlt auf dem Bild jedoch das Jesuskind, an dessen Stelle die rechte Brust Marias freigelegt ist und damit den sexuellen Charakter der

⁶² Ebd.

⁶³ Vogel, Carol: „Holding Fast to His Inspiration“, In: *The New York Times*, 28. September 1999, S. E1.

⁶⁴ „I was brought up a Catholic and was an altar boy, he [i.e. Ofili] said. I believe in God, but I'm not dominated by it. We all studied math, but we don't go around spewing numbers. Religion should be used in the appropriate way.“ Zitiert nach: Ebd., S. E3.

heiligen Figur steigert. Provokant weibliche Hinterteile zeigende Collage-Elemente wiederum lösen die an dieser Stelle eigentlich erwarteten traditionellen Putti-Darstellungen ab und können als Anspielung auf die Fruchtbarkeit Marias gedeutet werden. Marias Brust wiederum ersetzt Ofili durch einen Ballen Elefantenkot, der in Form einer Kugel sorgfältig auf die Leinwand geklebt ist und, mit glänzendem Harz und bunten Stecknadeln dekoriert, sich wie ein kleines Juwel präsentiert.

Die technische Ausführung des Ganzen ist demnach kaum dazu geeignet, die fäkal-schmutzige Assoziation in Gang zu setzen, die bei der Vorstellung des Gemäldes in New York die Gemüter erhitzt und dem Bild den Ruf einer „Beschmutzung“ der christlichen Religion eingehandelt hat – zusammen mit der Darstellung der Muttergottes als schwarzhäutige Ikone mit maskenhaften Zügen, die ebenfalls zum Teil bereits als Blasphemie gedeutet wurde. Eher positiv gestimmte Kritiker halten dem entgegen, dass der Elefantendung in Anlehnung an afrikanische Stammeskulturen als Symbol für „Fruchtbarkeit, Wachstum und Erdverbundenheit“⁶⁵ gelesen werden müsse, was wiederum – sofern vom unterschiedlichen ikonographischen Kontext abstrahiert wird – der christlichen Marienvorstellung keineswegs widerspreche. Die Kunstkritikerin Eleanor Heartney geht sogar noch einen Schritt weiter. Ihrer Meinung nach haben körperliche Ausscheidungsflüssigkeiten durchaus einen Platz im religiösen Darstellungsrepertoire der westlichen Welt eingenommen.⁶⁶ Sie gerieten jedoch durch die in Amerika dominante puritanisch geprägte Weltanschauung in Vergessenheit und wurden durch Vorstellung von einer strikten Trennung zwischen einem unreinen, physischen Bereich und einem keuschen Reich des Geistes überschrieben oder ersetzt. Eine Verknüpfung von Elefantenkot oder anderen Exkrementen mit Religion oder religiösen Themen liegt deshalb (in Amerika) außerhalb des Möglichen oder auch nur Denkbaren und wird weder erkannt noch gesellschaftlich toleriert.⁶⁷ Ofili hingegen verbinde in seinem Gemälde die Darstellung des Heiligen mit den im westlichen Kulturkreis als profan angesehenen tierischen Exkrementen und erinnere gerade dadurch an die fruchtbaren Eigenschaften des Elefantendungs, der damit aber auch nicht als ‚schmutzig‘, sondern seinerseits als ‚heilig‘ anzusehen sei.

Ein weiterer, über die These Heartneys hinausgehender Aspekt kommt jedoch noch hinzu. Ofili, so die These dieser Arbeit, begnügt sich nicht allein damit, das westliche Publikum auf seine (vermeintlichen) afrikanischen Wurzeln hinzuwei-

⁶⁵ Thon, Ute: „Der Bürgermeister, die Kunst und der Elefantendung“, in: *Kunstforum international*, Bd. 148, Dezember 1999-Januar 2000, S. 433.

⁶⁶ „Body fluids are in fact traditional themes in the art of Catholic countries. In a testy Oct. 5 op-ed piece in the New York Times lamenting the poor quality of the art in the ‚Sensation‘ show, Metropolitan Museum director Philippe de Montebello held up for comparison Lorenzo Lotto’s Allegory of Marriage, which depicts a naked putto urinating on a naked venus. Still more common in religious European art are depictions of lactating Madonnas crucified Christs whose spurting blood literally feeds the hungry faithful.“ Zitiert nach: Heartney, Eleanor: „A Catholic Controversy“, in: *Art in America*, Vol. 87, No. 12, Dezember 1999, S. 41.

⁶⁷ Ebd.

sen. Stattdessen konfrontiert er es mit seinen eigenen rassistischen Assoziationen, die in der Angst begründet sind, dass letztlich die ‚weiße‘ Kultur und Identität durch afrikanische Vorstellungen ‚beschmutzt‘ wird. Ein Hauptaspekt von Ofilis Kunst besteht nämlich gerade darin, auf solche stereotypen Vorstellungen hinzuweisen, indem er rassistisch geprägte Vorurteile systematisch provoziert und sie damit gleichzeitig selbst spielerisch unterläuft. Das New Yorker Publikum hat diese künstlerische Strategie verkannt, wie die Äußerungen, Elefantendung sei eine Ausdrucksform einer primitiven Kunst oder sogar Schmutz (Giuliani), bestätigen. Bei den Betrachtern löste *The Holy Virgin Mary* stattdessen die erwartbaren Ressentiments aus. Die Erkenntnis jedoch, dass Elefantendung per se nicht schmutzig und primitiv ist beziehungsweise dass die Gleichung Schmutz = Primitivismus = afrikanische Kunst nicht nur haltlos, sondern rassistisch vorgeprägt ist, blieb aus.

Auf Widerstand stieß auch die widersprüchliche Verknüpfung von profaner Alltags-Welt mit katholisch-christlichen Themen, die als Beleidigung und Attacke gegen heilige Werte empfunden wurde. Nicht zu leugnen ist jedoch, dass auch innerhalb der christlichen Kunst bereits seit Jahrhunderten Sexualität versteckt thematisiert wird. Ekstatische und erotisch geladene Darstellungen christlicher Themen haben Ofili unter anderem dazu bewogen und inspiriert, eine eigene Version der Heiligen Maria zu malen, wie das folgende Zitat verdeutlicht.

I was going to the National Gallery Sainsbury Wing and looked at Van Eyck's paintings of mother and child. I just wanted the image of the breast really. The exposed breast is hinting at motherhood but those images are very sexually charged. [...] I think the Virgin Mary was an excuse for pornography in the homes of these holy priests and Godfearers. So I think in the 90s a version of it would allow the pornographic images to come more to the surface.⁶⁸

Ofili zielt nicht darauf ab, das Bildnis der Jesusmutter zu beschmutzen, sondern ausgehend von traditionellen Mariendarstellungen seine eigene Vorstellung eines zeitgenössischen Marienbildnisses auf die Leinwand zu bringen. „I was curious about trying to make older ideas contemporary and new, and somehow have a relationship to hip-hop culture.“⁶⁹ Mit seinem Gemälde *The Holy Virgin Mary* transformiert Ofili konventionelle Mariendarstellungen durch die Kombination mit modernen Ausdrucksformen, überspitzt damit aber auch zugleich die traditionelle Kirchenlehre von der unbefleckten Empfängnis und erschafft ein eigenes Abbild einer Muttergottes der Gegenwart.⁷⁰ Im Bild sind die gegensätzlichen Bereiche des Profanen und des Heiligen, Sex und Keuschheit so-

⁶⁸ Eshun, Kodwo: „Plug Into Ofili“, in: Corrin, Lisa G. / Snood, Stephen / Worsdale, Godfrey (Hrsg.): *Chris Ofili*, Ausstellungskatalog Southampton City Art Gallery, The Serpentine Gallery London 1998, London: Lithosphere, 1998, S. 87f.

⁶⁹ Eshun, Ekow: „Ekow Eshun interviews Chris Ofili (Juni 2009)“, in: Nesbitt, Judith (Hrsg.): *Chris Ofili*, Ausstellungskatalog Tate Britain London 2010, London: Tate publishing, 2010, S. 105.

⁷⁰ Klar zu erkennen ist hier das Konzept des Samplings: Alte Darstellungsweisen werden angeeignet, in einen neuen Kontext transformiert und somit mit neuen Bedeutungen verwoben. Vgl.: Kapitel 3: *HipHop und das Konzept des Samplings*.

wie Glauben und Zweifel wieder vereint, der Widerspruch zwischen dem historischen und dem gegenwärtigen Zustand scheint aufgehoben zu sein. Ofilis schwarze Muttergottes belegt, welche Schwierigkeiten bei der Betrachtung und Interpretation entstehen können, wenn unterschiedliche kulturelle Referenzen aufeinandertreffen und mehrschichtige sowie oftmals widersprüchliche Bedeutungsebenen in einem Bild nebeneinander existieren. Die Überschreitung nationaler und kultureller Grenzen öffnet aber auch einen Raum für mehrschichtige Interpretationen und kann als Angriff gegen etablierte Sichtweisen und Werte gelesen werden, denen kulturelle Vielfalt als Bereicherung gegenüber gestellt wird. In Ofilis Worten:

I think with a painting like that, with ‚The Holy Virgin Mary‘, there are so many layers of meaning. And that exists, hopefully, with pretty much of all the paintings that I’ve made. There are so many layers of meaning. So many contradictions. And that’s why I think it’s been, dare I say, misunderstood. [...] So, it’s about critique. It’s about the way the black woman is talked about in hip-hop music. It’s about my religious upbringings, and confusion about that situation. The contradiction of a virgin mother. It’s about the stereotyping of the black female. It’s about trying to make a nineties hip-hop version of the Virgin Mary that would include, therefore, everything that I think she’s about. It’s about beauty. It’s about caricature. And it’s about not being uncomfortable with that state of mind. And seeing that as a full palate. And not just black and white.⁷¹

Diese Aussage trifft nicht nur auf *The Holy Virgin Mary* zu, sondern markiert generell Ofilis Ausgangsposition für seinen Umgang mit Kunst und seine Intention, Bedeutungsebenen aus einem kreativen Spiel mit Widersprüchen und ambivalenten Tendenzen zu generieren. Nicht dazu verpflichtet, christliche Themen und Motive in traditioneller Weise darzustellen, erschafft sich Ofili ein eigenes Bild, bestehend aus zahlreichen Bezügen aus der westlichen sowie afrikanischen Welt, aus persönlichen Erfahrungen sowie aus der zeitgenössischen Alltags- und Straßenkultur.

Natürlich lässt sich die Tatsache nicht leugnen, dass Ofili von der Aufmerksamkeit und dem Wirbel, die seine Kunst und insbesondere der Elefantendung (und zwar nicht nur während der *Sensation*-Ausstellung) verursacht haben, profitiert hat, die ihn zu einem der berühmtesten schwarzen britischen Künstler der Gegenwart gemacht haben. Insofern steht Ofili sicherlich in der Tradition eines Damien Hirst, der als Medien-Figur funktioniert und seine Karriere ebenfalls maßgeblich Charles Saatchi verdankt. Doch Ofilis Kunstwerke haben auch eine tiefere, über die begrenzte Schockwirkung hinausweisende Bedeutung. Jenseits der Einordnung als ‚yBa‘ und seiner Funktion als „the token black in the Brit brat pack“⁷² formuliert Ofili eine ganz eigene künstlerische Strategie, deren Mehrschichtigkeit und Vielfalt in puncto Gestaltungstechnik und Bedeutungsgenerierung im Nachfolgenden beleuchtet werden soll.

⁷¹ Miller, Paul D.: „Deep Shit – An Interview with Chris Ofili“, in: *Parkett*, No. 58, 2000, S. 168f.

⁷² Searle, Adrian: „Top plop“, in: *The Guardian*, 21. April 1998, S. 10.

2.3. Künstlerische Entwicklung

Bevor im Detail Material, Technik, Motive und Inspirationsquellen in Ofilis Werk untersucht werden, soll anhand eines Bildvergleichs die künstlerische Entwicklung des Künstlers kurz nachgezeichnet werden. Denn Kritiker unterstellen Ofili nach seiner Abkehr 2004 vom Elefantendung als Gestaltungselement oftmals einen Stilwandel. Die Gegenüberstellung zweier paradigmatischer Bildbeispiele, die in einem Abstand von fast acht Jahren entstanden sind, wird jedoch zeigen, dass Ofili zentrale Techniken der Bildgestaltung durchaus in seinem Werk auch nach 2004 fortgesetzt hat.

2.3.1. Stilbruch oder konzeptionelle Weiterentwicklung? *Mono Gris* (1999-2002) und *Lazarus (dream)* (2007)

Wie bereits bei der Analyse von *The Holy Virgin Mary* herausgestellt wurde, ist Religion sowie der eigenwillige künstlerische Umgang mit christlichen Motiven und Symbolen ein zentrales Thema im Werk von Ofili, wie er auch selbst sagt: „I was an altar boy and heard the bible being read out repeatedly. The stories have stayed with me, although they're completely remixed in my head.“⁷³ Auch an den beiden Vergleichsbeispielen *Mono Gris* von 1999-2002 (Abb. 31) und *Lazarus (dream)* von 2007 (Abb. 32) erkennt man sofort, dass der Künstler religiöse Geschichten und christliche Ikonografie einem Remix unterzogen und in neue Kontexte gesetzt hat. Diese Remix- oder Sampling-Technik, die im dritten Kapitel noch ausführlicher untersucht wird, ist, so die grundlegende These dieser Arbeit, das Hauptmerkmal von Ofilis gesamten Œuvre und bestimmt nicht nur Aufbau und Struktur der beiden im folgenden thematisierten Beispiele.

Der größte Unterschied zwischen ihnen ist schon bei einer ersten, oberflächlichen Betrachtung der Leinwandgestaltung sofort zu erkennen. *Mono Gris* ist viel feingliedriger, materiallastiger und vielschichtiger aufgebaut als das großflächige, plakativ, ohne Bildtiefe und plan wirkende *Lazarus (dream)*. Der eklatanteste Unterschied liegt jedoch im fehlenden Elefantendung, der sich seit Ofilis Karriere-Anfang als sein Markenzeichen etabliert hatte. Aber nicht nur der Elefantenkot fehlt, auch die verzierenden Stecknadeln, die Harzbeschichtungen, der Glitzer, das Collage-Material wie etwa ‚Cut-Outs‘ aus Magazinen sowie die vormals in mehreren Lagen aufgetragene Öl- und Acrylfarbe. Ersetzt wurde diese Art der detaillierten und aufwendigen Leinwandgestaltung durch eine flächige und monochrome Darstellung. Ofili geht nach 2004 vom dreidimensionalen Aufbau seiner Leinwände, der vor allem durch das plastische Material des Elefantendungs entsteht, radikal zu einer flächigen Darstellung über. Der Künstler begründet diesen Wandel selbst mit einem ‚toten Punkt‘, den er erreicht habe:

⁷³ Eshun, Ekow: „Ekow Eshun interviews Chris Ofili (Juni 2009)“, in: Nesbitt, Judith (Hrsg.): *Chris Ofili*, Ausstellungskatalog Tate Britain London 2010, London: Tate publishing, 2010, S. 99.

You see, over the [period] from 87' when I first started working, to Within Reach in 2003, I'd made some changes, but I was always progressing – I was adding, I was refining. And then the way I was working physically meant that at some point I was going to reach a dead end. I couldn't suddenly start taking the pins away and then peel back the resin [...]. I had to get off the horse, you know, and walk. And that's what I decided to do.⁷⁴

Das Ergebnis sind nicht nur glatte und mit dünnem Farbauftrag gestaltete Bilder, die sogar stellenweise die Struktur der Leinwand noch durchscheinen lassen. Auch die bildliche Darstellung selbst wird plakativ und flächig. Figuren und Objekte werden ohne Konturen oder Plastizität auf monochrome Hintergründe ohne jegliche Tiefendimension gesetzt. Der stilistische Wandel in Ofilis Werk ist offensichtlich, noch unklar ist allerdings, warum es sich dabei um eine konsequente Weiterentwicklung handeln soll.

Doch bereits bei *Mono Gris* oder auch anderen paradigmatischen ‚Shit‘-Bildern wie *The Holy Virgin Mary* (Abb. 30) oder *Captain Shit and the Legend of the Black Stars* (Abb. 11) bildet Ofili Figuren geschlossen und recht flach und plakativ ab. Nur die spezielle Leinwandgestaltung mit ihren zahlreichen Lagen und hinzugefügten Details verleihen ihnen Tiefe. Eine bedeutsamere Gemeinsamkeit zwischen den beiden Malstilen zeigt sich im künstlerischen Umgang mit Motiven, der sich nämlich als stringente Strategie Ofilis bei der Bildgestaltung definieren lässt.

Der Affe auf *Mono Gris* beispielsweise ist ein Motiv, das Ofili von dem bereits 1999 entstandenen Gemälde *Monkey Magic – Sex, Money and Drugs* (Abb. 33) kopiert. Das Motiv wird aber nicht nur einmal wiederholt, denn *Mono Gris* ist Teil einer ganzen Werkgruppe mit dem Titel *The Upper Room* (Abb. 14/15).⁷⁵ Wie bereits im Werküberblick erwähnt, besteht diese Gruppe aus einer Rauminstallation mit 13 Gemälden, wobei zwölf der Bilder das identische Affenmotiv von *Mono Gris* bzw. *Monkey Magic – Sex, Money and Drugs* aufweisen. Ursprünglich stammt es jedoch nicht von Ofili selbst, sondern aus einem Werk Andy Warhols.⁷⁶ Ofili sampelt Warhols Affe und setzt das Motiv in seinem eigenen Bild in einen neuen Kontext, der das christliche Thema des Letzten Abendmahls anzitiert, wobei die Heiligen als Affen dargestellt werden. Jeder der zwölf Affen / Jünger hält einen Kelch in der Hand, über dem ein reich verzierter Ballen Elefantendung schwebt, den sie wie eine Art Totem beschwören. Gleichzeitig weisen

⁷⁴ Ekow Eshun im Interview mit Chris Ofili vom Juni 2009, zitiert nach: Nesbitt, Judith: „Beginnings“, in: Nesbitt, Judith (Hrsg.): *Chris Ofili*, London: Tate publishing, 2010, S. 19.

⁷⁵ Chris Ofili wiederholt das Motiv des Affen noch einmal in einer Zeichnung (Abb. 34) von 2000, auf der bezeichnenderweise anstatt Elefantenköttel drei schwarze Köpfe mit Afrofrisuren über dem Kelch schweben.

⁷⁶ Das Gemälde von Andy Warhol trägt den Titel *Monkey* (Abb. 35) und stammt aus dem Jahr 1957. Im direkten Vergleich von Warhols Vorlage und einem der zwölf Bilder aus *The Upper Room* – beispielsweise *Mono Gris* – erkennt man die ähnliche Aufmachung, Körperhaltung und Gestik in den Darstellungen der Rhesus Macaque Affen. Wie Ofili, zeigt Warhol seinen *Monkey* im Profil sitzend mit verzierter Weste und Kopfbedeckung gekleidet, mit einem langen Schwanz, der linken Hand auf dem Knie und einen Kelch samt darüber schwebendem Ball in der rechten Hand.

die Figuren mit ihrer Körper- und Armhaltung auf den in Gold gehaltenen Meister auf dem 13. Bild am anderen Ende der Rauminstallation hin. Es ist möglich, dass dieser Hanuman darstellt, den hinduistischen Affengott, der in Form von *Mono Oro* (Abb. 36) einen Schatten werfenden Ballen Elefantendung wie einen Heiligenschein über dem Kopf trägt – ein Heiliger also in Affengestalt, der als Jesus, Buddha oder Voodoo-Priester gedeutet werden kann.

Die selbstbezügliche Konstellation der 13 Bilder eröffnet gleich mehrere Bedeutungsebenen, von denen jedoch keine als primär intendiert angesehen werden kann. Stellt Ofili mit ihr etwa nur den Gegensatz zwischen der Evolutionstheorie und der Lehre der Kirche dar, wonach Adam und Eva der Ursprung des Menschengeschlechts sind und nicht die Affen Darwins? Oder steckt in ihr ein Hinweis auf populäre Vorstellungen von schwarzen Menschen als unterentwickelte Primaten, wie sie etwa der Mediziner und Philosoph Frantz Fanon⁷⁷ vertritt: „Schwarze Magie, primitive Mentalität, Animismus, tierische Erotik, all dies strömt auf mich zu. All dies kennzeichnet Völker, die der Entwicklung der Menschheit nicht gefolgt sind.“⁷⁸ Eine weitere Bedeutungsebene des Affenmotivs besteht in der Anspielung auf die niederen und einfachen Triebe des Menschen, für die der Affe in der Tiersymbolik häufig einsteht, und zwar in unterschiedlichen Kontexten. In der christlichen Tradition etwa ist der Affe das Sinnbild „aller Feinde der Christen, alles Bösen und damit [...] Abbild des Teufels [und] Symbol für Sünde und Sünder.“⁷⁹

Ausgehend vom Motiv des Affen, das aus einem fremden Kontext (Warhol) als zentrales Element in die Werkgruppe *The Upper Room* verpflanzt wird, wird eine Bedeutungsvielfalt generiert, die keine Aussage über eine letzte, sichere Bedeutung mehr zulässt, sondern deren Sinn in der Vielfalt selbst begründet liegt. Ausgelöst wird dies durch die Strategie des Samplings, die sich aber auch in Ofilis späterem Werk *Lazarus (dream)* nachweisen lässt.

Erneut adaptiert nämlich Ofili in *Lazarus (dream)* wie schon im Fall der Werkgruppe *The Upper Room* die Vorlage eines anderen Künstlers. In der Mitte des Bildes lässt sich eine Art Gedankenblase erkennen, die über dem liegenden Körper des Lazarus schwebt und aus einer Pflanze oder Baum zu wachsen scheint. Der Pflanzenwuchs wiederum entspringt dem Kopf der Figur und lässt in Verbindung mit dem Bildtitel den Rückschluss auf die Visualisierung einer Traumvorstellung des Lazarus zu. In der runden Blase erkennt man ein Kopf an Kopf

⁷⁷ Frantz Fanon wurde 1925 in Fort-de-France auf Martinique geboren und hat in Frankreich Medizin und Philosophie studiert. Er gilt als revolutionärer Vordenker der Entkolonialisierung und hat mit seinen einflussreichen Werken wie *Schwarze Haut, weiße Masken* (Originalversion *Peau noire, masques blancs*, Paris 1952) und *Die Verdammten dieser Erde* (Originalversion *Les Damnés de la Terre*, Paris 1961) psychoanalytische Ansätze entwickelt, die mit Kritik an Rassismen und kolonialer Unterdrückung die Konstruktionen der Fremdwahrnehmung analysieren und das Ziel verfolgen, die Schwarzen aus der Klammer der historischen Entfremdung und Marginalisierung zu befreien. Die Schriften und Gedanken Frantz Fanons spielen für die Argumentation dieser Arbeit eine wichtige Rolle.

⁷⁸ Fanon (1952), 1980, S. 83.

⁷⁹ ‚Affe‘ [Eintrag], in: *Lexikon der Kunst*, Leipzig 2004, S. 45.

tanzendes Paar. Dieses Motiv stammt aus einer Schwarz-Weiß-Fotografie von Malick Sidibé mit dem Titel *Nuit de Noel* (Abb. 37) aus dem Jahr 1963. Es wird von Ofili für eine ganze Reihe von Bildern übernommen, in denen das Figurenpaar als einziges Bildmotiv die ganze Leinwand einnimmt, unter anderem auch in *Douen's Dance* (Abb. 38) von 2007, in dem es sogar noch durch ein Detail ergänzt wird, das einen neuen Kontext öffnet: Die Fußspuren des Paares zeichnen dessen Tanzbewegungen am Boden nach. Der Bildtitel *Douen's Dance* wiederum spielt auf eine Sage aus Trinidad und Tobago an, die Ofili über das Motiv der Gedankenblase in das *Lazarus*-Gemälde integriert. Douens ist laut Volksmund der Name für die verlorenen Seelen von Kindern, die vor ihrem Tod nicht getauft wurden. Ihr Schicksal besteht darin, als Geister nach dem Tod für alle Ewigkeit auf der Welt herumwandeln zu müssen, ständig auf der Suche nach anderen Kindern, die sie in den Tod zu locken versuchen. Sie sind von den sterblichen Kindern lediglich anhand eines einzigen Erkennungsmerkmals zu unterscheiden, nämlich an ihren Füßen, die mit der Ferse nach vorne verdreht sind und dadurch verräterische Fußspuren auf dem Boden hinterlassen.

Ofili kombiniert das Motiv des tanzenden Figurenpaares und die afrikanische Legendengeschichte zusätzlich mit der Figur des Heiligen Lazarus. Lazarus von Bethanien wurde der Bibel zufolge durch Jesus von den Toten wiedererweckt. Die Auferweckung / Auferstehung des Lazarus ist ein beliebtes Sujet in der Kunst, vor allem in der Renaissance. Ofili nun adaptiert das kunstgeschichtlich bekannte Motiv in *Lazarus (dream)*, indem er die Auferstehung des Lazarus in Form einer Erektion⁸⁰ visualisiert. Für den Bildaufbau der *Lazarus* Serie zieht Ofili schließlich auch noch eine fotografische Vorlage heran. Das Foto, das der Künstler selbst aufgenommen hat, stammt aus dem Jahr 2006 (Abb. 40) und zeigt den Blanchisseuse Strand in Trinidad mit einer liegenden Figur unter einem Palmenstrunk am Bildrand. Der kompositorische Aufbau sowie die Darstellung der liegenden Figur werden von Ofili für seine *Lazarus*-Bilderserie übernommen.

Der Vergleich der beiden Gemälde *Mono Gris* und *Lazarus (dream)* sollte deutlich gemacht haben, wie Ofili Motive und Bilder aus anderen Kontexten und unterschiedlichsten Quellen adaptiert und transformiert. Als Quelle dienen ihm dabei Materialien aus der Kunstgeschichte, der Bibel oder aus der Natur, die in den Gemälden kombiniert und in Beziehung zueinander gesetzt werden. Dabei verschiebt sich durch die Transformation der Motive und Inhalte deren ursprüngliche Bedeutungen: Warhols Affe verwandelt sich in die Jünger Jesu, die Auferstehung des Lazarus nimmt vor dem Hintergrund einer Landschaft aus Trinidad die Gestalt einer Erektion an. Bezieht Ofili in seinen früheren Arbeiten seine Motive und Bildthemen noch vorrangig aus seiner unmittelbaren Umgebung – zur Zeit der ‚Shit‘-Bilder war London und die Kultur der Straße, Elefantendung aus dem Zoo und die abendländische Kunstgeschichte das Reservoir –, sind es in den späteren Werken nun Vorlagen aus der Landschaft von Trinidad, afrikanische Legenden und Fotografien anderer Künstler. Mit anderen Worten: Ofili hat ab

⁸⁰ Die Themen Sex, Erotik und Pornographie spielen eine konstante Rolle in Ofilis Werk.

2004 zwar seinen Malstil und sein Motivinventar verändert, die Technik des Samplings als künstlerische Strategie jedoch beibehalten.

2.3.2. Material und Technik

Paradigmatisch für Ofilis Gestaltungstechnik in seinen frühen Arbeiten der 1990er-Jahre ist *Afrodizzia (2nd Version)* (Abb. 41) von 1996. Es soll daher im Folgenden etwas ausführlicher behandelt werden.

Auf dem Gemälde bettet Ofili collagierte Gesichter schwarzer Berühmtheiten aus Hochglanz-Magazinen in ein buntes Farbenmeer aus unterschiedlichen Lagen Öl- und Acrylfarbe sowie Kunstharzbeschichtungen ein – letzteres ein lichtdurchlässiges Bindemittel, das die Leuchtkraft der Farben zusätzlich steigert. Die Leinwand ist mit floralen und astralen Mustern überzogen, die in Form von Kreisen, Wellen und Wirbeln keinem strikten Schema folgen und in ihrer Farbenvielfalt und halluzinatorischen Wirkung an hypnotisierende Pop- und ‚Hippie‘-Visionen aus den 1970er-Jahren erinnern. Nach der Beschichtung wurden außerdem zahllose perlenartig Punkte auf das getrocknete Harz getupft – eine Gestaltungsmethode, die Ofili von den Höhlenmalereien, die er während seines Aufenthalts in Zimbabwe gesehen hat, übernimmt.

The dot making process started in 1992 when I visited Zimbabwe and saw these Matopos cave paintings, one wall, 6 feet high and 20 feet long covered in yellow, red and blue dots, made with a sharpened twig and pigments, [...].⁸¹

In wirbelnden Bewegungen verbinden sich die einzelnen Punkte zu Strängen, Kreisen und Spiralen, die als oberste Materialschicht die komplette Leinwand für sich in Anspruch nehmen. Die Punktmalereien wecken zusätzliche Assoziationen an Körperschmuck afrikanischer Stämme wie den Nuba, die in Form von Narben oder Tätowierungen als Punkte und Kreise auf die Haut aufgetragen werden. Ebenso findet sich eine Verwandtschaft mit der traditionellen Volkskunst der Aborigines und der Yoruba Ethnie, die kulturelle sowie alltägliche Gebrauchsgegenstände mit ähnlichen Mustern verzieren. Außerdem dekoriert Ofili das Bild mit Glitzer, den er großzügig in den noch feuchten Harz einstreut. Die Schönheit der leuchtenden Farben und funkelnden Elemente wird jedoch durch den Einsatz der strohdurchsetzten Elefantenköttel konterkariert und irritiert. Außergewöhnlich ist auch, wie Ofili seine Bilder zur Schau stellt. Sie werden nämlich nicht an die Wand gehängt, sondern zusammen mit zwei weiteren Ballen Dung, die dem Gemälde als Podeste dienen, auf dem Boden an die Wand gelehnt. Im Voodoo-Stil bestickt Ofili die Dungbälle außerdem mit Pinnwandstecknadeln und glasiert sie mit Harz. Trotz ihrer Verzierungen fungieren die Ex-

⁸¹ Eshun, Kodwo: „Plug Into Ofili“, in: Corrin, Lisa G. / Snood, Stephen / Worsdale, Godfrey (Hrsg.): *Chris Ofili*, Ausstellungskatalog Southampton City Art Gallery, The Serpentine Gallery London 1998, London: Lithosphere, 1998, S. 84.

kremete als Gegenpole zur farbenprächtigen und schimmernden Leinwand. Über diese Technik der Ambivalenz und des Widerspruchs hat sich Ofili selbst geäußert:

I was thinking about beauty and attraction, the paintings were about that, trying to make things that were beautiful and attractive, but also playing with ideas of what is supposed to be attractive and what isn't. And that's where the dung came in.⁸²

Der Dung steht ironisch-ludistisch in Opposition zur Schönheit der Bilder – eine künstlerische Strategie, die, wie später noch zu zeigen sein wird, sowohl Ofilis Umgang mit Themen und Motiven als auch mit bildnerischen Materialien sowie künstlerischen Technik kennzeichnet. Ofili erlaubt sich ein Spiel mit etablierten Werten, mit Vorstellungen von Schönheit, mit „ideas of what is supposed to be attractive and what isn't“, und diese Vorgehensweise zeigt sich auch auf der narrativen Ebene seiner Bilder, etwa indem er bewährte Darstellungen transformiert wie beispielsweise die Ikonographie Marias in *The Holy Virgin Mary*. Der Elefantendung selbst stellt aber nicht nur eine animalische Kontrafaktur eines sozial kodierten Schönheitsideals dar, sondern ist seinerseits aufgeladen mit kulturellen sowie sozialen Kontexten.⁸³ Ofili selbst zieht eine Verbindung zwischen Technik und Bildinhalt und schreibt rückblickend über die ‚Shit‘-Bilder: „It was about trying to get as deeply lost as possible in both the process and the painting itself.“⁸⁴

In den Werken nach 2004 ändert sich Ofilis Gestaltungstechnik, zumindest oberflächlich betrachtet. Materialien wie Harz, Glitzer und Elefantendung werden nicht mehr eingesetzt, sodass der Eindruck einer mehrschichtigen Leinwand verschwindet. Ofili experimentiert zwar immer noch mit unterschiedlichen Materialien wie zum Beispiel Leder oder Aluminiumfolie, die ebenfalls wie Harz reflektierende Eigenschaften besitzt. Aber der Gesamteindruck seiner Werke ändert sich doch grundlegend, angefangen von der reduzierten Farbpalette bis hin zu einer nun flächiger werdenden Leinwandgestaltung. Da Ofili jedoch auf der Inhaltsebene seine Strategie des Samplings fortsetzt (siehe Kapitel 3.2.), sollen im Folgenden die Motivwahl sowie die Inspirationsquellen Ofilis näher betrachtet werden.

2.3.3. Motivwahl und Inspirationsquellen

Das bereits erwähnte frühe Gemälde *Afrodizzia (2nd Version)* zeigt in Form einer Art Stammbaum eine Vielzahl schwarzer Berühmtheiten. Dieses Verfahren wendet Ofili bei einer ganzen Reihe von Gemälden an. Dargestellt werden die Gesichter

⁸² Ebd., S. 87.

⁸³ Der Elefantendung kann nicht nur als Gestaltungsmaterial interpretiert werden, sondern ist kodiert und muss im richtigen Kontext beleuchtet werden. Im Kapitel 3.4.3. *Elefantendung als codierter Bedeutungsträger* wird dieser Aspekt ausführlich behandelt.

⁸⁴ Golden, Thelma / Ofili, Chris: „Conversation“ (2009), in: *Chris Ofili*, New York: Rizzoli, 2009, S. 236.

schwarzer Prominenter in Form von Zeitschriften-, Cut-Outs‘ aus den Sparten Musik, Film und Sport – gesellschaftliche Teilbereiche also, die in der schwarzen Populärkultur eine bedeutende Rolle einnehmen. Einige der Ausschnitte sind bei *Afrodizzia (2nd Version)* größer und dadurch besser erkennbar, die Mehrheit jedoch ist sehr klein und verschwindet unter dem farblichen Muster der Leinwand. Neben den identifizierbaren Persönlichkeiten wie dem Musiker Busta Rhymes in der unteren Hälfte des Bildes oder dem Rapper Tupac Shakur, der am rechten oberen Rand zu erkennen ist, werden daher die Namen weiterer Personen mit bunten Pinnwandstecknadeln auf Dungbälle geschrieben und dadurch gleichzeitig kenntlich gemacht und hervorgehoben, unter ihnen beispielsweise Don King, Clive Loyd, Shaka Khan und LL Cool J. Jedes ‚Passfoto‘ wird außerdem von einer beeindruckenden, mit schwarzer Farbe gemalten Afro-Perücke (‚One size fits all‘) gerahmt, die oftmals die Gesichter vollkommen verdeckt. Auf einem weiteren Bild mit dem Titel *Afrobluff* (Abb. 42) aus dem Jahr 1997 sind die Afro-Frisuren so mächtig, dass die sich darunter befindenden Köpfe fast völlig zur Nebensache werden – absichtlich, wie Ofili selbst kommentiert:

People normally come up to the paintings and go ‚Oh right, who can I recognise, yeah, got that‘, but in a way the Afro is supposed to suck all that recognition out really and give them all this same hairstyle, this one Afro. It’s not about identifying faces, it’s about dissolving faces.⁸⁵

Die durch ihre überbordende Fülle alles und jeden in ein einheitliches, konformes Passepartout verpackende Afro-Perücke spiegelt ironisch das weit verbreitete Klischee wider, wonach alle Schwarzen gleich aussehen. Sie taucht bis zur Ausstellung *Afro Margins* von 2009 in unterschiedlichster Form als immer wiederkehrendes Element in vielen Bildern, Zeichnungen⁸⁶ und Skulpturen auf, manchmal sogar folgerichtig anstelle einer Signatur. In den 1960ern galt der Afro-Look seinerseits nämlich als zur Schau getragenes Symbol (‚Signatur‘) des durch die Bürgerrechtsbewegungen in Amerika gestärkten Selbstbewusstseins der schwarzen Bevölkerung. Die Frisur wurde als Symbol des schwarzen Stolzes und der kollektiven Stärke und Einheit angesehen, bevor sie einige Jahre später zu einer modischen Trendfrisur verkam.

Des Weiteren setzt Ofili nicht nur ‚Cut-Outs‘ von Personen auf die Leinwand, sondern auch, wie bereits bei der Analyse von *The Holy Virgin Mary* herausgestellt wurde, Ausschnitte aus Porno-Magazinen, die weibliche Körperteile zeigen: Hinterteile bei der Jungfrau Maria auf *The Holy Virgin Mary*, Brüste-Collagen, auf der ganzen Leinwand neben der in Strapsen gekleideten weiblichen Figur auf *Foxy Roxy* (Abb. 12). Eine weitere Inspirationsquelle für Ofili sind, wie er selbst bekennt, Texte von Rap-Songs, die ebenfalls zur Darstellung eines bestimmten

⁸⁵ Eshun, Kodwo: „Plug Into Ofili“, in: Corrin, Lisa G. / Snood, Stephen / Worsdale, Godfrey (Hrsg.): *Chris Ofili*, Ausstellungskatalog Southampton City Art Gallery, The Serpentine Gallery London 1998, London: Lithosphere, 1998, S. 82.

⁸⁶ Als paradigmatisches Beispiel für seine Afro-Zeichnungen lässt sich *Afro Margins Six* (Abb. 43) aus dem Jahr 2006 anführen.

Frauenbildes umfunktionalisiert werden. „One of the starting points was the way black females are talked about in contemporary gangsta rap.“⁸⁷ In Ofilis Gemälden werden Frauen auf ihre sexuelle Präsenz reduziert, die mit den Beschreibungen in den Liedtexten der Rapper sowie den entsprechenden Musikvideos konform geht. Frauen agieren hier als gedankenlose Zierobjekte, die ihre leicht bekleideten Körper zum Takt der Melodie und zu den sexistischen Texten bewegen. Auf *Pimpin' ain't easy* (Abb. 44) von 1997 wiederum stellt Ofili das männliche Gegenstück dar, den ‚Pimp‘ (Zuhälter):

That's what pimps are like. They ride around on women's legs. They're like these slimy little insects. They have their women and they really depend on their women. They're creepy and nasty.⁸⁸

Das Bild ist laut Ofili⁸⁹ eine Adaption von Francis Picabias *Ca m'est egal* (Abb. 45) von 1947, das in eher abstrakter Form einen Penis zeigt, der von einzelnen, lose umher schwebenden Augäpfeln umrankt wird. Ofili wiederum platziert auf *Pimpin' ain't easy* neben einem riesigen Penis, der mit seinem breiten Grinsen etwas lächerlich erscheint, ‚Cut-Outs‘ von schwarzen Stars wie beispielsweise James Brown, Evander Holyfield und Quincy Jones. Die Gesichter werden von weiblichen Beinen in Strumpfhosen, Strapsen oder ganz nackt in provokanter Manier umrahmt. Die Köpfe der ‚Pimps‘ „reiten“ gewissermaßen auf den Schenkeln der Frauen und verleihen dem Bild dadurch zusätzlich fast schon groteske Züge. Man kann deshalb wohl kaum davon sprechen, dass den auf dem Bild porträtierten schwarzen Persönlichkeiten Respekt für ihre Leistungen und Errungenschaften gezollt wird, wie dies vielleicht noch auf *Afrodizzia (2nd Version)* der Fall ist.

Für die Darstellung von Frauen als Sexualobjekte und Männern, die sich wie ‚Pimps‘ aufführen, lassen sich nicht nur die Texte und Videos der HipHop-Kultur als Quelle anführen, sondern auch sogenannte ‚Blaxploitation‘-Filme.⁹⁰ Diese Filme haben bereits in den 1970ern den ‚Pimp‘-Lebensstil populär gemacht. Filme wie *Watermelon Man* aus dem Jahr 1970 oder *Sweet Sweetback's*

⁸⁷ Eshun, Kodwo: „Plug Into Ofili“, in: Corrin, Lisa G. / Snood, Stephen / Worsdale, Godfrey (Hrsg.): *Chris Ofili*, Ausstellungskatalog Southampton City Art Gallery, The Serpentine Gallery London 1998, London: Lithosphere, 1998, S. 87.

⁸⁸ Ebd., S. 84.

⁸⁹ Vgl.: Lange, Christy / Ofili, Chris: „In Search of the Real Me“, in: *Tate etc.*, Issue 18, Spring 2010, S. 100.

⁹⁰ ‚Blaxploitation‘ setzt sich aus den Worten ‚Black‘ und ‚Exploitation‘ zusammen und kennzeichnet ein Filmgenre aus Amerika Anfang der 1970er-Jahre. Das durch die Bürgerrechtsbewegung in den 1960er-Jahren neu entstandene Selbstbewusstsein der schwarzen Bevölkerung führte dazu, dass diese sich ebenfalls im Kino repräsentiert sehen wollte. Die Filme wurden überwiegend mit schwarzen Schauspielern und von weißen Produzenten gedreht und zeigen übertriebene Darstellungen von Gewalt und Sexualität in einem kriminellen Milieu. Einige Beispiele dafür sind *Shaft* (1971), *Superfly* (1972), *The Mack* (1973) und *Foxy Brown* (1974). Ende der 1970er-Jahre wurde das Ende der Blaxploitation-Filme durch das Engagement der schwarzen Bürgerrechtsbewegungen beschleunigt. In den 1990er-Jahren erlebte das Genre eine Renaissance mit Filmen wie Quentin Tarantinos *Pulp Fiction* (1994) und *Jackie Brown* (1997).

Baadasssss Song von 1971 zeichnen ein Gangster-Paradies, das mit dem Mafia-Milieu vergleichbar ist. Sie thematisieren das schwarze Leben im Ghetto und schildern den extremen Lebensstil von Zuhältern, Spielern, Drogendealern und Auftragskillern. Zeitgenössische Gangster-Rapper wie beispielsweise Snoop Dogg oder Biggie Smalls – Musiker, die auch in Ofilis Bildern in Form von ‚Cut-Outs‘ auftauchen – eignen sich durch Aussehen und Auftreten diesen klischeehaften Lebenswandel eines ‚Pimps‘ erneut an und projizieren ihn mit Hilfe von auffälligem Schmuck, teurer und bunter Kleidung sowie einer machohaften Attitüde in die Gegenwartskultur. Dabei wird das Image des ‚Pimps‘ der 1970er aus seinem ursprünglichen Zuhälter-Kontext herausgelöst und mit aktueller populärer Ikonographie wie etwa dem Glücksspiel angereichert. Ofilis Selbstinszenierung in der Öffentlichkeit ist ebenfalls von diesen ‚Blaxploitation‘-Filmen maßgeblich beeinflusst. Er überträgt diese Performance aber auch unmittelbar auf seine Bilder, prominent inszeniert in der Darstellung der Frau als reine Sexobjekte, die auch kennzeichnend für die von Ofili selbst rezipierten Filme ist: „I bought my tickets to this blaxploitation season at the NFT (National Film Theatre London). I went to every one. It was just so virulent, nigger this, bitch that, tits and ass everywhere.“⁹¹

Neben den Bezügen zur schwarzen Populärkultur gibt es offensichtliche Indizien, die Ofilis Interesse an der westlichen Kunstgeschichte bezeugen. Das Bild *Double Captain Shit and the Legend of the Black Stars* (Abb. 46) zum Beispiel weist eindeutige Parallelen zu Andy Warhols Siebdruck *Double Elvis* (Abb. 47) aus dem Jahr 1963 auf. Nicht nur die Verdoppelung der Person, die sich in beiden Bildern jeweils überschneidet, spricht für den direkten Einfluss, sondern auch die ähnliche Positionierung der Figuren im Bild. Wie Warhols ‚Elvis‘ posiert ‚Captain Shit‘ selbstbewusst und aufrecht in breitbeiniger Stellung, den linken Arm angewinkelt und den Rechten erhoben. Beide Figuren repräsentieren dadurch nicht einfach nur eine Person, sondern eine Art Ideologie, die sich in Form einer Mythologisierung eines augenscheinlichen Star-Daseins äußert, und die beide Figuren mit einer überwältigenden Präsenz ausstrahlen. Weitere Bezüge zur abendländischen Kunstgeschichte belegt Ofilis *Rodin* (Abb. 48) aus der Serie der Prostituierten-Gemälde. Nicht nur der Titel, auch die Körperhaltung der Figur weist unmissverständlich auf Rodins Plastik zurück (Abb. 49). Die leicht bekleidete Frau auf *Rodin* stellt ihren linken Fuß auf ein Podest und stützt sich mit ihrem linken Arm in der bekannten Denkerpose auf dem Oberschenkel ab. Um jeglichen Zweifel hinsichtlich des Zitatcharakters auszuräumen, sind die beiden Podeste des Bildes zusätzlich mit ‚The‘ sowie ‚Thinker‘ beschriftet.

Weitere Motivzitate aus der (westlichen) Kunstgeschichte lassen sich ferner in den Aktgemälden der *The Blue Rider – Extended Remix*-Ausstellung ausmachen. Körperform und -gestaltung sowie Farbgebung in *Nude Study in Blue* (Abb. 50)

⁹¹ Eshun, Kodwo: „Plug Into Ofili“, in: Corrin, Lisa G. / Snood, Stephen / Worsdale, Godfrey (Hrsg.): *Chris Ofili*, Ausstellungskatalog Southampton City Art Gallery, The Serpentine Gallery London 1998, London: Lithosphere, 1998, S. 83.

und *Nude Study in Silver and Blue* (Abb. 51) von 2006 zum Beispiel sind leicht als unmittelbare Zitate von Matisse' Aktstudien der Scherenschnittreihe *Nu Bleu I-IV* (Abb. 52) aus dem Jahr 1952 zu entziffern. Weitere Matisse-Zitate finden sich in jüngeren Bildern, etwa in *Douen's Dance* (Abb. 53) von 2007, das ebenfalls in seiner Flächigkeit bei der Figurendarstellung sowie der plakativen Bildraumgestaltung an Matisse' Scherenschnitttechnik erinnert. Dies lässt sich konkret mit Matisse' *Ikarus* (Abb. 54) von 1943 belegen. Nicht nur die tanzende Form der Figuren ist hier übereinstimmend umgesetzt, selbst kleine Details wie die Sterne im Hintergrund finden sich auf *Douen's Dance* wieder. Zusätzlich zu Matisse' Scherenschnitten hat Ofili als Motivvorlage für das Figurenpaar in der Serie *Christmas Eve* (Abb. 55-59) beziehungsweise *Douen's Dance* die Schwarz-Weiß-Fotografie *Nuit de Noel* (Abb. 37) des malischen Fotografen Malick Sidibé aus dem Jahr 1963 herangezogen, was besonders offensichtlich an einem Detail des tanzenden Paares in der *Christmas Eve*-Serie zu sehen ist. Kopf an Kopf bewegen sich Mann und Frau behutsam über den Boden. Ihre Körperhaltung stimmt mit der Vorlage vollkommen überein, und zwar bis ins kleinste Detail wie etwa die Barfüßigkeit der Frau. Ofili verwendet das Motiv in einer ganzen Reihe von Bildern mit unterschiedlichen Techniken (Collage aus Aluminiumfolie, Kohle und Öl (*Christmas Eve (Palms)*, Abb. 55), Bleistiftzeichnung (*Christmas Eve*, Abb. 57), Öl und Kohle (*Footsteps (Las Cuevas)*, Abb. 58) Siebdruck (*After the Dance*, Abb. 59)) sowie in gänzlich anderen Werk- und Themenkomplexen wie etwa in *Lazarus (Dream)* (Abb. 39). In der *Lazarus*-Serie benutzt Ofili außerdem selbstgeschossene Fotografien als Motivvorlagen, etwa eine Aufnahme des Blanchisseuse Strand in Trinidad mit einer liegenden Figur unter einem Palmenstrunk am Bildrand aus dem Jahr 2006 (Abb. 40), das in transformierter Form im Gemälde *Lazarus* auftaucht⁹² (siehe Kapitel 2.3.1.). Ofili selbst gibt Auskunft über seine Beweggründe, nach dem Umzug nach Trinidad vermehrt auch eigene Fotografien für die Motivstruktur seiner Bilder herangezogen zu haben:

I've been photographing a lot more here [Trinidad] – thousands of photographs a year. I go through them and create folders and files for ideas. I'm seeing so much here, I have to record it because I won't remember it, and things change so quickly – the light will be different, a tree will have fallen.⁹³

Diese Fülle an Motiven und Einflüssen, die Ofilis Werkkosmos ausmachen und oben im Einzelnen aufgeführt wurden, bewirkt oftmals eine Art Reizüberflutung beim Rezipienten. Diese Konsequenz ereilt vor allem die bunten und reichlich

⁹² Religion und Mythologie sind zwei wichtige Themenkomplexe in Ofilis Werk, die sich bis heute in seinen Bildern wiederfinden. Dabei schöpft er aus unterschiedlichsten Quellen wie der christlichen Ikonografie für Bildern wie *The Holy Virgin Mary*, *The Upper Room* und *Within Reach*, aus der katalanischen Weihnachtstradition bei der Adaption der Caganer Figur für sein Skulpturenpaar *Blue Moon* und *Silver Moon* sowie aus dem Bereich der griechischen Mythologie für Bilder wie *Cherchez la femme*, *Calypso and Odysseus* (2004).

⁹³ Lange, Christy / Ofili, Chris: „In Search of the Real Me“, in: *Tate etc.*, Issue 18, Spring 2010, S. 96.

dekorierten ‚Shit‘-Bilder der 1990er-Jahre, die sich oftmals mit dem Vorwurf, es handle sich um exotischen Kitsch, konfrontiert sehen.

2.3.4. Afro-Kitsch oder ethnische Referenz?

Ofilis Leinwände sind, wie in den vorigen Kapiteln schon im Detail gezeigt wurde, überfrachtet mit Referenzen, die eine künstlerische Überladung der Bildgestaltung mit sich bringt und teilweise sogar exzessive Züge annimmt: Die leuchtende Farbenvielfalt, die mehrschichtigen Lagen aus Harz, Farbe und Glitzer, die ‚Cut-Outs‘, die rhythmischen Muster, die jede Ecke der Leinwand erreichen, die Überfülle an kleinen Punkten, die sich wie Perlen aufgereiht zu floralen und figurativen Motiven verbinden sowie die Klumpen aus Elefantendung, in Harz getränkt und mit Stecknadeln dekoriert. Durch dieses Gestaltungsprinzip, das vor allem in Ofilis frühen Werken dominiert, wird eine Art Sinnlichkeit evoziert, die Gefahr läuft, Vorurteile und Klischees geradezu zu provozieren, und die ferner förmlich dazu einlädt, die üppig verzierten Leinwände im Sinne primitivistischer und ethnischer Kunst als reine Dekoration abzustempeln. Der Kunstkritiker Tom Lubbock zum Beispiel charakterisiert Ofilis Kunst als „heavily and intensely decorated, embroidered and encrusted“⁹⁴, und Godfrey Worsdale unterstellt der der Höhlenmalerei der Matapos Berge entlehnten Technik der Punktmalerei implizit „a culture of ‚primitivism‘ and otherness, coded in a manner which is quite distinct from a European sensibility.“⁹⁵

‚Dekoration‘ hat im Deutschen eine stark pejorative Bedeutung. Im Kunstkontext verwendet, gesteht sie dessen Objekten deshalb nur eine begrenzte Qualität zu. Dieses Schicksal ereilte neben Ofili viele schwarze Künstler im westlichen Kulturkreis, deren Kunst aufgrund ihres dekorativen Charakters als banal, oberflächlich, nichtssagend oder sogar als geistlos eingestuft wurde (und noch immer wird). Dieses kulturell bedingte Verständnisproblem betrifft auch die 1962 in London geborene afro-karibische Künstlerin Sonia Boyce, deren Arbeiten später noch genauer analysiert werden sollen. Ihre Bilder enthalten ebenfalls zahlreiche, reichlich dekorierte Muster, mit denen Boyce auf ihr afro-karibisches Elternhaus referiert. In der westlichen Rezeption werden jedoch diese ethnischen Referenzen vielfach als bloße Dekoration bewertet. Die Direktorin des *African and Asian Visual Artists Archive* der Universität East London, Pauline de Souza, bringt die Probleme und Schwierigkeiten bei der Interpretation von Werken schwarzer Künstler auf den Punkt:

The question of appropriation and hybridity in the work of ‚black artists‘ is important here. The creative fusion which the decorative and social traditions are sub-

⁹⁴ Lubbock, Tom: „Monkey Business“, in: *The Independent*, 9. Juli 2002, S. 17.

⁹⁵ Worsdale, Godfrey: „The Stereo Type“, in: Corrin, Lisa G. / Snoody, Stephen / Worsdale, Godfrey (Hrsg.): *Chris Ofili*, Ausstellungskatalog Southampton City Art Gallery, The Serpentine Gallery London 1998, London: Lithosphere, 1998, S. 3.

jected to, can be distorted to such an extent that the ambiguous references linger on the border between the comic and the tragic. Unfortunately, it is the lack of distinction that sometimes causes the exotic to become a decorative feature.⁹⁶

Dieser wichtige Kritikpunkt, den übrigens in seiner ganzen Komplexität Ofili in seiner Kunst eigens thematisiert, beeinflusst auch die Rezeption. Ethnische Referenzen, die aus einem westlichen Blickwinkel heraus allein als dekorative Elemente betrachtet werden, führen schnell zur vorurteilsbeladenen Interpretation, in denen schwarze Kunst der Stempel primitiver Ausdruckskraft aufgedrückt wird. Es kann nicht geleugnet werden, dass Ofilis Bilder eine starke dekorative Komponente besitzen. Die dahinterstehenden Gestaltungsprinzipien sind allerdings viel komplexer, mehrschichtiger im Aufbau und ambivalenter im Ausdruck als eine rein schmückende Dekoration. Die sorgfältig verzierten Oberflächen sind nur ein Teilaspekt in Ofilis ironischem Spiel mit Stereotypen und auch nur ein Aspekt in einem Konglomerat aus Bezügen und Inspirationen.

Trotzdem ist es natürlich die dekorative Oberfläche der Bilder, die sich dem Betrachter zuerst förmlich aufdrängt. Ofili legt sehr viel Wert auf diese visuelle Kraft seiner Bilder, deren intensive Farbgebung und feingliedrige Schönheit, die aus den zahlreichen Punkten, Linien, Kreisen und Glitzerpartikeln resultiert, auf den Betrachter anziehend wirken sollen.

I try to make it [i.e. the painting] more and more beautiful, to decorate it and dress it up so that it is so irresistible, you just want to be in front of it.⁹⁷

Mit den überschwänglich dekorierten Oberflächen seiner Leinwände verführt Ofili den Betrachter dazu, sich dem Glanz hinzugeben und die Farbenpracht zu genießen. Ofili weiter: „It is like the urge to look inside the jewelry box – the glitter allows the mind to unlock.“⁹⁸ Absichtlich gesteht Ofili dem Betrachter einen Raum unmittelbarer, auf den ersten Blick vielleicht trivial anmutender Bildbetrachtung zu, in dem eine rein visuelle Begegnung mit dem Gemälde möglich ist. Ofili wiederum sieht darin eine Chance, sich in einem ersten Schritt mit seinen Bildern beim Betrachter überhaupt erst Aufmerksamkeit zu verschaffen. Erst danach, und zwar durch eine intensive Beschäftigung mit dem Bild, bestätigt sich dann, wie an *The Holy Virgin Mary* gezeigt wurde, dass Ofilis Bilder mehr zu bieten haben als im ersten Moment über die Sinne zu entdecken ist.

Deshalb fühlt sich Ofili – anders etwa als Sonia Boye – nicht missverstanden oder fehlinterpretiert, wenn seine Gemälde als ‚dekorativ‘ klassifiziert werden, da er diese Betrachtungsweise durch die übertriebene Ausstattung seiner Leinwandoberflächen selbst forciert. Ganz im Gegenteil sogar. Ofili zielt mit dieser exzessiven Gestaltung geradezu darauf ab, stereotype Vergleiche mit ‚primitiver‘ Kunst

⁹⁶ de Souza, Pauline: „Holdin’ Them Up“, in: *Art History*, Vol. 22, No. 5, Dezember 1999, S. 776.

⁹⁷ MacRitchie, Lynn: „Ofili’s Glittering Icons“, in: *Art in America*, Vol. 88, No. 1, Januar 2000, S. 99.

⁹⁸ Coleman, Beth: „Chris Ofili Triptych: Dreams, Trump, and Variations on a Theme with Wheels“, in: Goetz, Ingvild / Schumacher, Rainald (Hrsg.): *The Mystery of Painting*, Ausstellungskatalog Sammlung Goetz München 2001, München: Sammlung Goetz, 2001, S. 169.

und dem ‚unterentwickelten‘ und ‚unzivilisierten‘ Afrika herauszufordern. Im Unterschied zu Boyce geht Ofili viel ungezwungener mit seinen vermeintlich ethnischen Referenzen um. Er versucht erst gar nicht, ein (ethnisch betrachtet) authentisches Bild Afrikas oder afrikanischer Kunst zu (re-) präsentieren. Mit seinen exzessiven Bilddekorationen liefert er sogar das von nicht wenigen Rezipienten erwartete und auch gewünschte Bild exotischer Verzierung und oberflächlichem Schmuck ab, das dem Betrachter den Zugang zu seinen Bildern erleichtern soll. Ganz bewusst spielt er deshalb auf historische afrikanische Höhlenmalereien an, benutzt Materialien wie Elefantendung, die scheinbar offensichtlich mit Afrika in einer engen Beziehung stehen, und dekoriert seine Leinwände bis zum Limit, um letztlich mit der Unterstützung von Glitzer und funkelndem Harz das Etikett Afro-Kitsch und die damit verbundenen Vorurteile angehängt zu bekommen.

Aber dies betrifft nur die Oberfläche der Bilder. Die visuelle Präsenz und ästhetische Schönheit einerseits und die divergierende Bedeutungsfülle andererseits erzeugen laut Ofili einen Zustand der Gegensätzlichkeit und Unstimmigkeit:

[W]hat I'm trying to do is to promote contradiction because that's the reality of the everyday. One side of the street is this. You cross the street and things change. Instantly.⁹⁹

Ofili zielt beim Betrachter auf ein Gefühl der Disharmonie und Ambivalenz ab, das einer simplifizierenden Lesart der Bilder entgegenwirkt. Ist dieser Zustand eingetreten, können die oberflächlich dekorierten Leinwände nicht mehr lediglich als Afro-Kitsch abgetan und die dekorativen Elemente als ausschließlich ethnische Referenz verstanden werden.

2.3.5. Überlegungen zum Bildbegriff in Ofilis Werk

Mit dem Elefantendung als vergängliches, unbeständiges¹⁰⁰ und ‚schmutziges‘ Material setzt Ofili nicht nur einen gestalterischen Gegenpol zur glitzernden Harzoberfläche der Leinwände oder eine überspitzte Referenz auf Afrika als Ursprung seines Kunstverständnisses, sondern fordert vor allen Dingen die eingespielten, herrschenden Grenzen der künstlerischen Darstellung heraus. Indem er seine Leinwände mit animalischen Exkrementen ausstaffiert, die Assoziationen an Dreck, Mist und Abfall beim Rezipienten wecken und die klassischen Vorstellungen von schön-illusionistischer Kunst konterkarieren, stellt Ofili sozial anerkannte Definitionen von Kunst und Malerei provokant in Frage. Das Naturprodukt Elefantendung steht im größtmöglichen Gegensatz zur Vorstellung, dass die Leinwand als reines Medium der Abbildung zu dienen habe. Die Natur wird nicht mehr abgebildet, sondern taucht in ihrer Materialität auf der Leinwand selbst auf.

⁹⁹ Miller, Paul D.: „Deep Shit – An Interview with Chris Ofili“, in: *Parkett*, No. 58, 2000, S. 166.

¹⁰⁰ Ofilis ‚Shit-Bilder‘ wirken zusätzlich vergänglich und instabil, da die Elefantenköttel durch ihre Platzierung auf einer senkrechten Fläche den Eindruck erwecken, irgendwann von der Leinwand fallen zu können.

Mit dieser Gegenüberstellung provoziert Ofili die Frage, was eigentlich Wirklichkeit ist und was bildhafte Illusion.

Traditionell fungiert die Leinwand als Widerspiegelung der Wirklichkeit, sie nimmt eine Abbildfunktion für die Darstellung von Natur ein. Ofili hingegen durchbricht die zweidimensionale Fläche der Leinwand durch das dreidimensionale, materiale Objekt Elefantendung und hängt das fertige Bild auch nicht mehr an die Wand, sondern stellt es auf den Boden. Beide Verfahren stellen die vorherrschenden Darstellungs- und Präsentationsregeln von Kunst in Frage und damit gleichzeitig Fragen nach der Wirklichkeit des/im Bild: Spiegelt das Material aus der Natur die Wirklichkeit „realistischer“ wider oder wird es, wie alle Materialien, im Kontext des Bildes selbst Teil einer Illusion, die nur vorgibt, Realität widerzuspiegeln? Anders gesagt: Wie werden Bilder überhaupt zu Trägern von Wahrheit und Wirklichkeit? Ofili selbst, so eine der Thesen dieser Arbeit, stellt in seiner Kunst diese Fragen, indem er den traditionellen Bildbegriff und mit ihm die Regeln der Bildgestaltung durch das Material Elefantendung herausfordert und somit bewusst Ambivalenzen zwischen Realität und Bildillusion, Wirklichkeit und Repräsentation generiert. Das genuin bildfremde Material bewirkt beim Betrachter einen Effekt der Verfremdung und soll dazu anstoßen, über die Realität des ‚Bildes‘ zu reflektieren: Was ist ein Bild? Wie oder durch was wird ein Bild überhaupt definiert?

Okwui Enwezor hat zu Recht darauf hingewiesen, dass Ofili in seinen Bildern durch die Verwendung von Elefantendung als Bildmedium genau diese fundamentalen Fragen stellt:

While making *Shithead*, Ofili began incorporating rounded forms of elephant dung into the surface of the canvases. In this way, he commenced a deregulation of the connection between painting and flatness, seeing his work as a hybrid object that was not either/or, but neither/nor: not painting entirely and not sculpture exactly. The two were fused, but it was the idea of what painting – a medium mostly associated with powerful, male, white European artists – could be that was most at stake, as he worked at reformulating his own unique stance within it.¹⁰¹

Mit anderen Worten: „[T]he idea of what painting could be“ ist der eigentliche Fluchtpunkt, den Ofili durch seine Subversion traditioneller Malerei in den Blick nimmt, und auf den letztendlich auch die Frage nach der Bedeutung seiner Gemälde zuläuft. Ofili hinterfragt den Begriff Realität im Medium Bild, ein Aspekt, der an das Gestaltungsprinzip der Collage erinnert, die in der Kunst der Moderne zu Anfang des 20. Jahrhunderts ebenfalls durch ihre künstlerische Offenheit – zum Beispiel für die Alltagskultur in Form von Zeitschriften und Magazinen als Bildmaterial – die Grenzen der Bildenden Kunst neu ergründet hat. Ofili wandert auf ihren Spuren, indem er die Verwendung vergänglicher, traditionell bildfremder Materialien wie Elefantendung in seinen frühen Werken forciert und

¹⁰¹ Enwezor, Okwui: „The Vexations and Pleasures of Colour: Chris Ofili’s ‚Afromuses‘ and the Dialectic of Painting“, in: Nesbitt, Judith (Hrsg.): *Chris Ofili*, Ausstellungskatalog Tate Britain London 2010, London: Tate publishing, 2010, S. 66.

damit Assoziationen an die neuen Bildideen am Anfang der Moderne weckt, in denen die Realität des Bildes fundamental umgewertet und neu definiert wurde.¹⁰² Die Collage erzeugt keinen illusionären Bildraum als Abbild der Natur, sondern autonome Bildwerke, die eine eigene Wirklichkeit fernab des reinen Mimesis-Gedankens entwickeln. Begriffe wie Realität, Illusion, Wirklichkeit und Repräsentation, die vormals genau definiert waren, verlangen in der Collage nach einer neuen, erweiterten Bedeutung. Die – aus einer traditionellen Perspektive betrachtet – bildfremden Materialien von Collagen brechen den klassischen Bildraum auf und referieren auf die äußere Welt. Illusion und Wirklichkeit werden unmittelbar nebeneinander gestellt und offerieren neue Bedeutungsebenen. Der beim Betrachter sich einstellende Effekt der Verfremdung regt dazu an, über die Regeln der Bildgestaltung selbst nachzudenken und die bis dahin unangefochten geltenden Konventionen zu hinterfragen.

Ein paradigmatisches Beispiel für diese Vorgehensweise ist Picassos *Stilleben mit Rohrstuhlgeflecht* (Abb. 60) aus dem Jahr 1912. Zum ersten Mal in der Kunstgeschichte integriert Picasso hier alltägliche Materialien in die Malerei. In dem kleinen, oval geformten Bild lassen sich ein gemaltes Glas, eine Pfeife, eine Zitrone sowie die Buchstaben *JOU* erkennen. Die in Öl gemalten kubistischen Fragmente überschneiden sich und erscheinen auf dem Bild zusammengedrängt, sodass eine große, leere Klebefläche in der unteren Bildmitte als zentrales Element dem Betrachter förmlich in die Augen springt. Es handelt sich dabei um ein aufgeklebtes Stück Wachstuch, das fotomechanisch ein Rohrstuhlgeflecht darstellt. Das *Stilleben mit Rohrstuhlgeflecht* wird außerdem von einem Stück Kordel umschlossen, das nahtlos als Rahmen um die Leinwand gespannt ist.

Nicht nur die Kombination mehrere Realitätsebenen im Bild (Malerei, Kordel, Wachstuch) ist hier interessant, sondern auch, dass das Rohrstuhlgeflecht auf dem Wachstuch selbst nur eine Imitation des „realen“ Materials selbst ist, und dies, obwohl es eigentlich das Element mit dem größten illusionistischen Charakter im gesamten Bildraum ist. Dasselbe trifft auch auf den Elefantendung in Ofilis Bildern zu, denn welche Realität spiegelt er eigentlich wider? Ist er eine authentische Referenz auf Ofilis afrikanische Wurzeln oder doch nur eine Reproduktion dessen, was das Publikum als afrikanisch einstuft, so wie auch das Wachstuch in Picassos Collage nicht allein auf sich selbst referiert wie zum Beispiel die Kordel, die tatsächlich ein „reales“, materiales Objekt darstellt.

Die Frage muss offen bleiben, da sie unbeantwortbar ist. Fakt ist dagegen auf jeden Fall, dass die unterschiedlichen Bildebenen künstlich im Bild zu einer Einheit verbunden werden und in diesem Akt die traditionelle Bildauffassung sprengen. Das Bildmaterial fungiert nicht nur als gestaltendes Element, sondern spielt aufgrund seiner ursprünglichen, ebenfalls im Bild repräsentierten materialen Qualität diesem wei-

¹⁰² Die Moderne wird hier generell als Referenz für einen bestimmten Bildbegriff herangezogen, da es sich auch um eine Epoche handelt, an der sich Ofili im Laufe seines späteren Werks motivisch und konzeptionell sehr stark orientieren wird. Vgl.: Kapitel 6: *Recycle, Resample, Remix: Ofilis Blick auf die Strategien der Moderne*.

tere Bedeutungsebenen zu: Das fotomechanisch reproduzierte Rohrstuhlgeflecht auf dem Wachstuch kann beispielsweise als Symbol der Wertminderung traditioneller Handwerkskunst in Zeiten der Massen(re)produktion interpretiert werden.

Auch die Kordel bietet Raum für mehrere Interpretationsmöglichkeiten. Sie kann gleichzeitig als Bildrahmen gedeutet werden oder als Grenze einer Tischfläche, auf dem die dargestellten Gegenstände abgelegt wurden. Die in das Bild integrierte Rahmung durch die Kordel wiederum hat ebenfalls unterschiedliche Funktionen. In einem klassischen Gemälde übernimmt der Rahmen normalerweise die Aufgabe, eine Grenze zwischen der fiktionalen, geschlossenen Welt des Kunstwerks und der realen außerbildlichen Welt zu ziehen. Bei Picasso hingegen erscheint der Rahmen selbst als Teil des Gemäldes und scheint damit die Grenzziehung zwischen realer und gemalter Welt aufzuheben. Diese Ambivalenz spiegelt sich auch in den Elementen der Collage wieder, bei denen es sich eindeutig um Objekte der realen Welt handelt, die normalerweise nicht Teil eines illusionistischen Bildes sein können. Gleichzeitig sind sie aber trotzdem Bestandteil des Bildes. Diese strukturelle Mehrdeutigkeit potenziert sich schließlich im Wortfragment *JOU* – es ist lesbar/erkennbar, ohne dass deswegen schon eine eindeutige Lesart feststünde: *joie* heißt Freude, *jouer* spielen, *jouir* genießen, und im Kontext des gesamten Bildarrangement (Kaffeetisch) liegt auch die Assoziation an ein *journal* nahe.

Durch den Einsatz bildfremder Materialien wird im Bild ein Spannungsfeld zwischen Realität und Illusion aufgebaut. Der Betrachter wird dazu angehalten, über die augenscheinliche Authentizität des (Ab-) Bildes nachzudenken und auch darüber, welche Faktoren ein Bild beziehungsweise eine bildliche Repräsentation überhaupt definieren. Ofilis Collage – denn um nichts anderes handelt es sich bei seinem Elefantendung-Zitat – verfährt ähnlich. Indem er außerdem zusätzlich die Präsentationsform eines Kunstwerkes auf den Kopf, das heißt konkret: auf den Boden stellt, werden wie bei Picasso die Grenzen der Darstellung aufgebrochen und mit Hilfe der Mehrdeutigkeit beziehungsweise Uneindeutigkeit des Collage-Materials selbst unabschließbare, kontextbezogene Bedeutungen generiert – so wie es auch keine eindeutige Bildrealität mehr gibt. Die Illusion (oder klassisch: der Illusionismus der Malerei) potenziert sich also, indem sie sich in sich selbst spiegelt. Diesen Aspekt wiederum stellt Ofili mit der Harzbeschichtung seiner Leinwände dar. Sie evoziert einen Spiegeleffekt, der gleichzeitig auf die Schnittstelle zwischen Realität und Illusion verweist und die Frage aufwirft, ob das Gemälde ein reales Abbild aus der Natur widerspiegelt oder eine eigene Bildrealität formuliert.

Mit der Ausstellung *The Blue Rider* 2006 kehrt Ofili zur zweidimensionalen Malerei zurück und hängt die Bilder auch wieder an die Wand. Trotzdem thematisiert er auch in dieser Werkphase weiterhin die Grenzen der Darstellung, diesmal am Paradigma der Flächigkeit: „At this point, the flatness of painting became a fascinating instrument for articulating the artificiality of the flat plane.”¹⁰³ Ofilis

¹⁰³ Enwezor, Okwui: „The Vexations and Pleasures of Colour: Chris Ofili’s ‚Afromuses‘ and the Dialectic of Painting”, in: Nesbitt, Judith (Hrsg.): *Chris Ofili*, Ausstellungskatalog Tate Britain London 2010, London: Tate publishing, 2010, S. 74.

Bilder reflektieren fortan durch ihre übersteigerte und extreme Flächigkeit die Darstellungsprobleme der Zweidimensionalität. Vor allem in den Bildern der *Devil's Pie*-Ausstellung werden monochrome Farbflächen zur Darstellung von Figuren und Bildräumen eingesetzt wie zum Beispiel in *Confession (Lady Chancellor)* (Abb. 61) aus dem Jahr 2007, das in extrem plakativer Manier großflächig gemalt ist. Die abgebildete Figur ist ohne Konturen und ohne Schattierungen in einem monochromen Lila wiedergegeben. Auch der Bildgrund besteht nur aus monochromen Farbflächen, die keinerlei Tiefe oder Räumlichkeit mehr besitzen.

Fazit: Ofili kopiert nicht lediglich Motive, sondern adaptiert und transformiert diese in seinen eigenen Bildern. Die Vorlagen selbst wiederum stammen entweder von Naturvorlagen, der Populärkultur oder aus Werken anderer Künstler und werden in Motive mit neuer Aussagekraft umgewandelt. Ofili vergleicht diese Vorgehensweise mit der Technik des Samplings in der Musik:

In contemporary music everything is up for grabs and I wanted to bring that into painting. I can make versions of other people's art works but charge them with my own agenda.¹⁰⁴

Ofili verbindet durch den Stil, den er selbst „cut-and-paste“¹⁰⁵ nennt, verschiedenartigste Motive, Materialien und Gestaltungstechniken miteinander. Er zieht Inspirationen aus divergierenden Ursprüngen und Traditionen wie dem Christentum sowie der griechischen Mythologie, dem HipHop und der schwarzen Populärkultur, aus pornographischen Magazinen sowie ‚Blaxploitation‘-Filmen und stellt Bezüge zu Künstlern wie Andy Warhol, Auguste Rodin sowie David Hammons her. Im Bildkosmos Ofilis werden die zitierten Motive und Bezugsquellen zu etwas Neuartigem umgestaltet:

I always think of the work as coming out of hip-hop culture, which is an approach to making things and looking at things with no hierarchy. Everything just gets everything. The site has been bombed out, anyway, and you just bring what ever you want to it. And that's the way I see the situation with art and painting. The whole thing's just been kind of blown apart, and it's wide open for me to bring anything and everything to it. I don't want to say that this is above that, or this is more important than that. The elements just exist as they are, as individual things. But at the same time, once they're put in that new context. They become something else.¹⁰⁶

Durch die Zusammenführung von Motiven und Inhalten aus unterschiedlichsten Kultur- und Kommunikationssystemen entstehen multiple Bedeutungsschichten, die zur Decodierung aufrufen. Wie in einer Collage werden Bedeutungsketten erzeugt, sobald bekannte Motive und Inhalte aus ihrem ursprünglichen Kontext herausgelöst und Teil einer neuen Bildwelt werden. Dabei behalten die Elemente

¹⁰⁴ Eshun, Kodwo: „Plug Into Ofili“, in: Corrin, Lisa G. / Snood, Stephen / Worsdale, Godfrey (Hrsg.): *Chris Ofili*, Ausstellungskatalog Southampton City Art Gallery, The Serpentine Gallery London 1998, London: Lithosphere, 1998, S. 88.

¹⁰⁵ De Salvo, Donna: „My Pop“, in: *Artforum International*, Oktober 2004, S. 58.

¹⁰⁶ Miller, Paul D.: „Deep Shit – An Interview with Chris Ofili“, in: *Parkett*, No. 58, 2000, S. 164.

einen Rest ihres ursprünglichen Gehalts bei, den sie ein Stück weit in ihren neuen Kontext mitnehmen. Es entsteht ein Effekt der Verfremdung beim Betrachter, der die Zitate zwar erkennt, aber durch die neue Konstellation in seiner gewohnten Lesart verunsichert wird: „[It] can be made up, come from another painting of mine, or another artist’s work. I find a way to translate it into my own experience.”¹⁰⁷

Da Ofili, worauf er selbst hingewiesen hat, seine Technik des Samplings als künstlerisches Verfahren des Zitierens und Codierens, des Aneignens und Transformierens aus der Welt des HipHop, in der sie eine lange Tradition hat, übernommen hat, soll sie im folgenden Kapitel ausführlicher behandelt werden.

¹⁰⁷ Wainwright, Leon: „Peter Doig & Chris Ofili“, in: *BOMB*, No. 101, Herbst 2007, S. 33.

3. Black Tradition: HipHop und das Konzept des Samplings

Die augenscheinliche Nähe Ofilis zur schwarzen Kulturbewegung HipHop wurde bereits in Kapitel 2 durch die Analyse einiger Gemälde aufgezeigt. Außer Motiven, die von dieser früheren Sub-Kultur inspiriert sind, lassen sich aber auch weitere und sogar weitaus interessantere Verbindungen zur HipHop-Kultur aufzeigen. Weitaus interessanter sind sie deshalb, weil das Phänomen HipHop mit all seinen Facetten als Ausdrucksform der afro-amerikanischen Kultur fest in der schwarzen Tradition verankert ist. HipHop zieht eine historische Referenzlinie aus der Vergangenheit in die Gegenwart der schwarzen Bevölkerung und hinterlässt dabei natürlich auch eindeutige Spuren in der weiß-dominierten, westlichen Welt.

Der afro-britische Künstler Ofili bezeichnet sich selbst als HipHop-Artist und bezieht seine Einflüsse und Motiv-Inspiration aus dieser anfänglich amerikanischen Straßenkultur; doch die eigentliche Verbindung beruht nicht allein darauf. Die Parallelen zwischen Ofilis Kunst und den Ideen, Konzepten und letztendlich Theorien, die aus der HipHop-Bewegung entstanden sind, führen von der Bildoberfläche weg in die Tiefe und belegen, dass und wie Ofili in dieser genuin von Schwarzen geprägten Tradition verankert ist.

Das Hauptaugenmerk des folgenden Kapitels wird jedoch zuerst auf der Kultur des HipHop selbst liegen. Herausgearbeitet werden die Verbindungslinien zwischen der Theorie der kulturellen Hybridisierung zum Phänomen HipHop, die sich dann wiederum in den Kunstwerken von Ofili spiegeln. Bevor diese Analogien diskutiert werden können, muss aber in einem ersten Schritt die Geschichte des HipHop und seiner Erscheinungsmerkmale und Produktionsmethoden skizziert sowie deren historische Entwicklungslinien aufgezeigt werden. Dem groben historischen Abriss folgt dann eine Untersuchung der Rap-Musik anhand kulturtheoretischer sowie sprachtheoretischer Ansätze.

3.1. HipHop als Kulturphänomen

Als Überbegriff für eine Bewegung und letztendlich einer ganzen Kultur, setzt sich HipHop aus den Ausdrucksformen Rap-Musik (unterteilt in ‚MCing‘ und ‚DJing‘), Graffiti und Break-Dance zusammen.¹ HipHop bezeichnet eine afro-

¹ David Toop, ein englischer Musiker und Autor, macht in seinem wegweisenden Werk von 1984 *The Rap Attack – African jive to New York hip hop* darauf aufmerksam, dass das Untergrund-Phänomen HipHop allein über Graffitis in New York öffentlich bekannt wurde: „White New Yorkers might never have to visit the black or Hispanic parts of town; in that sense graffiti was a visitation upon them. A relic from a past age of street-corner men and warrior gangs, graffiti had progressed from a scribbled tag (nickname) or club name on the wall to an elaborate art from emblazoned with Magic Marker and spray paint over every available surface of the subway trains and buildings. If the city refused to come to young blacks and Puerto Ricans, then they would go to the city. The rest of the culture was a private affair – truly underground.“ (Toop, David: *The Rap Attack – African jive to New York hip hop*, Boston: South End Press, 1984, S. 14f.)

amerikanische sowie afro-karibische Jugendszene, die Mitte bis Ende der 1970er-Jahre im Süden des New Yorker Stadtteils Bronx sowie zu einem weitaus geringeren Anteil im angrenzenden Bezirk Harlem ihren Ursprung nahm. Diese Jugendszene war geprägt von einem aggressiven, von Drogenkonsum begleiteten Straßenbild und rivalisierenden Jugendbanden, die Kämpfe um Territorien und Status ausgefochten haben. HipHop entwickelte sich im schwarzen Ghetto, auf den Straßen der ärmsten Viertel New Yorks zunächst als Sub-Kultur. Das damalige Klima dieser vitalen und kreativen Bewegung war geprägt von wirtschaftlicher und sozialer Isolation, Armut, Wohnungsnot, Arbeitslosigkeit und dem Mangel an beruflichen und gesellschaftlich-sozialen Perspektiven – und einer von Brutalität gezeichneten Kriminalität, von Drogenhandel und roher Polizeigewalt. Aus dieser Stimmung eines urbanen Ruins, der Benachteiligung und Diskriminierung heraus formierte sich eine ausdrucksstarke Bewegung, die von den sozialen, wirtschaftlichen und politischen Missständen ihrer Umgebung erzählt.

3.1.1. Neu-Positionierung im HipHop

Die HipHop-Bewegung bot damit ein Fundament für die freie und ungeschminkte Äußerung von Meinungen, und war damit maßgeblich für die Etablierung alternativer Identitätsentwürfe verantwortlich. Rapper, Graffiti-Künstler und Break-Dancer erkämpften sich einen sozialen Status und eine selbstdefinierte Identität innerhalb der ‚black communities‘. Die Zugehörigkeit zu einer bestimmten ‚crew‘ oder ‚posse‘ und der jeweilige Status innerhalb dieser Gruppe wurde zum Ausdruck von Identität.

Im Mittelpunkt dieser Identitätskonstruktionen stand der Gebrauch selbstgewählter Namen bei Rappern, DJs, Graffiti-Künstlern und Break-Dancern. Sie charakterisieren persönliche Fähigkeiten, ein besonderes Talent oder einen Rang des jeweiligen Crew-Mitglieds.

Taking on new names and identities offered ‚prestige from below‘ in the face of severely limited legitimate forms of status attainment. Naming in hip hop, as in many Afro-diasporic cultural forms, is a form of re-invention and self-definition.²

Die Graffiti-Tags und Signaturen an öffentlichen Wänden und U-Bahnwägen waren ebenfalls selbstgewählte Pseudonyme, die laut Herbert Kohl im Kontext der Namensproblematik der Afro-Amerikaner eine historische Bedeutung erhalten: Die bürgerlichen Namen von Schwarzen stammten oftmals noch aus der Sklavenzeit, als sie ihre ursprünglichen, afrikanischen Namen ablegen und die Namen der weißen Sklavenhalter annehmen mussten.

The frequency of Anglo-Saxon names among black youth is a living symbol of the suppression of African culture and identity in the United States. Once this symbol is recognized for what it is, it is not surprising that some individuals attempt to destroy it.³

² Rose, Tricia: *Black noise: Rap Music & Black Cultural Resistance in Contemporary American Popular Culture*, Providence, Rhode Island: Masters Thesis an der Brown University, 1993, S. 52.

Die Erfindung eines neuen Namens wurde als selbstbestimmte Identitätsdefinition angesehen und indizierte den selbstbewussten Akt, mit dem im selben Zug der fremdbestimmte Namen, dieses Relikt aus der Sklavenzeit, abgelegt wurde. Bekannte Beispiele für die Konstruktion einer neuen, selbst geschaffenen (Namens-) Identität findet man etwa bei dem politischen Aktivisten Malcolm X, der Boxerlegende Muhammad Ali oder dem Rapper KRS-One. Die neuen Namen wurden in der HipHop-Kultur mit dem dazu passenden Auftreten kombiniert und zum Teil mit überheblichem Stolz und oftmals aggressivem Geltungsdrang präsentiert – ein Habitus, der als Ausdruck für (Selbst-) Bestätigung angesehen wurde. Er kann vielleicht sogar als Überlebensstrategie von Schwarzen interpretiert werden, die sich historisch mit ihrer Unterdrückung auseinandersetzen mussten, sich trotz der Errungenschaften der Bürgerrechtsbewegung von rassistisch motivierten Problemen umgeben sahen und sich nach wie vor gegen Repressionen von Weißen behaupten mussten.

Eines der zentralen Themen von Rappern in ihren Wortgefechten, den sogenannten Rap-Battles, war der Ausweis von Überlegenheit durch die physische Darstellung und verbale Äußerung der eigenen Fähigkeiten und besonderen Talente gegenüber dem Kontrahenten. Diese Machtspiele können als Projektionsfläche interpretiert werden, wenn der jeweilige Kontrahent in einem Battle zu einem Statthalter für die rassistische Geschichte wird. In diesem Fall fungiert das Gegenüber, das es zu schlagen gilt, als Repräsentant des Unterdrückers, des „weißen Mannes“ oder sogar des ganzen ungerechten Systems. Diese historischen und gleichzeitig tagesaktuellen Hierarchieprobleme waren auch der Ausgangspunkt für die Battles auf der Straße, in denen gegen die Unterdrückung angekämpft wurde, gleichgültig, ob es sich dabei um einen realen Gegner handelte oder das jahrhundertalte, zentrale Thema der Versklavung sinnbildlich angeklagt wurde. Letztendlich ging es darum, endlich die Oberhand zu gewinnen und genau die Form von Überlegenheit zu demonstrieren, die den Schwarzen aus historischer Sicht so lange verwehrt geblieben war.

Die verbalen Rankämpfe verkörperten nicht nur einen bestimmten Status innerhalb einer Gruppe, sondern definierten und repräsentierten vor allem Identität.⁴ Dabei werden im HipHop Namen und Titel selbst gewählt, immer wieder ausgetauscht und oftmals mit einer Vielzahl an Zusätzen und Deutungen ergänzt. Ein Beispiel dafür ist der bereits erwähnte Rapper KRS-One, dessen Namen als Abkürzung für ‚Kris Number One‘ und etwas später als Akronym für ‚Knowledge Rules Supreme Over Nearly Everyone‘ stand. Zusätzlich benutzte er mehrere Pseudonyme wie beispielsweise ‚Kris Parker‘, ‚The Blastmaster‘ oder ‚The Tea-cha‘, um je nach Situation oder Befindlichkeit unterschiedliche Eigenschaften zu

³ Kohl, Herbert: „Names, graffiti, and culture“ (1969), in: Kochman, Thomas (Hrsg.): *Rappin' and stylin' out. Communication in urban black America*, Urbana / Chicago / London: University of Illinois Press, 1972, S. 120.

⁴ Die Bedeutung neuer Identitätskonstruktionen als Ausdruck und Teil eines kulturellen Wandlungsprozesses innerhalb postkolonialer und postmoderner Gesellschaften beleuchtet detailliert das Kapitel 4: *Identitäten im Wandel* im Kontext der Theorie der kulturellen Hybridisierung.

prononcieren oder mehrere Persönlichkeiten gleichzeitig darzustellen. Seine selbstkonstruierte Identität präsentierte sich geradezu in hybrider Manier: multipel und stets wandelbar. Den selbstdefinierten Status unterstrichen schließlich noch Aussehen und Outfit. Rapper betonten ihre Position und Machtstellung in Form von überdimensionierten Goldketten und Diamanten, die sie öffentlich zur Schau trugen – ein Habitus, der gleichzeitig auch als Persiflage gelesen werden kann. Der Schmuck symbolisiert Wohlstand, Ansehen und Prestige und damit eine soziale Stellung innerhalb der Gesellschaft, die aus historischer Sicht eigentlich den weißen Schichten zukam. Durch die Übertreibung werden diese Symbole des Konsums – zentraler Motor der westlichen Welt – ihrem ursprünglichen Imagewert beraubt, ins Lächerliche gezogen, parodiert und letztlich sogar entwertet.

In der HipHop-Bewegung spielte der Prozess der Neudefinition und Erschaffung von Identitäten eine so große Rolle, dass die Jugend-Bewegung schließlich einen Status von allgemeiner kultureller Bedeutsamkeit erhielt. Im HipHop versammelte sich eine Vielfalt an Inspirationsquellen, die in ihrer Vielschichtigkeit und Einzigartigkeit einen Ausdrucksraum erhielten. Dabei weisen HipHop und Rap-Musik als afro-amerikanische Ausdrucksform mehrere Herkunftslinien auf, darunter ein offensichtlicher Stilmix aus Elementen des Funk, Blues und der jamaikanischen Dub-Musik. Bei genauerem Hinsehen erkennt man auch afrikanisch-amerikanische sowie westafrikanische Traditionen.

Nicht nur die Anfänge der Rap-Musik waren ein experimentierfreudige und kollektive Kulturbewegung, in der aktuelle Themen mit dem geschichtlichen Erbe eine Verbindung eingingen. Auch zeitgenössische Entwicklungen des HipHop zeugen noch von dieser hybriden Produktionsweise. Bilinguale Rap-Texte entstehen, schlagen Brücken zu anderen Ethnien sowie zu anderen Musikstilen und schöpfen gleichermaßen aus dem Vermächtnis alter Traditionen und Kulturwerte. HipHop ausschließlich als aggressive, frauenverachtende Musik- und Jugend-szene zu kategorisieren, wird dieser Bewegung also nicht gerecht und zeugt eher von einer oberflächlichen Einschätzung, einem vorschnellen Urteil über das Ghetto als Brutstätte von Gewalt auf offener Straße, Drogenkonsum, Bandenkriegen und Jugendkriminalität. Welche Vielfalt an Innovationen in Form von Sprache, Gesang, Dichtung, Poesie, Tanz, Ausdruck, Musik und Kunst als Kulturgut jedoch im New Yorker Ghetto am Rande der Gesellschaft, der mit Homi Bhabha als kultureller Zwischen-Raum, als Ort der Intervention und kreativen Erfindung beschrieben werden kann⁵, ihren Ursprung nahm, bleibt dieser Einschätzung verschlossen. HipHop reiht sich in eine schwarze Tradition ein, die eine Geschichte der Diaspora und eine Geschichte ihrer Verarbeitung in Form von Kulturproduktion und Identitätsbildung in der postkolonialen Gesellschaft ist und damit eine eminent große Bedeutung hat. Rap-Musik behandelt schwarze Geschichte, legt in Form von Sprechgesang Zeugnis ab von historischer Unter-

⁵ Bhabha, Homi K.: „Verortungen der Kultur“, in: Bronfen, Elisabeth / Marius, Benjamin / Steffen, Therese (Hrsg.): *Hybride Kulturen – Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte*, Tübingen: Stauffenberg Verlag, 1997, S. 121-148.

drückung, Diskriminierung und dem ständigen Kampf für soziale Gleichberechtigung, der bis in die heutige Zeit reicht. Es werden Verbindungslinien gezogen von der Zeit der Sklaverei zum gegenwärtigen Sozialstatus und zur Grenzlage bestimmter Minderheiten. Rapper geben Einblicke in die Erfahrungen, die am Rand der Gesellschaft gemacht werden, sie schildern Perspektiven aus der Marginalie, indem sie das schwarze Leben im heutigen Amerika skizzieren.

3.1.2. Merkmale des HipHop: ‚Flow‘, ‚Layering‘ und ‚Rupture‘

Eine der ersten, die sich mit dem Phänomen HipHop wissenschaftlich auseinandergesetzt hat, ist Tricia Rose, Professorin für African Studies an der Brown Universität in Providence, Long Island. 1993 wurde ihre Dissertation *Black noise: Rap Music & Black Cultural Resistance in Contemporary American Culture* veröffentlicht. Die Publikation zeigt einen ersten grundlegenden Versuch, einen kulturellen sowie theoretischen Rahmen für HipHop und Rap-Musik zu zeichnen.

Laut Rose definieren drei Elemente jede Ausdrucksform des HipHop: ‚flow‘, ‚layering‘ und ‚rupture‘/‚break‘. In der visuellen, physischen, akustischen sowie lyrischen Ausdrucksform des HipHop finden sich diese strukturalen Elemente immer wieder. In der Musik, in der Kunst und im Tanz zum Beispiel werden fließende Linien sinnlich dargestellt, dann abrupt unterbrochen, um Akzente zu setzen oder um neue Bestandteile einzuleiten. In der Graffiti-Kunst wiederum findet man lange, sich windende Buchstabenketten, oftmals schattiert, die den Eindruck von Bewegung hervorrufen. Die fließenden Linien der Graffitis werden von harten Konturen unterbrochen oder erhalten Zusätze durch weitere Elemente, die sich oftmals überschneiden und optische Unterbrechungen sowie Störungen des Leseflusses erzeugen. Zentraler Schauplatz dieser Kunst sind Züge, die als Fortbewegungsmittel ebenfalls Bewegung symbolisieren. Sie fahren durch mehrere Siedlungen und Gemeinden und transportieren, das heißt, ‚publizieren‘ damit gleichsam die Schriftzüge, ‚tags‘ und Zeichnungen, sodass zwischen Graffiti-Künstlern aus verschiedenen Stadtbezirken eine besondere Art der Kommunikation entstehen kann.

Der physische, extrem akrobatische Ausdruck beim Breakdance hingegen ist ein Zusammenspiel aus harmonischen Bewegungen und visuellen Brüchen durch plötzliche Positionsänderungen, die in eckig-sperrig wirkenden Körperhaltungen enden. Doch auch diese Haltungen erfolgen schnell aufeinander. Oftmals konkurrenzbetont und als Teil eines Wettbewerbs dargeboten, werden Tanzschritte von anderen Breakdancern nachgemacht und in zeitlichem Abstand wiederholt. Dadurch wird nicht nur der Eindruck des Fließens verstärkt, sondern auch eine Parallele zu Graffiti gezogen, in dem schattierte Buchstaben Bewegung und Zeit visualisieren. Aber auch zur Rap-Musik bestehen Verbindungslinien. Die Bewegungsbrüche der Tänzer korrespondieren mit der Musik und markieren in physischer Form die ‚breaks‘ der Rap-Songs. Der ‚flow‘ der Rap-Musik wird durch den

unerwarteten Einsatz des sogenannten ‚scratching‘⁶ des DJs oder durch die Verwendung anderer musikalischer Versatzstücke unterbrochen. Rapper legen ihre Stimme im rhythmischen Einklang zur Melodie über den Song und generieren gleichzeitig Unregelmäßigkeiten, indem sie das Tempo entweder beschleunigen oder verlangsamen sowie Äußerungen in die Menge schreien oder musikalische und technische Anweisungen an den DJ adressieren. Mehrere Klänge unterschiedlichster Herkunft werden im Rap-Song übereinander geschichtet, um einen Dialog zwischen den gesampelten Klängen und Textpassagen zu kreieren. ‚Sounds‘ und ‚beats‘ aus unterschiedlichen Musikrichtungen und verschiedensten Quellen werden zitierend zusammengeführt und lassen Intertextualität⁷ zum übergeordneten Merkmal des HipHop und seiner künstlerischen Ausdrucksformen werden.

Die strukturelle Nähe des HipHop / Rap zu Chris Ofili ist frappant. Auch bei ihm fließen Inhalte, Themen und Motive aus verschiedensten kulturellen Kontexten auf der Leinwand zusammen. Außerdem bedient sich Ofili der Technik des ‚flow‘, insbesondere in den Bildern aus den 1990er-Jahren. Der von ihm zur Übermalung eingesetzte Harz fließt in erkennbaren Spuren, mal in großflächigen Bächen, mal in Form zarter Adern, über die Leinwand. Des Weiteren unterstützt Ofili den Effekt des Fließens durch den Einsatz von spiralförmigen, geschwungenen Farblinien, die sich in floralen und astralen Motiven über die ganze Leinwand im Bildhintergrund erstrecken, etwa in *Afrodizzia (2nd Version)*. Hier verändert sich ständig das Fließtempo.

Eine Analogie zum ‚break‘ des HipHop besteht ferner in den verschiedenen Geschwindigkeiten, mit denen die Intensität und Stärke der Flußlinien sich im Bild verändern. Gerade und eben verlaufende Linien, die den Eindruck von Mäßigkeit und Langsamkeit erwecken, verändern sich plötzlich zu wilden und chaotischen Kreisen und Spiralen. Weitere Bruchstellen, die in der Rap-Musik durch das ‚Scratchen‘ des DJs sowie durch das Einblenden zusätzlicher Samples evoziert werden, finden sich bei Ofili in seiner bildgestalterischen Technik sowie auf der inhaltlichen Ebene der Bilder. Die durchgängig flächige Gestaltung des Bildhintergrunds wird durch den komplementären Einsatz von gemalten Figuren, aufgeklebten Motiven und hinzugefügten Gestaltungsmitteln im Vordergrund unterbrochen. Der Elefantendung beispielsweise verursacht nicht nur aus ästhetischen Gesichtspunkten einen Bruch in der Wahrnehmung der Bilder. Er evoziert auch inhaltlich Brüche in den Sinnzusammenhängen und ruft stattdessen mehrere Be-

⁶ Die DJ-Technik des „scratching“ [engl.: (zer)kratzen] beschreibt die manuelle Bewegung einer Schallplatte während die Nadel aufliegt. Diese Praxis wurde Mitte der 1970er-Jahre in New York von dem DJ Grand Wizard Theodore entworfen und schnell als fester Bestandteil und innovative Methode in die HipHop-Musik eingeführt.

⁷ Intertextualität findet sich in der literarischen und musikalischen Verbindung zwischen verschiedenen Musikstücken, die aufeinander Bezug nehmen, oder zwischen mehreren Künstlern, die sich gegenseitig zitieren, sowie zwischen dem Künstler und seinem Publikum mittels ‚Call and Response‘: Durch das Frage und Antwort Spiel entsteht Kommunikation zwischen dem Musiker und seinem Zuhörer.

deutungsebenen hervor. Die Vielfalt an Interpretationsansätzen und Deutungsmöglichkeiten vermittelt den Eindruck einer Art Multi-Perspektive, die sich mit dem Aspekt des ‚layering‘ vergleichen lässt. Rap-DJs ‚layern‘ ihre Samples nicht nur nebeneinander, sondern auch übereinander und schaffen damit einen Dialog zwischen den einzelnen Elementen. Ofili wiederum erzeugt mit seinen Bildern nicht nur eine Projektionsfläche für mehrere Bedeutungsebenen, die sich gegenseitig beeinflussen. Auch aus maltechnischer Sicht schichtet er auf der Leinwand diverse Lagen neben- und übereinander, die sich kompositorisch gegenseitig durchdringen.

Tricia Rose analysiert die HipHop-Elemente ‚flow‘, ‚layering‘ und ‚rupture‘ in einem sozialtheoretischen Rahmen, der Parallelen zu aktuellen Kulturtheorien über den ludistischen Umgang mit Identitätskonstruktionen aufwirft.

These effects at the level of style and aesthetics suggest affirmative ways in which profound social dislocation and rupture can be managed and perhaps contested in the cultural arena. Let us imagine these hip hop principles as a blueprint for social resistance and affirmation: *create sustaining narratives, accumulate them, layer, embellish, and transform them*. However, be also prepared for rupture, find pleasure in it, in fact, plan on social rupture. When these ruptures occur, use them in creative ways that will prepare you for a future in which survival will demand a sudden shift in ground tactics.⁸

Im Zustand der Bewegung, in einem fließenden Prozess beziehungsweise in der kontinuierlichen und situationsbezogenen Veränderung, die aus einer „dislocation“ heraus entsteht, werden in kreativer Weise Zustände zum Ausdruck gebracht, die dadurch zugleich eine positive Umwertung erfahren. Rose bewertet deshalb den HipHop als eine kreative Möglichkeit, mit Unterdrückung und sozialen Missständen positiv umzugehen. Musik, Tanz, Bild und Wort avancieren zum Ausdruck sozialer Verhältnisse und vor allem zur Artikulation neuer Identitätsvorstellungen und -formen. Rose geht sogar so weit, ‚flow‘, ‚layering‘ und ‚rupture‘ als strukturelle Passepartouts für ein neues Menschenbild zu lesen: Identitäten werden zuerst artikuliert, danach ausgebaut, geschichtet, transformiert und auf mögliche weitere Veränderung hin ausgerichtet.⁹ Wichtig ist dabei, dass der Zustand der Veränderung als positiv und nicht als Bedrohung angesehen wird: „in fact *plan on social rupture*.“

Rose beschreibt hybride Identitätsformen, die aus der Marginalität ihre Stimme erheben und Veränderung selbst erschaffen. Es sind Identitätsformen, die sich nicht auf einen Bezugspunkt reduzieren und einschränken lassen, sondern wie im HipHop ihren Sound, ihre Geschichte, ihr Selbst- und Menschenbild aus unterschiedlichen (Klang-) Welten sampeln, die wiederum Widersprüche und Brüche (‚rupture‘) als Selbstverständlichkeit aufnehmen und Stillstand nicht kennen

⁸ Rose, Tricia: „Flow, Layering, and Rupture in Postindustrial New York“ (1994), in: Dagel Caponi, Gena (Hrsg.): *Signifyin(g), Sanctifyin’, & Slam Dunking – A Reader in African American Expressive Culture*, Amherst: The University of Massachusetts Press, 1999, S. 196.

⁹ Im folgenden Kapitel 4: *Identitäten im Wandel* werden aktuelle Forschungsperspektiven aus dem Bereich der Kulturtheorie hinsichtlich der Identitätsbildung bei Minderheiten unter postkolonialen und postmodernen Bedingungen ausführlich diskutiert.

(,flow‘). Es gibt keine unverrückbare Einheit mehr, sondern nur noch einzelne Elemente, die ohne hierarchisches System, gleichberechtigt nebeneinander (,layering‘) stehend, ein Ganzes schaffen, das sich stetig in einem wandelbaren Fluss befindet.

3.1.3. Sampling¹⁰ im Rap – Sampling als Methode für kulturelle Produktion

DJs sind die zentralen Figuren des HipHop. Das Auflegen von Vinyl in Clubs, leerstehenden Häusern und sogar auf der Straße oder im Park wird zum künstlerischen Ausdruck. Ihre Protagonisten werden zu Meistern der Plattenspieler. Zu den Pionieren der New Yorker DJ Szene gehören die Erfinder der HipHop-Klangwelt: Kool DJ Herc, Afrika Bambaataa und Grandmaster Flash. Die technische Beherrschung des Plattenspielers wurde zum Sport und Plattform für Wettbewerbe, sogenannte DJ-Battles. Ein neuer Stil wurde etabliert. Die DJs entwickelten eine kreative Sprache durch experimentierende und innovative Methoden des Musikauflegens. Übergänge von einem in den nächsten Song / Track wurden von HipHop-DJs nicht mehr sanft gehalten, wie es noch in der damaligen aktuellen Disco-Musik der Fall war. Stattdessen waren nur noch Bauteile von Songs, einzelne Melodien, Klänge und deren wiederholte Abfolge von Belang. Fragmente aus verschiedenen Aufnahmen wurden zu einem neuen ‚Sound‘ zusammengestellt, einzelne Passagen mit Hilfe von zwei Vinyl-Ausgaben eines Songs wiederholt und übereinander gelegt. Die einzelnen Samples stammen aus den unterschiedlichsten Bereichen und decken die verschiedensten Musikrichtungen ab. David Toop charakterisiert die kombinatorische Produktionsweise von Kool DJ Herc, Grandmaster Flash und Africa Baambaataa als Spiel mit Samples, die aus den unterschiedlichsten und oftmals gegensätzlichsten Bereichen stammen:

In the who-dares-wins delirium of the house parties, Bambaataa mixed up calypso, European and Japanese electronic music, Beethoven's Fifth Symphony and rock groups like Mountain; Kool DJ Herc spun The Doobie Brothers back-to-back with the Isley Brothers; Grandmaster Flash overlaid speech records and sound effects with the Last Poets; Symphonic B Boys Mix cut up classical music on five turntables¹¹.

Samples bestehen oft aus bekannten Melodien und Lyrics, meist Meilensteine der schwarzen Musikgeschichte, sowie aus historischen Funk- und Jazz-Samples. Vor allem in den Anfangsjahren des HipHops zielte die Zitatstrategie Sampling auf die „Rekonstruktion unterbrochener Kontinuitäten afroamerikanischer Geschichte als Musikgeschichte und die Re-kontextualisierung der musikalischen Spuren dieser Geschichte in der neuesten afroamerikanischen Musik“¹² ab. Auch Textpas-

¹⁰ Sampling ist ein Begriff aus dem Bereich der Musikproduktion. Das technische Gerät dafür, der sogenannte Sampler, entstand in den 1980er-Jahren zur digitalen Verarbeitung von Sounds. Über den Bereich der Studioteknologie hinaus wird Sampling als eine Technik des Zitierens und Kodierens verstanden. Wörtlich aus dem Englischen übersetzt, bedeutet Sample: Probe, Auswahl, Muster.

¹¹ Toop, David: *The Rap Attack – African jive to New York hip hop*, Boston: South End Press, 1984, S. 105.

¹² Diederichsen, Diedrich: „Montage/Sampling/Morphing. Zur Trias von Ästhetik/Technik/Politik“, http://www.medienkunstnetz.de/themen/bild-ton-relationen/montage_sampling_morphing/ Abschnitt 13, (Stand: 30.01.2008).

sagen aus Reden afro-amerikanischer Führungspersönlichkeiten wie zum Beispiel Malcolm X und Martin Luther King wurden als aussagekräftige Zitate eingebaut. Diese Zitatstrategie kann deshalb in einem ideologischen Sinne als eine Art des Tribut-Zollens gelesen werden.¹³ Außerdem lassen sich politische Bezüge zu radikalen Bewegungen wie der in den 1960er-Jahren entstandenen Black Panther Party sowie zu aktuellen Organisationen wie der Nation of Islam¹⁴ erkennen. Andere Quellen, aus denen einzelne Samples schöpfen, sind auf den ersten Blick kryptischer Natur und sollen den Hörer gezielt zum Entziffern anregen.

Mit der Entwicklung neuer Klangerzeugungs-Techniken kann jeder Ton, jede Klangfolge und Melodie gespeichert, manipuliert und wiedergegeben werden. Diese elektronischen Musikinstrumente, sogenannte Sampler¹⁵, stellen ein digitales Archiv für Klänge und Sounds jeglicher Provenienz dar und ersetzen Live-Musiker bei Ton- und Studioaufnahmen. Im Unterschied zu anderen Musik-Produktionen¹⁶ wurde im HipHop der Verweis auf die Herkunft der jeweiligen Samples nicht getarnt, im Gegenteil: „Alte oder bekannte Sounds in einen neuen Kontext zu stellen, war schließlich allerbeste HipHop-Tradition.“¹⁷ Bei Aufnahmen „waren immer die Sprünge, Kratzer und das ganze atmosphärische Geräusch des alten Vinyl zu hören.“¹⁸ Beim Sampling werden musikalische Kompositionen anderer Songs auseinandergenommen, das heißt, das bereits vorhandene Material wird destruiert, damit den daraus gewonnenen einzelnen Elementen in der Rekombination ein neuer Bedeutungsspielraum zugewiesen werden kann, ohne dass sie jedoch ihre ursprüngliche Referenz verlieren und daher als lediglich rekontextualisierte Bausteine erkennbar bleiben. Mit anderen Worten: Samples behalten trotz der Integration in ein neues Songgerüst ihren Originalcharakter, sie werden „nicht rhythmisch glatt gebügelt, sondern melodisch in eine farbenprächtige Erzähllinie gebracht.“¹⁹

¹³ Ofili setzt in seinen Bildern wie beispielsweise *Affrodizzia (2nd Version)* nicht nur die Köpfe schwarzer Berühmtheiten in Form von Magazin-Cut-Outs ein, sondern hebt einzelne Persönlichkeiten durch das Ausschreiben ihrer Namen auf der Leinwand hervor. Diese Form des Tribut-Zollens kann ebenfalls als eine visuelle Umsetzung der sogenannten „Shout-Outs“ im Rap interpretiert werden. Dabei wird anderen Rappern offenkundig Respekt in verbaler Form erwiesen, und zwar durch die Nennung ihrer Namen während eines Bühnenauftritts oder einer Studioaufnahme.

¹⁴ Vgl.: Public Enemy: „It Takes A Nation Of Millions To Hold Us Back“ (Def Jam, 1988).

¹⁵ Ein Sampler ist ein elektronisches Musikinstrument, vergleichbar mit einem Keyboard, das Töne jeglicher Art aufnehmen und auf Tastendruck in unterschiedlicher Tonhöhe wiedergeben kann.

¹⁶ Anfang der 1980er-Jahre wurde die Sampling-Technik, abgesehen von HipHop-Produktionen, nur eingesetzt, „um das Fehlen von Live-Musik zu kaschieren. Brauchte man plötzlich Hörner oder fehlte eine Keyboard-Sequenz, konnte der Pop-Produzent diese Passagen von anderen Platten sampeln, wobei er natürlich immer darum bemüht war, die Fremdartigkeit des entliehenen Elements zu verbergen.“ (George, Nelson: *XXX – Drei Jahrzehnte HipHop*, Freiburg: orange-press, (1998) 2006, S. 116.)

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Ebd., S. 118.

Beim Sampling in der Rap-Musik sind die ursprünglichen Bedeutungen eminent wichtig. Die einzelnen Samples verweisen nämlich nicht mehr nur auf ihren Ursprung, sondern nehmen diesen als Bedeutungsträger mit in die neue Struktur – der ursprüngliche Kontext wird aus der Vergangenheit in den neuen Zusammenhang der Gegenwart transportiert²⁰ und dort auch präsentiert. Das heißt, Samples passen sich ihrer neuen Umgebung nicht an, sie werden nicht von der Songstruktur einverleibt, unkenntlich gemacht und dem neuen „Ton“ unterworfen. Ganz im Gegenteil: Samples liefern jeweils Verweise auf ihre eigene Geschichte und tragen als Bruchstücke eines Originals zum Gesamtbild und damit zur Bedeutung der neuen Komposition bei. Durch Brüche („breaks“) wiederum werden die Übergänge hörbar gemacht und einzelne Bausteine ausdrücklich betont, damit sie nicht in einem Konglomerat aus diversen Ton-Spuren unterzugehen drohen. Nichtsdestotrotz bleiben die Samples Kopien ihres Originals. Sie imitieren ein ‚Urbild‘, das scheinbar authentisch als Ideal unangefochten bleibt. Im Akt der Aneignung und Transformation jedoch wird die ‚wahre‘ Autorschaft untergraben und die Frage nach Original und Kopie gestellt. Kien Nghi Ha bezeichnet deshalb Rap-Musik als Ausdruck von Hybridität:

Durch diese Collage mit ihren Wiederholungen, Verdoppelungen, Übergängen und Brüchen entsteht im kreativen Prozeß des Mischens eine Montage, die die Autorschaft und Originalität des Alten bestreitet. Indem sie Erkennungsmerkmale des vorgeblichen Originals verwenden, können diese ‚Imitate‘ sich an ihre Stelle setzen. Durch diesen frevelhaften Akt wird die bisher unbezweifelte Einheit und Einmaligkeit des ikonisierten Originals entweiht. Die unhinterfragte Identität der Musik mit sich selbst wird im hegelianischen Sinne reproduziert, negiert und auf eine höhere Stufe gehoben.²¹

Durch die Aneignung des Originals und die Übersetzung in einen neuen Zusammenhang wird nicht nur Archivgut revitalisiert und rekontextualisiert. Da es sich außerdem offensichtlich bestens zur variablen Wiederverwendbarkeit eignet, wird die Authentizität und Autorität des Originals erheblich angefochten. Durch den Recycling-Prozess, durch das Prinzip des Samplings also, wird eine als selbstverständlich angesehene, originäre Einheit nicht nur auf ihre Glaubwürdigkeit befragt (und damit hinterfragt). Auch die Frage nach Realität und Utopie, Wirklichkeit und Illusion steht zur Überprüfung im Raum – Fragen demnach, die im kulturellen Prozess hybrider Identitätsbildungen von zentraler Bedeutung sind. Denn Hybridität wird als subversiver Akt begriffen, als „ein Prozeß der Übersetzung und zugleich auch der dekonstruktiven Destruktion, weil Originalität als Essentialismus oder Authentizität verstanden nach dem Auftreten ihrer Verdoppelung in der Differenz nicht mehr glaubhaft zu vertreten sind.“²² Die tradierte Vorstellung von einer ursprünglichen, universellen kulturellen sowie nationalen

²⁰ Diederichsen, Diederich: „Hören, Wiederhören, Zitieren“, in: Spex, #1, Januar 1997, S. 46.

²¹ Ha, Kien Nghi: *Ethnizität und Migration Reloaded – Kulturelle Identität, Differenz und Hybridität im postkolonialen Diskurs*, Berlin: Wissenschaftlicher Verlag Berlin, 2004, S. 179.

²² Ebd., S. 179f.

Einheit wird ad acta gelegt. Die Frage nach Originalität verläuft sich im Sande, sobald realisiert wird, dass die Unterschiede zwischen Original und Kopie, die Differenzen zwischen dem ‚Eigenen‘ und dem ‚Fremden‘ verschwimmen und immer mehr an Bedeutung verlieren.

Aber nicht nur die Frage nach Autorschaft und Originalität verleihen der Rap-Musik und ihren Produktionstechniken eine kulturelle Tragweite. Denn neben den Prozessen / Methoden der Aneignung und Transformation ist die Technik des Samplings auch durch Wiederholung²³ und Re-konfiguration rhythmischer Elemente gekennzeichnet, die den Blick für Klangmuster sowie – erzielt durch Brüche (‚breaks‘) – die Interaktion zwischen ihnen schärft. Ein Rap-Song wird dominiert von Konstruktion und Destruktion, von Wiederholung und Brüchen.

Multiple rhythmic forces are set in motion and then suspended, selectively. Rap producers construct loops of sounds and then build in critical moments where established rhythm is deconstructed and suspended. Then, rhythmic lines re-emerge at key relief points.²⁴

Die einzelnen Samples werden nicht einfach linear aneinander gereiht und dann wiederholt. Stattdessen werden oftmals eine Vielzahl von ihnen übereinander geschichtet, um eine Art ‚multi-layered‘ Effekt zu erzielen²⁵, ohne jedoch dadurch ihre jeweiligen Eigenheiten zu überschreiben. Die Technik des Samplings fügt sich damit in Theorie wie Praxis nahtlos in den umfassenden Kontext postkolonialer Kulturtheorien ein, die im Kapitel 4 als Theorien der Hybridisierung näher betrachtet werden sollen. Sie beschäftigen sich mit kulturellen Prozessen, die neue Identitätskonstruktionen hervorbringen, ethnischen Differenzierungen ihren eigenen Raum lassen, divergente Herkunfts- und Bezugslinien simultan zusammenhalten, sodass deren Eigenheiten nicht verloren gehen. In den postkolonialen und postmodernen Theorieansätzen werden traditionelle Vorstellungen von nationaler Identität als überholt betrachtet und daher ad absurdum geführt. Das Hauptaugenmerk richtet sich auf Diversität und Heterogenität, auf Identitäten also, die in einem ständigen Wandel begriffen sind. Hierin liegt auch die Parallele zu den Songstrukturen der Rap-Musik, die nämlich ebenfalls ihre Bausteine aus Zitaten und Melodien nicht in einem Sound-Kompott untergehen lassen, sondern ihnen jeweils einen eigenen Raum zugestehen. Das Kulturkonzept des Schmelztiegels mit seinen Zielen Vereinheitlichung und Totalisierung wird verdrängt zugunsten ethnischer Differenzierung und der individuellen Eigenheiten unterschiedlicher Kulturen in Musik, Kunst, Wort und Tanz.

Die eben skizzierten kulturtheoretischen Ansätze, die Technik des Samplings sowie auch die kreative Produktionsweise Ofilis weisen zahlreiche Überschneidungen auf. So baut etwa Ofilis seine schichtartigen Bildwerke genauso auf wie

²³ Das strukturelle Element der Wiederholung ist im weiteren Kontext eines schwarzen (oralen) Kulturprozesses wichtig als Betonung und Bewahrung von kulturellen Gütern. Wiederholungen spiegeln Kontinuität und fördern Sicherheit sowie Identifikation. Vgl.: Rose 1993, S. 112.

²⁴ Ebd., S. 99.

²⁵ Ebd., S. 110.

ein DJ Songs aus divergenten Beats, Klängen und Melodien. Der DJ erzeugt eine Art Geräuschemuseum durch den Remix mehr oder minder bekannter Samples, gespeist aus dem kollektiven Musik-Vermächtnis. Über das Konglomerat aus Samples legt sich schließlich die Stimme des Rappers als persönliche Signatur in den Vordergrund – für Ofili ein zentrales Motiv, wie er selbst bekennt:

I'm talking more about the paintings with elephant dung, where you can see a layering going on underneath a top statement that becomes the main motif. All of what comes before is just as important as the statement on top. This was a way of making paintings that had no hierarchical statements within them, despite the fact that a motif often appears to dominate these paintings.²⁶

3.2. Visuelle Umsetzung des Samplings im Werk von Ofili

Ofilis Arbeiten sind ähnlich wie ein HipHop-Track aufgebaut: Der Künstler schöpft aus Fremdquellen unterschiedlichster Provenienz, komponiert aus ihnen schichtartig den Bildaufbau und gibt diesem eine individuelle Ausdrucksform durch eine eigene Signatur.

Dabei schiebt sich vor allem in den Bildern aus den 1990er-Jahren ein zentrales Motiv in den Vordergrund, jedoch ohne die anderen Referenzen zu dominieren. In *Pimpin' ain't easy* (Abb. 44) etwa kommen die schwarzen Persönlichkeiten im Bildhintergrund genauso zu Wort wie die mächtige Penisfigur im Vordergrund. Ofilis „cut-and-paste“-Methode²⁷, sein persönliches Zitatverfahren kann als visuelle Umsetzung der musikalischen Strategie des Samplings interpretiert werden, denn auch Ofili arbeitet mit einer Art Kombinatorik, die unterschiedlichste Materialien sowie eine Vielzahl divergenter Bezugsquellen in eine neue Konstellation überführt. Er erzeugt dadurch ein mannigfaltiges Referenzsystem, eine Art Informationsrauschen auf seinen Bildern, das durch spezifische künstlerische Techniken noch unterstützt wird: Das Fließen des Harzes, das Kreisen der Farbe, das Schimmern der Glitzerpartikel und die Flut an Motiven und ungewohnten Materialien kreieren einen Überschuss an Informationen und erzeugen einen Zustand der Hypnose, des Rauschens. Ofili zitiert alte Techniken (Punktemalerei) und verknüpft sie mit modernen Reproduktionstechniken wie etwa Hochglanz-Zeitschriften, verbindet religiöse Themen mit solchen aus der profanen Alltagswelt und bedient sich dabei ungehindert, quasi mit freier Hand, disparater Quellen und unzähliger Kombinationsmöglichkeiten wie ein HipHop-DJ: „[Y]ou can play anything. You can mix it. You can mix rock and roll with Beethoven and not feel as though it was an illegal connection.“²⁸ Oder, wie Prince

²⁶ Golden, Thelma / Ofili, Chris: „Conversation“ (2009), in: *Chris Ofili*, New York: Rizzoli, 2009, S. 235.

²⁷ Der Begriff 'cut-and-paste' wurde von Donna De Salvo im Bezug auf Ofilis Kunst benutzt. (de Salvo, Donna: „My Pop“, in: *Artforum International*, Oktober 2004, S. 58.)

²⁸ Miller, Paul D.: „Deep Shit – An Interview with Chris Ofili“, in: *Parkett*, No. 58, 2000, S. 169.

Be, Mitglied des Rap-Duos P.M. Dawn, die Raubzüge eines Rappers in der universalen Klang-Bibliothek ohne Angst vor einem Plagiat-Vorwurf schildert.

My music is based in hip hop, but I pull everything from dancehall to country to rock together. I can take a Led Zeppelin drum loop, put a Lou Donaldson horn on it, add a Joni Mitchell guitar, then get a Crosby, Stills & Nash vocal riff.²⁹

Dabei ist es von zentraler Bedeutung, dass die einzelnen Samples ohne Hierarchie, gleichberechtigt nebeneinander in der neuen Songstruktur Platz finden. Ofili selbst zieht unter diesem Aspekt explizit eine Parallele zwischen seinem Schaffen und HipHop:

I always think of the work as coming out of hip-hop culture, which is an approach to making things and looking at things with no hierarchy. Everything just gets everything. The site has been bombed out, anyway, and you just bring whatever you want to it. And that's the way I see the situation with art and painting. The whole thing's just been kind of blown apart, and it's wide open for me to bring anything and everything to it.³⁰

Ganz ohne Wertung platziert Ofili tierische Exkreme neben einer Heiligendarstellung, kombiniert nackte Frauenbrüste und Genitalien mit beispielsweise einem klassischen Motiv von Auguste Rodin oder setzt pornographische Darstellungen neben eine Kirche und verknüpft traditionelles afrikanisches Kulturerbe mit abendländischer Kunst. Ähnlich wie ein Rap-Song, der von Konstruktion und Destruktion, von Wiederholungen und Brüchen geprägt ist, operiert auch Ofili auf der Leinwand. Originale (Vorstellungs-) Bilder werden zerstückelt, wiederholt und in Re-Kombinationen neu zusammengestellt. Diese eröffnen ungewohnte Bedeutungsspielräume, gleichzeitig wird auch die ursprüngliche Herkunft der Bausteine offen gelegt wie etwa in *Rodin* (Abb. 48) oder Andy Warhols *Elvis*-Darstellungen in *Double Captain Shit and the Legend of the Black Stars* (Abb. 46). Weiter referenziert Ofilis ‚Captain Shit‘ eindeutig Funk- und Soul-Stars der 1970er-Jahre wie beispielsweise ‚Captain Sky‘ (Abb. 106/107) oder Motive aus Comic Strips der 1970er-Jahre, etwa den afro-amerikanischen Helden Luke Cage (*Power Man*, Abb. 108), den *Shaft*-Charakter (Abb. 103), außerdem ‚Blaxploitation‘-Filme sowie schließlich auch rassistische Stereotypen aus Minstrel-Shows (Abb. 97).

Wie Samples, bringen Ofilis Zitate dabei die Vergangenheit zurück in die Gegenwart, thematisieren das Abwesende und treten in einen Diskurs um die ‚wahre‘ Repräsentation ein, denn die Technik des Samplings ist immer auch gleichzeitig ein Diskurs über Originalität und Authentizität. Ofilis Beitrag besteht dabei im Wesentlichen in folgenden Fragen: Wer repräsentiert eigentlich das ursprüngliche Afrika? Was stellen original ethnische Kultur- und Kunst-Traditionen dar? Was ist eine reale Repräsentation, was nur Schein und Trug beziehungsweise Abbild einer inszenierten Wirklichkeit? Repräsentierten schwarze Musiker in den

²⁹ Rose 1993, S. 207.

³⁰ Miller, Paul D.: „Deep Shit – An Interview with Chris Ofili“, in: *Parkett*, No. 58, 2000, S. 164.

1970er-Jahren noch Stolz und Selbstbewusstsein, oder handelt es sich – wie in den ‚Captain Shit‘-Gemälden – um Parodien in lächerlicher Kostümierung ohne Realitätsbezug, da sie auch von Weißen mitgeprägt werden und daher kein authentisches Bild liefern, sondern wiederum nur Rollenbilder? Doch was bedeutet dies für einen ‚Captain Shit‘ in der heutigen Zeit? Ist er immer noch eine Marionette ohne eigenen Willen und Selbstbehauptung?

Antworten auf diese Fragen wird vor allem das Kapitel 5: *Captain Shit und der Versuch einer Entmachtung* nachliefern. Doch zunächst soll der kreative Umgang mit Sprache in der HipHop-Kultur näher analysiert werden. An ausgewählten Lied-Texten wird verdeutlicht, wie Rap-Musiker ein Spiel mit Sprache sowie deren Interpretation inszenieren und aus welchen Traditionen sie dabei schöpfen.

3.3. Rap und sein Spiel mit Sprache in der Tradition der ‚black oral history‘

HipHop als soziales Phänomen ist nicht die erste Kulturform, der sich die schwarze Bevölkerung bedient hat, um historische Ereignisse durch Sprache, Sprechgesang und Musik zu vermitteln und somit auch zu bewahren. Rap-Musik reiht sich hinsichtlich Text, Inhalt und Sound als musikalische Weiterentwicklung in die lange Traditionslinie des Jazz, Blues und Rhythm & Blues ein³¹, die ihrerseits weit in die Vergangenheit auf eine orale Tradition zurückgreift, die seit jeher als Ausdrucksform schwarzer Identität und Identifikation angesehen wird.³²

Einer ihrer Ursprünge findet man in der Figur der Griots, eine „Kombination von Musiker, Genealoge, Historiker und Erzähler.“³³ Seit Jahrhunderten wandern Griots durch West-Afrika, um mit ihrer Musik Geschichten, Traditionen und Genealogien vorzutragen. Sie treten alleine auf, zu zweit oder auch als Teil eines mehrköpfigen Orchesters. Sie werden für besondere religiöse oder kommunale Anlässe angeheuert, können einen festen Arbeitgeber haben oder auch ein unabhängiges Nomadenleben führen. Griots genießen ein hohes Ansehen in der afrikanischen Gesellschaft und stammen fast ausschließlich aus ehrbaren Familien, die eine lange Griot-Tradition aufweisen können und dadurch ein riesiges Repertoire an traditionellen Liedern besitzen, die wieder und wieder an die Nachkommen weitergereicht werden. Aber nicht nur Liedgut wird vermittelt und weitergegeben. Griots sind auch die Bewahrer der Geschichte, und zwar sowohl der privaten als auch familiären Geschichte, wie Paul Oliver in seiner Publikation über den Blues und seine Wurzeln in der afrikanischen Traditionsmusik erläutert:

³¹ Vgl.: Rose 1993, S. 39/40.

³² Vgl.: Dorsch 2004, S. 51.

³³ Dorsch 2004, S. 51.

A *griot* is required to sing on demand the history of a tribe or family for seven generations and, in particular areas, to be totally familiar with the songs of ritual necessary to summon spirits and gain the sympathy of the ancestors.³⁴

Griots besitzen jedoch nicht nur das gesammelte Wissen über vergangene Geschichte(n), sondern auch über (tages-) aktuelle Themen und Geschehnisse aus den verschiedenen Dörfern und Gemeinden. Dabei werden die jeweiligen Dorf-Bewohner oftmals zum Objekt der Parodie und Opfer von Spott und Hohn³⁵, wenn Griots sie in den Mittelpunkt ihrer Darbietung stellen. Trotz der Angst vor Beleidigungen und satirischen Angriffen, werden die Griots für ihre musikalische Begabung sowie ihr Talent im Umgang mit Sprache bewundert. Denn die Geschichten werden nicht einfach nur (nach) erzählt, sondern der aktuellen Situation angepasst „He [i.e. der Griot] fits new words to old musical themes, models old phrases into new ideas, and rather than being a perpetuator of attitudes, [he] is an instrument for social change.“³⁶

Weitere Merkmale und Eigenschaften dieser Musiker und Unterhalter sind Improvisation, Innovation, Spontanität und Satire.³⁷ Sie erzählen ihre Geschichten unter dem rhythmischen Einsatz ihrer Stimme, experimentieren mit Sprache und schaffen verbale Bilder durch die Integration von Metaphern und Symbolen – hier ist die Urform der Rap-Musik quasi vorgeprägt, so wie es auch noch weitere, offensichtliche Parallelen zwischen den Griots und Rap-Musikern gibt. Rapper verwenden ebenfalls Ironie, setzen alte Themen und Melodien versatzstückartig in neue Kontexte und setzen sich für die Erinnerung an die Geschichte der Schwarzen ein. Bekannte HipHop-Gruppen wie KRS-One, Brand Nubian oder Public Enemy verankern ihre Rolle als Geschichte(n)-Erzähler explizit in der Tradition der westafrikanischen Griots sowie der amerikanischen Bluesmusiker. DJs und Rapper sind durch ihren Rückgriff auf alte Musikstücke zu Statthaltern der kollektiven afro-amerikanischen Erinnerung geworden – durch HipHop und Rap-Musik entsteht ein kollektives Gedächtnis, das für jedermann zugänglich gemacht wird. Das musikalische Grundmaterial speist sich aus historischen Quellen, das Hauptaugenmerk liegt auf dem Erhalt von Geschichte und deren Wich-

³⁴ Oliver, Paul: *Savannah Syncopators – African Retentions in the Blues*, London: Studio Vista, 1970, S. 45.

³⁵ Auch Toop sieht in der Figur des Griots mehr als ein professionelle Musiker und geschulter Historiker. Ebenso wie Paul Oliver verweist Toop auf Griots als Sprach-Virtuosen und betont deren Einsatz von Satire und Ironie in Form verbaler Angriffe: „Although they are popularly known as praise singers, griots might combine appreciation of a rich employer with gossip and satire or turn their vocal expertise into an attack on the politically powerful or the financially sting.“ (Toop, David: *The Rap Attack – African jive to New York hip hop*, Boston: South End Press, 1984, S. 32.)

³⁶ Oliver, Paul: *Savannah Syncopators – African Retentions in the Blues*, London: Studio Vista, 1970, S. 47.

³⁷ „For though he has to know many traditional songs without error, he must also have the ability to extemporise on current events, chance incidents and the passing scene. His wit can be devastating and his knowledge of local history formidable. [...] they importune the rich with either glorification or insults depending on whether their victims are open-handed or stingy.“ (Ebd., S. 45.)

tigkeit für die Gegenwart. Wie bereits oben erwähnt, bestehen Samples häufig aus bekannten Melodien und Lyrics der schwarzen Musikgeschichte oder auch aus Reden afro-amerikanischer Führer.

Narration spielt eine zentrale Rolle im Leben der Schwarzen. Auf dem Weg ins Erwachsenenleben, auf der Straße und innerhalb der ‚black community‘ zum Beispiel fordern Redekunst und verbale Geschicklichkeit in Wortwahl und Ausdruck die hierarchische Ordnung heraus und weisen dem Individuum einen bestimmten Status innerhalb einzelner Gruppen und Gesellschaftsstrukturen zu.³⁸ Als Teil eines sprachlichen Wettbewerbs werden Worte und Wortkombinationen als Waffe eingesetzt. Aber auch im alltäglichen Sprachgebrauch findet das gereimte Wort Platz und Bedeutung, wie der Anthropologe Roger D. Abrahams³⁹ feststellt: „He not only uses traditional rhymes as part of his entertainment repertoire, but uses his abilities to insert rhymes into any social situation which may entertain.“⁴⁰

Das Spiel mit Sprache und Syntax, der Machtkampf um die Kontrolle über Wörter und die daraus resultierenden gereimten Gedichte, die man auch als erzählte Poesie beschreiben kann, hat mehrere Synonyme: ‚playing‘, ‚playing the dozens‘, ‚sounding‘, ‚woofing‘, ‚talking shit‘ sowie ‚toasting‘, wobei Letztes als Bezeichnung für längere, narrative Gedichte benutzt wird. Der sogenannte ‚toast‘ besitzt das größte Potenzial an sprachlichem sowie rhetorischem Geschick, an Komplexität und Wortwitz. So beinhaltet diese Ausdrucksform etwa Bausteine von Kinderreimen sowie Rhythmus, Wortspiele und Wiederholungen. Bereits im Kindesalter wird die Fähigkeit, sich in Reimen auszu-drücken, erlernt und schließlich zum antrainierten Spiel, um mit Witz, Rätseln, spöttischen Sticheleien und sprachlicher Innovation sein Gegenüber verbal zu schlagen. Ein kindlicher Reim lautet zum Beispiel:

Say ‚washing machine‘
 ‚Washing machine‘
 I’ll bet you five dollars your drawers ain’t clean.⁴¹

Die Inhalte und Formulierungen ändern sich mit wachsendem Alter. Sticheleien steigern sich zu blankem Hohn, infantile Beleidigungen weiten zu unverschämten Attacken mit einem weitaus aggressiveren Ton aus. Die verbalen Angriffe richten sich meist gegen das weibliche Geschlecht, gegen Mütter, Frauen und Freundinnen oder andere Familienmitglieder des jeweiligen Gegners und fungieren als

³⁸ Einen Status, den sie aufgrund mangelnder Möglichkeiten und diskriminierender Behandlung vielleicht nie im Berufsleben erreichen würden.

³⁹ Roger D. Abrahams – Gründer des Center for Folklore & Ethnography an der Universität von Pennsylvania – hat zahlreiche Bücher zum Thema geschrieben und publiziert, unter anderem *Deep Down in the Jungle – Black American Folklore from the Streets of Philadelphia*, das als Grundlage für diesen Kapitelabschnitt dient. Abrahams untersucht in ihm die Sprachkultur afro-amerikanischer Jugendlicher in Philadelphia vor ihrem sozialen und geschichtlichen Kontext (Abrahams, Roger D.: *Deep Down in the Jungle – Black American Folklore from the Streets of Philadelphia*, New Brunswick / London: Aldine Transaction, (1964) 2006.).

⁴⁰ Ebd., S. 45.

⁴¹ Ebd., S. 49.

Ventil für Aggressionen und als Ausdruck von Ängsten und Missständen⁴². Schauplätze dieser sprachlichen Auseinandersetzung sind neben dem alltäglichen Leben auf der Straße, dem Pausenhof in der Schule sowie der Arbeitsstätte das Militär und vor allem das Gefängnis, wo das verbale Gefecht als Kampf um Anerkennung im Prozess der Entwicklung vom Kind zum Mann sowie als Statussicherung innerhalb bestimmter sozialer Gruppen kultiviert wird. Im Laufe der Zeit werden diese verbalen Gefechte komplexer hinsichtlich Wortwahl und Sprachkomposition, Ziel und Intention jedoch verändern sich nicht. Gespräche werden in kluge Reime verpackt, um das jeweilige Gegenüber mit Witz und Ironie zu demütigen und zu übertreffen. Fähigkeiten wie Argumentationskunst und sprachliche Innovation werden eingesetzt, um persönliche Stärke und Männlichkeit zu demonstrieren. Alltägliche Auseinandersetzungen und Gespräche werden in dieser Manier durch Reime geführt⁴³, komplexere Sprach-Strategien kommen bei Fabeln, Witzen und Anekdoten zum Einsatz, wobei der fiktive Charakter dieser Äußerungen immer erkennbar bleibt. Sie ermöglichen dem Erzähler die Konstruktion einer (Sprach-) Welt, in der er die Kontrolle über die einzelnen Charaktere sowie über deren Schicksal besitzt. Abrahams beschreibt das Potenzial des Erzählers sowie dessen Option bezüglich der Erzählperspektive wie folgt:

He is master of the situation he is narrating; he is the director of the lives of the heroes of the pieces and of the structure in which they are appearing. He is able to achieve this kind of control, not only through the force of his vocal powers, but through the creation of a narrative *persona* called, for want of a better term, the „intrusive ‚I‘ “. Throughout the narratives we are conscious of a close relationship between the hero of the tale and the person doing the narration. In most cases, especially in the toasts, the point of view is strictly first person, allowing the complete identification of narrator and hero.⁴⁴

Die Erzähler oder Sprecher können sich nicht nur selbst mit der Figur des Helden ihrer Geschichte identifizieren, sondern fungieren als Sprachrohr der Ent-eigneten, als Stimme der schwarzen Gemeinde, die sich ebenfalls in der Geschichte wiederfinden kann. Während sie ihre Redekunst demonstrieren, Geschichten mit Witz und Ironie erzählen, Welten mit verschiedenen Charakteren aufbauen, bieten die Erzähler ihrem Publikum und sich selbst ein Ventil für Angst und Aggressionen.⁴⁵

Die Reime von Rap-Künstlern entspringen der afro-amerikanischen Tradition des ‚toasting‘. Ein sogenannter ‚toast‘ ist ein narrativer Reim, der häufig mit thea-

⁴² Häufiger Diskussions- und Kritikpunkt sind die frauenverachtenden Inhalte dieser Texte – vor allem Rap steht im Mittelpunkt der feministischen sowie sozialpolitischen Kritik, doch dazu später mehr im Laufe dieses Kapitels.

⁴³ Die orale Tradition des Sprechens in Reimen äußert sich in vielen Bereichen des schwarzen Lebens. Außer auf der Straße, im alltäglichen Gespräch sowie beim Geschichten-Erzählen, findet sich diese Art des sprachlichen Ausdrucks in der Rap-Musik sowie im Blues wieder, aber auch in der Kirche durch den Pfarrer.

⁴⁴ Ebd., S. 61.

⁴⁵ Ein prominentes Beispiel sind die sogenannten Trickster Figuren, die als folkloristische Mythengestalten zu den prominentesten Identifikationsfiguren der afrikanischen sowie afro-amerikanischen Überlieferungsgeschichte gehören. Siehe dazu das folgende Kapitel 3.4.

tralischen Gebärden, immer in Gesellschaft und nie für sich alleine, vorgetragen wird, und der das ganze Potenzial der schwarzen Redekunst zum Ausdruck bringt. ‚Toasts‘ variieren in ihrer Länge und lassen sich nicht systematisch kategorisieren, weisen aber trotz ihrer relativ freien Struktur dennoch wiederkehrende Merkmale wie ein bestimmtes Reim-Schema auf:

This consists of (1) some sort of picturesque or exciting introduction, (2) action alternating with dialogue (because the action is usually a struggle between two people or animals), and (3) a twist ending of some sort, either a quip, an ironic comment or a brag.⁴⁶

Obwohl Themen, Orte und Charaktere dieser vorgetragenen Reime sich oft wiederholen, sind die ‚toasts‘ einzelner Erzähler individueller Natur und kein Produkt auswendig gelernter Gedichte. Außer von ihrem Unterhaltungswert leben die Vorträge von der Improvisation. Zusätzliche Variation kommt ins Spiel durch unterschiedliche Umstände, wechselnde Zuhörer und differierende Kontexte, die den gereimten Geschichten eine situationsbezogene Anpassung abverlangen. Neben der Fähigkeit, aus dem Stegreif sich auf unterschiedliche Umstände einzustellen, definieren sich geübte Erzähler durch Schnelligkeit, Redefluss und begleitendes Schauspiel.⁴⁷

Die akrobatischen Wortgefechte der Straßenlyrik finden ihre musikalische Umsetzung im sogenannten ‚Battle-Rap‘ von Rap-Musikern. Sie schöpfen inhaltlich aus den gleichen Themenkreisen und sind ebenfalls oftmals politischer und sozialer Natur. Aggressionsgeladene, gewaltbereite und -verherrlichende sowie sexistische Geschichten finden gleichermaßen Aufnahme in ‚toasts‘ wie in Rap-Texten. Der ‚toast‘ lebt von seiner direkten, lebhaften und rein oralen Präsentation, die nicht archiviert wird. Auch Rap-Texte, die als Wortgefechte innerhalb von ‚Rap-Battles‘ ausgetragen werden, leben von ihrem Live-Charakter. Nicht der Inhalt der Texte, die eigentliche ‚story‘⁴⁸, ist das wichtigste Element, sondern das Erzählen der Geschichte, der mündliche Vortrag, die Aussprache und das Zusammenspiel mit der Melodie. „[W]hat counts more than the story is the ‚story-

⁴⁶ Ebd., S. 99f.

⁴⁷ Abrahams vergleicht den Unterhaltungswert dieser ‚toasts‘ mit den Minstrel-Shows: „There is much about the toast as an entertainment form that is strongly paralleled in the professional medium of the blackface minstrel stage. [...] At any rate, we know that in the later history of the ‚blackface‘ show, recitations, often comic ones, became a part of the show. [...] It is not being argued that the minstrel show is the point of origin of the toast, but rather that it exhibits, in some of its facets, similar tendencies and may have affected the early history of the toast.” (Ebd., S. 106f.) Eventuell ist dies ein Verweis darauf, dass die Kultur der Schwarzen darauf basiert, sich mit den Waffen der Weißen, mit den aufoktroierten Rollen, zur Wehr zu setzen, und diese subversiv damit gleichzeitig zu unterlaufen. Vgl. die Arbeit von Rose 1993, die darlegt, wie die Kultur der Schwarzen vom Kampf gegen den Rassismus und dessen Folgen zeugt.

⁴⁸ Zentrale Geschichten der ‚toasts‘, die in mannigfacher Ausführung kursieren, sind: „Shine and the Titanic“, „Dolemite“, „Stack O Lee“, „Jo Jo Gun“ und „Signifyin‘ Monkey“. Eine ausführliche Analyse der einzelnen Geschichten und ihren Variationen findet sich in Abrahams, Roger D.: *Deep Down in the Jungle – Black American Folklore from the Streets of Philadelphia*, New Brunswick / London: Aldine Transaction, (1964) 2006.

telling‘ – an emcee’s verbal facility on the mic, the creative and often hilarious use of puns, metaphors, similes⁴⁹.

Ein weiteres Merkmal der ‚toasts‘ ist das sogenannte ‚Signifyin(g)‘, eine sprachliche Strategie, die sich als typisch afro-amerikanische Rhetorik etabliert hat. Sie beschreibt einen spezifisch schwarzen Gebrauch von Sprache, der sich im spielerischen Umgang mit Worten und deren Bedeutungen äußert und dadurch eine eigene Sprachkultur als Ausdruck von Identifikation und Selbstbewusstsein innerhalb der schwarzen Gesellschaft formt.

Das Signifying [...] sieht es als seine Aufgabe, die Sprache anzustecken mit Doppel- und Vieldeutigkeiten und Sprache als einheitliches Machtssystem zu schwächen.⁵⁰

Sprache wird als Werkzeug eingesetzt, „als Zerstörer von imperialen Eindeutigkeiten“ mit dem Ziel, durch Sprachmanipulation einen eigenen, idiosynkratischen Ausdruck zu formen.⁵¹ Das Spiel der Rapper mit Bedeutungen und Bedeutungsverschiebungen ist ein typisches Beispiel der afro-amerikanischen Signifyin(g)-Rhetorik. Es kalkuliert gezielt mit dem Missverstehen von Bedeutungen, da die weißen Zuhörer die Rap-Texte meistens wörtlich nehmen. Das Decodieren wiederum wird zu einem Sport für Eingeweihte, das heißt, die Referenzebene beim Signifyin(g) teilt sich in zwei Erfahrungswelten auf: die der Weißen und die der Schwarzen.⁵²

Das folgende Kapitel wird sich noch ausführlicher mit der Virtuosität des Signifyin(g)s beschäftigen und davon ausgehend Parallelen zwischen Ofilis Bildsprache und Kunstverständnis zur oralen Traditionen des ‚toasts‘ und den sprachlichen Ausdrucksformen im Rap ziehen.

3.4. Die rhetorische Technik des Signifyin(g)s

Signifying oder auch Signifyin‘ ist der Ausdruck für eine spezifisch afro-amerikanische Rhetorik, die sich durch Sprachsubversion definiert und das Spiel mit Worten und Bedeutungen sowie Bedeutungsverschiebungen als Merkmale aufweist. Durch den Einsatz verschiedener rhetorischer Stilmittel wie Ironie, Metapher, Vergleich, Übertreibung, Wiederholung und Ambiguität werden Dinge indirekt ausgedrückt.

⁴⁹ Kelley, Robin D. G.: *Yo Mama’s DisFunktional! Fighting the Culture Wars in Urban America*, Beacon Press: Boston, 1997, S. 37.

⁵⁰ Poschardt, Ulf: *DJ Culture – Diskjockeys und Popkultur*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1997, S. 195.

⁵¹ Ähnlich der Theorie der kulturellen Hybridisierung, die sich gegen einheitliche nationale Identitäten stellt.

⁵² Grundsätzlich gilt es anzumerken, dass sich hier zwei Sprachkulturen gegenüber stehen: die orale Kultur der schwarzen und die schriftlich fixierte Kultur der weißen Bevölkerungsteile in den USA, deren Vorteil natürlich darin liegt, dass Informationen archiviert und abrufbar sind. Dafür ist die ‚oral culture‘ flexibler im Einsatz, spontaner und emotionaler und eignet sich besser dafür, in Improvisationen Scharfsinn zu zeigen und schnell zu reagieren.

Signifyin(g) is a way of saying one thing and meaning another; it is a reinterpretation, a metaphor for the revision of previous texts and figures; it is tropological thought, repetition with difference, the obscuring of meaning – all to achieve or reverse power, to improve situations, and to achieve pleasing the signifier.⁵³

Dieses Sprachspiel ermöglicht dem Sprecher die Aneignung einer Autorität und die Ausübung von Macht, die ihm sonst, unter normalen Umständen, verweigert wird. Ein konkretes Beispiel dafür ist die Sprache der Sklaven nach ihrer Verschleppung in die neue Welt. Das Spiel mit Worten und Bedeutungen wurde unter den neuen Lebensumständen zu einer Überlebensstrategie. Die Sklaven belegten einzelne, gebräuchliche Worte des ‚american english‘ mit einer zweiten, oft gegensätzlichen Bedeutung, um sich trotzdem weiterhin verständigen zu können, ohne dabei von den Weißen verstanden und folglich bestraft zu werden.⁵⁴ Diese wiederum verwehrten ihnen den Gebrauch der Muttersprache und entzogen ihnen jeglichen Besitz, um sie zu gesichtslosen Sklaven ohne Vergangenheit zu machen. Aus ihrer Heimat verschleppt, versklavt und aller Besitztümer und Freiheiten beraubt, wurde versucht, die Sklaven von ihrer Herkunft zu trennen und damit ihre Kultur, Geschichte und schließlich auch Identität auszulöschen. Die Sklaven ihrerseits wehrten sich dagegen, indem sie Sinn und Bedeutung von Worten und Sätzen umkehrten und neu definierten, also neue Wortbedeutungen für vordefinierte Worte und präformierte Sätze erfanden. Mit dieser Sprachpraxis unterliefen sie subversiv die bestehenden Machtverhältnisse.

In dieser Zeit entstanden auch die Geschichten über den Signifyin(g) Monkey, die in unterschiedlichen Weisen die Umkehrung von Herrschaftsansprüchen thematisieren. Diese Form des Sprachgebrauchs findet sich übrigens auch heute noch in Umgangs- und Jargonsprachen, die nur Eingeweihten verständlich sind. „What mainstream society often perceives as slang, however, is actually a cleverly coded language within a language that those unfamiliar with black culture would have a difficult time trying to understand. But that is the whole point.“⁵⁵ Auch Rap verwendet in seinen Texten dieses Stilmittel, Worte mit neuen und ambivalenten Bedeutungen zu versehen, doch dazu später mehr.

Ziel des Signifyin(g)s ist es, „to critique the nature of (white) meaning itself, to challenge through a literal critique of the sign the meaning of meaning,“⁵⁶ wie es Henry Louis Gates – Kulturtheoretiker, Literaturprofessor in Harvard und dort

⁵³ Floyd, Samuel A. jr.: *The Power of Black Music: Interpreting Its History from Africa to the United States*, Oxford University Press: New York, 1995, S. 95.

⁵⁴ Auch in der ‚neuen‘ Sprache der Sklaven lässt sich die Strategie des Samplings erkennen. Sie eignen sich bereits bestehende, vordefinierte Worte und Sätze aus dem ‚american english‘ an und transformieren sie dann mit Intelligenz und Witz für ihren eigenen Zweck. In diesem Prozess werden Bedeutungen verschoben (Signifyin(g)). Diese Strategien ziehen sich ausgehend von der Sklavenzeit durch das kulturelle und soziale Leben von Schwarzen bis in die Gegenwart und lassen sich ebenso in aktuellen kulturtheoretischen Ansätzen von Homi Bhabha und Stuart Hall finden.

⁵⁵ Fernando Jr., S. H.: *The New Beats – Exploring The Music Culture and Attitudes of Hip-Hop*, Edinburgh, New York: Payback Press, 1995, S. 256.

⁵⁶ Gates, H. L.: *The Signifying Monkey – A Theory of Afro-American Literary Criticism*, Oxford: University Press, 1988, S. 47.

auch Leiter des W.E.B. Du Bois Instituts für afrikanische und afro-amerikanische Forschung – in seinem bahnbrechenden Buch *The Signifying Monkey* (1988) auf den Punkt bringt. Gates untersucht darin die Verbindungslinien zwischen afrikanischen und afro-amerikanischen Sprachtraditionen und liefert erstmals eine tragfähige, auch für dieses Kapitel wichtige Grundlage für eine spezifisch schwarze Textkritik und Literaturtheorie auf der Basis einer differenzierten Auseinandersetzung mit linguistischen Konzepten.⁵⁷

Die rhetorische Technik des Signifyin(g)s wird in der afro-amerikanischen Kultur durch die Figur des Signifying Monkeys verkörpert, ein Nachfahre des westafrikanischen Trickstergottes⁵⁸, der Esu-Elegbara oder Esu genannt wird.⁵⁹ Esu wird häufig als Botschafter charakterisiert, als Übersetzer oder Vermittler zwischen der göttlichen und menschlichen Welt.⁶⁰ In der westlichen Mythologie wäre Esu daher etwa der Figur des Hermes gleichzusetzen, der als Interpret und Erklärer der göttlichen Worte der Hermeneutik seinen Namen gab.⁶¹ „Esu is the ultimate copula, connecting truth with understanding, the sacred with the profane, text with interpretation”.⁶² Er ist eine Figur, die sich mit dem Ursprung, Charakter und der Funktion von Interpretation und Sprache beschäftigt. „[H]e is the god of interpretation because he embodies the ambiguity of figurative language.” Mehrdeutigkeit, Ambiguität und Widersprüchlichkeit sowie figuratives Sprechen sind Basis-Elemente der westafrikanischen philologischen Hermeneutik, wie Gates konstatiert: „Meanings, in the Yoruba and Fon systems of hermeneutics, can be both multiple and indeterminate, as underscored by the densely ambiguous and figurative language of which the entire system consists.”⁶³ Der Trickster-Figur kann eine Reihe von Eigenschaften zugeschrieben werden, die dessen Komplexität und Vielfältigkeit aufzeigen:

⁵⁷ Beispielsweise wäre hier die Theorie von Sinn und Bedeutung von Ferdinand de Saussure zu nennen.

⁵⁸ Trickster-Gottheiten stammen aus der afrikanischen, karibischen und südamerikanischen Mythologie und haben mit Figuren aus der euro-amerikanischen Tradition wenig gemein. Die Trickster-Figur zeichnet sich durch Offenheit gegenüber der Vielschichtigkeit und Widersprüchlichkeit des Lebens aus. Sie sind zum Teil mit gegensätzlichen Charaktereigenschaften ausgestattet, die sie je nach Situation geschickt und trickreich einzusetzen wissen – Eigenschaften und Attribute, die in der modernen euroamerikanischen Tradition nicht zu finden sind, in der afrikanischen Mythologie aber durchaus eine positive Bewertung erfahren. Trickster-Figuren sind ambivalent, widersetzen sich normalen Verhaltensregeln und wandelbar in Gestalt und Geschlecht.

⁵⁹ Der Signifyin(g) Monkey tritt als Abkomme von Esu auf, der dessen Erbe in die westliche Welt hinein trägt: „[T]he Signifying Monkey emerges from his mysteriously beclouded Afro-American origins as Esu’s first cousin, if not his American heir. [He] remains as the trace of Esu, the sole survivor of a disrupted partnership. Both are tropes that serve as transferences in a system aware of the nature of language and its interpretation.” (Gates, H. L.: *The Signifying Monkey – A Theory of Afro-American Literary Criticism*, Oxford: University Press, 1988, S. 20.)

⁶⁰ „In Yoruba mythology, Esu is said to limp as he walks precisely because of his mediating function: his legs are of different lengths because he keeps one anchored in the realm of the gods while the other rests in this, our human world.” (Ebd., S. 6.)

⁶¹ Vgl.: Gates 1993a, S. 179.

⁶² Gates, H. L.: *The Signifying Monkey – A Theory of Afro-American Literary Criticism*, Oxford: University Press, 1988, S. 6.

⁶³ Ebd., S. 25.

A partial list of these qualities might include individuality, satire, parody, irony, magic, indeterminacy, open-endedness, ambiguity, sexuality, chance, uncertainty, disruption and reconciliation, betrayal and loyalty, closure and disclosure, encasement and rupture.⁶⁴

Der wohl bekannteste Esu-Mythus trägt den Titel „The Two Friends“ und beleuchtet paradigmatisch den Charakter des Tricksters: Doppeldeutigkeit und Unbestimmtheit bei Interpretationen. Der Mythos taucht in den unterschiedlichsten Variationen und in den verschiedensten Regionen auf. Er erzählt die Geschichte zweier Männer, die sich ewige Freundschaft geschworen haben, eines Tages jedoch von Esu auf die Probe gestellt werden. Dieser bastelt sich nämlich eine Stoffmütze, die auf der einen Seite weiß, auf der anderen schwarz ist, und spaziert mit dieser auf dem Kopf an den beiden Freunden vorbei, die gerade auf dem Feld arbeiten. Während ihrer Mittagspause entwickelt sich dann folgendes Gespräch:

„Did you see the man with a white cap who greeted us as we were working? He was very pleasant, wasn't he?“
 „Yes, he was charming, but it was a man in a black cap that I recall, not a whit one.“
 „It was a white cap. The man was riding a magnificently caparisoned horse.“
 „Then it must be the same man. I tell you, his cap was dark-black.“
 „You must be fatigued or blinded by the hot rays of the sun to take a white cap for black one.“
 „I tell you it was a black cap and I am not mistaken. I remember him distinctly.“

Nach dieser kurzen Unterhaltung entfacht ein Kampf zwischen den beiden Freunden, Nachbarn eilen herbei zur Schlichtung des Streits, doch die Beiden sind nicht zu trennen. In dieser Situation erscheint erneut Esu und bereitet dem Streit ein jähes Ende, indem er die Kontrahenten nach der Ursache ihres Disputs befragt. Sie erzählen ihm die Geschichte und Esu gibt beiden Recht, indem er die Mütze aus seiner Tasche zieht und ihnen folgende Erklärung liefert:

As you can see, one side is white and the other is black. You each saw one side and, therefore, are right about what you saw.⁶⁵

Keiner der beiden Widersacher hat Recht oder Unrecht beziehungsweise beide liegen gleichzeitig im Recht sowie im Unrecht. Die Geschichte lehrt sie, dass man nicht auf einen Standpunkt beharren sollte, sondern mehrere Deutungen und Bedeutungen zugelassen sind. Es gibt keine ultimative Auslegung, sondern immer nur eine perspektivisch gebundene. Dies trifft aber auch gleichzeitig auf die Mythen des Esu beziehungsweise auf die Geschichten des Signifying Monkeys zu. „The open-endedness of figurative language, rather than its single-minded closure, is inscribed in the myths of the Signifying Monkey.“⁶⁶

⁶⁴ Ebd., S. 6.

⁶⁵ Vgl.: Ebd., S. 32-35.

⁶⁶ Ebd., S. 42.

Esu sowie sein Abkömmling in der westlichen Welt, der Signifying Monkey, stehen als Figuren für die Doppeldeutigkeit von Sprache ein, wobei sich Esu auf das geschriebene Wort spezialisiert hat und der Signifying Monkey auf den mündlichen Diskurs.⁶⁷ In plastischen Darstellungen werden sie oftmals mit zwei Gesichtern oder Mündern abgebildet, die ihr Spiel mit Worten, ihre sprachliche Zwei- oder Mehrdeutigkeit versinnbildlichen. „The black tradition is double-voiced. [...] Signifyin(g) is the figure of the double-voiced, epitomized by Esu’s depictions in sculpture as possessing two mouths.“⁶⁸ Missverständnisse sind damit vorprogrammiert. Sie entstehen immer dann, wenn der Zuhörer des Signifyin(g) nicht mächtig ist oder das Sprachspiel nicht versteht, weil er beispielsweise einem anderen Kulturkreis entstammt und eine andere Sprache spricht.

Eine weitere Definition des Sygnifyin(g) gibt Claudia Mitchell-Kernan:

Der schwarze Begriff „signifying“ beinhaltet im Grunde die Annahme, dass Lexikoneinträge meistens nicht genügen, um die Bedeutung eines Wortes richtig zu interpretieren, bzw., daß die Bedeutung immer mehr umfasst, als was im Lexikon steht. Komplimente können so geäußert werden, daß sie zweifelhaft erscheinen. Eine Äußerung kann in einem bestimmten Kontext eine Beleidigung sein, in einem anderen nicht. Was als reine Information daherkommt, kann als Überredungsstrategie intendiert sein. Deshalb sind die Hörer gezwungen, alle Bedeutungsmöglichkeiten, all die symbolischen Welten in denen ein Sprechakt sinnvoll ist, und das heißt im Grunde das ganze Diskursuniversum, in Betracht zu ziehen.⁶⁹

Die Geschichten, Reime und Gedichte des Signifying Monkeys⁷⁰ stammen ursprünglich alle aus der Zeit der Sklaverei und haben sich in zahlreichen Varianten und Abwandlungen bis heute erhalten. Ein Grundmuster ist jedoch die Geschichte vom Affen, der den Löwen hinters Licht zu führen versucht, indem er ihm erfundene Beleidigungen des Elefanten erzählt. Der Löwe wiederum fällt auf den Affen jedes Mal herein und kassiert dann Prügel, nachdem er den Elefanten zur Rede gestellt und eine Entschuldigung für die angebliche Verhöhnung gefordert hat. Darauf hin will sich der Löwe beim Affen für die Lügengeschichten rächen, doch dieser wendet erneut einen Trick an und entzieht sich dem Vergeltungsschlag des Löwen, da er im Gegensatz zu ihm das Spiel beherrscht, „mit indirekten verbalen und / oder gestischen Mitteln Anspielungen [zu] machen, auf[zu]stacheln, [zu] bitten und herum [zu] prahlen.“⁷¹ Der Affe ist dem Löwen wegen seiner Wortspielkunst immer einen Schritt voraus und führt ihn immer wieder hinters Licht, weil der Löwe nicht dieselbe Sprache spricht.

⁶⁷ Ebd., S. 21.

⁶⁸ Ebd., S. xxv.

⁶⁹ Gates 1993a, S. 182.

⁷⁰ Eine Sammlung von Geschichten des Signifying Monkeys sowie andere geläufige und immer wiederkehrenden Themen in den ‚Toasts‘, finden sich im Anhang von Abrahams, Roger D.: *Deep Down in the Jungle – Black American Folklore from the Streets of Philadelphia*, New Brunswick/ London: Aldine Transaction, (1964) 2006.

⁷¹ Gates 1993a, S. 180.

Der Affe hat eine bildliche Sprache, er verwendet einen metaphorischen Code. Der Löwe interpretiert es aber wörtlich und muß dafür büßen. Das wiederum kratzt an seinem Status als König der Tiere und kehrt die Dschungelhierarchie geradezu um.⁷²

Diese Form des Sprachgebrauchs, das Sprechen mit Implikationen und Metaphern, führt ohne wirkliches Verständnis um den jeweiligen kulturellen Kontext auf Seiten des Rezipienten unweigerlich zu Missverständnissen. Es kommt zu Fehlinterpretationen, wenn (indirekte) Aussagen wörtlich genommen werden oder semantische Referenzen Außenstehenden nicht geläufig sind, weil sie aus einem anderen Sprach- und Kulturraum stammen.

Fehlinterpretationen dieser Art begleiten auch die Rap-Texte, die das ambivalente Sprachspiel des Signifying Monkeys kultivieren, und zwar seit ihren Anfängen bis heute. Ice T etwa, einer der beherrschenden Figuren der Rap-Bewegung und Pioniere des Gangsta-Raps, beschreibt das Spiel des Signifyin(g)s im Rap und die Ursache für Missdeutungen wie folgt:

The main misinterpretation and misunderstanding of rap is in the dialogue – in the ghetto talk and machismo, even in the basic body language. This is what I call 'shit talkin'. From the nasty tales of Stagolee in the 1800s to H. Rap Brown in the 60s, most of rap is nothing more than straight-up black bravado. Too many people take 'shit talkin' seriously because they have no frame of reference. In the ghetto, a black man will say: 'I'll take my dick and wrap it around this room three times and fuck yo' mama'. Now, this man cannot wrap his dick around the room three times, and he probably doesn't want to fuck your mother, but this is how he's gonna talk to another brother. It's a black thang. It's machismo. It doesn't mean anything.⁷³

Im Folgenden wird untersucht, inwieweit Ice T damit Recht hat, vor allem mit seiner gezielt gesetzten Pointe: „It doesn't mean anything“.

3.4.1. Codizes im Rap – Versuch einer Entzifferung

Rap-Texte müssen vor ihrem jeweiligen kulturellen, historischen, politischen sowie sozio-ökonomischen Kontext verstanden werden, damit Fehlinterpretation ausbleiben und stattdessen ihr wahres kreatives und kulturelles Potenzial zutage kommt. Viele Lyrics spielen mit Doppel- und Mehrdeutigkeiten durch versteckte Codizes sowie Subtexte und verhindern damit per se eine eindeutige Lesart. Die Texte sind metaphernlastig und voller verschlüsselter (historischer) Anspielungen, die nur für Kenner oder Eingeweihte verständlich sind und somit ein sogenanntes ‚close reading‘ unmöglich machen. Durch die Technik des Signifyin(g)s enthalten sie sprachliche Codes, die verborgene Verweise und Bedeutungen transportieren, das heißt, eine spezifische Semantik besitzen, die sich wiederum meistens auf der Straße etabliert hat, sich daher auch kontinuierlich verändert und immanent einen gewissen Interpretationsspielraum zulässt. Offen und unbestimmt, spiegelt sich in

⁷² Ebd.

⁷³ Ice T: *The Ice Opinion – Who gives a Fuck?*, New York: St. Martins Press, 1994, S. 94.

ihnen die Kunst der ambivalenten Gleichzeitigkeit von Gegensätzlichem des Signifying Monkeys. Wie der Trickster, betätigen sich Rapper als Signifier, die mehrere Bedeutungen forcieren und historisch Festgeschriebenes ins Gegenteil verkehren.

Ein einfaches Beispiel dafür ist das rassistisch konnotierte Wort ‚Nigger‘, das, in ‚Nigga‘ transformiert, gleichzeitig einen Freund oder auch Feind gleichgültig seiner Hautfarbe meinen kann. Die ursprüngliche Verwendung des Begriffs für ausschließlich schwarze, männliche Personen wird durch den subversiven Gebrauch revidiert und außer Kraft gesetzt.⁷⁴ Das gleiche gilt für weibliche Rapper, die Rollenbilder und sexistische Frauenklischees parodieren und durch Aneignung entkräften. Bezeichnungen wie ‚bitch‘ (dt.: Schlampe) oder ‚hoe‘ (dt.: Hure) verlieren durch Wiederholung und Revision viel von ihrer ursprünglich pejorativen Konnotation, wenn sich Frauen plötzlich selbst so bezeichnen. Die jeweilige Bedeutung ist situationsbedingt und wird meistens durch eine bestimmte Mimik, Gestik oder Betonung noch eindeutiger. Ein weiteres Beispiel ist das vormals negativ besetzte Wort ‚bad‘. Seit den 1960er-Jahren wird es in der schwarzen Umgangssprache als Ausdruck für etwas Gutes oder sogar Außergewöhnliches eingesetzt, wobei die jeweilige Bedeutung wie bei ‚bitch‘ / ‚hoe‘ mittels Betonung und dem Einsatz von Körpersprache noch zusätzlich akzentuiert wird. Die Sprache der afro-amerikanischen Subkultur wandelt sich außerdem ständig, indem neue Worte aufgenommen oder alte Slang-Ausdrücke ersetzt werden, wie die schwarze Musikethnologin Cheryl L. Keyes an einem Beispiel belegt: „In the 1980s, rap artists replaced ‚bad‘ with ‚def‘, ‚dope‘, and ‚phat‘ to describe something good or exceptional.“⁷⁵ Weitere Beispiele für doppelt codierte Wörter sind etwa ‚cut‘, ‚bite‘, ‚dope‘, ‚dog‘ und ‚chill-out‘.

Cut, for example, refers to a turntable technique, *bite* refers to the act of stealing or plagiarizing someone’s rhymes; *dope* means great or incredible; *dog* is a male friend, as in ‚what’s up dog?‘; and *chill-out* or *chillin* means to relax.⁷⁶

Häufig wird in Rap-Texten auch mit multiplen Bedeutungen gespielt. Ein prägnantes Beispiel dafür liefert Kurtis Blow, einer der ersten kommerziell erfolgreichen Rap-Künstler, im Refrain seines Songs *The Breaks* aus dem Jahr 1980:

Brakes in a bus, brakes on a car.
Breaks that make you a superstar.
Breaks to win and breaks to lose,
and these here breaks will rock your shoes.
And these are the breaks.
Break it up! Break it up! Break it up!⁷⁷

⁷⁴ Vgl.: Ha, Kien Nghi: *Ethnizität und Migration Reloaded – kulturelle Identität, Differenz und Hybridität im postkolonialen Diskurs*, Berlin: Wissenschaftlicher Verlag Berlin, 2004, S. 181.

⁷⁵ Keyes, Cheryl L.: *Rap Music and Street Consciousness*, Urbana / Chicago: University of Illinois Press, 2002, S. 123.

⁷⁶ Ebd., S. 132.

⁷⁷ Kurtis Blow, *The Breaks*, „Kurtis Blow“ (Mercury Records, 1980).

Kurtis Blow benutzt die Homophonie von ‚break‘ und ‚brake‘ flexibel sowohl auf der semantischen Ebene als auch als musikalisches Kompositionsmittel. Die unterschiedliche Bedeutung von ‚break‘ / ‚brake‘ wird im Song zugleich sprachlich inszeniert und durch den Einbau typischer ‚breaks‘ in der Komposition und Performance des Rap-Songs mit einer zusätzlichen Darstellungsebene versehen. Außerdem unterstreicht Blow den ‚break‘, indem er den performativen Akt verbal mit der Zeile „break it up“ ankündigt.

Doch das Sprachspiel beschränkt sich nicht allein auf einzelne Worte. Bestimmte Aussagen können ebenfalls durch Subtexte indirekt oder auch direkt Kritik äußern, die sich häufig gegen Polizei, Regierung und Medien richtet oder Verweise auf historische Ereignisse und soziale sowie politische Verhältnisse beinhaltet.

Im Song *Rosa Parks* des amerikanischen Rap-Duos OutKast beispielsweise wird ein rassendiskriminierender Vorfall von 1955, der zum Beginn der schwarzen Bürgerrechtsbewegung beitrug, indirekt wieder aufgegriffen. Der Song ist nach einer schwarzen Frau benannt, die sich geweigert hatte, ihren bereits eingenommenen, jedoch für weiße Fahrgäste reservierten Sitzplatz nach einer Aufforderung für einen weißen Passagier frei zu geben. Sie wurde daraufhin verhaftet und verurteilt. Im Song selbst wiederum taucht der Name Rosa Parks zwar nie auf. Stattdessen wird mit einer Textzeile nur versteckt auf den Vorfall und damit den Kampf der schwarzen Bürgerrechtsbewegung rekurriert – und diese politische Anspielung gleichzeitig auch wieder revidiert. Denn sie stellt im Kontext des Songs weniger ein politisches Bekenntnis dar, sondern soll hauptsächlich den Kampf um Status, Ruhm und Prestige innerhalb der Rap-Szene charakterisieren:

Everybody move to the back of the bus
Do you wanna bump and slump with us
We the type of people make the club get crunk⁷⁸

Laut Andre 3000, eines der Mitglieder der Rap-Gruppe OutKast, soll deshalb die Textzeile „move to the back of the bus“ lediglich bedeuten: „[L]ettin‘ people (other MCs) know that we are back in the game, so go ahead and prepare to move to the back of the bus“⁷⁹ – Andre 3000 verliert keine Silbe über den Widerstand der schwarzen Bürgerrechtsbewegung.

Rap-Texte, die eine aggressivere Sprache verwenden, werden häufig als gewaltverherrlichend, frauenverachtend und obszön interpretiert.⁸⁰ Meistens wird dabei

⁷⁸ OutKast, *Rosa Parks*, „Aquemini“ (BMG Records, 1998). „Crunk‘ ist eine neue Begriffsbildung aus den englischen Wörtern ‚crazy‘ (verrückt) und ‚drunk‘ (betrunken) und bezeichnet ein Subgenre im HipHop.

⁷⁹ Interview mit Andre 3000 von OutKast, zitiert nach: Keyes, Cheryl L.: *Rap Music and Street Consciousness*, Urbana / Chicago: University of Illinois Press, 2002, S. 133.

⁸⁰ Diskussionen um extreme Themen wie Gewalt und Sexismus im HipHop werden von den Medien, gesetzgebenden Institutionen und religiösen Verbänden immer wieder neu aufgegriffen und diskutiert. Rap-Texte, vor allem die des Subgenres Gangsta-Rap, sind ohne Zweifel oft extrem und radikal in ihren Inhalten. Die Frage ist jedoch, wie viel Mitschuld dabei im Zuge der Kommerzialisierung des HipHops und dessen Image der (weißen) Musikindustrie, den Medien sowie der zielgerichtete Vermarktung des Mythos von Gewalt und Sex in Ghettos zukommt. Vgl. dazu:

jedoch ignoriert, dass Rap die bereits vorhandenen Misstände innerhalb der schwarzen Gemeinden nur aufgreift und reflektiert. Polizeigewalt gegen Minderheiten, rassistische Unterdrückung und Diskriminierung werden in Rap-Texten thematisiert und als Auflehnung gegen hegemoniale Herrschaftsstrukturen (der Weißen) artikuliert. Ein Beispiel dafür ist *Who protects us from you* von KRS-One und seiner Band Boogie Down Productions aus dem Jahr 1989. In dem Song wird die Polizei nie direkt angeklagt, aber in Zeilen wie den Folgenden eine eindeutige Kritik an ungerechten, rassistischen und heuchlerischen Autoritätsinstanzen formuliert.

Looking through my history book, I've watched you as you grew.
Killing blacks, and calling it the law, and worshipping Jesus, too.
[...]
You were put here to protect us, but who protects us from you?
It seems that when you walk the ghetto, you walk with your own point of view.
You judge a man by the car he drives or if his hat match his shoe⁸¹

Rap rekurriert auf historische Ereignisse und Machtverhältnisse, tradierte Bilder sowie stereotype Vorstellungen und versucht subversiv hegemoniale Positionen und Konstellationen zu unterlaufen. Wie Schablonen kommen die auf rassistischen Stereotypen basierenden Bilder vom dunkelhäutigen Gewaltverbrecher, primitiven Schläger und hypersexuellen Schwarzen zum Einsatz und werden im Hinblick auf das Verhältnis von Wirklichkeit und Fiktion infrage gestellt. So wie auch das Auftreten der Rapper mit den passenden Outfits als subversive Unterlaufung von Klischees verstanden werden kann, stehen auch die in den aggressiven und sexistischen Rap-Texten verbal zur Schau gestellten Vorstellungen und Inhalte zur Diskussion und spiegeln etwa nicht das Selbstverständnis der Künstler wider. Diese bedienen sich stattdessen der Strategie des Signifying Monkeys, mit Wortwitz und Sprachkunst das gesellschaftlich aufoktroyierte Bild, Spiegel der realen Machtverhältnisse, zu ihren Gunsten umzukehren. Die kreative Aneignung von Stereotypen und Klischees verursacht trotzdem auf den ersten Blick Irritation und Verunsicherung auf Seiten des Betrachters, „denn Umkehrungen bewegen sich immer auf einem ideologischen Terrain, das keine eindeutigen Markierungen oder Orientierungsschilder mehr aufweist.“⁸²

Als weiteres Beispiel für das Selbstverständnis der Rapper als Signifying Monkeys, die sich im Raum der Subversion, Uneindeutigkeit und Gegensätzlichkeit bewegen, sind folgende Zeilen aus dem Rap-Song *Straight up Nigga* von Ice T zu verstehen:

Ha, Kien Nghi: *Ethnizität und Migration Reloaded – kulturelle Identität, Differenz und Hybridität im postkolonialen Diskurs*, Berlin: Wissenschaftlicher Verlag Berlin, 2004, S. 183-191.

⁸¹ Boogie Down Productions, „Who protects us from you?“, *Ghetto Music: The Blue Print of Hip Hop*, (Zomba Records, 1989).

⁸² Ha, Kien Nghi: *Ethnizität und Migration Reloaded – kulturelle Identität, Differenz und Hybridität im postkolonialen Diskurs*, Berlin: Wissenschaftlicher Verlag Berlin, 2004, S. 187.

I'm a Nigga, not a colored man,
 Or a black or a Negro,
 Or an Afro American, I'm all that ...
 So you can call me dumb or crazy,
 Ignorant, stupid, inferior or lazy.
 Silly or foolish,
 But I'm badder and bigger ...
 I'm a Nigga in America ...
 I'm not the only one,
 That's why I'm not bitter,
 Cause everybody is a Nigga to a Nigga!
 America was stole from the Indians.
 Show and prove, what was that?
 A straight up Nigga move.
 A low down shame,
 Yo it's straight insane,
 Yet they complain,
 When a Nigga snatch their gold chains.
 What is a Nigga supposed to do?
 Wait around for a handout,
 From a Nigga like you?⁸³

Ice T tauscht hier historisch gewachsene Rollenzuschreibungen gegeneinander aus, indem er den Weißen das Image des verbrecherischen ‚Niggers‘ aufstülpt. Mit den Zeilen „America was stole from the Indians. Show and prove, what was that? A straight up Nigga move“ entlarvt er das hehre Selbstbild der Weißen und stellt sie als die wahren Verursacher von Gewalt und Schande, als Diebe eines ganzen Kontinents bloß. In Anbetracht der unbezahlten Sklavenarbeit vergangener Zeiten ist auch folglich das Verhalten der Schwarzen von Heute gerechtfertigt: „When a Nigga snatch their gold chains. What is a Nigga supposed to do? Wait around for a handout, from a Nigga like you?“ Das Machtverhältnis zwischen Herrscher und Sklave wird neu formuliert und tatsächlich umgekehrt – der Signifying Monkey erhebt sich zum eigentlichen Machthaber, indem er zum verbalen Gegenschlag ausholt und sich selbstbewusst gegen die Charakterisierung als ignorant, dumm und minderwertig positioniert. Durch den cleveren Einsatz von Sprache transformiert Ice T gängige „Neger“-Bilder sowie historisch gewachsene soziale Rollen, kehrt sie um und setzt ihnen ostentativ die Demonstration einer freien und unabhängigen Identität entgegen.⁸⁴

Diese Identität wiederum ist jedoch nicht eindeutig definiert, denn der Diskurs von Ice T fußt auf einer wesentlichen Eigenschaft des Tricksters: Er bewegt sich in der Sphäre der Uneindeutigkeit, in der die gleichzeitige Daseinsberechtigung von Gegensätzen wie Gut / Böse, Realität / Fiktion, Bild / Abbild forciert

⁸³ Ice T, *Straight up Nigga*, „O.G. Original Gangster“ (Sire Records, 1991).

⁸⁴ Zur Technik des Signifyin(g)s im Rap am Beispiel von Ice Ts Texten: Zips, Werner: „Cop Killer – Ein Trickster an den Crossroads von Fiktion und Realität“, in: Karrer, Wolfgang /Kerkhoff, Ingrid (Hrsg.): *RAP*, Hamburg / Berlin: Argument Verlag, 1996, S. 45-60.

wird. Ice T invertiert nicht einfach nur die sozialen Rollen, sondern stellt grundsätzlich die Frage nach dem Verhältnis beziehungsweise der Wechselwirkung zwischen Realität und Fiktion, die auch in seinen Texten nicht fein säuberlich voneinander getrennt werden können. Stattdessen stehen sie als gleichberechtigte Gegensätze nebeneinander und provozieren beim Betrachter Irritation und Verunsicherung. Im besten Fall wird durch die inszenierte Mehrdeutigkeit und Bedeutungsoffenheit der Beginn eines Bewusstseinsprozesses und eine Auseinandersetzung mit Sprache und deren Interpretation angestoßen. Die Vorstellung von Sprache als einheitliches System wird aufgebrochen, indem durch einen kreativen Sprechakt die real existierenden gesellschaftlich-sozialen Herrschaftssysteme außer Kraft gesetzt werden und damit zumindest kurzfristig nicht mehr funktionieren. Die so gewonnene Gewalt über Sprache wird zum Ausdruck einer persönlichen und gesellschaftlichen Befreiung. Reime, eine neue Syntax, Doppel- und Vieldeutigkeiten werden im ideologischen Sinne indirekt als Mittel zur Aufhebung tradierter (Macht-) Konstellationen eingesetzt und treten damit den Beweis an, dass „imperiale Eindeutigkeiten“⁸⁵ nicht mehr funktionieren.

3.4.2. Ofilis Codiervverfahren als visuelle Umsetzung der Rhetorik des Signifyin(g)s

Ähnlich wie Rap-Texte, erntet Ofili mit seiner Kunst Ressentiments sowie Urteile, die oftmals mit einem negativen Stempel versehen sind und sich an den offensichtlich provozierenden Motiven auf seinen Bildern entzünden. Doch diese Kritik bleibt buchstäblich an der Oberfläche der Leinwände kleben. Wie Rap-Texte auf den ersten Blick sexistisch und gewaltverherrlichend zu sein scheinen (oder als solche abgeurteilt werden), sieht sich auch Ofili vorschnellen Zuschreibungen wie kitschig, bunt, primitiv und afrikanisch oder auch provokativ bis hin zu blasphemisch gegenüber, die seine Werke nicht in ihrem kulturellen, historischen und sozio-ökonomischen Kontext betrachten und reflektieren. Ofili und seine Kunst landen dann zumeist als Werke ohne konzeptionelle und kunsthistorische Bedeutung in Schubladen mit der Aufschrift ‚Belanglos‘ oder werden als reine Provokation im gewohnten ‚Ba‘-Stil verstanden.

Diese Rezeption verkennt jedoch Ofilis Spiel mit Bedeutungsverschiebungen in der Manier des Signifyin(g). Die Verwendung von funkelndem Harz und schimmernden Glitzerpartikeln etwa rücken ihn unmittelbar in die Nähe afrikanischer Volkskunst, die eine vergleichbare Farbenpracht besitzt und ebenfalls mit einfachen, sich stetig wiederholenden Mustern und Dekorationsformen, wie sie auch auf Ofilis Bildern zu entdecken sind, arbeitet. Die aufwendigen, bunten Verzierungen, die den Eindruck der Belanglosigkeit verstärken, teilen sich auf der Leinwand den Raum jedoch mit Elefantendung, dem nicht unbedingt eine Ver-

⁸⁵ Poschardt, Ulf: *DJ Culture – Diskjockeys und Popkultur*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1997, S. 195.

bindung mit tradierten (Kunst-) Vorstellungen und -Werten aus Afrika nachgesagt werden kann. Darüber hinaus spielt Ofili dezidiert mit Doppeldeutigkeiten, etwa auf dem Gemälde *The Raising of Lazarus* (Abb. 62) von 2007, auf dem die biblische Geschichte von der Auferstehung des heiligen Lazarus auf eine ironische Art und Weise mit der Erektion der dargestellten Figur verknüpft wird. Generell setzt Ofili gerne bewusst widersprüchliche Themen und Motive gleichzeitig in Szene, wie an *The Holy Virgin Mary* gezeigt werden konnte, auf dem profane Porno-Motive mit biblischen Themen oder Elefantenkot mit glitzernden Harzbeschichtungen korrespondiert. Ofili kritisiert mit dieser Strategie traditionelle Darstellungsformen und vorurteilsbeladene Lesarten gleichermaßen und forciert zudem Bedeutungsverschiebungen, die keine eindeutige Interpretation mehr zulassen. Genau wie Rap-Texte sich einer simplen Etikettierung entziehen, weil sie sich der Technik des Signifyin(g)s bedienen, verbirgt sich hinter Ofilis Kunst die versteckte Absicht, den Rezipienten zu einem kontextsensitiven Verständnis seiner Kunst anzuleiten. Dies soll im Folgenden anhand von drei Bildern paradigmatisch im Detail untersucht werden.

No Woman No Cry (1998, Abb. 63) zeigt eine weinende, schwarze Frau im Profil bis zur Schulterpartie. Sie ist von einem rasterartigen Muster aus Kreisen und Kugeln unterschiedlicher Größe umgeben, das gleichzeitig durch die Figur durchscheint, sodass sie nur noch wie ein Schatten ihrer selbst wirkt. Sie trägt eine Kette aus Perlen, die in der Mitte einen Ballen aus Elefantendung wie einen Talisman trägt. Wegen ihrer hervorgehobenen ethnischen Merkmale, wie den extrem vollen Lippen, der variationsreichen Frisur mit Perlenschmuck und einem übertrieben lang gezeichneten Hals, ähnelt sie einer Königin irgendeines westafrikanischen Stammes. Ihr Ausdruck vermittelt einen majestätischen Eindruck. Das Gesicht offenbart durch seine Mimik und die aufrecht, stolz wirkende Haltung ein Gefühl von Ruhe und Gefasstheit hinter den geschlossenen Augenlidern. Das einzige Indiz für eine große Emotionalität hinter dieser Fassade sind eine Vielzahl von Tränen, die sich in zwei Sturzbächen über ihr Gesicht und auf ihre Schultern bis zum unteren Rand der Leinwand ergießen. Nur bei näherer Betrachtung lässt sich erkennen, dass jede einzelne Träne mit einem Gesicht versehen ist, das in Form eines ‚Cut-Outs‘ das Porträt von Stephen Lawrence zeigt – ein 19-jähriger Afro-Brite, der 1993 von fünf weißen Jugendlichen im Londoner Stadtteil Eltham erstochen wurde. Nach dem rassistischen Übergriff zirkulierte das Bild der trauernden Mutter Doreen Lawrence wochenlang in den britischen Medien. Mit seinem Bild der verzweifelten Mutter stellt Ofili jedoch nicht den Tod von Stephen Lawrence dar, sondern rückt in erster Linie die emotionalen Folgen eines Mordes für die Hinterbliebenen in den Mittelpunkt: Trauer und Schmerz. Auch der Titel des Gemäldes *No Woman, No Cry* stellt nicht sofort einen Bezug zu Stephen Lawrence und sein Schicksal her.

The image that would always come up in my mind about Stephen Lawrence was the image of his mother crying. But the painting is not a portrait of Doreen Lawrence. It's a meditation on *No Woman No Cry*, which was written, by coincidence, the same year

that Stephen Lawrence was born. It still hurts when you see somebody crying, and you feel that you have to ask what's wrong and if you can do something to help.⁸⁶

No Woman No Cry besitzt wie ein Rap-Song Subcodes oder Subtexte, die nur für ein bestimmtes Publikum erkennbar sind, und auf die Ofili buchstäblich mit einem Text hinweist, der nur sichtbar wird, wenn man ganz dicht an die Leinwand herantritt beziehungsweise, da die Worte *R.I.P. Stephen Lawrence* (Abb. 64) mit phosphoreszierender Farbe aufgetragen wurden, nur im Dunkeln entziffert werden kann. Da allerdings die wenigsten Betrachter das Bild jemals im Dunkeln sehen werden, ist ihnen der eigentliche Kontext von *No Woman No Cry* verschlossen und nur Eingeweihten zugänglich. Gleichzeitig ist er jedoch im Bild explizit gegenwärtig, allerdings sichtbar-unsichtbar, wie um damit das Problem der geheimen Codierung von Inhalten und Bedeutungen plakativ zu thematisieren.

Auch auf dem ebenfalls 1998 entstandenen Gemälde *Dreams* (Abb. 65) präsentiert sich eine schwarze und erhaben wirkende Frauenfigur mit langgestrecktem Hals. Die edle Kleidung, die kunstvolle Flechtfrisur mit Kopfschmuck, die als eine Art traditionelle Krone interpretiert werden kann, lässt die Figur ebenfalls sehr stolz erscheinen. Die Figur ist wie auf *No Woman No Cry* im Profil dargestellt, nur ihr Gesicht sowie die Schulterpartie sind wiedergegeben. Weitere Parallelen ergeben sich aus der Mimik (geschlossene Augen, relativ gerade gezogene Mundwinkel, betont afrikanische Gesichtszüge wie etwa dicke Lippen und eine breite Nase) sowie aus der aufwendig gestalteten Frisur und der Kette, die einen Elefantenköttel trägt. Ebenfalls ähnlich aufgebaut ist auch der Bildhintergrund, da die Figur in ein rasterartiges Netz aus aneinander gereihten Kreisen eingespannt ist. Die Netzlinien werden von einigen etwas größeren Kreisen akzentuiert, in deren Mitte ein aus einem Magazin ausgeschnittener schwarzer Kopf eingeklebt wurde. Ebenso wie auf *No Woman No Cry* scheint das geometrische Rasternetz durch die Figur hindurch und die geschlossenen Augenlider verweisen auf einen verborgenen, auf den ersten Blick nicht offensichtlichen Inhalt, der buchstäblich – wie der Text auf *No Woman No Cry* – im Dunkeln liegt beziehungsweise nur im Dunkeln erkennbar wird: Die Frauenfigur verschwindet nämlich, sobald das Licht ausgeht. Die Figur selbst wiederum vermittelt (wieder bei Licht betrachtet) den Eindruck, als hätte sie sich – quasi im Geiste – bereits in die(se) zweite Ebene des Gemäldes zurückgezogen, da sie ihre Augen geschlossen hält. Gleichzeitig kommt im Bild auch ein weiterer Subtext zum Vorschein, nämlich unter der Oberfläche beziehungsweise hinter der königlich wirkenden Figur im Profil (Abb. 66). In einem abgedunkelten Raum treten mit Hilfe phosphoreszierender Farbe deutlich die Konturlinien einer nackten Figur hervor, die eine Rückenansicht bis knapp unter dem Gesäß preisgibt. In einer lasziven Haltung legt sie ihren rechten Arm hinter den Kopf, den sie etwas zur Seite neigt. Der linke Arm pendelt seitlich am muskulösen Körper und verstärkt die lässige und selbstbewusste Haltung der grob umrissenen Gestalt.

⁸⁶ Jones, Jonathan: „Paradise Reclaimed“, in: *The Guardian – Weekend*, 15. Juni 2002, S. 21.

Der Subtext in *Dreams* ist eindeutig erotischer Natur. Handelt es sich dabei um die versteckten Träume, die im Bildtitel angesprochen werden? Doch wer träumt diese Träume, die im Verborgenen verbildlicht werden? Oder sind es womöglich gar keine Träume, sondern (zugleich) erotische Fantasien, Projektionen und Klischees, die unter Weißen zuhauf über ‚die schwarze Frau‘ kursieren, auf die Ofili in seinem Subtext anspricht? Die bei Licht betrachtete edel und erhaben wirkende schwarze Frauengestalt erscheint auf den zweiten, im Dunkeln der Nacht gemachten Blick als eine Gestalt, die ungezügelter Lust und freie Sexualität personifiziert. Die schwarze Figur wird durch das Spiel im Bild als ambivalentes Subjekt erfahren und zwischen die gegensätzlichen Pole Ehrfurcht und Erotik eingespannt. Der oberflächliche Betrachter sieht auf *Dreams* ‚nur‘ die dekorative Darstellung einer schwarzen Figur im Profil. Erst der Röntgenblick offenbart dem geschulten und wissenden Auge die Problematik der Stereotypisierung, die durch eine weitere, versteckte Lage unter dem Bild zum Vorschein kommt.

Die Vielschichtigkeit des Bildaufbaus verhindert jedoch eine eindeutige Lesart. Anderer Ansicht ist dagegen Beth Coleman. Sie stellt das Bild mit seinen zwei Ansichten explizit in einen sexuellen Kontext und will dahinter keinerlei rassistische Implikationen erkennen können. Der Subtext des Gemäldes verbildlicht ihrer Meinung nach die sexuellen Phantasien einer dösenden, entrückten Frau, die von einem nackten Mann in erotischer Pose träumt (Coleman identifiziert die erscheinende Figur eindeutig als „Figur eines Mannes“), „der in einer trägen Haltung daliegt, in einem tiefen, erquickenden Schlaf. Postkoitaler Schlummer.“⁸⁷ Coleman versteht daher den Titel des Bildes ausschließlich als Ausdruck einer erotischen Traumwelt und nicht als Hinweis auf das Problem der schwarzen Subjektkonstruktion. Doch bereits der Plural im Bildtitel (*Dreams*) ist ein erstes Indiz dafür, dass hier nicht *eine* Lesart offeriert wird, sondern eine ganze Palette an Träumen, Fantasien, Projektionen und (Bild-) Ansichten am Werk sind.

Ofili führt den Betrachter mit den Mitteln der Ironie und Ambiguität, die er sich aus der rhetorischen Technik des Signifyin(g)s angeeignet hat, wortwörtlich hinters Licht. Inhalte werden nur indirekt ausgesprochen, denn die Figur auf dem Bilduntergrund von *Dreams* ist eigentlich (bei Licht betrachtet) gar nicht sichtbar. Dieses Verfahren entspricht dem Signifyin(g), das ebenfalls ohne entsprechende Vorkenntnisse über den jeweiligen Entstehungskontext häufig nicht oder falsch entziffert wird – oder, um noch einmal Samuel A. Floyd jr. zu zitieren: „Signifyin(g) is a way of saying one thing and meaning another; it is a reinterpretation, a metaphor for the revision of previous texts and figures; it is tropological thought, repetition with difference, the obscuring of meaning – all to achieve or reverse power, to improve situations, and to achieve pleasing the signifier.“⁸⁸

⁸⁷ Coleman, Beth: „Chris Ofili Triptych: Dreams, Trump, and Variations on a Theme with Wheels“, in: Goetz, Ingvild / Schumacher, Rainald (Hrsg.): *The Mystery of Painting*, Ausstellungskatalog Sammlung Goetz München 2001, München: Sammlung Goetz, 2001, S. 164.

⁸⁸ Floyd, Samuel A. jr.: *The Power of Black Music: Interpreting Its History from Africa to the United States*, Oxford University Press: New York, 1995, S. 95.

Ofilo zeigt ein Bild und versteckt dabei ein anderes. Er thematisiert Doppeldeutigkeit und visualisiert die „double-voiced“⁸⁹ sprechende Figur des Esu mit seinen zwei Mündern auf die Leinwand in Gestalt zweier eigenständiger, simultan im Gemälde vorhandener Bilder, wobei wiederum dem Betrachter nur eines von ihnen präsentiert wird. Das ironische Spiel mit versteckten, ‚abgeschatteten‘ Inhalten hinterfragt die traditionelle, bildliche Darstellung sowie deren Interpretationsweisen und damit letztlich auch die Bedeutung von Bildern generell. Wären *Dreams* oder *No Woman No Cry* Bestandteile eines ‚Rap-Battles‘, behielte Ofilo beim Spiel um Macht und Überlegenheit sicherlich die Oberhand.

Pimpin ain't easy (Abb. 67) von 1997 soll als letztes Bildbeispiel herangezogen werden für die Übertragung der afro-amerikanischen Rhetorik des Signifyin(g)s auf visuelle Codierungsverfahren durch Ofilis. Nicht nur wegen des Bildtitels, der auf einen Songtitel von Ice Ts Song *Pimpin' Ain't Easy (Godfather Theme)* anspielt, verweist das Bild auf den HipHop-Kontext. Auch motivisch bezieht sich das Werk auf dieses Musikgenre. Auf dem Bild ragt ein überdimensionierter, karikaturhafter Penis über die gesamte Leinwand. Daneben sind Akteure des HipHop sowie aus den Bereichen Sport und Film in Form von ‚Cut-Outs‘ auf der Leinwand zu finden. Köpfe schwarzer Berühmtheiten sind auf weiblichen Beinen und Genitalien platziert, die ebenfalls aus Magazinen ausgeschnitten wurden. Daneben greift Ofilo spezifische Themen aus dem HipHop auf: Sexualität und speziell den Pimp als Prototyp sexueller Ausbeutung. Die Merkmale des Signifyin(g)s kommen vollständig zum Tragen, denn Ofilo bedient sich ausgiebig rhetorischer Mittel wie Ironie, Vergleich, Übertreibung, Wiederholung und Ambiguität. Denn nur auf den ersten Blick bedient Ofilo das (weiße) Publikum mit seinen eigenen Vorurteilen, indem er eine / ihre klischeebehaftete Sprache reproduziert. Aber es bleibt zu klären, ob es sich bei den hypersexuell dargestellten Schwarzen auf *Pimpin' Ain't Easy (Godfather Theme)* in Wirklichkeit nur um Klischees handelt, in denen der Schwarze formelhaft auf Sexualität reduziert und als Spielzeug für (weiße) Frauen gezeigt wird, oder ob der Pimp mit seinem typischen Image als gewalttätiger Zuhälter im Vordergrund steht, der Frauen prostituiert und sexuell ausbeutet.

Auch Raptexte weisen mehrere Perspektiven auf, die inhaltlich im Konflikt zueinander stehen, was den (irritierten) Rezipienten oftmals dazu verleitet, die erste, offensichtliche und einfachste Auslegung zu ergreifen – entweder als stereotyp gezeichnete Repräsentationen von schwarzen Männern oder als frauenverachtend. „Yet a deeper register of the text may then challenge the assumptions, describe feeling locked into the stereotype, reinterpret it to the advantage of the artist, or make fun of the holder of the stereotype.“⁹⁰ Ein musterhaftes Beispiel dafür liefert der Song *My Skin is My Sin* aus dem Jahr 1994 von Ice Cube – ein erfolgreicher,

⁸⁹ Gates, H.L.: *The Signifying Monkey – A Theory of Afro-American Literary Criticism*, Oxford: University Press, 1988, S. Xxv.

⁹⁰ Perry, Imani: *Prophets of the Hood – Politics and Poetics in Hip Hop*, Durham / London: Duke University Press, 2004, S. 61.

politisch engagierter Rap-Musiker, Schauspieler, Filmregisseur und Produzent. Die folgenden Zeilen aus seinem Song spielen mit rassistischen Vorstellungen von hypersexuellen Schwarzen, um sie in einem ironischen Spiel mit Hilfe von Übertreibung und Provokation letzt-endlich zu destruieren. Ice Cube eignet sich die Blickweise des weißen Publikums an, re-artikuliert sie anschließend und untergräbt dadurch die Vorurteile und Klischees subversiv.

My skin is my sin, look at my complexion
 Section 8 erection great
 Balls like Ru Paul and a big fat plank
 Get you higher than a Spike Lee joint
 See I'm a chicken hawk and I'm hunting chicken and watermelon.⁹¹

Auf dem Bild *Pimpin' ain't easy* lässt sich Vergleichbares feststellen. Aufgrund seiner überdimensionalen, raumübergreifenden Präsenz strahlt der Penis auf den ersten Blick neben Sexualität auch Gewalt und Stärke aus, was sich als Klischee für den unkontrollierbaren, animalischen Sexualtrieb der Schwarzen lesen lässt. Personifiziert wird sie durch die ausgeschnittenen Köpfe schwarzer Berühmtheiten, die ihrerseits auf fragmentierten Frauenbeinen und Genitalien platziert sind – das Motiv des chauvinistischen und sexistischen Pimps, der Frauen als Ware ohne Respekt und oftmals mit Gewalt behandelt, könnte übrigens direkt aus dem Hip-Hop stammen. Doch dieser Lesart steht entgegen, dass die schwarzen Männer und Frauen ebenfalls fragmentiert dargestellt sind, keinen Körper besitzen und damit faktisch physisch handlungsunfähig sind. Zusammen mit dem cartoonhaft überdimensionierten Penis erscheinen deshalb auch sie als Witzfiguren oder als ironische Maske ihrer selbst, mit der die sexuelle Hyperpotenz unterlaufen wird. In Minstrel-Shows wiederum haben nämlich häufig Weiße mit schwarz angemalten Gesichtern die Rolle des „dummen Negers“ übernommen. Steckt demnach hinter dem Über-Penis eventuell ein Weißer im schwarzen Clowns-Kostüm? Ofili spielt mit tradierten Rollen und historischen Machtverhältnissen, seien sie nun geschlechtsspezifischer oder rassistischer Natur. Er entlarvt Klischees und Vorurteile als haltlose Konstrukte und vertauscht tradierte Rollen, indem er Grenzen hinsichtlich Rasse und Geschlecht überschreitet. Nicht mehr Frauen werden als reine Objekte behandelt, auch Männer werden auf ihre Potenz reduziert, als körperlose Geister dargestellt, die ohne ihre Frauen und somit ohne Beine oder Körper sich nicht einmal mehr bewegen könnten.

Gleichzeitig steckt Ofili genauso wie der Rapper Ice T in seinem Song *Straight up Nigga* den weißen Betrachter in die Rolle des Minstrel-Clowns. Am Ende ist nicht mehr der Schwarze dumm und triebgesteuert, sondern der Erfinder dieser Vorurteile wird als einfältig und geistlos entlarvt. In dieser Lesart ist nicht mehr der Schwarze der Pimp, sondern der (weiße) Betrachter, der sich von seinen schematischen Vorstellungen leiten lässt und dabei Engstirnigkeit und Voreingenommenheit zur Schau stellt. Wie im Rap werden Rollenbilder und rassistische

⁹¹ Ice Cube, *My Skin is My Sin*, „Bootlegs and B-Sides“ (Priority, 1994).

sowie sexistische Menschenbilder parodiert und durch Wiederholung und Transformation entkräftet.

Ofilis bedient sich der Strategie des Signifyin(g)s jedoch nicht nur als Konzept in seinen Bildern, sondern auch bei der Inszenierung seiner eigenen Person. Indem er sich als Pimp, als neuzeitlicher *Shaft* im 1973er Ford Capri sowie als ‚super-cooler‘ Schwarzer gibt, der ‚shit‘ raucht und auch auf der Straße verkauft, kreiert er ein selbstentworfenes Image, das er aber jederzeit und je nach Belieben wieder ablegen kann und sich dadurch völlig autark selbst positioniert.

Es sollte deutlich geworden sein, dass und wie Ofili mit Rollen und Machtverhältnis spielt, sie umkehrt und damit ihrer Wirkung beraubt – und das gleichzeitig in seinem Werk und als Person. (Weiße) Stereotype werden zitiert und mit den Mitteln des Signifyin(g)s subvertiert: Ironie, Witz, Unbestimmtheit, Offenheit, Widersprüchlichkeit, Unsicherheit und Doppeldeutigkeit. Ofili steht damit in der Tradition des „double-voiced“-Trickster, des Esu mit seinen zwei Mündern und dem daraus resultierenden, verwirrenden Spiel inszenierter Zweisprachigkeit im Hinblick auf Rezeption, Kodierung, Bedeutung und Bedeutungsverschiebungen. Genauso wie die Mütze von Esu gleichzeitig weiß als auch schwarz sein kann, arbeitet Ofili mit der simultanen und gleichberechtigten Präsenz von Gegensätzen, die keine eindeutige Aussage zulässt, sondern Uneindeutigkeit zelebriert. Es gibt kein Schwarz *oder* Weiß, sondern nur Schwarz *und* Weiß, profan *und* heilig, schön *und* hässlich, anziehend *und* abstoßend, real *und* fiktiv: „in a way, what I’m trying to do is to promote contradiction because that’s the reality of the everyday. One side of the street is this. You cross the street and things change. Instantly.“⁹²

Ofili verwendet die Strategie der Gegensätzlichkeit auch bei seiner Materialwahl an. Heterogene Materialien wie Glitzer und Elefantendung, Harz und Stecknadeln, Magazin-, Cut-Outs‘ und Ölfarbe finden auf Ofilis Leinwänden simultan als konstruktive Bildelemente Verwendung, jeweils mit einer spezifischen Funktion. Glitzer und Harz locken das Publikum an, Letzteres fungiert vielleicht sogar auch als Spiegel, als Reflexionsebene, die dem Betrachter seine eigenen Vorurteile und vorgeprägten Darstellungsmuster spiegelt und zurückwirft. Die Stecknadeln wiederum konnotieren die Welt des Voodoo, die Magazin-, Cut-Outs‘ die mediale Welt der Musik, des Sport, der Comics sowie von Film und TV. Die gemalten Punkte aus Ölfarbe beschwören alte Techniken afrikanischer Volksstämme, erinnern an Tattoos und Körperbemalungen.

Die dekorierten Ballen aus Elefantendung schließlich tragen gleich einen ganzen Kosmos an Referenzen, Sinnbildern und Vorstellungen in sich, die im politischen, sozialen und anthropologischen Kontext genauer betrachtet und als Zeichen dekodiert werden müssen, wie das nächste Kapitel ausführen wird.

⁹² Miller, Paul D.: „Deep Shit – An Interview with Chris Ofili“, in: *Parkett*, No. 58, 2000, S. 166.

3.4.3. Elefantendung als codierter Bedeutungsträger

Auf dem Bild *Pimpin' ain't easy* finden sich drei Dungbälle, über die verteilt die Worte des Bildtitels zu lesen sind. Zwei weitere Ballen fungieren als Podeste. Die runde Form der Kotballen wiederholt sich mehrmals im Bild: Die Hoden des Penis sind kugelförmig, die Kreise auf der Leinwand wiederum bestehen wie der Penis aus einzelnen, kleinen Punkten, und auch die ‚Cut-Outs‘ sind kreisförmig ausgeschnitten⁹³. All diese Elemente werden demnach über die Kreisform in einen Zusammenhang miteinander gebracht und laden förmlich dazu ein, Verbindungslinien, auch ideologischer Natur, zu knüpfen und Interpretationen aus ihnen zu generieren. Sollen etwa die Köpfe der schwarzen Männer als *Shitheads* angesehen werden? Oder wird durch die Kombination von Dung und Sex letzteres als schmutzig denotiert? Oder ist der Elefantenkot schlicht und einfach nur eine Referenz auf die afrikanische Heimat Ofilis? Oder handelt es sich sogar nur um eine Provokation der Kunstwelt, ohne jede weitere Bedeutung? Je nach Kontext und kulturellem Referenzrahmen des Rezipienten scheint eine dieser Deutungen mal mehr, mal weniger plausibel.

Die plausibelste, weil naheliegendste Interpretation des Elefantendung fokussiert auf sein Irritationspotenzial, das durch den Kontext Museum oder Galerie gegeben ist. Kot als Kunst erweckt Verunsicherung oder wirkt sogar als Beleidigung – Reaktionen, die dazu geführt haben, Ofilis Bilder als reine Provokation einzustufen. Doch wie beim Signifyin(g) ist der Elefantendung gleichzeitig ein Code mit Subtexten, die aus ihm einen ambivalenten Bedeutungsträger machen. Zwar ist sich Ofili selbst dessen bewusst, dass die Verwendung von Elefantenkot Assoziationen verschiedenster Couleur hervorrufen („There's something incredibly simple but incredibly basic about it, Ofili said. It attracts a multiple of meanings and interpretations.“⁹⁴) Denn abgesehen von den gestalterischen Qualitäten des Elefantendungs als Gegenpol zu den dekorativen Elementen auf Ofilis Gemälden, kann die animalische Ausscheidung als vielseitig sinnstiftender Bedeutungsträger (wie bei *The Holy Virgin Mary* beschrieben) beim Betrachter Entrüstung und Abscheu erwecken. Vor allem im Kontext der Heiligen Muttergottes wurde der Einsatz von Dung als Beschmutzung oder als Schändung gelesen. In anderen Kulturkreisen wiederum steht Dung in Fruchtbarkeitskulten im Mittelpunkt, wodurch sich die Lesart durch einen simplen Perspektivenwechsel zum Positiven verändern würde. Donald J. Cosentino weist außerdem darauf hin, dass in vielen Yoruba Städten das Material Dung in Wohnungen als Putz für Wände und Böden eingesetzt wird.⁹⁵ Vor diesem Hintergrund könnte man in der Verwendung von Elefantendung einen ethnischen Bezug Ofilis zu seiner afrikanischen Herkunft lesen. Seine Eigenart schließlich, die Bilder nicht an die Wand zu

⁹³ Vgl. hierzu auch die Studie für *Pimpin' ain't easy* (Abb. 68).

⁹⁴ Vogel, Carol: „Holding Fast to His Inspiration“, In: *The New York Times*, 28. September 1999, S. E3.

⁹⁵ Vgl.: Cosentino, Donald J.: „Hip-Hop Assemblage – The Chris Ofili Affair“, in: *African Arts*, Vol. 33, No. 1, Frühling 2000, S. 44.

hängen, sondern auf zwei Ballen Elefantendung zu stellen, erklärt Cosentino mit Rekurs auf Ofili selbst. „It’s a way of raising the paintings up from the ground and giving them a feeling that they’ve come from the earth“.⁹⁶ Das heißt, zur ethnischen Referenz würde sich in diesem Fall auch noch eine kosmologische gesellen.

Eine weitere mögliche Deutung liefert die Künstlerin und Professorin Coco Fusco in Anlehnung an Freuds psychoanalytischer Deutung der Bedeutung von Kot im Kindesalter: „[The child] associates bodily functions such as defecation with bad and dirty elements of the self that must be hidden, suppressed or removed.“⁹⁷ Fäkalien sind schmutzige Ausscheidungen, die als anrühig und unwürdig angesehen werden und daher beseitigt werden müssen. Für Ofili jedoch wird die Losung der Tiere zu einem wichtigen Bestandteil seiner Arbeit – zu einer Art afrikanischem Totem, das auf keinem seiner Gemälde der 1990er-Jahre fehlt und mit Harz, Glitzer und Pinnwandstecknadeln dekoriert wird. Ofili nennt dies überspitzt „pinning it down like in voodoo“⁹⁸ und eröffnet damit gleich einen neuen Bedeutungshof, nämlich die Schwarze Magie, okkultistische Rituale und volkstümliche Zauberrituale. Auch eine ganz persönliche, in der Vita Ofilis begründete Lesart des Dungs ist möglich. Wie bereits erwähnt, gefiel Ofili die Vorstellung, in Kunstzeitschriften neben den Namen etablierter Künstler wie Richard Long oder Brice Marden auch die Worte ‚Elephant Shit‘ lesen zu können. 1993 entstand dann die Skulptur *Shit-head* als Reaktion auf die ‚Shit Sales‘: Auf einem Ballen Elefantendung drapiert Ofili seine eigenen Dreadlocks und Milchzähne zu einem kultischen Künstlerporträt, das makaber und ironisch zugleich wirkt – denn ist *Shithead* das Bild eines Voodoo-Priesters, ein okkultes Objekt der Verehrung oder ein Spott- und Hohnbild auf rassistisch geprägte Ansichten, wonach die schwarze Hautfarbe mit Schmutz und Exkrementen in Zusammenhang gebracht wird. Oder konnotiert der Elefantendung über das englische ‚shit‘ das Rauschmittel Haschisch und damit das Bild des schwarzen Gangsters, der als Dealer mit Drogen sein Geld verdient oder als Junkie im Ghetto auf der Straße lebt?⁹⁹

Die Bälle aus Elefantendung lösen aber auch Assoziationen an primitive Rituale oder schwarze Menschen als Krankheitsträger aus, denen Ofili jedoch mit Glitzer, Harz und Stecknadeln einen dekorativen Widerpart entgegen stellt und damit zur Revision dieser weit verbreiteten stereotypen Vorstellungsbilder zwingt „to critique the nature of (white) meaning itself, to challenge through a literal critique of

⁹⁶ Ebd., S. 43.

⁹⁷ Fusco, Coco: „Captain Shit and other allegories of black stardom: the work of Chris Ofili“, in: *Nka Journal of Contemporary African Art*, Frühjahr / Sommer 1999, S. 45.

⁹⁸ Spinelli, Marcelo: „Chris Ofili“, in: Rothfuss, Joan / McLean, Kathleen / Fogle, Douglas (Hrsg.): *Brilliant! New Art from London*, Ausstellungskatalog Walker Art Center Minneapolis/ Contemporary Arts Museum Houston 1995, Minneapolis: Walker Art Center Publications, 1995, S. 67.

⁹⁹ Diese herablassende Haltung wird wiederum von Ofili als Ausgangspunkt seiner Inszenierung aufgegriffen, wenn er sich beispielsweise mit einem ‚Shit Joint‘ in der Hand für den Katalog zur ‚Sensation‘-Ausstellung ablichten lässt. Mit der ironischen, übertriebene Lässigkeit und erotische Anziehungskraft ausstrahlenden Pose überzeichnet er das Bild des schwarzen Mannes als potenten Verbrecher und spielt mit Vorurteilen, die wiederum zwischen Furcht und Begierde angesiedelt sind.

the sign the meaning of meaning.”¹⁰⁰ – um hier noch einmal die prägnante Formulierung von Gates zu wiederholen.

Fazit: In diesem Kapitel wurden die künstlerischen Strategien Ofilis mit den Produktionstechniken der subkulturellen Bewegung des HipHop verglichen. Das Konzept des Samplings im HipHop sowie die Rhetorik des Signifyin(g)s haben sich dabei als fruchtbare und übertragbare Interpretationsansätze für Ofilis Bilder herausgestellt. Im nächsten Kapitel soll ein kulturtheoretischer Ansatz zur Kontextualisierung von Ofilis Werk und Person im Mittelpunkt der Untersuchung stehen. Analysiert werden die kulturellen Bedingungen der kolonialen sowie postkolonialen Subjektkonstruktion und deren Strategien der Fremd- oder Eigenrepräsentation.

¹⁰⁰ Gates, H. L.: *The Signifying Monkey – A Theory of Afro-American Literary Criticism*, Oxford: University Press, 1988, S. 47.

4. Identitäten im Wandel

Die Satanischen Verse feiern die Hybridität, Unreinheit, Vermischung und Veränderung, die durch neue und unerwartete Verbindungen zwischen Menschen, Kulturen, Ideen, Politiken, Filmen, Songs entstehen. Sie freuen sich an der Bastardisierung und fürchten den Absolutismus der Reinheit. Als *Mélange*, als Mischmasch, ein bisschen von dem, ein bisschen von jenem, so betreten Neuheiten die Welt. Dies ist die großartige Möglichkeit, die die Massenmigration der Welt gibt und die ich zu ergreifen versucht habe.¹

Mit den Erfahrungen eines indischen Migranten, der nach dem Ende der Kolonialzeit nach Großbritannien gekommen war, kultiviert Salman Rushdie heute die produktive Kraft der kulturellen Entortung. Von sogenannten ‚Zwischenräumen‘ aus, einem dritten Ort, formen hybride Subjekte wie er eine künstlerische und politische Macht, mit deren Hilfe sie sich Positionen geben, die nicht von der hegemonialen Kultur an den Rand der Gesellschaft gedrängt werden, sondern mehr und mehr das Zentrum mitgestalten und bereichern und somit die ehemaligen Grenzen zunehmend verschwinden lassen. Migranten, Minoritäten, Menschen mit diasporischer Geschichte wie Rushdie dringen in die großen Städte ein, brechen die kulturelle und nationale Homogenität auf, zelebrieren das Hybride, den „Mischmasch“, und liefern damit laut Rushdie „Neuheiten“, die andere Bedeutungsräume erschließen und gängige Identitätskonstruktionen revolutionieren.

In der globalisierten Welt werden tradierte Identitätsbegriffe in Frage gestellt. Subjekte werden nicht mehr als eindeutig definierte und sozial / gesellschaftlich eindeutig positionierte Wesenseinheiten angesehen, sondern weisen sich durch eine heterogene Vielfalt aus, die komplexe, differenzierte und oftmals widersprüchliche Anteile in sich trägt. Identitäten werden zu fließenden Gebilden, ohne räumliche und zeitliche Grenzen einzuhalten oder etwa festgelegten Traditionen zu folgen, und sind ständig in Bewegung, im Wandel. Die Positionen am Rande der Gesellschaft lassen sich in kein hierarchisches Ordnungsprinzip mehr pressen, sondern wählen selbst, ohne sich restriktiven Machtdiktaten Anderer zu unterwerfen. Das Bild einer einheitlichen, nationalen Identität funktioniert nicht mehr. Es gibt keine klaren Grenzziehungen mehr zwischen Schwarz und Weiß, Innen und Außen, Fremd und Eigen, die unter der Ideologie des Nationalgedankens noch für Sicherheit sorgten.

These old collective identities of class, race, nation, of gender and the West no longer provide the codes of identity which they did in the past; existence in the modern world is much more characterised by ‘technologies of the self’.²

¹ Rushdie, Salman: *Imaginary Homelands* (1991), zitiert nach: Hall (1992) 1994, S. 219.

² King, Anthony D.: „Introduction: Spaces of Culture, Spaces of Knowledge“, in: *Culture, Globalization and the World-System*, London u.a.: MacMillan Press LTD, 1991, S. 15.

Parallel zur Verschiebung des kollektiven Verständnisses hin zu selbstgewählten Identitäten wird ein neues Menschenbild deklariert, das sich nicht einfach mit erweiterten anthropologischen Definitionen fassen lässt. Dieses hybride Menschenbild entsteht aus Differenzen, aus einer Vielfalt an Identitäten, und erklärt sich – oder eben auch nicht – durch seinen prozessualen und unvollendeten Charakter. Identität ist nicht fixiert, sondern instabil, frei und willkürlich, fragmentiert, ohne klare Struktur und ohne zugewiesene oder vordefinierte Bedeutungsräume.

Stuart Hall, Kulturtheoretiker und Mitbegründer der britischen Cultural Studies als einer wissenschaftlichen Disziplin, will den Beginn dieses Wandels im England der späten 1970er und frühen 1980er-Jahre entdeckt haben. Eine kollektive Identität namens ‚Black‘ wird hier zugunsten individualisierter und freiwählbarer Identitäten verdrängt. Ganzheitliche, nationale Identitäten werden hinterfragt und zum Vorschein kommt ein Konstrukt aus multiplen Identitäten. Im Zuge dieser kulturellen Revolution werden einschränkende Kategorien abgelehnt und Identität wird als komplexes Konglomerat aus Differenzen, Widersprüchen und diversen Bezugspunkten gefeiert. „Dieser zwischenräumliche Übergang zwischen festen Identifikationen eröffnet die Möglichkeit einer kulturellen Hybridität, in der es einen Platz für Differenz ohne eine übernommene oder verordnete Hierarchie gibt.“³

Der Postkolonialismus-Theoretiker Homi Bhabha erschließt durch diese Verschiebung einen neuen Raum als identitätsstiftende Repräsentationsfläche für Minderheiten, eine Art Zwischenraum für marginalisierte Gruppen, den Bhabha ‚third-space‘ nennt und als fruchtbaren und kulturell-produktiven Ort beschreibt.

Diese „Zwischen“-Räume stecken das Terrain ab, von dem aus Strategien – individueller oder gemeinschaftlicher – Selbstheit ausgearbeitet werden können, die beim aktiven Prozeß, die Idee der Gesellschaft selbst zu definieren, zu neuen Zeichen der Identität sowie zu innovativen Orten der Zusammenarbeit und des Widerstreits führen.⁴

Wie diese hybriden Identitätsvorstellungen und die vor diesem kulturellen Hintergrund produzierte Kunst zu verstehen sind sowie speziell, inwieweit sie Chris Ofili als Schwarzer, als Brite, als Weltbürger in persona und in seiner Kunst artikuliert, wird im folgenden Kapitel mit einem genaueren Blick auf Theorie und Praxis der Hybridisierung dargelegt.

4.1. Wege zu neuen Identitätsformen: Der Prozess der kulturellen Hybridisierung

Vorab eine kurze Begriffsklärung: Hybridität oder Hybridisierung, entlehnt aus dem Lateinischen hybrida = Mischling, Bastard, von zweierlei Herkunft, taucht Mitte des 19. Jahrhunderts im Bereich der Biologie auf und beschreibt die Kombination oder Verbindung ungleicher Einheiten. Als Hybride werden Ergebnisse

³ Bhabha 1997, S. 127.

⁴ Bhabha 1997, S. 124.

bezeichnet, die aus Kreuzungen verschiedenartiger Pflanzen oder Tieren entstehen. Hybrid verweist ebenfalls auf das griechische Wort ‚hybris‘ und meint das Überschreiten von Grenzen, Ordnungen und Machtverhältnissen, worin sich das gegenwärtige Konzept der kulturellen Hybridität bereits ankündigt. „Die Hybris bezeichnet Frevel, Verblendung bzw. Schändung und bedeutete wörtlich ‚frevelhafte Vermessenheit gegenüber Göttern‘.“⁵ Die Beleidigung der Götter kann in der heutigen Zeit mit der Verschiebung der Machtverhältnisse durch Überschreitung tradierter Grenzen gleichgesetzt werden.

In der Moderne wird der Begriff Hybridität im Hinblick auf die Eigenschaften der Diversität und Differenz auch zur Charakterisierung unterschiedlicher Organisationsformen gebraucht, beispielsweise in Unternehmen oder auch in den Bereichen Politik und Religion. Innerhalb der Cultural Studies wird der Terminus Hybridität oder Hybridisierung als Kennzeichen für die Vermischung, Heterogenität und (Re-) Kombination verschiedener kultureller Formationen eingesetzt. Kulturtheoretiker umschreiben mit ihm neue Fragen hinsichtlich der kulturellen Zugehörigkeit und Identität, die als Phänomene vor allem im Zuge des Postkolonialismus auftreten – wobei ‚Post‘ in Postkolonialismus nicht einfach als zeitliche Einordnung nach dem Kolonialismus zu verstehen ist, sondern als eine „Widerstandsreform gegen die koloniale Herrschaft und ihre Konsequenzen“ betrachtet werden muss.⁶ Hybridität proklamiert Uneindeutigkeit und Ambivalenz „als kulturelle Widerstandspraxis“.⁷ Im Kampf gegen homogene, sich als ‚rein‘ verstehende Kulturformen kommen Heterogenität, Vielfalt und Kreativität als Artikulationsmöglichkeiten zum Vorschein. Tradierte Machtverhältnisse werden als Erbe der Kolonialzeit betrachtet und mit subversiven Techniken konfrontiert; ehemals unterdrückte Subjekte erobern sich über sie neue Räume der (Selbst-) Repräsentation.

Diesem Paradigmenwechsel am Ende des 20. Jahrhunderts widmet sich seit einiger Zeit die Kulturtheorie. Vor allem im anglo-amerikanischen Raum wurden Hybriditäts-Konzepte innerhalb der postkolonialen Debatte entwickelt, die den Versuch unternehmen, soziale Erscheinungen in einer zunehmend globalisierten Welt, die sich ständig im Wandel befinden wie etwa Migration, Marginalität und Andersheit, zu begreifen und die daraus resultierenden Veränderungen in Bezug auf Kulturen und Identitäten zu deuten. Die alternativen Identitätsbilder beziehungsweise die Aufwertung von Marginalität sowie die Artikulation kultureller Differenzen werden im postkolonialen Diskurs mit dem weitläufigen Begriff Hybridisierung gekennzeichnet. Die Theorie der Hybridisierung basiert auf kulturellen Prozessen innerhalb einer Gesellschaft, die noch nicht abgeschlossen sind. Analog dazu stellt auch Hybridität selbst als umgreifende, grundlegende wissenschaftliche Kategorie noch kein abgeschlossenes, stabiles Konzept dar.

⁵ Ha, Kien Nghi: *Hype um Hybridität – Kultureller Differenzkonsum und postmoderne Verwertungstechniken im Spätkapitalismus*, Bielefeld: transcript Verlag, 2005, S. 17.

⁶ do Mar Castro Varela, Maria / Dhawan, Nikita: *Postkoloniale Theorie – Eine kritische Einführung*, Bielefeld: transcript Verlag, 2005, S. 24.

⁷ Ha, Kien Nghi: *Hype um Hybridität – Kultureller Differenzkonsum und postmoderne Verwertungstechniken im Spätkapitalismus*, Bielefeld: transcript Verlag, 2005, S. 7.

Hauptvertreter dieser Kulturtheorie sind der bereits erwähnte Literatur-Professor Homi Bhabha, der in Harvard Anglistik und Amerikanistik lehrt, Paul Gilroy, Professor der Soziologie an der *London School of Economics*, sowie Stuart Hall, der von 1968 bis 1987 Soziologe sowie Direktor des *Center for Contemporary Cultural Studies* an der Universität von Birmingham gewesen war, und bis zu seiner Emeritierung 1997 Professor an der *Open University* in England.⁸ Auf der Grundlage von Überlegungen zur Subjektkonstruktion in den psychoanalytischen Schriften Jacques Lacans und Frantz Fanons sowie in der Diskurstheorie Michel Foucaults, konstatierten sie – ein Großteil selbst afro-diasporischer Herkunft – ausgehend von der postkolonialen Situation eine Re-Positionierung der schwarzen Bevölkerung und damit einhergehend neue Identitätskonzepte. Insbesondere Hall zählt zu den bedeutendsten Theoretikern der Hybridisierung. Bereits 1988 erschien Halls grundlegende Arbeit zum Thema unter dem Titel „New Ethnicities“⁹, die, oft zitiert, bis heute als wegweisend angesehen wird. Stuart Hall entwickelt sein Konzept der Hybridisierung am Beispiel der Veränderung der postkolonialen Situation der schwarzen Bevölkerung in Großbritannien, die schließlich zu einem neuen Identitätsbewusstsein geführt hat, und aus der sich weiterführende Fragestellungen zur Identitätskonstruktion ergeben.

4.1.1. Schwarze Erfahrung im postkolonialen Großbritannien

Halls Ausgangspunkt ist das Leben innerhalb einer Nation, deren kollektive Identität sich an einem hegemonialen Machtgedanken ausrichtet. Unter der konservativen Regierung Margaret Thatchers entwickelte sich ein Nationalismus, der „Englisch-sein“, „Britisch-sein“ oder das Gefühl „wieder groß zu sein“¹⁰ als überlegene und exklusive Identitätsform proklamierte. Ein Werbe-slogan der engli-

⁸ Gegner der Theorie der kulturellen Hybridisierung sind beispielsweise der indische Sozialwissenschaftler Aijaz Ahmad und der amerikanische Sozial-Anthropologe Jonathan Friedman, die dieser Theorie nur eine begrenzte Wirkung zugestehen. Sie kritisieren, dass der hybride Modus nur einer intellektuellen Elite vorbehalten sei, die Zeit und Raum besitze, selbstbezogene, spielerische Identitäts-Bildung zu zelebrieren. Für die Mehrheit der schwarz- und asiatisch-britischen Menschen im Alltag bestehe die Möglichkeit nicht, in begrenzten, hybriden Zwischenräumen zu schwelgen. Außerdem würden die Theorien oft mit fiktiven Fachbeispielen belegt, wie beispielsweise bei Bhabha aus der Literatur oder bei Gilroy aus der schwarzen Musik. Ein Zitat Friedmans verdeutlicht diese Position: „But for whom, one might ask, is such cultural transmigration a reality? In the works of the post-colonial border crossers, it is always the poet, the artist, the intellectual, who sustains this displacement and objectifies it in the printed word.“ (Friedman, Jonathan: „Global Crisis, the Struggle for cultural Identity and intellectual Porkbarrelling: Cosmopolitans versus Locals, Ethnic and Nationals in an era of De-Hegemonisation“, in: Werbner, Pnina / Modood, Tariq (Hrsg.), *Debating Cultural Hybridity – Multi-Cultural Identities and the Politics of Anti-Racism*, London / New Jersey: Zed Books, 1997, S. 79.)

⁹ Die Abschrift ‚New Ethnicities‘ aus dem Jahr 1988 ist aus einem Vortrag heraus entstanden, den Stuart Hall im Rahmen der „Black Film / British Cinema“-Konferenz am Institut für Contemporary Arts in London im selben Jahr gehalten hat.

¹⁰ Hall (1989) 2000, S. 95.

schen Conservative Party aus den 80er-Jahren lautete beispielsweise: „*put the ,Great‘ back into Great Britain again*“¹¹. Er verdeutlicht die anvisierte Vorstellung von nationalem Stolz, herrschaftlicher Würde und internationalem Ansehen. Die innerhalb der britischen Gesellschaft marginalisierten Gruppen wiederum lebten in einer Umgebung, die ihren Nationalstolz und ihre nationale Identität historisch begründete, indem sie sich an England als ersten Industriestaat und als Weltmacht erinnerte.¹² Innerhalb dieses imaginären nationalen Identitäts-Kollektivs wurde die marginalisierte Gruppe der Emigranten pauschal als ‚die Anderen‘ charakterisiert:

They were placed in their otherness, in their marginality, by the nature of the ‚English eye‘, the all-encompassing ‚English eye‘. [...] That is to say, it is strongly centered; knowing where it is, what it is, it places everything else. And the thing which is wonderful about English identity is that it didn’t only place the colonized Other, it placed *everybody* else.¹³

Die Kategorie ‚die Anderen‘ besaß aber auch eine eminent wichtige Funktion in der Konstruktion des eigenen Selbstbildes, denn ein Identitätskonstrukt benötigt immer einen klaren Gegenspieler. Erst eine Vorstellung davon, was man nicht ist, erklärt im Grunde genommen, was man eigentlich ist oder sein will. Sobald die Grenzen zwischen einem ‚Wir‘ und den ‚Anderen‘ nicht mehr eindeutig gezogen werden können, entsteht Angst vor dem Verlust einer ‚reinen‘ Identität, obwohl es diese genau genommen in ihrer Reinheit jedoch noch nie gegeben hat.¹⁴ Hall beschreibt diese spezifische Art von kultureller Abhängigkeit folgendermaßen:

[W]hen you know what everybody else is, then you are what they are not. Identity is always, in that sense, a structured representation which only achieves its positive through the narrow eye of the negative. It has to go through the eye of the needle of the other before it can construct itself.¹⁵

¹¹ Zitiert nach: Hebdige, Dick: „Digging for Britain: An Excavation in Seven Parts“ (1987), in: Baker, Houston A., jr. / Diawara, Manthia / Lindeborg, Ruth H. (Hrsg.): *Black British Cultural Studies – A Reader*, The University of Chicago Press: Chicago / London, 1996, S. 121.

¹² Vgl.: Hall 1991a, S. 20ff.

¹³ Hall 1991a, S. 21.

¹⁴ Das im Folgenden beschriebene, weit verbreitete und typische Bild der sogenannten ‚Britishness‘ entlarvt leicht die Fiktionalität einer nationalen Identität: Einwanderer leben schon seit Jahrhunderten in England. Im Alltag jedes Engländers findet sich die Kolonialgeschichte des Landes: Zur britischen Kultur gehört das tägliche Tee trinken, jedoch gibt es keine einzige Plantage in Großbritannien. Tee ist ein Symbol für englische Identität, aber woher kommt diese Identität, aus welcher Tradition, aus welcher Historie nährt sie sich? Es gibt keine englische Geschichte ohne die Geschichte der ‚Anderen‘, weswegen Identität unweigerlich auch mit der Kolonialgeschichte verknüpft ist. Daraus ließe sich folgern, dass alle modernen Nationen kulturell hybrid sind. Vgl.: Hall 1991b, S. 48f.

¹⁵ Ebd., S. 21. Stuart Hall rekurriert hier auf das Spiegelungstheorem des französischen Psychoanalytikers Jaques Lacan. Seine theoretischen Konzepte im Hinblick auf Subjektkonstruktionen werden im Bezug auf Frantz Fanon im Kapitel 4.2.4. *Chris Ofili: zwischen Inszenierung und Selbstdarstellung* noch näher unter die Lupe genommen.

Diese Form der gesellschaftlich-kulturellen Ab- und Ausgrenzung wiederum ließ auf Seiten der Ausgeschlossenen das Bedürfnis nach einer eigenen Repräsentationsform entstehen.

Für viele der marginalisierten ethnischen und ‚rassischen‘ Gruppen in der Gesellschaft, die sich davon ausgeschlossen fühlen, die an einer anderen ‚rassischen‘ und ethnischen Identität festhalten wollen und auf kultureller Vielfalt als einem Ziel von ‚Neuen Zeiten‘ bestehen, ist daher diese privilegierte und restriktive kulturelle ‚englische‘ Identität der wichtigste Ausgangspunkt ihres Widerstands.¹⁶

Die marginalisierten Gruppen in Großbritannien forderten in dieser Zeit eine Möglichkeit der Repräsentation für sich und bemühten sich darum, eigene Wege der gesellschaftlichen Artikulation, der Selbstdarstellung und des kulturellen Austauschs zu finden. Minoritäten definieren sich jedoch gerade nicht durch eine Mitgliedschaft in einer ganz bestimmten ethnischen Gruppierung. Die nicht-weißen Menschen, sinnbildlich als die ‚Anderen‘ bezeichnet, waren eine konstruierte Einheit, die realiter aus diversen Minderheiten, marginalisierten Menschen und Migranten bestand, die weder ein gemeinsames Herkunftsland, eine kollektive Tradition oder Geschichte noch dieselbe Hautfarbe oder Sprache vorweisen konnten. Trotzdem wurden zum Beispiel asiatische und afrokaribische Menschen als Gesamtheit klassifiziert – und sie forcierten in der Folge von sich aus diesen kategorisierenden Zusammenschluss, nämlich in Form einer Widerstandsbewegung gegen die Vorherrschaft der Weißen, die der schwarzen Bevölkerung lediglich einen Platz als ‚Andere‘ in der Gesellschaft zuwies. Diese künstlich konstruierte, kulturelle Homogenität ignorierte zwar die Diversität in Sachen Herkunft, Kulturen und Ethnie. Durch sie erhielten die Minderheiten jedoch zumindest einen repräsentativen Platz innerhalb der britischen Gesellschaft. Dieser Platz ist zwar begrenzt, aber bot dennoch einen kollektiven Raum für gesammelte Erfahrungen und einer neu hinzugewonnenen Ausdrucksfähigkeit. Wesensunterschiede und ethnische Differenzen wurden innerhalb der Gruppierung der ‚Anderen‘ ignoriert, die dadurch als klar erkennbare Gruppe in einer vereinheitlichten aber dadurch auch sozial einflussreicheren Form auftreten konnten. Die Unterschiede verschwanden hinter einer geschlossenen Fassade einer allgemeingültigen ‚schwarzen Erfahrung‘.

Unter den Begriffen ‚black‘ und ‚the black experience‘ wurden in Großbritannien der 1970er-Jahre schwarze Minderheiten mit unterschiedlicher ethnischer und kultureller Herkunft zu einer Einheit mit scheinbar homogenen Identitäten zusammengeschmolzen.

[T]hese new identities which have emerged in the 1970s, grouped around the signifier „black”, which in the British context provides a new focus of identification for both Afro-Caribbean and Asian communities. What these communities have in common, which they represent through taking on the „black” identity, is not that they are culturally, ethnically, linguistically or even physically the same, but that they are seen and treated as „the same” (i.e. non-white, „other”) by the dominant culture.¹⁷

¹⁶ Hall (1989) 2000, S. 95.

¹⁷ Hall 1992, S. 308.

Vor allem die Errungenschaften der Bürgerrechtsbewegungen in den USA Ende der 1960er-Jahre beeinflussten das Selbstbewusstsein von Schwarzen auf der ganzen Welt. In England entstand eine Einheit unter der schwarzen Bevölkerung, die sich, von der allgemeinen Erfahrung von Rassismus und Diskriminierung geprägt, gemeinsam gegen weitere Benachteiligungen und ungleiche Behandlung stark machte. Ziel war es, sich selbst zu repräsentieren und nicht nur unter dem Blickwinkel der aufoktroierten Rollenbilder der weißen Gesellschaft verstanden zu werden. In Großbritannien wurden Schlagworte wie ‚Black Power‘ übernommen, die als Ausweis und Devise für ein neues (Selbst-) Bewusstsein kurz zuvor in Amerika formuliert worden waren. Dieses Selbstbewusstsein spiegelt sich auch in der Namensgebung wieder, da sie eine bestehende pejorative Bedeutung umwertete. Wie Hall feststellt, war der Begriff ‚schwarz‘ mit einer impliziten rassistischen Bedeutung vorbelastet, da er an körperliche Merkmale wie Haut erinnerte oder Assoziationen mit Schmutz auslöst.

Um „Schwarz“ auf eine neue Art sagen zu können, müssen wir alles andere bekämpfen, was Schwarz jemals bedeutet hat – sämtliche Konnotationen des Wortes, all seine negativen und positiven Gestaltformen, die ganze metaphorische Struktur des christlichen Denkens, zum Beispiel. Die gesamte Geschichte des westlichen imperialen Denkens ist in jenem Kampf verdichtet, das zu verlagern, was Schwarz bedeutet hat, um ihm eine neue Bedeutung zu verleihen, um sagen zu können: „Black is Beautiful“.¹⁸

Der neue Begriff ist selbst gewählt und nicht mehr von einem verallgemeinernden Standpunkt aus von der weißen Bevölkerung zugewiesen worden. Um diesem Akt der Selbstpositionierung noch mehr Gewicht zu verleihen, wurde absichtlich ein mit Konnotationen aufgeladener Begriff wie ‚black‘ ausgewählt, der zum einen seine ursprüngliche Bedeutung (quasi als Mahnmal oder Erinnerungspur) beibehält, gleichzeitig aber durch die demonstrative Umwertung ein Symbol der neugewonnenen Macht war. ‚Black‘ stellte zugleich den (ehemals) diskriminierenden Blick auf die Schwarzen bloß, unterlief aber zugleich die rassistisch motivierten, diskriminierenden Inhalte und Betitelungen subversiv, indem er das Schwarz-sein von einem anderen Standpunkt aus neu bewertete. Die Formel ‚Black is beautiful‘ lässt ganz deutlich diese positive Umwertung erkennen.

Hand in Hand mit dem neuen Status als Subjekte und einer selbstbewussten inneren Haltung wurde entsprechend das öffentliche Erscheinungsbild verändert. Es galt fortan nicht mehr als erstrebenswert, sein Äußeres am Bild des Weißen zu orientieren. Haare wurden nicht mehr kompliziert geglättet oder in langwierigen und schmerzhaften Friseursitzungen gebleicht, sondern wurden als natürlicher Afro stolz getragen. Mit anderen Worten: „Die Unterschiede gegenüber der weißen, sich als normal und ideal setzenden Mehrheit werden nun gerade betont und hervorgehoben, das Anderssein wird zum Besondersein und zu Ausdruck und Quelle des Selbstwertgefühls zugleich, Marginalität wird zur Ressource.“¹⁹

¹⁸ Hall (1989) 1999, S. 86.

¹⁹ Supik, Linda: *Dezentrierte Positionierung. Stuart Halls Konzept der Identitätspolitik*, Bielefeld: transcript Verlag, 2005, S. 78.

Die schwarze Bevölkerung erkämpfte sich das Recht für einen Raum, in dem sie sich in der Öffentlichkeit repräsentieren konnte, und demonstrierte den neuen Subjektstatus erstmals in den Kulturbereichen Musik, Mode, Film und Kunst.

Culturally, this analysis formulated itself in terms of a critique of the way blacks were positioned as the unspoken and invisible ‚other‘ [...], not fortuitously occurring at the margins, but placed, positioned at the margins, as the consequence of a set of quite specific political and cultural practices which regulated, governed and ‚normalized‘ the representational and discursive spaces of English society. These formed the conditions of existence of a cultural politics designed to challenge, resist and where possible, to transform the dominant regimes of representation – first in music and style, later in literary, visual and cinematic forms.²⁰

Auf der anderen Seite entstanden auch stereotype, fetischisierende und negative Darstellungen von Schwarzen, die eine verallgemeinernde Vorstellung aus der Perspektive eines weißen Publikums repräsentierten. Ein Beispiel dafür sind die bereits erwähnten ‚Blaxploitation‘-Filme mit ihrer stereotypen Darstellung des schwarzen Mannes als ‚Pimp‘, Drogendealer und Schläger. In diesem Fall werden die Stigmata angenommen und gruppeninterne Unterschiede überschrieben, um überhaupt erstmals als Subjekt in Erscheinung treten zu können. Der Anspruch lag jedoch darin, diese Bilder zu korrigieren und stereotype und fetischisierende Darstellungen als imaginär zu entlarven.

Dies machten sich seit den 1980er-Jahren insbesondere Künstler zur Aufgabe, die darauf bedacht waren, in ihren Werken das Thema Repräsentation, das bis dahin keinen Eingang in Bücher, Ausstellungsräume oder gar Lehrsäle gefunden hatte, zu diskutieren, und in der Kunst kollektive historische Erfahrungen zu reflektieren. Ziel war jedoch nicht die bloße Darstellung der Vergangenheit. Der Akzent lag vielmehr auf der Betonung der Relevanz von Geschichte(n) für die Gegenwart.

Im Folgenden wird die ‚black arts‘-Bewegung als Gruppenphänomen unter Künstlern mit Migrationshintergrund vorgestellt. Ziel wird sein, die positiven wie die negativen Aspekte der Black Art herauszustellen, vor allem um den bereits skizzierten Wandel und die schrittweise Entwicklung von ‚black‘ als übergeordnetem und identitätsstiftendem Kollektiv-Konzept zum Paradigma für Hybridität besser verstehen zu können. Erst vor diesem Hintergrund eröffnen sich auch wegweisende Perspektiven auf Ofis Schaffen einige Jahre später.

4.1.2. Black British Art in den 80er-Jahren

Anfang der 1980er-Jahre traten junge Künstler afrikanischer und asiatischer sowie karibischer Abstammung in Großbritannien auf, die sich mit Fragen nach Ethnizität, Identität, Zugehörigkeit und Positionierung in der westlichen Gesellschaft beschäftigten und diese zu einem wesentlichen Thema ihrer künstlerischen Arbeit

²⁰ Hall 1988, S. 27.

machten. Der Großteil dieser Künstler ist als zweite oder dritte Generation in England aufgewachsen und deshalb nicht mehr mit den gleichen sozialen Problemen der älteren Generation konfrontiert, die in ein fremdes Land immigriert waren und sich fern ihrer ursprünglichen Deszendenz einem neuen Kultur-Kreis gegenübergestellt gesehen hatten. In einem Land geboren, das nicht dem Herkunftsland der Eltern entsprach, musste sich die zweite Generation mit verschiedenen genealogischen Problemen auseinandersetzen. Dies mündete in dem Versuch, die eigene soziale Existenz in einer mehrheitlich weißen Gesellschaft mit einer langen Geschichte rassistischer Überlegenheitsgefühle neu zu definieren.

Dies führte in den Werken der schwarzen Künstler der 1980er zu einer Bildsprache, die, von einem schwarzen Bewusstsein getragen, als einheitlich und homogen angesehen wurde, und daher nicht selten dazu beitrug, die einzelnen Werke nicht individuell zu betrachten, sondern sie mitsamt den Künstlern in eine Schublade zu stecken, die für Kunst jeglicher ethnischer Provenienz vorgesehen war. Künstler mit unterschiedlicher Abstammung wurden unter dem dehnbaren Begriff ‚black artists‘ zusammengefasst und in Gruppenausstellungen präsentiert. Nur einigen wenigen Künstlern dieser Dekade – oftmals Schlüsselfiguren dieser Entwicklung – wurde ein aus der Gruppe herausragender Standort im öffentlichen Raum und in der Kunstwelt eingeräumt. Im Großen und Ganzen allerdings blieb die ‚black arts‘-Bewegung hinsichtlich ihrer Gewichtung im kunsthistorischen Kontext und ihrer Rezeption lediglich eine Randerscheinung.

Die Gründe für diese Marginalisierung können mitunter darin gesehen werden, dass die Räume und Ausstellungsmöglichkeiten für die Repräsentation schwarzer Künstler durch die Dominanz der vorherrschend weißen Künstler begrenzt waren (und es übrigens auch heute noch oft sind). Aber auch die Kunstwerke selbst zielten, ungeachtet ihrer Qualität, thematisch in eine Richtung ab, die das Schubladendenken förderte und kein breitgefächertes Spektrum zuließ. Die restriktive Bildwelt der ‚black artists‘ mit ihren sozio-politischen Inhalten unterstützte die auf ein Kollektiv ausgelegte Identität der Künstler, mit der Konsequenz, dass diese als Repräsentanten einer ‚black community‘ agierten, wie der Kunst- und Kulturtheoretiker Kobena Mercer feststellt:

Speaking in the role of a ‚representative‘ is a highly ambiguous performative speech-act: the transition from ‚I‘ to ‚we‘ has an empowering effect, but by the same token, its use can disempower others by denying them the specificity of their voices and viewpoints.²¹

Die Kraft dieser Bewegung, die aus der Stärke einer Gemeinschaft genährt wurde, führte gleichzeitig dazu, dass sich einige bestehende Vorurteile über Schwarze, etwa dass sie alle gleich seien, am Leben erhielten. Individuelle Standpunkte verschwanden hinter dem unspezifischen Konglomerat der politisch ausgerichteten ‚black arts‘-Bewegung.

²¹ Mercer, Kobena: „Black Art and the Burden of Representation“, in: *Third Text – Third World Perspectives on contemporary Art & Culture*. No. 10, Frühjahr 1990, S. 72.

Die thematischen Inhalte, die die Bildsprache dieser Künstlergeneration beherrschten, wurden aus dem Alltag geschöpft: Das Leben der schwarzen Bevölkerung wurde jahrzehntelang von Rassen-Unruhen, ethnischer Diskriminierung und Ausgrenzung geprägt. Ausgehend von den ‚civil rights‘-Widerstandsbewegungen der 1960er-Jahre in den USA entstand auch später in England ein Bewusstsein und Selbstbewusstsein in der schwarzen Bevölkerung, das sich kollektiv als ‚black power‘ gegen Unterdrückung und für eine stärkere Repräsentation in der Öffentlichkeit aussprach. Es bildete die fundamentale Voraussetzung für revolutionäre Veränderungen und Neuerungen – ein Bewusstsein, das auch von schwarz-britischen Künstlern in den frühen 1980er-Jahren deswegen aufgegriffen wurde. Die Künstler reagierten auf die sozialen und politischen Machtverhältnisse in ihrem Land, indem sie eine Kunstbewegung mit einer militant-radikalen Bildsprache entwarfen. Kurz nach dem Machtantritt Margaret Thatchers und der rassistisch interpretierten Regelung zur Reduzierung der Einwandererrate schuf Eddie Chambers 1980 die Collage *Destruction of the National Front* (Abb. 69), das die zerschnittene Nationalflagge Großbritanniens in Form eines Hakenkreuzes neu angeordnet zeigt. Chambers reizt die intensive Symbolkraft dieser beiden (nationalen) Motive noch weiter aus, indem er sie in einer Reihe von vier weiteren Bildern bis zur Unkenntlichkeit verändert. Das ursprüngliche Gebilde aus Flagge und Hakenkreuz wird von ihm schrittweise, puzzleartig zerlegt, bis letztlich keines der Motive mehr erkennbar und die symbolische Formation aus Nationalstolz und Ex-Kolonialmacht sowie Rassismus und Fremdenhass endgültig zerbrochen ist. Der damals 20-jährige Chambers setzte mit diesem Bild den ideologischen Rahmen für eine kraftvolle und radikale Künstler-Bewegung, die sich offensiv gegen die soziale und politische Unterdrückung stellte. Kurze Zeit später gründete er mit den beiden Künstlerkollegen Donald Rodney und Keith Piper die ‚Pan-Afrikan Connection‘, die später auch den Namen ‚BLK Art Group‘ trug. Gemeinsam organisierten sie zwischen 1981 und 1984 zahlreiche Gruppenausstellungen und erhielten dadurch die Möglichkeit, ihren künstlerischen Diskurs in die Öffentlichkeit zu tragen. Zu den weiteren Mitgliedern der Gruppe zählten später unter anderen auch Sonia Boyce und Zarina Bhimji.

Einige Galerien, die, von Schwarzen geführt, Anfang der 1980er vor allem in London eröffnet wurden unterstützten den Kampf für mehr öffentliche Wahrnehmung und Anerkennung in der weiß-dominierten britischen Kunstszene. Hervorzuheben sind vor allem die *The Black-Art Gallery* sowie die *Brixton Art Gallery*, die einige Einzelausstellungen von Künstlern wie Keith Piper, Sonia Boyce, Maud Saulter und Claudette Johnson ermöglichten. Ebenso wichtig sind Institutionen wie das *Greater London Council*, das neben finanzieller Unterstützung für Ausstellungen und Publikationen auch Film-Projekte von schwarzen Künstlern subventionierte.

1984 löste sich die ‚BLK Art Group‘ auf und am Ende der Dekade kam die Bewegung der ‚black artists‘ sogar völlig zum Erliegen. Das öffentliche Bild des britischen Künstlers wurde ab Anfang der 1990er-Jahre von den vorrangig weißen ‚young British artists‘ (yBa) beherrscht. Die Gründe für das vorschnelle En-

de der ‚black arts‘-Bewegung sind noch nicht explizit erforscht worden. Eine Ausnahme bildet die Konferenz ‚*Shades of Black*‘, die zusammen mit einer gleichnamigen Ausstellung im April 2001 an der *Duke University* (Durham, NC) abgehalten wurde. Ihre Ergebnisse werden im Folgenden kurz umrissen.

So macht die Künstlerin Lubaina Himid, selbst Teil der ‚Black Arts Movement‘ in England, die Naivität der damaligen Künstler für den Niedergang der Bewegung verantwortlich. Demgemäß wurde ihrer Meinung nach auf Archive verzichtet, die die Arbeiten dieses Jahrzehnts hätten dokumentieren können beziehungsweise müssen:

Our theorists never bothered to look at the work or talk to the practitioners. We allowed the Arts Council to un-name us. [...] We set up archives and then did not record vital and important shows. [...] There was no strategy, just a maelstrom of naïve ideas about fame, political intervention, and the integrity of curators, funders, and publishers.²²

Rasheed Araeen, einer der ersten Künstler in England, der sich seit Anfang der 1970er-Jahre mit Themen wie Rassismus und Imperialismus auseinandergesetzt hat, sowie Kurator zahlreicher ‚black arts‘-Ausstellungen und Herausgeber der Zeitschrift *Third Text – Third World Perspectives on contemporary Art & Culture* war, stellt einen anders gelagerten Aspekt in den Vordergrund:

[D]ie Möglichkeit, eine neue ästhetische Theorie für die ‚black arts‘-Bewegung zu formulieren, wurde nicht aufgegriffen, weil, so Araeen wörtlich: ‚instead of art historians and theorists who would develop a discourse in support of black art as a new avant-garde, we had sociologists whose cultural theories of ethnicity removed black art from its historical context.’²³

Eine weitere interessante Erklärung liefert die Kuratorin und Kritikerin Gilane Tawadros. Sie macht die Politik des englischen Kunstmarkts dafür verantwortlich, schwarze Künstler nur am Rand zu dulden, ohne ihnen die grundlegenden Mittel und Wege bereitzustellen, ihre Kunst weiterentwickeln zu können.

Not only have these artists been compelled to speak on behalf of an imagined, homogeneous community of black women and men, but they have consistently lacked the space, both financial and intellectual, to resolve aesthetic and conceptual problems and to continue developing their work over time in new and different directions.²⁴

In den folgenden Kapiteln stehen zwei Künstler der ‚black arts‘-Bewegung im Mittelpunkt, an denen sich die skizzierten Probleme hinsichtlich Identität, Repräsentation und Platzierung in der Gesellschaft paradigmatisch aufzeigen lassen. Den Anfang macht Keith Piper, ein Künstler karibischer Abstammung, der, 1960

²² Fisher, Jean: „Dialogues“, in: Bailey, David A. / Baucom, Ian / Boyce, Sonia (Hrsg.): *Shades of Black – Assembling Black Arts in 1980s Britain*, Durham / London: Duke University Press, 2005, S. 173.

²³ Ebd., S. 178.

²⁴ Tawadros, Gilane: „Running with the hare and hunting with the hounds“, in: Beauchamp-Byrd, Mora J. / Sirmans, M. Franklin (Hrsg.): *Transforming the Crown – African, Asian & Caribbean Artists in Britain 1966-1996*, Ausstellungskatalog Caribbean Cultural Center und African Diaspora Institute New York 1996, New York: Palace Press, 1997, S. 62.

auf Malta geboren, seit 1963 im englischen Birmingham lebt und – wie bereits erwähnt – Gründungsmitglied der ‚Pan-Afrikan Connection‘ gewesen war.

4.1.2.1. Radikale Positionen im Werk von Keith Piper

Pipers frühe Arbeiten Anfang der 1980er-Jahre sprechen eine sehr radikale, oftmals anklagende Bildsprache. Die zorngefüllte Kritik, die in seinem Werk spürbar ist, und die nicht selten von den Rezipienten und der Kritik als belehrender Zeigefinger empfunden wird, richtet sich nicht nur gegen die ethnische Engstirnigkeit der britischen Kunstwelt, sondern thematisiert auch weiterreichend die politische und soziale Zuschreibung der schwarzen Bevölkerung als ‚Anderer‘ durch die hauptsächlich weiße Bevölkerung. Piper produziert Werke, die vom Kampf der Schwarzen um Gleichberechtigung zeugen, und deren Situation und Schwierigkeiten in der postkolonialen Zeit schildern.

Auf *Reactionary Suicide: Black Boys Keep Swinging (Another Nigger Died Today)* (Abb. 70) aus dem Jahr 1982 etwa stellt er mit einer aggressiven Bildsprache die Ergebnisse der Ausbeutung der schwarzen Bevölkerung dar. Er konfrontiert den Betrachter mit anklagenden Texten im Bild sowie einer schier unmenschlichen Zurschaustellung des versklavten und geschändeten Körpers als Abbild der britischen Identität der schwarzen Bevölkerung, so etwa mit einem Comic-Aufdruck auf dem Hemd eines gefolterten Körpers. ‚Dennis the Menace‘ aus dem bekannten englischen Comic *The Benjo* wird unter dem allgemeinen Eindruck der brutalen Darstellung kaum wahrgenommen und geht beinahe als nebensächliches Detail unter – ein Symbol für das Problem der Schwarzen, nicht als Engländer anerkannt zu werden.

In seiner 14-teiligen Serie mit Schwarz-Weiß-Fotomontagen aus dem Jahr 1987 unter dem Titel *Go West Young Man* (Abb. 71) spricht er neben der Ausgrenzung ein weiteres Problem der schwarzen Bevölkerungsschicht an: die Fehldarstellung. Piper verurteilt die stereotypen Vorstellungen von Schwarzen aus weißer Sicht und spricht mit einem Text im Bild das Problem der Fetischisierung des schwarzen Körpers als ambivalentes Objekt zwischen Furcht und Begierde an.²⁵ Piper schildert die Geschichte der kolonisierten schwarzen Bevölkerung in einem historischen und sozialen Kontext, das heißt, er verknüpft den alten Kampf gegen Sklavenarbeit und Unterdrückung mit den Problemen der Ausgrenzung im alltäglichen Leben in England. Seine Arbeiten können somit als repräsentativ für die schwarze Gemeinde angesehen werden, als Stimme, die für eine rassistisch diskriminierte Minderheit spricht. Ein Statement Pipers, 1982 im Rahmen einer Ausstellung in der *Ikon Gallery*, Birmingham, mit dem Titel *Pan-Afrikan Connection: An Exhibition of Work by Young Black Artists* geäußert, veran-

²⁵ Das soziale Phänomen, dass Schwarzen häufig mit einer ambivalenten Gefühlslage zwischen Furcht und Begierde begegnet wird, soll später mit Hilfe von Frantz Fanons psychoanalytischer Theorie zur schwarzen Subjektkonstitution im Kolonialismus noch im Detail dargestellt werden. Siehe Kapitel 4.2.3.: *Exkurs: Überlegungen zu Frantz Fanon und dem ‚Blick des Anderen‘*.

schaulich die Aufgabe des Künstlers, sich mit dem kollektiven Bewusstsein aller schwarzen Menschen zu identifizieren.

We feel for our brothers and sisters throughout the world who are the victims of racial injustice. In developing our sense of ‚some bodyness‘, we try to avoid blind mimicry. We are trying to recreate and develop our humanity.²⁶

Piper hat bis in die 1990er-Jahre hinein diese sozialpolitische Position nicht aufgegeben. In seiner Video-Arbeit *Go West Young Man* (Abb. 72-75) von 1994-1996 schildert er, ausgehend von Foto-Arbeiten mit demselben Titel aus dem Jahr 1987, die Gewalt, die seit Jahrhunderten gegen ethnische Minderheiten verübt wird. Seine Darstellung der Sklaven (Abb. 72), deren brutale Massendepotierung aus ihrem Heimatland (Abb. 73) sowie der symbolische Vergleich mit afrikanischen Masken (Abb. 74) veranschaulichen eine gruppen-bezogene Zugehörigkeit unter dem Signum der Knechtschaft. Ausgehend von der Darstellung der Entwicklung rassistischer Klischees und Vorurteile sowie den Schwierigkeiten der schwarzen Bevölkerung bei der sozialen, gesellschaftlichen Verortung fordert Piper eine ethische Verantwortung ein. Dabei lässt er ein Panorama entstehen, das von den historischen Ereignissen kolonialer Machtausübung bis in die Gegenwart reicht, in der der Schwarze als typischer Gangster vorverurteilt und aus der Gesellschaft ausgeschlossen wird (Abb. 75).

4.1.2.2. Fragen nach Identität bei Sonia Boyce

„The desire to make art out of being both black and English has become a major issue in the black art movement.“²⁷ Was hier Paul Gilroy ausspricht, wurde oben bereits unter dem Aspekt der Hybridisierung kurz angerissen. Der Kulturtheoretiker verabschiedet die Vorstellung von einem „ethnic absolutism“²⁸, worin ihm auch Kobena Mercer folgt, wenn er „ethnic‘ absolutism which regards culture as a fixed and final property of different ‚racial‘ groups“²⁹ als obsolete Denkfigur charakterisiert.

[Paul Gilroy] argues that black British art has a vital role to play in breaking up the closed structures which dominate our ability to think and act around questions of belonging, identity and community, and which have arisen as an integral part of the postmodern political predicament in post-colonial Britain.³⁰

²⁶ Araeen, Rasheed: „The Success and the Failure of the Black Arts Movement“, in: Bailey, David A. / Baucom, Ian / Boyce, Sonia (Hrsg.): *Shades of Black – Assembling Black Arts in 1980s Britain*, Durham / London: Duke University Press, 2005, S. 22.

²⁷ Gilroy, Paul: „Art of Darkness – Black Art and the Problem of Belonging to England“, in: *Third Text – Third World Perspectives on contemporary Art & Culture*, No. 10, Frühjahr 1990, S. 46.

²⁸ Ebd., S. 46.

²⁹ Mercer, Kobena: „Black Art and the Burden of Representation“, in: *Third Text – Third World Perspectives on contemporary Art & Culture*. No. 10, Frühjahr 1990, S. 63.

³⁰ Ebd., S. 63.

Diese Stellungnahme wurde anlässlich einer Gruppenausstellung mit schwarzen Künstlern formuliert, die 1989, kuratiert von Rasheed Araeen, in der Londoner *Hayward Gallery* unter dem Titel *The Other Story* gezeigt wurde. Neben Künstlern wie Eddie Chambers, Keith Piper, Lubaina Himid und David Medalla wurden auch Werke der 1962 in London geborenen afro-karibischen Künstlerin Sonia Boyce ausgestellt. In *Lay back, keep quiet and think about what made England so great* (Abb. 76) aus dem Jahr 1986 kontextualisiert sie auf vier gleichformatigen Leinwänden das postkoloniale Leben in England. Die ersten drei Leinwände beziehen sich auf britische Kolonien: Süd-Afrika, Indien und Australien. Auf jedem Bild sind Kreuze zu sehen, die mit einem Schriftzug das jeweilige Land kennzeichnen und typisch einheimische Tätigkeiten zeigen. Die Kreuze werden umrankt von einem stacheligen Rosenstrauch, der anstatt roter Rosen schwarze trägt. Als Bildhintergrund wählt Boyce ein dekoratives Muster, das Assoziationen an Tapeten- oder Teppich-Designs hervorruft.

My use of pattern owes a lot to my mother's house: your eyes can't stop blinking for all the patterns in the house. When you go in the living room there are patterns everywhere, on the carpet, on the curtains, on the wallpaper, on the ceiling. [...] I realised I was including my mother's influence, or rather a West Indian sense of decoration. The patterns though aren't simply there to decorate, but are there to give clues to the picture.³¹

Wie bei Ofili, werden diese Verzierungen häufig in negativer Weise als reine Dekoration abgestempelt, als simple Referenzen auf indigene Welten mit ihren eigenen Sitten und Gebräuchen. *Lay back, keep quiet and think about what made England so great* ist jedoch auch übersät mit Symbolen der Unterdrückung und des Widerstandes, etwa indem die Genreszenen auf den Kreuzen vom dornendurchsetzten, britisch-nationalen Symbol³² der (roten) Rose umrankt werden und damit den Kolonialismus und Imperialismus der britischen Machtpolitik ansprechen. Gleichzeitig strahlen die Genreszenen auch Autarkie, also Selbstbehauptung, aus, denn die Zweige des Strauchs dominieren sie zwar, verdrängen sie aber nicht komplett. Schwarz und britisch, die in eine schwarze Farbe getauchte (ursprünglich rote) englische Rose avanciert zum ambivalenten Symbol für Identität.³³

Darüber hinaus (und auch im Gegensatz zu Piper) setzt sich Boyce als Individuum selbst ins Bild, und zwar auf dem vierten und letzten Bild als schwarze Frau mit nachdenklichem, aber fokussiertem Blick sowie einer schwarzen Rose

³¹ Roberts, John: „Sonia Boyce in conversation with John Roberts“, in: *Third Text – Third World Perspectives on contemporary Art & Culture*, No. 1, Herbst 1987, S. 62.

³² Schwarze Künstler wie Sonia Boyce oder auch Ingrid Pollard und Marcia Bennett setzen häufig ikonographische Symbole von Großbritannien ein, zum Beispiel die Nationalflagge, Landschaftszenen, eine Rose oder die Krone Englands. Vgl.: Kat. Ausst. New York 1996, S. 22f.

³³ Die schwarze Rose ist ein wiederkehrendes Symbol im Werk von Boyce. Das Bild *She ain't holding them up, she's holding on (Some English Rose)* (Abb. 78) aus dem Jahr 1986 zeigt eine schwarze Frau (Boyce selbst?), die ein Kleid mit einem Muster aus schwarzen Rosen trägt. Man kann die schwarze Rose als Symbol für die britisch-afro-karibische Identität der Künstlerin verstehen.

unmittelbar neben ihrem Kopf. Ein weiteres Beispiel für die eminent persönliche Bildsprache von Boyce ist das Gemälde *Talking Presence* (Abb. 77) aus dem Jahr 1987, das zwei schwarze, nackte Menschen vor der Kulisse Londons zeigt. Im Hintergrund sind die typischen Markenzeichen der Stadt zu erkennen: der Big Ben und das Parlamentsgebäude, St. Pauls Kathedrale, die Tower-Bridge und die typischen, roten Doppeldeckerbusse, die sich durch die Hochhäuserschluchten schlängeln. Die beiden Figuren jedoch werden von der Stadt ausgegrenzt. Nicht nur durch ihre Nacktheit wirken sie fremd, sondern auch durch ihre Position am Rand des Bildes wird ihre Sonderstellung außerhalb der Gesellschaft verdeutlicht. Die Konstellation klagt, wie bei Keith Pipers Arbeiten, die rassistisch veranlagte Gesellschaft an, die für die Entfremdung und Ausgrenzung der nicht-europäischen Bevölkerungsschicht verantwortlich gemacht wird. Boyces Menschenbild ist stark von der historischen Situation der Schwarzen geprägt, die für sie in ihrem neuen Zuhause London eine tragende Rolle auf der Suche nach Identität als Künstlerin und als Mensch spielt.

Mit diesem Aspekt setzt sich Boyce, wie der Bildtitel bereits andeutet, auch in einem Werk von 1987 auseinander: *From Tarzan to Rambo, English born, Native considers her Relationship to the Constructed / Self Image and her Roots in Reconstruction* (Abb. 79). In dieser Foto-Collage demonstriert sie im Motiv zahlreicher schwarzer Puppenköpfe mit krausem Haar, die früher im Englischen Gollywogs³⁴ und Piccaninnies³⁵ genannt wurden, wie stereotype Vorstellungen und rassistische Klischeebilder immer noch das Bild des Schwarzen von heute prägen. Diese Erfahrung personalisiert Boyce, indem sie eigene Porträtfotos mit den Gollywog-Figuren zu einer persönlichen Entwicklungsgeschichte zusammenfügt und damit aber auch die (von Gilroy und Mercer verabschiedete) ethnische Verabsolutierung in Frage stellt.

Trotzdem bleibt der Hinweis auf die koloniale Vergangenheit als Hintergrundfolie für die Gegenwart der schwarzen Bevölkerung in England der bestimmende Aspekt ihrer Bildwelt. Boyce bleibt, wie auch Piper, innerhalb dieses begrenzten Äußerungsfeldes gefangen und formuliert keinen individuell gestalteten Standpunkt. Beide kritisieren Ausgrenzung und Vorurteile, belassen es aber letztendlich bei einer anklagenden und mitunter auch belehrend wirkenden Darstellung. Sie führen einen Kampf gegen Diskriminierung und Benachteiligung als Künstler in einer weiß-dominierten Galerien-Landschaft und als Mensch in einer von Klischees und Intoleranz geprägten Gesellschaft, ohne dabei ihre Kunst selbst in den Mittelpunkt zu stellen. Da sie damit als Aushängeschild der ‚black arts‘-Bewegung galten und auch die nur begrenzt zur Verfügung stehenden Ausstellungsräume dominiert haben, stellt sich die Frage, ob Piper und Boyce ihre Randposition, die sie eigentlich unterlaufen wollten, selbst gefördert haben und damit – wie Araeen, Himid und Tawadros behaupten beziehungsweise ihnen

³⁴ „gollywog: Black-faced grotesquely-dressed male dole with shock of fuzzy hair“, in: *The Oxford Illustrated Dictionary*, Oxford 1983, S. 360.

³⁵ „piccaninny: Negro child“, in: ebd., S. 636.

vorwerfen – verantwortlich dafür gemacht werden müssen, dass die Kunstbewegung nach einer kurzen, öffentlichkeitswirksamen Phase in den 1980er-Jahren langfristig nicht von Dauer gewesen war. Die Konzentration auf bestimmte Themen zementierten in gewisser Hinsicht die öffentliche Wahrnehmung und das Selbstverständnis der ‚black artists‘, ohne dass Anstrengungen unternommen wurden, diesen kritischen Ansatz fortzuführen und zu einer Debatte über die eigene, individuelle Position innerhalb der schwarzen Community auszuweiten. Diesen Schritt unternahmen erst Künstler ein paar Jahre später, einen Schritt, den Stuart Hall folgendermaßen charakterisiert: „This shift is best thought of in terms of a change from a struggle over the relations of representation to a politics of representation itself.”³⁶

4.1.3. Vom Kollektiv zum Subjekt: hybride Identitätskonstruktionen

Stuart Hall erkennt in den Errungenschaften der Schwarzenbewegung in den 1980er-Jahren hinsichtlich ihrer auf Vereinheitlichung als ‚black‘ drängenden Repräsentation nur einen weiteren Ausdruck von Rassismus: „[Y]ou can’t tell the difference, because they all look the same.“³⁷ Diese vereinheitlichende und klischeebehaftete Form der Darstellung unter dem Deckmantel der ‚schwarzen Erfahrung‘ veränderte sich jedoch. Kennzeichen dieser neuen Phase ist nicht mehr das Ziel, als Einheit angesehen werden zu wollen, sondern dieses bereits erreichte Ziel weiter auszubauen und um die (schwarze) Erfahrung der Diversität und Heterogenität zu ergänzen. Der Wunsch nach individueller Selbstrepräsentation entstand, der im Zuge der Globalisierung in der Suche nach einer autonom gestalteten Identität ausgedrückt wurde.

[G]lobalization does have the effect of contesting and dislocating the centred and ‚closed‘ identities of national culture. It does have a pluralizing impact on identities, producing a variety of possibilities and new positions of identification, and making identities more positional, more political, more plural and diverse; less fixed, unified or trans-historical.³⁸

Diese Entwicklung ersetzt jedoch nicht die alten Formen der Repräsentation, vielmehr überlappen sich beide Identitätspolitiken. Der prozesshafte Wandel vollzieht sich als logischer Schritt ausgehend von einer homogenen zu einer subjektiven Repräsentation. Die immense Mannigfaltigkeit der einzelnen schwarzen Kulturen wird nicht mehr unter dem weitläufigen Begriff ‚black‘ zusammengefasst, sondern in eine Strategie der Subversion transformiert. Dazu wird in einem ersten Schritt die Vorstellung ‚schwarzer‘ Homogenität absichtlich geschwächt und wieder in fragmentierte Identitäten aufgespalten, um danach in einem zwei-

³⁶ Hall 1988, S. 27.

³⁷ Ebd., S. 28.

³⁸ Hall 1992, S. 309.

ten die kulturellen Unterschiede zu einer Ausdifferenzierung in autonom konstituierte Identitäten, die eine Position in der Gesellschaft einnehmen, zu benutzen.

What is at issue here is the recognition of the extraordinary diversity of subjective positions, social experiences and cultural identities which compose the category ‚black‘; that is, the recognition that ‚black‘ is essentially a politically and culturally constructed category, which cannot be grounded in a set of fixed trans-cultural or transcendental racial categories and which therefore has no guarantees in Nature.³⁹

In dieser neuen Phase der multiethnischen und multikulturellen Akzentsetzung wird den unterschiedlichen Ethnien und individuellen Herkunftslinien ein persönlicher Raum zugestanden „without suppressing the real heterogeneity of interests and identities.“⁴⁰ Allerdings verläuft diese neue Art der Repräsentation nicht nach genau definierten Regeln. Das alte Konzept des kulturellen Schmelztiegels mit seinen Strategien der Vereinheitlichung und Totalisierung wird nur ersetzt durch ein übergreifendes, allgemeines Konzept, in dem ethnische Differenzierungen simultan aufgehoben sind, ohne dass dabei deren Eigenheiten überschrieben werden, sondern den singulären Kulturwelten ihre jeweilige Realität belassen wird.

Dieser strukturelle Wandel dekonstruiert stabile Verankerungen wie zum Beispiel Einheits- und Ordnungsobsessionen, die den Individuen ihre Positionen innerhalb der Gesellschaft vorgaben, und setzt stattdessen auf eine interkulturelle Welt ohne Fokus auf eine dominierende, Machtansprüche erhebende nationale Identität. Es entsteht ein neues Verständnis von Repräsentation, das sich nicht mehr in klar und deutlich formulierte Definitionen pressen lässt und damit auch keine allgemeingültigen Praktiken für die Konstituierung von Identitätsbildern mehr vorschreibt. Die neuen Leitbilder heißen stattdessen Diversität und Differenz. Es entstehen gebrochene, transnationale und sich selbst permanent transformierende Identitäten, die sich ihre eigenen Bezugspunkte schaffen und nicht, wie vormals, notwendigerweise in sich widerspruchsfreie Ganzheiten ergeben müssen, sondern aus mehreren, manchmal sogar gegensätzlichen Bestandteilen bestehen, heterogene Subjektpositionen also, die unterschiedliche Herkunftslinien aufweisen und aus diversen, ineinandergreifenden Geschichten und Kulturen gleichzeitig schöpfen. Die Vorstellungen einer essentiellen Form des Seins und eines einheitlichen Subjekts existiert nicht mehr. Hybride Identifikationen sind demgegenüber fragmentiert, dezentriert, grenzüberschreitend, divergierend, häufig widersprüchlich und befinden sich in einem beständigen Wandel. Statische Formen werden in einem Prozess der Identitätsveränderung aufgebrochen und müssen dem Prinzip der kulturellen Differenz weichen. „Die Konsequenz war, Identität als extrem komplex, intern differenziert, auch als widersprüchlich zu betrachten und einzusehen, daß man niemanden auf eine fixe Identität festschreiben konnte. [Und] daß man Identitäten als situational bedingt betrachten

³⁹ Hall 1988, S. 28.

⁴⁰ Ebd., S. 28.

mußte.⁴¹ Hybridität beinhaltet gleichzeitig allerdings nicht die Verleugnung der eigenen Herkunft, sondern betont vielmehr ihre Komplexität und Vielheit. Das Wissen um Vergangenheit und Geschichte, um die ursprüngliche Heimat und der in ihr verankerten Wurzeln sollte erhalten bleiben, ohne dass sich aber daraus zukünftige Lebenswege zwingend ergeben mussten.

In diesem Zusammenhang ist es wichtig zu erwähnen, dass die schwarze Kultur eine Kultur der Diasporaerfahrung ist. Die postkoloniale Situation ist wesentlich davon geprägt, auf der Suche nach der eigenen Identität die Einflüsse der kolonialen Lebenswelt reflektieren zu *müssen*: Die Verschleppung aus der Heimat mit der daraus resultierenden Zerstreung in alle Welt und der Tatsache, als soziale Minderheit in einer überwiegend weißen Gemeinschaft mit einer langen Geschichte rassistischer Unterdrückung gelebt zu haben und eben immer noch zu leben.

Das neue Identitätskonzept setzt sich aber nicht nur mit den Auswirkungen der Kolonialpolitik auseinander, sondern verabschiedet sich auch von der Vorstellung, eine verloren geglaubte, kulturelle Reinheit durch eine simple Rückkehr zu den Wurzeln wiedergewinnen zu können. Zu glauben, einen ursprünglichen Zustand, einen ethnischen Absolutismus erreichen zu können, bleibt eine Illusion. Die postkoloniale Migrationserfahrung forcierte stattdessen die Erkenntnis, dass kulturelle Identitäten permanent im Wandel begriffen sind und massiv von den aktuellen Strömungen in der neuen, westlichen Heimat beeinflusst werden.

There can, therefore, be no simple ‚return‘ or ‚recovery‘ of the ancestral past which is not re-experienced through the categories of the present: no base for creative enunciation in a simple reproduction of traditional forms which are not transformed by the technologies and the identities of the present.⁴²

Stuart Hall sieht einen der wichtigsten Aspekte dieser Selbstrepräsentation in der Möglichkeit, Geschichte durch narrative *Geschichten* in der Gegenwart zu wiederholen. Dabei wird Geschichte nicht als nostalgische Nacherzählung oder als einzig wahre Darstellung der Vergangenheit interpretiert, sondern die Bedeutung von Geschichte für das Hier und Jetzt betont. „Die Relation ‚Vergangenheit-Gegenwart‘ wird zu einem notwendigen, keinem nostalgischen Teil des Lebens.“⁴³ Oder in den Worten Stuart Halls:

[D]ie Beziehung, die die Völker der Welt nun zu ihrer eigenen Vergangenheit haben, ist natürlich Teil der Entdeckung ihrer eigenen Ethnizität. Sie müssen die verborgenen Geschichten (histories) anerkennen, aus denen sie kommen. Sie müssen die Sprachen verstehen, die man ihnen nicht beigebracht hat. Sie müssen die Traditionen und das Erbe des kulturellen Ausdrucks und der Kreativität verstehen und neu bewerten. Und in diesem Sinne ist die Vergangenheit nicht nur eine Position,

⁴¹ Höller, Christian: „Ein Interview mit Stuart Hall – Terrains der Zerstörung“, in: *Texte zur Kunst* 6, Nr. 24, November 1996, S. 49f.

⁴² Hall 1988, S. 30.

⁴³ Bhabha 1997, S. 132.

von der aus man sprechen kann, sondern sie ist auch ein absolut notwendiges Hilfsmittel für das, was man sagen will.⁴⁴

Die Grenzen zwischen Vergangenheit und Gegenwart werden fließend. Durch die Neu-Inszenierungen werden andere, neuzeitliche Aspekte der Kultur in die Tradition eingeführt.

Aber nicht nur mittels Neuerzählung vergangener Geschichte(n) werden aktuelle Positionen geschaffen und Traditionen hinterfragt, wobei neuen Formen des Erinnerens ein Raum geschaffen wird gegen eine vorherrschende Geschichtsschreibung aus der Sicht der dominanten Kultur. Genauso wichtig sind Erzählungen aus dem heutigen Leben der Marginalisierten.

Mit dem Eintreten der Marginalisierten in die Repräsentation treten sie nicht nur mit ihren Versionen der Erinnerung gegen die dominante Geschichtsschreibung an, sondern auch ihr Blick auf das Heute wird durch seine Abbildungen zunehmend sichtbar und kontestiert die hegemoniale Perspektive.⁴⁵

Die Strategien der Repräsentation, die sich hier laut Hall innerhalb eines „process of unsettling, recombination, hybridization and ‚cut-and-mix‘“⁴⁶ entwickeln, führen zu einem neuen kreativen Ausdruck. Aktuelle Identitätskonstruktionen schöpfen aus der Vergangenheit und der Gegenwart gleichzeitig, aus mehreren Einflüssen und Positionen einer sich wandelnden Umwelt, und sprechen aus mehreren Blickwinkeln. Der Ausdruck verschiedener Positionen führt zu einer vielfältigen, polyphonen und sehr kreativen Kunst, deren einzig-artige Kraft und Qualität Stuart Hall wie folgt beschreibt:

Third generation young Black men and women know they come from the Caribbean, know they are Black, know that they are British. They want to speak from all three identities. They are not prepared to give up any one of them. [...] They will contest the notion of Blackness because they want to make a differentiation between people who are Black from one kind of a society and people who are Black from another. Because they need to know that difference, that difference in how they write their poetry, make their films, how they paint. It makes a difference. It is inscribed in their creative work. They need it as a resource. They are all those identities together. They are making astonishing cultural work, the most important work in the visual arts.⁴⁷

Auch Homi Bhabha gesteht den Menschen, die vom Rande der Gesellschaft aus sprechen, einen eigenen und ganz speziellen Raum und Wirkungsbereich zu. Er beschreibt sie als Grenzexistenzen, als Bewohner eines räumlichen und zeitlichen Übergangs zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Inklusion und Exklusion, Zentrum und Peripherie. Bhabha nennt diese Räume „third space“, wobei die Bewohner dieser „Zwischen“-Räume ein besonderes Potenzial an Kreativität be-

⁴⁴ Hall (1989) 1999, S. 95.

⁴⁵ Supik, Linda: *Dezentrierte Positionierung. Stuart Halls Konzept der Identitätspolitik*, Bielefeld: transcript Verlag, 2005, S. 91.

⁴⁶ Hall 1988, S. 30.

⁴⁷ Hall 1991b, S. 59.

weisen, dessen Kraft sich aus der kulturellen Differenz speist.⁴⁸ Die Erfahrungen der verstreuten Existenzen, die aus mehreren Kulturen stammen und von mehreren Welten sprechen, sind reichhaltig und offerieren neue Blickwinkel. Der Zustand der geokulturellen Entortung und Desorientierung wird hier positiv genutzt und äußert sich oftmals in Kreativität und Innovation. Homi Bhabha spricht, wie bereits erwähnt, von einer „Doppelperspektive von Migranten“⁴⁹, von „Zwischenräumen, Spalten, Spaltungen oder Doppelungen.“⁵⁰ Diese Zwischenräume entstehen „durch das Überlappen und De-plazieren (*displacement*) von Differenzbereichen“⁵¹, und sie bieten erst die Plattform, von der aus die Repräsentation subjektiver und kollektiver Erfahrungen aus der Perspektive der Peripherie neu begründet werden kann.

Die gesellschaftliche Artikulation von Differenz ist aus der Minderheitenperspektive ein komplexes, fortlaufendes Verhandeln, welches versucht kulturelle Hybriditäten zu autorisieren, die in Augenblicken historischen Wandels aufkommen.⁵²

Hybride Subjekte sprechen somit aus einem Moment des Übergangs heraus, der keinen Stillstand erlaubt und ein Gefühl der Desorientierung verursacht, das sie zu einer ständigen Neuorientierung antreibt und keinen einstimmigen Lebensentwurf mehr zulässt. Alternative Perspektiven sind gefragt, um die herrschende Ansicht des Westens zu dekonstruieren. Die neuen Konzepte der Hybridität, die aus dieser Perspektive des Dazwischen artikuliert werden, werfen deshalb historisch gewachsene Vorstellungen von Tradition und sozialen Werten um beziehungsweise revidieren und rekonstruieren kulturelle Bilder, die als authentisch gehandelt werden und aus historischen Traditionen schöpfen. Ziel dieser hybriden Vorgehensweise ist allerdings nicht der erneute Entwurf einer Totalität und Einheit, denn „unsere unmittelbare Selbst-Präsenz, unser öffentliches Bild, wird durch die darin enthaltenen Diskontinuitäten, Ungleichheiten, Minderheiten sichtbar.“⁵³ Kulturelle Hybridität entlarvt die fiktiven Bilder der Tradition durch den Einsatz von Doppeldeutigkeiten, spielt mit fragmentierten und widersprüchlichen Identitätsvorstellungen und vermischt althergebrachte und eingebürgerte Definitionen von Mensch und Gesellschaft. Sie verunsichert dadurch den gewohnten, vertrauten Blick auf den Gang der Welt und schult gleichzeitig für Neues – Irritation, Widersprüche und Schock sollen neue Konstruktionen und Perspektiven vermitteln.

Die Möglichkeiten, die durch das Konzept der Hybridität eröffnet wurden, griffen insbesondere Künstler auf, die Fragen nach Ethnizität und Identität in ihrer Kunst thematisiert haben.

⁴⁸ Vgl.: Bhabha 2007.

⁴⁹ Bronfen, Elisabeth: „Vorwort“, in: Bhabha (1994) 2007, S. IX.

⁵⁰ Bhabha (1994) 2007, S. 7.

⁵¹ Ebd., S. 2.

⁵² Ebd., S. 3.

⁵³ Ebd., S. 6.

In a world in which everyone's identity has been thrown into question, the mixing and fusion of disparate elements to create new, hybridized identities point to ways of surviving, and thriving, in conditions of crisis and transition.⁵⁴

Ihre Kunst kann daher als Umsetzung der Thesen von Bhabha und Hall angesehen werden, vor allem hinsichtlich des zentralen Aspekts der Identitätskonstruktion, die niemals ganz und vollständig sei, sondern sich ständig neu orientiere und zusammensetze.: „that identities are never completed, never finished; that they are always as subjectivity itself is, in process.“⁵⁵ Der Begriff Authentizität wird radikal in Frage gestellt. An seine Stelle treten Ironie und Widersprüchlichkeit, die sicher geglaubte Positionen aufheben und mit Identitätsvorlagen spielen. Durch einen kreativen Akt der Selbstspaltung oder Selbst-verdoppelung werden historische Identitätsbilder und -muster als fiktiv entlarvt und müssen daher neu ausgehandelt werden. Festgelegte Identitätsvorstellungen, die an bestimmte Ideologien gebunden sind und starre Gesellschaftsstrukturen wie beispielsweise Rassengrenzen begrüßen, werden ersetzt durch offene, fließende und interkulturelle Identitäten, die sich an die wandelbaren Situationen und Umstände des Einzelnen anpassen. Identitäten werden geformt, wie Bhabha schreibt, „through the conditions of contingency and contradictoriness that attend upon the lives of those who are ‚in the minority‘.“⁵⁶

Auch Chris Ofili nimmt die durch das Konzept der Hybridisierung offerierten neuen Möglichkeiten der Artikulation und Repräsentation des eigenen Selbst durch freie Aneignungs- und Transformationsprozesse auf und setzt sie gleichermaßen in seiner Kunst wie auch in den Inszenierungen seiner Person um. Er schöpft kreatives Potenzial aus dem Prozess der kulturellen Hybridisierung, die als Produktionstechniken Vermischung und (Re-) Kombination proklamiert und sich programmatisch gegen Konzepte der Homogenität und Reinheit stellt. Die daraus resultierende Widersprüchlichkeit, Ambivalenz und Uneindeutigkeit wertet Ofili positiv als Widerstand gegen normierte Darstellungssysteme. Wie genau nun und mit welchem Ziel Chris Ofili die Taktiken und Strategien kultureller Hybridisierung für den Entwurf eines Menschenbildes einsetzt, steht im Zentrum der folgenden Kapitel.

4.2. Das Menschenbild von Chris Ofili

Homi Bhabha beschreibt Migrationserfahrungen als eine „Zeit des Sammelns“, was sich wiederum auf die Kunstproduktion Ofilis übertragen lässt.

[Eine Zeit des Sammelns] von Exilierten und émigrés und Flüchtlingen; des Sammelns am Rand von „fremden“ Kulturen; des Sammelns an den Grenzen; des Sammelns in den Ghettos oder Cafés der Innenstädte; des Sammelns in der fragmentari-

⁵⁴ Mercer 1994a, S. 4.

⁵⁵ Hall 1991, S. 47.

⁵⁶ Bhabha 1994, S. 2.

schen Existenz und im Halbdunkel fremder Sprachen oder im unbehaglichen Fluß der Sprache eines anderen; des Sammels der Zeichen von Anerkennung und Akzeptanz, Diplomen, Diskursen, Disziplinen; des Sammels der Erinnerungen an Unterentwicklung, an andere Welten, die nun retroaktiv gelebt werden; des Sammels der Vergangenheit in einem Wiederbelebungsritual; des Sammels der Gegenwart.⁵⁷

Auch bei Ofili lässt sich der Aspekt des Sammels als konzeptionelle Vorgehensweise erkennen, offensichtlich zum Beispiel in der Vielfalt an Details, Materialien und Bezügen, an denen seine Leinwände schier zu explodieren drohen. Inwiefern dies als ein unmittelbarer Reflex und kreativer Ausdruck übergeordneter kultureller Prozesse zu lesen ist, wird im Folgenden anhand einer Auswahl von Bildern und Skulpturen gezeigt.

4.2.1. Ofilis Werk im Kontext von Hybridisierungsprozessen

Alle Materialien auf Ofilis Bildern sind gefundene Objekte, die in einer Art Baukastensystem angeordnet werden. Er bezieht seine Quellen und Motive aus unterschiedlichen Kulturkreisen: der afrikanischen Yoruba-Kultur mit ihrem Voodoo-Zauber, historischen Überlieferungen, dem katholischen Christentum, katalanischen Traditionen der afro-amerikanischen Straßen-Kultur samt Ghetto-Legenden und Rap-Größen. Neben Parallelen zu Künstlern wie Jean-Michel Basquiat und David Hammons oder strukturellen Anleihen an Warhol und Rodin, stammen die Einflüsse für seine Punktieretechnik aus den Matopos Bergen in Zimbabwe und der Elefantenkot von indischen Elefanten aus dem Londoner Zoo, und die Collage-Elemente in seinen Bildern zeigen amerikanische Stars aus Magazinen. Diese Bausteine weisen Ofili als einen vielseitigen Menschen aus, der über Migrationserfahrungen in seinem Werk reflektiert und selbst davon geprägt ist. Ausgehend von seinen afrikanischen Wurzeln, der katholischen Erziehung und seinen kunsthistorischen Interessen sowie den Bezügen zur amerikanischen Pop-Kultur, versteht sich Ofili als Weltbürger. Weitere Spuren führen zur Pornographie und zu Stars sowie Handlungselementen der ‚Blaxploitation‘-Filme. Die Liste der Referenzen ist lang und die Verknüpfung der einzelnen Motive und Themen oftmals mehrdeutig, wie Ofili programmatisch erklärt: „Everything just gets everything. The site has been bombed out, anyway, and you just bring whatever you want to it.“⁵⁸

In *The Holy Virgin Mary* (Abb. 30) zum Beispiel verbindet Ofili kontroverse Tendenzen in seinen Bildern: Schönheit wird mit dem vermeintlich hässlichen und abstoßenden Elefantendung gepaart, Elemente des Profanen rücken in unmittelbare Nähe zum Heiligen, Pornographie und Prostitution verquicken sich mit der Keuschheit und Reinheit der Jungfrau Maria – und zwar mit Absicht:

⁵⁷ Bhabha, Homi (1994) 1997, S. 148.

⁵⁸ Miller, Paul D.: „Deep Shit – An Interview with Chris Ofili“, in: *Parkett*, No. 58, 2000, S. 164.

I really think it's a very beautiful painting, full of contradictions, which is perhaps why it's been misunderstood. If you feel uncomfortable with that uncertainty, relax with that uncomfortability. [...] Relax with that, let it be a state of mind because there aren't many situations where you're allowed, where you can do that, there just aren't. Music allows that. On certain levels art allows that.⁵⁹

Durch diese Kombination von Heterogenem bringt Ofili seine hybride ‚schwarze‘ Identität als Künstler zum Ausdruck, für die gegensätzliche Werte und Auffassungen unterschiedlicher Kulturkreise kein Problem oder Hindernis mehr darstellen. Ofili überschreitet stattdessen ethnische Grenzen und entdeckt in ihnen sogar die Option, unterschiedlichste Traditionslinien miteinander zu verknüpfen, selbst wenn die dabei auftretenden Widersprüche und Probleme die vorherrschenden nationalen Identitätskonstrukte infrage stellen. Die Hinterfragung und Neuformung von Identität mit den Mitteln der Willkür und des Zufalls werden für Ofili zum „state of mind“.

Ein weiteres Werkbeispiel aus dem Jahr 2005 belegt Ofilis ständiges Bemühen um Neuorientierung und Weiterentwicklung. Mit *Blue Moon* und *Silver Moon* (Abb. 18/19) wechselt Ofili von der Leinwand zur Skulptur. Die zwei Statuen aus Silber und Bronze bilden ein afrikanisches Figurenpaar, die durch ihre Haarpracht und prononcierten Gesichtszüge als Schwarze gekennzeichnet werden. Frontal betrachtet wirken die Figuren ehrwürdig und stolz, schreitet man jedoch um die Figuren herum, erblickt man die humoristische Kehrseite der Medaille⁶⁰: Die Figuren verrichten ihr Geschäft auf dem Boden, wobei sich der Kothaufen schlangenartig in Richtung Hinterteil windet. Die Darstellung wirkt umso befremdlicher und grotesker, da im Gegensatz zur matten Oberflächenbearbeitung der Figuren die blanken Gesäße beider Gestalten blank poliert sind und glänzen und funkeln.

Die Skulpturen *Blue Moon* und *Silver Moon* stehen formal in der katalanischen Tradition der weihnachtlichen Krippenspiel-Darstellung, vor allem in der Figur des sogenannten Caganer, die während des weihnachtlichen Krippenspiels, halb verdeckt oder hinter Büschen versteckt, Fäkalien auf dem Boden hinterlässt. Sie repräsentiert gleichzeitig das Profane und das Heilige und wird unter anderem als Zeichen für Fruchtbarkeit, Wohlstand und eine gute Ernte im kommenden Jahr verstanden.

Andererseits repräsentiert [der Caganer] den niederen, menschlichen Aspekt des weihnachtlichen Mysteriums. Aber die skatologische Figur hat auch ihre ironische Seite; nicht einmal die Geburt Jesu kann das dringendste natürliche Bedürfnis aufhalten.⁶¹

⁵⁹ Eshun, Kodwo: „An Ofili big adventure“, in: *Arena*, Oktober 1998, S. 140.

⁶⁰ „Es geht darum, wie eine Skulptur funktioniert, nämlich abhängig vom Blickwinkel des Betrachters. [...] Erst wenn Sie um die Skulptur herumgehen, sehen Sie die andere Dimension.“ (von Taube, Annika / Ofili, Chris: „Serious Shit“, in: Bracht, Christian (Hrsg.): *Sleek*, Issue 10, Frühjahr 2006, S. 84.)

⁶¹ Grau, Carolina: „Der Caganer“, in: Görner, Veit / Wagner, Hilke (Hrsg.): *The Blue Rider Extended Remix – Chris Ofili*, Ausstellungskatalog kestnergesellschaft Hannover 2006, Hannover: kestnergesellschaft, 2006, S. 10.

Ofilo ist dieser Tradition begegnet, als er Anfang der 1990er-Jahre zu Studienzwecken nach Barcelona gereist war und Berichten zufolge eine Caganer-Figur mitgenommen haben soll⁶². Er bedient sich ihrer als Vorlage, modifiziert sie, um schließlich zwei überlebensgroße, afrikanisierte Skulpturen zu gestalten, die sich auf dem Boden, in freier Natur und letztlich natürlich auch in der Galerie erleichtern. Eine weitere Referenz sind die aus spiegelndem Metall gefertigten Skulpturen von Jeff Koons, der ebenfalls kitschige Puppenfiguren aus der Volkskunst überdimensioniert und aus wertvollen Materialien gefertigt reproduziert. *Blue Moon* und *Silver Moon* zeigen demnach deutlich, wie Ofilo mit seinen Bildinhalten und Gestaltungsmaterialien experimentiert. Er entreißt sie ihren Originalkontexten und setzt sie als singuläre Bestandteile ein: „The elements just exist as they are, as individual things“, wie Adrian Searle diese Vorgehensweise charakterisiert. „But at the same time, once they’re put in that new context. They become something else.“⁶³

Die Tatsache, dass postkoloniale Identitätsprozesse auf einer Kulturexperimentation der Diaspora basieren, spielt eine zentrale Rolle für die Theorie der Hybridisierung. Auch in Ofilos Werk kehrt dieser Aspekt als Thema immer wieder und kann somit als wichtiger Bestandteil seines bildnerischen Konzepts definiert werden. Ofilo setzt sich mit Vorurteilen und Klischees auseinander, die jahrzehntelang das Bild des Afrikaners geprägt haben und die, wie der Aufruhr um das Gemälde *The Holy Virgin Mary* in New York gezeigt hat, oftmals bis heute noch prägen. Jedoch stellt sich Ofilo in seiner Darstellung von Schwarzen nicht in die Tradition schwarzer Künstler der älteren Generation wie etwa Eddie Chambers und Keith Piper, für deren Werke und persönliche Inszenierung eine anklagende, radikale und beherrschende Position, mit der sie sich in der weiß-dominierten Galerie-Landschaft präsentiert haben, typisch ist. Ofilo hingegen, weniger stark dominiert von rassistischen Erfahrungen, nimmt demgegenüber eine andere Position ein, worauf etwa der Kunsthistoriker Niru Ratnam hingewiesen hat: „Ofilo doesn’t treat black popular culture as if it is something innately his, but something to be borrowed and toyed with.“⁶⁴ Seine Absicht ist nicht die Darstellung einer essentialistisch zu verstehenden ‚schwarzen‘ Identität, sondern eines ‚persönlichen‘ Ganzen aus hybrid kombinierten Einzelteilen. Denn gerade das Konzept der Hybridität erlaubt ihm einen freieren, ungezwungeneren Umgang mit der Frage nach Identität, fernab einer einseitigen und allgemeingültigen Definition für den weitläufigen Begriff der ‚schwarzen Erfahrung‘.

Ofilos Arbeiten markieren einen Wendepunkt innerhalb der Tradition afrobritischer Künstler. Er thematisiert Ethnizität viel ambivalenter als noch die Künstlergeneration vor ihm (oder um ihn herum), mit zweiseitigem Humor, Ironie, Parodie, dem Spiel von Gegensätzen sowie mit dem Brechen von Tabus und dem Einsatz von Elementen unterschiedlichster Kulturkreise und -bereiche.

⁶² Vgl.: Searle, Adrian: „Ofilo: the blue period“, in: *The Guardian*, 22. November 2005, S. 20.

⁶³ Miller, Paul D.: „Deep Shit – An Interview with Chris Ofilo“, in: *Parkett*, No. 58, 2000, S. 164.

⁶⁴ Ratnam, Niru: „Chris Ofilo and the Limits of Hybridity“, in: *New Left Review*, No. 235, Mai / Juni 1999, S. 155.

4.2.2. Geschichte(n) in Bildern – schwarze Vergangenheit und Gegenwart in Ofilis Werk

Doch noch einmal zurück zum Aspekt der Migrationserfahrung, den Homi Bhabha „als Sammeln der Vergangenheit in einem Wiederbelebungsritual, als Sammeln der Gegenwart“ beschreibt, und die wegen ihrer Bedeutung für Ofili ein eigenes Kapitel verdient, denn sie ist auch ein wichtiger Teil im Prozess der postkolonialen Identitätskonstruktion.

Ofilis reflektierender und zugleich ironischer Blick auf die Vergangenheit, auf die koloniale Lebenswelt und deren Konsequenzen für die Gegenwart kann an *Afrobloss* (Abb. 42) aus dem Jahr 1997 exemplarisch nachgezeichnet werden. Es zeigt eine auf den ersten Blick rein dekorativ anmutende Leinwandoberfläche. Aber wie der Titel bereits vermuten lässt, täuscht die Abstraktheit der Oberfläche über die Geschichte(n), die hinter ihr stecken. Auf der schwarz gemalten Leinwand, die mit Harz und Glitzerspuren geschmückt ist, hebt sich im Vordergrund eine Kette aus unterschiedlich großen, kugelförmigen Gebilden ab. Die Kreise formen weitere, ineinander verschachtelte geometrische Figuren wie Linien, Ellipsen und (Halb-) Kreise. Die Kreise erinnern an mehrere aneinandergereihte oder ineinander verkettete Handschellen. Dies ruft zusammen mit der überwiegend schwarzen Farbe Bilder von gefangenen Menschen in Ketten, Knechtschaft und Sklavenarbeit ins Gedächtnis. Ein konkretes Bild wird gegenwärtig, wenn man sich an die sogenannten ‚chain gangs‘ erinnert, die vor allem während der ‚Reconstruction Era‘ nach dem Sezessionskrieg von 1865 bis 1877 in den USA etabliert waren. Eine ‚chain gang‘ ist eine Truppe von Sträflingen, die, aneinander gekettet, sehr schwere körperliche Arbeit verrichtet. Die meistens aus willkürlich verhafteten Afro-Amerikanern bestehenden Truppen mussten die durch den amerikanischen Bürgerkrieg zerstörten Eisenbahnschienen und Straßen wiederaufbauen.

Doch diese historische Anspielung wird von Ofili zugleich in die Gegenwart hineinprojiziert. Durch die einzelnen Kreise und den daraus entstehenden geometrischen Formen hindurch lassen sich nämlich die Körperformen einer zentralen Figur, komponiert aus fünf Ballen Elefantenkot, erahnen, die mit Kreisen und Linien vervollständigt und betont wird. Die beiden Kotballen, auf denen die Leinwand platziert ist, komplettieren die Figur, indem sie ihre Füße darstellen. Diese zentrale Figur, die an der Bildoberfläche förmlich aus den ‚chain gangs‘ formiert wird, überlebt sinnbildlich die Vergangenheit, ohne sie vergessen zu können, da ohne sie die Figur gar nicht erst sichtbar wäre.

Bei näherer Betrachtung eröffnen sich noch weitere Deutungsmöglichkeiten von *Afrobloss*. Denn auf den zweiten Blick erkennt man in jedem einzelnen kleinen Kreis ein Gesicht, das aus Magazinen ausgeschnitten und dann auf die Leinwand geklebt wurde. Steht die zentrale Figur demnach als Repräsentantin für die vielen Gesichter, die hinter ihr in / auf der Leinwand verschwinden? Der Eindruck des Verschwindens wird verstärkt durch die überdimensionale Afro-Frisur, die jedes Gesicht erhalten hat, und die zudem in den meisten Fällen die Augen

der schwarzen Magazin-Porträts verdeckt „in a way the Afro is supposed to suck all that recognition out really and give them all this same hairstyle, this one Afro. It's not about identifying faces, it's about dissolving faces.“⁶⁵ Wie in der Zeit während der ‚Reconstruction‘, als Afro-Amerikaner als in Ketten zu pferchende ‚Arbeitstiere‘ angesehen wurden und nicht als Individuen, thematisiert Ofili mit seinem Bild *Afrobloss* diese rassistisch vereinheitlichende Darstellung der Schwarzen in Form einer jegliche Individualität verhüllenden Afro-Frisur. Die einzelne Figur stellt demnach eine kollektive Repräsentation der als homogene Masse betrachteten schwarzen Bevölkerung dar und gibt ihr gleichzeitig ein Gesicht.

Das nächste Bildbeispiel trägt den Titel *Them Bones* (Abb. 80) und stammt aus dem Jahr 1995. Im Gegensatz zu *Afrobloss* ist hier die zentrale Figur sofort ersichtlich und tritt dem Betrachter als lebensgroßer, schwarz gemalter Skelettkörper entgegen. Das Skelett selbst ist anatomisch nicht korrekt wiedergegeben, sondern erinnert an eine Kinderzeichnung oder die Darstellung einer Comicfigur mit einem breiten Grinsen, wobei dieses wiederum als zugeklebter Mund gedeutet werden kann, der an die Zeit der Sklaverei erinnert. Die Figur wird von mehreren Umrisslinien unterschiedlicher Breite umringt, die an den Rand der Leinwand gemalt sind und das zentrale Bildmotiv noch weiter betonen und den Körper strahlend erscheinen lassen. Doch der Glanz wirkt trügerisch. Wo genau sich die Figur befindet, bleibt ungewiss: Vielleicht ist sie eingebettet in ihrem eigenen Glanz, der an eine Aureole denken lässt, oder festgenagelt an eine Drehscheibe, wie sie sich auf Jahrmärkten finden lassen und zum Werfen von Dartpfeilen animieren. Die zwei Bälle Elefantendung, die jeweils eine Hand bedecken, erwecken diesen Eindruck und scheinen den Körper an die Leinwand zu drücken. Stimmt dieser Eindruck, dann wäre der vermeintliche Glanz oder Heiligenschein der Figur wohl eher als Sarg oder Zielscheibe anzusehen. Oder hat das Skelett die Macht über den Elefantendung und wartet nur den richtigen Zeitpunkt ab, um seine Betrachter mit dem Elefantendung als Wurfgeschoss zu attackieren?

Them Bones zeigt eine Figur, deren körperlose Gestalt an Ralph Ellisons Romanfigur *Invisible Man* denken lässt, an einen Mann also, der wegen seiner schwarzen Hautfarbe nicht wahrgenommen wird und als unsichtbar gilt im Meer der vorherrschenden Identifikationsmuster, ein Körper, dessen äußere Erscheinungshülle wie durch einen Röntgenblick verschwunden ist. Hieße dies also, dass es keine Diskriminierung durch Rassen- oder Hautfarbenuweisung mehr gibt, sobald die Haut fehlt? Und bedeutet dies, dass für Ofili die Zeiten der Diskriminierung vorbei sind? Auf der anderen Seite meint man jedoch Zitate im Bild zu erkennen, die immer noch an die Zeit der Sklaverei denken lassen. Durch seine unproportionierte und karikaturhafte Darstellung erinnert die Figur nämlich an einen geschundenen Sklavenkörper, der seinen Frieden erst im Grab gefunden hat und wie als Erinnerungsstück an die ausbeuterische Arbeit den Dreck noch in den Händen hält. Mit anderen Worten: Die Diskriminierung setzt sich selbst im Tod noch unter den Fingernägeln fest und damit fort.

⁶⁵ Eshun, Kodwo: „An Ofili big adventure“, in: *Arena*, Oktober 1998, S. 82.

Doch Ofili lässt sich genauso wenig wie seine Figur im Bild auf eine dieser Sichtweisen festnageln, sondern umkreist stattdessen nur den Komplex Darstellung, Rassenzuweisung und Identifikation sowie Identität. Dies bedeutet aber auch, dass Ofili im Gegensatz zu den Künstlern der 1980er-Jahre wie beispielsweise Keith Piper nicht explizit eine Entschuldigung vom weißen (Kunst-) Publikum einfordert. Die im Bild angelegten Widersprüche und Doppeldeutigkeiten hinterfragen jedoch die tradierten Sichtweisen der offiziellen Geschichtsschreibung und formulieren Geschichte ihrerseits aus einer anderen Perspektive neu.

Als weiteres Beispiel für Ofilis Spiel mit der Geschichte im Bild kann *Afro Love and Envy* (Abb. 81) von 2002/03 aus der Ausstellung *Within Reach* gelten. Es handelt sich um eine Adam und Eva Darstellung im Paradies. Ein sich küssendes Paar ist in der Bildmitte platziert, inmitten einer vegetativen, aber sehr dunklen Umgebung. Rechts im Bild erkennt man den Körper einer Schlange, die sich unbemerkt von der Palme herunter schlängelt und ihren Kopf fast auf die linke Schulter des Mannes zu legen scheint – eine allgemein bekannte Szene aus dem Alten Testament. Doch Adam und Eva sind nicht wie in der westlichen Vorstellungswelt weiß, sondern schwarz, tragen eine stolze Afro-Frisur und sind gekleidet wie ein herrschaftliches Paar. Die traditionelle Darstellungsweise von Adam und Eva als weißes, nacktes Paar wird hier von Ofili neu arrangiert. Vielleicht spielt er dabei auf evolutions- und rassentheoretische Diskussionen an, die verstärkt im 17. und 18. Jahrhundert aufkamen, mit denen unter anderem die Sklaverei wissenschaftlich legitimiert werden sollte, und die vor allem in Amerika zur Zeit der Sklavenhaltung weit verbreitet gewesen waren. Eine von ihnen war die Theorie der Polygenese, die davon ausging, dass die Menschheit nicht von einer Spezies abstamme, sondern von mehreren. Weiße und schwarze Menschen entstanden demnach nicht zur gleichen Zeit, die Schwarzen wurden sogar auf eine Linie mit der Evolutionsstufe des Tiers gesetzt, um die Überlegenheit der Weißen zu verifizieren.⁶⁶ Die polygenetische Theorie besagte daher, „daß unterschiedliche Menschen,rassen‘ immer existiert hätten, und daß mithin die Hierarchie von Höher- und Minderwertigkeit naturgegeben, unvermeidlich und unveränderlich sei.“⁶⁷ Im Gegensatz dazu betrachteten Monogenisten die schwarze Hautfarbe als eine pathologische Veränderung einer ehemals weißen Haut, die zudem als Fluch Gottes gedeutet wurde und zum Zeichen der kollektiven Erbsünde der Schwarzen avancierte.⁶⁸

⁶⁶ Vgl.: Miles, Robert: *Rassismus – Einführung in die Geschichte und Theorie eines Begriffes* (1989), Hamburg: Argument Verlag, 1991, S. 39ff.

⁶⁷ Miles (1989) 1991, S. 45.

⁶⁸ Ein weiteres Beispiel für Ofilis bildnerische Auseinandersetzung mit der Evolutionstheorie und ihren wissenschaftlichen Mythen, die nicht selten zur Etablierung eines Rassismus herhalten mussten, ist das bereits in Kapitel 2 erwähnte Bild *The Holy Virgin Mary* aus dem Jahr 1996. In der maskenhaften Wiedergabe des Gesichts der ‚Muttergottes‘ lassen sich Spuren des wissenschaftlichen Rassen-Diskurses wiederfinden. Rassen wurden im 18. und 19. Jahrhundert anhand phänotypischer Eigenschaften wie Haut- und Haarfarbe sowie einzelner Gesichts- und Schädelformen hierarchisch klassifiziert. (Vgl.: Miles (1989) 1991, S. 47f.) Ofili betont diesen Aspekt durch die übertriebene Darstellung der einzelnen Gesichtsmerkmale von Maria. Diese besitzt ei-

Doch auch eine Deutung anhand der Schöpfungsgeschichte macht Sinn. Nach dieser wurden Adam und Eva aus dem heimatlichen Paradies vertrieben. Die Anwesenheit der Schlange im Bild von Ofili beschwört also bereits die Konsequenz des Sündenfalls herauf, nämlich die Vertreibung. Auch die Schwarzen wurden aus ihrer Heimat Afrika deportiert und müssen jetzt folglich mit den Konsequenzen der Entwurzelung leben. Die diasporische Erfahrung erzwingt eine Neuorientierung und Neupositionierung, und auch dafür steht sinnbildlich die (Schöpfungs-) Geschichte von Adam und Eva.

Auch die Farbwahl von *Afro, Love and Envy* reiht sich in die Motive der Vertreibung aus dem Paradies, der Heimatlosigkeit und Zerstreuung ein. Die Farben evozieren ebenfalls Bilder aus der Vergangenheit, genauer: Bilder und Ideen der Black Power Bewegung. Das ganze Gemälde ist in den Farben Schwarz, Rot und Grün gehalten – Farben, die seit Marcus Garvey⁶⁹ eine besondere Bedeutung haben. Der afro-amerikanische Politiker entwarf eine gemeinschaftliche Flagge für alle auf der ganzen Welt verstreuten Schwarzen, die schwarzen Rassenstolz versinnbildlichen und die pan-afrikanische Nation repräsentieren sollte. Die Farben der Flagge standen für das Blut, das im Kampf für die Unabhängigkeit vergossen wurde (Rot), für die stolze Hautfarbe (Schwarz) sowie für die fruchtbare Heimat Afrikas (Grün). Doch der Traum Garveys von einer Zusammenführung der schwarzen Rasse, der künstlich erschaffene, nationale Einheitsgedanke funktioniert in der Gegenwart nicht mehr. Die Illusion von einer Rückkehr in das gelobte Heimatland ist dem alltäglichen (Über-) Leben in der neuen Heimat gewichen und ersetzt die utopische kollektive Vorstellung von der Zusammenführung eines Volkes, das es allerdings in dieser / einer ursprünglichen Einheit nicht mehr gibt und auch nie wirklich gegeben hat.

Auch *Black Paranoia* (Abb. 82) aus dem Jahr 1997 wird von Ofili fast ausschließlich in den drei Farben der pan-afrikanischen Flagge gemalt. Hier erkennt man im Gegensatz zu *Afro, Love and Envy* sofort den Zusammenhang zu Marcus Garvey und dessen Visionen, denn die Farben der Flagge werden als Leinwandhintergrund eingesetzt und ihre Namen auf drei Bällen Elefantendung im oberen Bildteil explizit ausgeschrieben. Der Vordergrund wird dominiert von einem Schädel in Profilzeichnung. Er wirkt hohl und durch seine plakative Darstellung sowie die breiten Konturlinien, die sein Inneres freilegen, wie eine tote Maske. Genau genommen hat der Kopf überhaupt gar kein Innenleben, denn die pan-

ne überdurchschnittlich breite Nase und wulstige Lippen, die einen ellipsenartigen Mund formen und somit an Affenkarikaturen denken lassen.

⁶⁹ Marcus Garvey wurde 1887 in Jamaika geboren und starb 1940 in London, lebte jedoch die meiste Zeit in New York. Er gilt als radikaler Panafrikanist und Gründer der sogenannten *Black Zionism* Bewegung. 1914 gründete er die *Universal Negro Improvement Association and African Communities League* (UNIA-ACL), die die Rückführung aller Schwarzen nach Afrika zum Ziel hatte und die erste afro-amerikanische Massenbewegung darstellt. Zu diesem Zweck gründete er eine Schiffsgesellschaft (*Black Star Line*), die seinen Traum einer Rückkehr nach Afrika verwirklichen sollte. Vgl.: Hill, Robert A. (Hrsg.): *Marcus Garvey – Life and Lessons. A centennial companion to the Marcus Garvey and Universal Negro Improvement Association papers*, Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 1987.

afrikanische Flagge des Hintergrundes scheint durch ihn hindurch und lässt ihn als eine Art Schablone oder Ausstechform erscheinen. Trotzdem können anatomische Details des Schädels entdeckt werden: Die Bereiche, die in die rote und grüne Zone der Flagge fallen, weisen eine Musterung auf, die an Gehirnmasse erinnert. Überdies sind zusätzliche Konturen innerhalb des Schädels gemalt, die weitere, abstrahierte Gesichtsformen erahnen lassen. Der Eindruck der leblosen Maske wird durch die Betonung der Lippen, die mit zahllosen weißen Punkten gemalt sind und sich innerhalb der Schädelform zweimal in unterschiedlicher Ausformung wiederholen, verstärkt. Sie wiederholen sich auch in den Afro-Köpfen, die in senkrechten Reihen die rote und grüne Farbfläche im Bildhintergrund schmücken. Jeder einzelne Afro-Kopf besitzt darüber hinaus ein weißes Paar Lippen, die auch deswegen hervorstechen, weil sie die einzigen Bildelemente sind, die nicht in den Farben Marcus Garveys gemalt sind.

Die farbliche Akzentuierung und die Wiederholung der Münder als Instrument des Sprechens bringt den Aspekt Sprache in Ofilis Bild, zumal die Lippen leicht geöffnet sind. Die Lippen werfen aber auch sofort eine ganze Reihe von Fragen auf: Stellen sie das einzige ‚Nicht-Schwarze‘ auf diesem Bild dar? Sprechen die weißen Münder der Schwarzen die Sprache der Weißen, aber in Form einer ‚aufgesetzten‘ Sprache, da die Lippen nur weiß übermalt sind? Oder versinnbildlichen die Lippen das Streben nach einem vollkommenen weißen Dasein? Laut Fanon entspringt dieser Wunsch, Weiß sein zu wollen, einem schwarzen Minderwertigkeitsgefühl und wurde den Schwarzen durch das weiße Superioritätsdenken indoktriniert.⁷⁰ Die Inferiorität-Superioritätsdebatte versucht Fähigkeitszuweisungen anhand von Rasse, Hautfarbe oder Geschlecht vorzunehmen. Danach besitzen Schwarze geringere intellektuelle, dafür aber höhere körperliche Fähigkeiten – Stereotype, die auch heute noch kursieren. Außerdem müssen Schwarze eine weiße Maske tragen, um sich in einer von Weißen dominierten Gesellschaft behaupten zu können, und mit ihr ‚aus einem weißen Mund‘ sprechen. Die Verinnerlichung solcher absurden (weißen) Wertvorstellung führt Frantz Fanon zufolge letztlich zum permanenten Selbsthass der Schwarzen, den er als „neurotic situation“⁷¹ umschreibt – der medizinisch-psychologische Begriff dafür lautet Black Paranoia, genau also wie das Gemälde Ofilis. Doch während der Schädel insgesamt drei Münder hat, sind über das ganze Bild unzählige Münder verteilt, wenn man die Vielzahl an Afro-Köpfen im Hintergrund mitberücksichtigt, wobei die ein-

⁷⁰ Frantz Fanon beschreibt diesen Versuch der kulturellen Assimilation durch den fehlerfreien Gebrauch von Sprache am folgenden Beispiel eines schwarzen Mannes von der karibischen Inselgruppe der Antillen, das repräsentativ sein soll für die Erfahrung eines jeden kolonisierten Menschen: „[D]er schwarze Antillaner wird desto weißer sein, das heißt, sich desto mehr dem wahren Menschen annähern, je besser er sich die französische Sprache aneignet. [...] Ein Mensch, der die Sprache besitzt, besitzt auch die Welt, die diese Sprache ausdrückt und impliziert.“ Fanon geht in der Beurteilung der Assimilation von Schwarzen noch einen Schritt weiter: „Der Kolonisierte wird seinem Busch desto schneller enttrinnen, je besser er sich die kulturellen Werte der Metropole aneignet. Er wird desto weißer sein, je stärker er seine Schwarzheit, seinen Busch verleugnet.“ (Fanon (1952) 1980, S. 13f.)

⁷¹ Fanon, Frantz: *Black Skin, White Masks* (1952), New York: Grove Press, 2008, S. 60f.

zelen Mänder selbst wiederum aus Tausenden von singulären Punkten geformt sind. Es gibt also in Ofilis Augen nicht eine ‚vollkommene‘ Sprache, der es nachzueifern gilt. Ganz im Gegenteil spricht sich das Bild explizit für Polyphonie, für Mehrstimmigkeit aus, die auch der Realität näher kommt. Die Mänder auf Ofilis Bild repräsentieren Mischformen, die aus zwei oder mehreren Sprachen entstehen und neue Grammatiken und Wortschöpfungen hervorbringen wie etwa das Kreole, die Hybridsprache per se.

Ofili behandelt aber auch Vorfälle aus der jüngsten Vergangenheit in seiner Kunst, und zwar ebenfalls vor dem Hintergrund der Hybridisierung. Ein Beispiel dafür ist das bereits in Kapitel 3.4.2 behandelte *No Woman No Cry* (Abb. 63) aus dem Jahr 1998. Es thematisiert den rassistisch-motivierten Mord an einem schwarzen Jugendlichen in London durch die Darstellung seiner trauernden Mutter, in deren Tränen jeweils ein ausgeschnittenes Foto ihres Sohnes zu sehen ist. Das Bild thematisiert die schlimmsten Folgen von Rassismus und Gewalt: Mord und Totschlag. Der Kunsthistoriker und Autor Niru Ratnam kritisiert in seinem Essay *Chris Ofili and the Limits of Hybridity* (1999) *No Woman No Cry* und demzufolge die künstlerische Vorgehensweise Ofilis mit dem Argument, dass Signaturen des Hybriden wie Ironie, Zufälligkeit und Doppeldeutigkeit wenig mit einem rassistisch motivierten Mord wie dem Lawrence-Fall zu tun haben.⁷² Laut Ratnam entzieht sich diese Form der rassistischen Brutalität der Ausdruckskraft einer hybriden Welt. Hybridisierung verkrachte nur Fakten, die „less hard hitting“⁷³ seien. „Indeed, the question *No Woman, No Cry* poses is this: can hybridity even begin to deal with issues such as the Lawrence murder?“⁷⁴

Darauf kann es jedoch eigentlich nur eine Antwort geben: Hybridität fordert sogar die Auseinandersetzung mit Themen wie Rassismus und Diskriminierung in Vergangenheit und Gegenwart, weil sie zu jeder Zeit das Leben von Minderheiten in einer von Weißen dominierten Gesellschaft maßgeblich mitbestimmt haben. Ein weiteres Indiz dafür, dass der Lawrence-Fall die Grenzen der Hybridität sprengt, ist laut Ratnam auch das eingeklebte Bild des Jungen inmitten der hybrid arrangierten Riege der Magazin-,Cut-Outs‘, die Filmstars, HipHop-Künstler und Porno-Stars umfasst und daher die Frage nahelegt, ob in einer dergestalt hybriden (Kunst-) Welt aktuelle sozialpolitische Ereignisse überhaupt Platz haben sollten. Ratnam berücksichtigt jedoch nicht, dass gerade die Auseinandersetzung mit der schwarzen Vergangenheit, die Reflexion auf die koloniale Lebenswelt und deren Folgen in einem Akt des Sammelns einen massiven Einfluss auf die Bildung der postkolonialen Identität hat. Mit keinem Wort erwähnt er daher die Auswirkungen der afro-diasporischen Erfahrung auf den Prozess der Hybridisierung, einen Aspekt, den Kulturtheoretiker wie Stuart Hall und Homi Bhabha als zentral ansehen. Diskriminierung und Rassenhass sind auch in der

⁷² Ratnam, Niru: „Chris Ofili and the Limits of Hybridity“, in: *New Left Review*, No. 235, Mai/Juni 1999, S. 153-159.

⁷³ Ebd., S. 158.

⁷⁴ Ebd., S. 156.

hybriden Welt nicht ausgestorben, weswegen sich Ofili als schwarzer Künstler gerade deshalb bewusst mit ihnen auseinandersetzt und sich auch nicht scheut, dafür grenzwertige, aktuelle politische Ereignisse in seinem Werk aufzugreifen.

Bevor sich das übernächste Kapitel mit Ofilis Techniken der kulturellen Hybridisierung in der öffentlichen Darstellung seiner Person befasst, soll vorab in einem Exkurs Frantz Fanons psychoanalytische Theorie der schwarzen Subjektkonstruktion im Kolonialismus etwas ausführlicher behandelt werden, weil sie einen hilfreichen Ansatz zum Verständnis von Ofilis spielerischer Selbstinszenierung liefert.

4.2.3. Exkurs: Überlegungen zu Frantz Fanon und dem ‚Blick des Anderen‘

Frantz Fanon arbeitet in *Schwarze Haut, weiße Maske* vor einem autobiographischen Hintergrund den sogenannten weißen Blick, der das schwarze Subjekt fremd-konstituiert, heraus.⁷⁵ Ausgehend von einem weißen Überlegenheitsdenken kommt es zu einer kulturellen Entfremdung und ambivalenten Konstruktion der psychischen Existenz, die Fanon wie folgt beschreibt:

Und dann geschah es, daß wir dem weißen Blick begegneten. Eine ungewohnte Schwere beklemmte uns. [...] In der weißen Welt stößt der Farbige auf Schwierigkeiten bei der Herausbildung seines Körperschemas. Die Erkenntnis des Körpers ist eine rein negierende Tätigkeit. [...] Ich maß mich mit objektivem Blick, entdeckte meine Schwärze, meine ethnischen Merkmale – und Wörter zerrissen mir das Trommelfell: Menschenfresserei, geistige Zurückgebliebenheit, Fetischismus, Rassenmakel, Sklavenschiffe, und vor allem, ja vor allem: ‚Y a bon Banania‘. An jenem Tag, da ich desorientiert war, außerstande, mit dem anderen, dem Weißen draußen zu sein, der mich unbarmherzig einsperrte, begab ich mich weit, sehr weit fort von meinem Dasein und konstituierte mich als Objekt. Was war es für mich anderes als eine Loslösung, ein Herausreißen, ein Blutsturz, der auf meinem ganzen Körper schwarzes Blut gerinnen ließ?⁷⁶

Erst durch den Blick des Anderen kommt es zur schwarzen Subjektkonstitution, die durch ein rassistisches und hierarchisches Wertigkeitssystem vorgeprägt ist.

Denn der Schwarze ist nicht nur schwarz, sondern er steht dem Weißen gegenüber. [...] Der Schwarze besitzt in den Augen des Weißen keine ontologische Widerstandskraft. Von heute auf morgen hatten die Neger zwei verschiedene Bezugssysteme, im Hinblick auf die sie sich situieren mußten.⁷⁷

Aufgrund der kolonialen Machtverhältnisse kommt es zu einer Störung der sozialen und psychischen Repräsentation des schwarzen Subjekts. Es wird fremdbestimmt, organisiert „durch den Anderen, den Weißen, der mich aus tausend Details, Anekdoten, Erzählungen gesponnen hatte.“⁷⁸

⁷⁵ Fanon (1952) 1980.

⁷⁶ Ebd., S. 72f.

⁷⁷ Ebd., S. 71f.

⁷⁸ Ebd., S. 73.

Fanon entwirft eine psychoanalytische Deutung der Entstehung von Rassismus und Kolonialismus und den daraus resultierenden Problemen für die schwarze Subjektkonstruktion, die sich auf theoretische Ansätze Jacques Lacans beruft.⁷⁹ Das Lacan'sche Spiegelungstheorem begründet die Formierung eines Ich-Bewusstseins mit dem Augenblick, in dem ein Kleinkind zum ersten Mal sein Abbild im Spiegel erkennt. Dieses Spiegelbild vermittelt eine Erscheinung seiner selbst und definiert damit letztlich das Selbstbewusstsein. Ausschlaggebend ist dabei, dass das (Spiegel-) Bild zunächst als das eines Anderen erkannt wird, bevor es als *Spiegelbild* und folglich als Ich-Bild wahrgenommen wird.⁸⁰ Das Kind erkennt sich über den Umweg eines Anderen beziehungsweise als ein Anderer. Es kommt zu einer Spaltung von Subjekt und imaginärem Bild, die zu einer Entfremdung führt. Das imaginäre Bild im Spiegel zeigt den vollständigen Körper, der als begehrenswert erscheint. Da der Körper vom eigenen Blickwinkel aus nicht in seiner körperlichen Ganzheit erfasst werden kann, wird die Vollständigkeit, die das Bild widerspiegelt, begehrt. Dieser Drang nach Vollständigkeit, nach einem Identitätsbild der Totalität, bedingt einen persönlichen Antrieb und fungiert als Auslöser für Handlungen.

Bei Lacan stellt diese Ambivalenz, hervorgerufen durch die Spaltung des Körpers, einen wichtigen Aspekt der Seinsforschung dar. Fanon wiederum übersetzt diese theoretischen Überlegungen über den psychoanalytischen Identifikationsprozess in eine reale kolonial-rassistische Konstellation, die jedoch neurotische Folgen beim schwarzen Subjekt hervorruft. Die Situation der imaginären, quasi von außen aufoktroierten Wahrnehmung führt bei den Schwarzen zu einer ambivalenten Erfahrung von Körper und Welt. Die Folge ist eine Doppelung der Identität, da sich der Körper innerhalb beider referenzieller Rahmen verorten muss: in seinem eigenen Selbst *und* in Relation zu den Weißen. Der Körper ist in der Differenz zwischen seiner realen Erscheinungsform und dem psychoanalytischen Problem der Identifikation gefangen – die in diesem Fall von einer weißen Überlegenheitsperspektive aus artikuliert wird.

Die Lacan'schen Überlegungen, Teil einer allgemeinen Theorie des Seienden, lassen sich nicht 1:1 auf das schwarze koloniale Subjekt übertragen. Denn das Begehren ruft keinen persönlichen Antrieb hervor, stellt keine produktive Kraft dar, sondern führt zu einer Negation des Schwarz-seins, zu einem regelrechten Selbsthass mit Gewalttätigkeit und Wünschen nach Selbstauflösung als letzter Konsequenz. Fanon artikuliert diese un(ter)bewussten Konflikte auf drastische Weise: „Ich kann mit dieser Ambivalenz nicht leben“.⁸¹ Er fordert deshalb die Befreiung aus dieser fremdbestimmten Fixiertheit und neurotischen Situation.

⁷⁹ Vgl.: Haas, Norbert (Hrsg.): „Das Spiegelstadium als Bildern der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint“, in: *Jacques Lacan. Schriften I*, Olten / Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag, 1973, S. 61-70.

⁸⁰ Vgl.: Widmer, Peter: *Subversion des Begehrens – Eine Einführung in Jacques Lacans Werk*, Wien: Verlag Turia+Kant, 2007, S. 27f.

⁸¹ Hall 1996, S. 27.

Die visuelle Wahrnehmung des Schwarzen wird durch ein wechselseitiges Begehren ausgedrückt. „Das Begehren des Menschen ist das Begehren des Anderen“, um Lacans berühmt gewordene Sentenz zu zitieren, die auch auf das kolonialistisch geprägte Menschenbild (um) gemünzt werden kann: Der als minder geltende Schwarze, der eine Gleichberechtigung anstrebt und sich damit dem Bild des Weißen anzugleichen versucht auf der einen Seite, und der Weiße, der sein Begehren auf seine von ihm selbst projizierte Vorstellung des Schwarzen richtet, auf eine Projektion seiner Fantasien, die ambivalent zwischen den beiden Polen ‚fear and desire‘ eingespannt ist auf der anderen. Denn zwischen Angst und Begierde lassen sich die Stereotypen vom „Wilden aus dem Busch“⁸², der eine „halluzinierende sexuelle Potenz“⁸³ besitzt und den „Neger auf das Genitale“⁸⁴ reduziert, einordnen. Hintergrund ist die Leidenschaft des Weißen für das Exotische, Primitive und Andersartige.

Für die Mehrheit der Weißen stellt der Schwarze den ungezügelteren Geschlechtstrieb dar. Der Neger verkörpert die genitale Potenz, über Moralvorstellungen und Verbote hinweg. Die weißen Frauen dagegen sehen den Neger, durch wahre Induktion, regelmäßig an der ungreifbaren Tür stehen, die ins Reich der Sabbate, der Bacchanalien, der halluzinierenden Empfindung führt⁸⁵.

Der schwarze Körper wird zum fetischisierten Objekt durch das Begehren des Weißen, das sich in Form des Begehrens eines rein projizierten Bildes äußert.

4.2.4. Chris Ofili: zwischen Inszenierung und Selbstdarstellung

Ofili reflektiert in seiner Kunst sowie durch den Einsatz seiner Person die entfremdete Selbstwahrnehmung des schwarzen Subjekts. Er beschäftigt sich mit den historischen Begründungen rassistischer Identität von Schwarzen und unterläuft schließlich in einem kreativen Prozess soziale und rassistisch geprägte Wahrnehmungsmuster. Er stellt dabei bildlich und in Person Stereotype nach, kalkuliert auf deren Entstehung und Wirkung, um sie letztlich als Fiktion zu entlarven und damit auch die Begründer dieser Klischeebilder bloß zu stellen. Ofili eignet sich dabei die stereotypen Bilder, die Fanon charakterisiert, selbst an. Durch diesen Prozess der Wiederholung unterläuft er jedoch die vordefinierten Subjektkonstruktionen und enthüllt auf diesem Weg die vorgebliche kulturelle Überlegenheit der Weißen als historischen Mythos – ein Verfahren, das Bhabha als hybride Identitätsbildung kennzeichnet, und das auch schon bei Fanon angelegt ist.

Nur wenn wir die Ambivalenz und den Antagonismus verstehen, die dem Begehren des Anderen innewohnen, können wir die zunehmend wohlfeile Übernahme des

⁸² Fanon (1952) 1980, S. 11.

⁸³ Ebd., S. 101.

⁸⁴ Ebd., S. 113.

⁸⁵ Ebd., S. 111.

Begriffs vom homogenisierten Anderen durch eine sich selbst feiernde oppositionelle Politik vermeiden, die für die Ränder oder Minoritäten spricht.⁸⁶

Im Folgenden werden Ofilis Selbstporträts und Selbstinszenierungen untersucht. Im Vordergrund steht dabei der Blick des Anderen, also der Prozess, wie das imaginäre Bild aus dem Begehren des Anderen entsteht, und welchen Stellenwert dieses Muster für ein hybrides Menschenbild besitzt.

Wie bereits im Biographie-kapitel erwähnt, veranstaltete Ofili 1993 seine sogenannten *Shit Sales* in der Öffentlichkeit – erst auf einem Flohmarkt in Berlin und im gleichen Jahr noch in der Londoner Brick Lane. Die Reaktionen der Passanten und Zuschauer waren widersprüchlich, nämlich von Argwohn und Interesse oder, in den Worten Fanons, von Furcht und Begehren geprägt, die den schwarzen Körper in ein sozial-psychologisches Netz einspannen und lähmen.⁸⁷ Ofili hat diese Ambivalenz durch sein Auftreten während der *Shit Sales* beim Publikum selbst herausgefordert. Durch sein legeres Auftreten mit langen Dreadlocks und der Zurschaustellung von Dungbällen zog er die Aufmerksamkeit gezielt auf sich, die von Skepsis und Misstrauen getragen war. Passanten hielten genug Abstand, konnten sich aber einen genaueren Blick nicht verkneifen. Ofili wurde ferner nach Drogen befragt⁸⁸, Interesse an den präsentierten Objekten wurde bekundet, doch Vorbehalt und Furcht waren allgegenwärtig. Ofili bot seinem Publikum das angstauslösende Bild eines Drogendealers, Hexendoktors oder Voodoo-Königs und blieb trotzdem gleichzeitig gefangen in der Rolle eines exotischen und dekorativen Objekts.

Doch Ofili hat diese Performance freiwillig gewählt und damit die fremdbestimmten Kräfte, die historisch gesehen das schwarze Subjekt laut Fanon immer fixiert haben, kontrolliert. Er machte sich das tradierte Bild des schwarzen Mannes zu eigen, jedoch, wie Ofili selbst sagt, „it’s packaged slightly differently.“⁸⁹ Durch die Wiederholung des binär zwischen Angst und Begierde kodierten Denksystems wird das tradierte und überholte Menschenbild offensichtlich und zugleich in Ofilis Aneignung leicht verändert. Er kehrt nämlich die Machtverhältnisse um, indem er selbst den diskriminierenden Blick des Weißen provoziert und die stereotypen Vorstellungen dadurch der Bedeutungslosigkeit anheim gibt. Bereits der Elefantendung zieht das tradierte Bild in die Lächerlichkeit, obwohl es als soziales Gerüst wiedererkennbar ist und die diskriminierenden und rassistischen Denkmodelle in die Gegenwart projiziert, aber eben in veränderter Form.

Aus der Erfahrung der *Shit Sales* heraus entstand Ofilis erstes Selbstporträt, eine Skulptur mit dem Namen *Shithead*. Ihre Entstehung, ausgehend von rassistischen Denkmodellen, schildert Ofili folgendermaßen:

⁸⁶ Bhabha (1994) 2007, S. 77.

⁸⁷ Vgl.: Hall 1996, S. 17f.

⁸⁸ „*Chris Ofili*: There was a guy who was hanging around for awhile, and after everybody had left he whispered into my ear, ‚Have you got any dope?‘ I said, ‚No, I’m only selling elephant shit, I haven’t got any dope.‘” (Zitiert nach: Spinelli, Marcelo: „Chris Ofili”, in: Kat. Ausst. Minneapolis 1995, S. 67.)

⁸⁹ Ebd.

[I]t came out of how people were responding to me during the sales. They would approach the crowd, and when they finally got through they'd look at the shit. Then they'd look at me. They'd look at the shit. They'd look at me. And then it would get to them. So it was a cycle of looking in which they put me together with the shit and created an image from those two.⁹⁰

Ofilo spricht hier den bestimmenden Blick des Anderen an, der sein Auftreten bewerten und sein Selbst konstruieren soll und sich aus dem Zusammenspiel von Elefantendung und der Person des Künstlers ergibt. Ofilo wiederholt diesen Prozess in seiner Skulptur *Shithead*, die er aus einem Ballen Elefantendung formt, den er wiederum mit seinen eigenen Milchzähnen und abgeschnittenen Dreadlocks zu einem Selbstbild aus Klischees drapiert, das augenscheinlich ein Abbild der ‚primitiven‘ schwarzen Rasse darstellt. *Shithead* basiert auf rassistischen Überlegungen, die Ofilo überzeichnet und im Sinne Bhabhas subvertiert. „Indem man – in Begleitung der bizarren kolonialen Figur, des angeketteten Schattens – der Verlaufsbahn des kolonialen Begehrens folgt, wird es möglich, die manichäischen Grenzen zu überschreiten, ja, sie sogar zu verschieben.“⁹¹ Ofilo forciert die Entstehung rassistischer Identifikationsmuster, in denen die schwarze Hautfarbe mit Schmutz und Exkrementen in Zusammenhang gebracht wird. „Der Henker ist der schwarze Mann, Satan ist schwarz, man spricht von Finsternis und wenn man schmutzig ist, ist man schwarz – gleichviel, ob es sich um körperlichen oder moralischen Schmutz handelt.“⁹² Ofilo führt dem Publikum dessen eigene rassistischen (Hinter-) Gedanken vor Augen, wiederholt sozusagen in visueller Form ihre mentalen Vorstellungen, benutzt ihre diskriminierenden Phantasien und spielt mit ihnen. Gleichzeitig nimmt er ihnen durch eine ostentative Lächerlichkeit die soziale Schärfe und nutzt sie für seine eigenen Zwecke.

Auch auf den Porträtfotos, die Ofilo für die Kataloge der *Brilliant! New Art from London*-Ausstellung (1995) sowie der *Sensation*-Ausstellung (1997) beisteuert, erkennt man die von Homi Bhabha vorformulierte subversive Strategie. Auf der Fotografie *Me Smoking Shit Joint* (Abb. 07) im Ausstellungskatalog von 1995 personifiziert Ofilo das stereotype Bild eines Drogen konsumierenden schwarzen Mannes, der keiner geregelten Arbeit nachgeht und Elefantendung als Kunst verkauft (wie man gleichzeitig auf der Leinwand hinter ihm sehen kann). Er präsentiert sich mit großem, stolzem Afro, demonstrativ einen Joint rauchend und Furcht einflößend. Doch gleichzeitig wird das Gefühl des Begehrens angestoßen. Ofilo gibt sich unnahbar, cool distanziert und spielt als Subjekt der Begierde auf sexuelle Phantasien und unterdrückte Triebe an: „Die Neger besitzen sexuelle Potenz. Kein Wunder, bei der Freiheit, die sie haben, mitten im Busch! Es scheint, daß sie überall und immer vögeln. Es sind Genitale. Sie haben so viele Kinder, daß sie sie nicht mehr zählen. [...] Unsere Frauen [werden]) von Negern belagert

⁹⁰ Ebd.

⁹¹ Bhabha (1994) 2007, S. 91.

⁹² Fanon (1952) 1980, S. 118.

[...]. Gott weiß, wie sie vögeln!⁹³ „Auch auf dem Foto für den *Sensation*-Katalog (Abb. 08) ist dieses Spiel mit inszenierten Charaktereigenschaften offensichtlich. Ofili bläst genüsslich Rauch aus seinem leicht geöffnetem Mund und den Nasenlöchern, dreht sich, sich indifferent gebend, nur mit dem Kopf leicht zum Fotografen um und verkörpert damit eine unmoralisch wirkende Einladung ins Reich der schwarzen Sünde und Zügellosigkeit. Ofili stellt sich hippieartig als Drogenkonsument dar, unnahbar und furchteinflößend als schwarzer Aktivist mit Afro oder cool und lasziv als Lustobjekt, und erzeugt damit ein imaginäres Subjekt, zusammengesetzt aus Stereotypen und Phantasien, die auch die Konstruktionen des kolonialen Begehrens kennzeichnen, und das dadurch gleichzeitig die tradierten Sichtweisen und Machtverhältnisse umkehrt und zerstört. Durch Verdoppelung beziehungsweise Spaltung seiner Identität, diagnostiziert als diejenigen ambivalenten und gegensätzlichen Kräfte, die das (koloniale) Begehren ausmachen und das schwarze Subjekt definieren, wählt er den Weg einer „sich selbst feiernde[n] oppositionelle[n] Politik“⁹⁴ Bhabhas. Das Ergebnis dieser subversiven Strategie ist die Überwindung rassistischer Grenzen und Machtstrukturen durch ein selbstgewähltes, fragmentiertes, hybrides Menschenbild, das wiederum ebenfalls inszeniert ist, um, mit Ironie und Humor operierend, den Zusammenhang von Wirklichkeit, Authentizität und Illusion erst thematisieren zu können.

Als weiteres Zeichen seiner öffentlichen Identität setzt Ofili Anfang der 1990er-Jahre den Schriftzug *ELEPHANT SHIT* als selbstgewähltes Pseudonym ein und besprüht damit Londoner Hauswände (Abb. 05). Ofili übernimmt damit eine gängige Praxis von Graffitikünstlern aus der HipHop-Szene, die ihre Zugehörigkeit zu einer bestimmten ‚crew‘ mittels selbstgewählter Namen und Pseudonyme anzeigen, die bestimmte Fähigkeiten unterstreichen oder ein Ressort für sich markieren.⁹⁵ Ofilis *ELEPHANT SHIT*-Graffitis haben nicht den politischen Gehalt, den die Straßenkunst in ihren Anfängen hatte. Er adaptiert lediglich die Ausdrucksform und benutzt sie, um, wie die Sprayer Ende der 1970er-Jahre in New York, auf sich aufmerksam und seinen ‚Namen‘ in der Öffentlichkeit bekannt zu machen und zu etablieren. Gleichzeitig ist dies auch eine Hommage an die kreative HipHop-Bewegung, die als Teil der schwarzen Kulturgeschichte ihrerseits Zeugnis ablegt für die Entwicklung des schwarzen Selbstbewusstseins. Ofilis öffentliche Selbstinszenierung, von seinem limon-grünen Ford Capri angefangen, der Bilder aus ‚Blaxploitation‘-Filmen ins Gedächtnis zurückruft, bis hin zu den Porträtfotos für die Kataloge der *Brilliant! New Art from London*-Ausstellung 1995 sowie der *Sensation*-Ausstellung 1997, sind frei gewählte Selbstporträts eines Subjekts, das sich, befreit von normativen Zwängen, selbstsicher in hybriden (Zwischen-) Räumen bewegt. Ofilis Rollenbilder umfassen dabei den coolen Schwarzen mit Afro-Frisur und aufgesetzten Macho-Allüren eben-

⁹³ Ebd., S. 101f.

⁹⁴ Bhabha (1994) 2007, S. 77.

⁹⁵ Vgl.: Kapitel 3.1. *HipHop als Kulturproduktionsstätte* und Kapitel 3.1.1. *Neu-Positionierung im HipHop*.

so wie das Bild des schwarzen Künstlers als Voodoo-Zauberer, Hexen-Doktor und Drogendealer. Mit diesen selbstentworfenen, performativ umgesetzten Image- und Identitätskonstrukten fordert er das stereotype Bild des Schwarzen heraus, spielt mit etablierten Vorurteilen, verändert sie, übertreibt sie und setzt sie kreativ zu seinen Gunsten, das heißt, zur Schaffung einer Identität als schwarzer Künstler ein – eine Identität, die aus der Ironie schöpft, zusammengesetzt und wandelbar ist.

4.3. Re-Signifizierung – ein kulturgeschichtlicher und anthropologischer Prozess

Im Zentrum des folgenden Abschnitts stehen Künstler, die aus unterschiedlichen Perspektiven Identität in ihrem Werk und *in persona* ausdrücken und reflektieren. Den Anfang macht der afro-amerikanische Künstler karibischer Abstammung Jean-Michel Basquiat. Er offenbart die sozialen Zwänge, denen ein schwarzes Subjekt unterliegt, und entwirft aus dieser Situation heraus neue Identitätspositionen. Diese lassen sich auch, allerdings in ‚freierer‘ Form, im Werk von Yinka Shonibare finden. Der dritte Abschnitt widmet sich Sarah Lucas die in ihrem Werk geschlechtsorientierte Konstrukte in den Blick nimmt. Den Abschluss bildet die afro-amerikanische Künstlerin Kara Walker, die ähnlich wie Ofili Stereotype in neuer Gestalt in Szene setzt. Die Re-Präsentation vollzieht sich bei allen Künstlern aber immer vor dem Hintergrund tradierter, historisch oder sozial normierter Menschenbilder – ein Phänomen, das bereits bei Ofili analysiert wurde.

4.3.1. Jean-Michel Basquiat und das Kreole

Jean-Michel Basquiat wurde 1960 in Brooklyn, New York, als Sohn einer puerto-ricanischen Mutter und eines Vaters haitianischer Herkunft geboren. Anfangs Graffiti-Sprayer in den Straßen New Yorks, stieg Basquiat in den 1980er-Jahren kometenhaft zum mythischen Künstler der Straße sowie gefeierten Star der nationalen Kunstwelt auf. In seiner Kunst präsentiert Basquiat ein Menschenbild, das von verschiedenen Kulturen und Traditionen geprägt ist. Dabei hat er im Laufe einer nur achtjährigen Schaffensphase ein kreoles Motiv-, Symbol- und Zeichenalphabet entwickelt.

1977 beginnt Basquiat mit seinem damaligen Schulfreund Al Diaz Bahnhöfe und Waggons sowie Häuserwände im New Yorker Galerienviertel Soho mit persönlichen Schriftzügen und sogenannten ‚tags‘⁹⁶ zu besprühen. Basquiat signiert mit seinem Sprühernamen und dem selbstgewählten Pseudonym SAMO©, einem Akronym für ‚same old shit‘, das wiederum in der afroamerikanischen Um-

⁹⁶ Zur Erinnerung: Ein ‚tag‘ ist ein freigewähltes Pseudonym, das die neugeschaffene Identität des Schreibers oder Sprüherers publik macht. Vgl.: Kapitel 3.1.1. *Neu-Positionierung im HipHop*.

gangssprache für die rassistische und diskriminierende Situation der Schwarzen in Amerika steht, die sich seit der Sklavenzeit nicht verändert hat. Außerdem evokiert die Abkürzung SAMO den Vergleich mit dem Begriff Sambo, einer rassistischen Bezeichnung für einen als Schwarzen gezeichneten Entertainer aus den Minstrel-Shows des 19. Jahrhunderts, der mit stereotypen Vorstellungen (kindisch, von Natur aus unterwürfig, dumm, aber lustig) ganz gezielt ein rein weißes Publikum unterhalten hat.

Basquiat spielt mit den Bedeutungen seines selbstgewählten Pseudonyms und thematisiert seine Identität als afro-amerikanischer Künstler im öffentlichen Raum. „[T]hey use the walls that surround them to document and make public several of these identities.“⁹⁷ Die Schriftzüge, Bilder und Signaturen sollen gesehen und gelesen werden, sie sprechen eine Identität aus, die von der Gesellschaft entziffert, verstanden und schließlich auch anerkannt werden soll, obwohl sie angesichts des andauernden Rassismus in der Gesellschaft („same old shit“) normalerweise keinen Platz im öffentlichen Raum einnimmt. Er thematisiert hier eine entfremdete Selbstwahrnehmung, die in den theoretischen Schriften Fanons bereits vorformuliert wurde.

Nach einer Auseinandersetzung im Jahr 1979 mit Al Diaz legt Basquiat das selbstgeschaffene Pseudonym wieder ab, indem er SAMO© is dead auf die Häuserwände sprüht⁹⁸ – jedoch nicht das Thema Identität, das weiterhin einen zentralen Stellenwert in seinem Werk einnimmt. Am 10. Februar 1985 etwa wird Basquiat für das Cover des *New York Times Magazins* abgelichtet (Abb. 83). Für den Artikel *New Art, New Money – The Marketing of An American Artist* liefert die Fotografin Lizzie Himmel die dazugehörigen Aufnahmen. Doch zeigt sich Basquiat auf dem Coverbild wirklich als aufstrebender, amerikanischer Künstler, wie der Titel des Artikels suggeriert? Das Foto ist geprägt von Gegensätzen und wirft dadurch kritische Fragen bezüglich seiner sozialen Position und Repräsentation auf.

Basquiat sitzt scheinbar in einem Künstleratelier. Er hat einen Pinsel sowie eine Farbtube in der Hand, hinter ihm ist eines seiner Bilder mit der Darstellung zweier Figuren aufgestellt. Basquiat repräsentiert sich auf dieser Fotografie als kreativer Maler. Doch gleichzeitig trägt er einen Anzug mit Krawatte, sitzt auf einem Stuhl und hat den linken Arm wie in der klassischen Denker-Pose von Rodin angewinkelt. Sein Fuß ruht auf einem umgeworfenen Stuhl. Wird hier das Bild eines geistreichen Künstlers dargestellt, der sich und seine Kunst als tüchtiger Geschäftsmann selbst vermarktet? Die Symbole und Motive auf dem Foto wirken gegensätzlich und ambivalent. Hinzu kommt, dass Basquiat barfuß ist und seine Füße sowie sein teurer Anzug von Farbe beschmutzt sind, das heißt, der Künstler

⁹⁷ Kohl, Herbert: „Names, graffiti, and culture“ (1969), in: Kochman, Thomas (Hrsg.): *Rappin’ and stylin’ out. Communication in urban black America*, Urbana / Chicago / London: University of Illinois Press, 1972, S. 117.

⁹⁸ Vgl.: Ofilis Schriftzug ELEPHANT SHIT auf Häuserfronten in London: Ofili spielt bei seinen öffentlichen Identitätsbildern mit tradierten Vorurteilen der westlich-weißen Welt. Ironie setzt Basquiat zwar auch ein, jedoch mit einem bitteren Unterton auf die rassistischen Zuweisungen von außen, die in Ofilis Werk durch Humor und Sarkasmus fast vollständig verdrängt werden.

macht sich nichts aus Statussymbolen, trägt sie aber dennoch, weil sie einer Welt angehören, in der er akzeptiert werden will: der weiß dominierten, etablierten und reichen Kunstwelt des New York der 1980er-Jahre. Basquiats Blick fixiert den Betrachter, wirkt fordernd, aber gleichzeitig durch die nachdenkliche Körperhaltung in sich gekehrt und melancholisch. Auch die Bildkomposition wirkt inszeniert. Die Farbe des Anzugs spiegelt sich in der schwarzen Figur auf der Leinwand hinter ihm. Die rote Farbe des umgekippten Stuhls wiederum findet sich ebenfalls im Hintergrund wieder. Eine weitere Verbindung zwischen Basquiat und dem Gemälde stellt die Figur links auf der Leinwand her, die mit ihrem Hut an einen Cowboy erinnert. Der Hut ist weiß, der Untergrund der Figur rot. Vielleicht stellt dies einen metaphorischen Verweis auf die Ureinwohner Amerikas dar, die gejagt und ausgerottet wurden. Die Gegenfigur hingegen am rechten Bildrand ist nahezu komplett in Schwarz gehalten. Durch ihren überdimensionalen Mund mit fletschenden Zähnen, der an ein Haifischmaul erinnert, sowie dem unnatürlich in die Länge gezogenem Auge und dem unförmigen Körper mit den viel zu dünnen Armen wirkt die Figur verzerrt und nahezu animalisch wild. Wird hier der schwarze Mann als Tier dargestellt, das vom weißen Cowboy erst noch zivilisiert werden muss? Ist der Künstler also der Wilde, der barfüßig und dreckig ist? Andererseits trägt Basquiat einen edlen Anzug und subvertiert damit gleichzeitig die weiße Vorstellung vom animalischen, schwarzen Mann. Basquiat nimmt auf dem Foto eine Siegerpose ein, die sich durch die Darstellung seines Fuß auf dem umgestürzten Stuhl äußert. Doch auch diese Pose ist nicht von Dauer, sondern wird vom Bild des Denkers, des introvertierten Malers konterkariert.

Die Perspektiven wechseln sich also ständig ab und liefern dem Betrachter keine eindeutige Bildaussage, stattdessen Konnotationen und widersprüchliche Tendenzen, die sich nicht zu einer einheitlichen Identität des Malers Basquiat zusammenfügen lassen. Das Foto thematisiert die entfremdete Wahrnehmung Basquiats seiner eigenen Person, die in einem Zwiespalt steckt zwischen der weißen (Kunst-) Welt, der er angehören will und deren Stil er adaptiert, sowie dem durch die nackten, schmutzigen Füße aufgerufenen stereotypen Bild vom schwarzen Mann, eines ‚Wilden‘, der versklavt und diskriminiert wurde. Die Vergangenheit wirkt wie im Pseudonym SAMO in die Gegenwart nach. Das Foto rekurriert damit auch auf die schizophrene Situation, die Frantz Fanon in *Schwarze Haut, weiße Maske* beschreibt, das heißt, auf die Definitionsmacht der Weißen über das Selbstbild schwarzer Künstler – Basquiats öffentliches Bild wurde immer wieder von der Frage nach seiner Herkunft und nicht von seiner Kunst und seinem Schaffen geprägt, wie Dick Hebdige festgestellt hat.

Was he a rich kid renegade or a street urchin? Was he black or Hispanic, Puerto Rican, Haitian, or Afro-American? Allusions were made to foundlings, ‚the wild boy raised by wolves‘. The racist implications of the conditions attached to Basquiat’s adoption by the art world were painfully apparent. If Jean-Michel was to be taken seriously as an artist he had first to be skinned alive, bleached of his blackness and

delivered into the hands of the right foster parents. This is the price he would have to pay for the privilege of being integrated into the royal house of Western art.⁹⁹

Basquiat wollte Teil einer Kunstwelt werden, die von (weißen) Namen wie Pollock, de Kooning, Rauschenberg, Twombly und natürlich Warhol dominiert wurde. Und obwohl Basquiat häufig in diese Namensliste, diesen exklusiven Club männlicher, weißer Künstler eingereiht wurde, nahm seine Kunst und seine Person nach wie vor eine Außenseiterrolle ein, denn seine Themen schlossen ihn gleichzeitig aus diesem Kreis aus – mit fatalen Folgen.

It is the content of his work that serves as a barrier, challenging the Eurocentric gaze that commodifies, appropriates and celebrates. In keeping with the codes of the street culture he loved so much, Basquiat's work is in your face. It confronts different eyes in different ways. Looking at the work from a Eurocentric perspective, one sees and values only those aspects that mimic familiar white Western artistic traditions. Looking at the work from a more inclusive standpoint, we are all better able to see the dynamism springing from the convergence, contact and conflict of varied traditions.¹⁰⁰

Basquiats Werk wird von der Figur des schwarzen Mannes dominiert. Von schwarzen Helden wie beispielsweise den Boxern Joe Louis und Cassius Clay oder der zu Lebzeiten verkannten Jazzlegende Charlie Parker reicht die Liste der Berühmtheiten, die er in einer Art Hommage würdigt und sie auch exemplarisch zu Opfern, Märtyrern und Helden im Kampf der schwarzen Bevölkerung gegen die weiß dominierte Gesellschaft stilisiert. Er positioniert sie als Protagonisten vorwiegend zentral im Bild, mit aggressiv fixierenden Blicken gegen den Betrachter. Hinter der infantil anmutenden Handschrift der Graffiti-Kunst verbirgt sich eine sehr expressive, radikale und energiegeladene Ausdruckskraft. Mit reduzierten und harten Pinselstrichen formt er isoliert und beziehungslos wirkenden Figuren, die er bis auf die Knochen skelettiert und dadurch ihr Innenleben ostentativ zur Schau stellt, etwa auf dem frühen Bild *Acque Pericolose (Poison Oasis)* (Abb. 84) aus dem Jahr 1981, das typisch für Basquiats Figurendarstellung ist: Die grob skizzierte, mit einem Dornenkranz bekrönt schwarze Figur zieht sich wie ein Leitfaden durch sein Werk. Aufgerissene Augen und ein überbetontes Gebiss verleihen dem Schädel Totenkopf-ähnliche Züge. Die Figur besteht nur noch aus Knochen und scheint dem Tode nahe zu sein, ein Eindruck, der zusätzlich durch einen Stierkadaver rechts von der Figur sinnbildlich in Szene gesetzt wird. Fliegen schwirren bereits über dem toten Tier, und die dem Gemälde seinen Titel gebende, symbolhafte Zeichnung einer gefährlichen Wasserwelle hängt wie ein Damoklesschwert über dem animalischen Haupt. Auf der linken Seite der Figur ist ein weiteres Tier zu erkennen, eine grüne Schlange mit fletschenden Zähnen und großen Augen – zusammengefasst rufen sie das Bild eines schwarzen Mannes zwi-

⁹⁹ Hebdige, Dick: „Welcome to the Terrordome: Jean-Michel Basquiat and the ‚Dark‘ Side of Hybridity“, in: Kat. Ausst. New York 1992, S. 60.

¹⁰⁰ hooks, bell: „Altars of sacrifice: re-membling – artist Jean-Michel Basquiat“, in: *Art in America*, Vol. 81, No. 6, Juni 1993, S. 70.

schen Verführung und Tod hervor. Dick Hebdige wiederum identifiziert die Figur wegen ihres weißen Tuchs, das über dem abgewinkelten, linken Arm hängt, als Kellner, der im Begriff ist, seine weißen Gäste mit dem Satz „Can I take your order, madam? Would sir prefer Sex or Death, the plate du jour or soul food?“¹⁰¹ zu begrüßen:

Basquiat, the metropolitan hipster, knew the power of the ‚savage‘ mask and how and where to play it, elaborating strategies, like Fanon and Césaire, for reversing the flow of fear and fascination which threatens to transfix the black subject as exotic zoological / anthropological specimen.¹⁰²

Basquiat hat mit den Inszenierungen seiner Person sowie mit seinem künstlerischen Werk, das die Darstellung des schwarzen Menschen und seiner durch historische und aktuelle Machtverhältnisse bedingten Subjektkonstruktion thematisiert, ein öffentliches Bewusstsein für das schwarze Subjekt und seine Zwänge artikuliert. Gleichzeitig hat er damit aber auch diesem Thema einen Weg in die Kunst geebnet und die ihm nachfolgende Re-Artikulation und hybride Repräsentation schwarzer Identitäten durch andere Künstler vorbereitet.

4.3.2. Akteur des Wandels: Yinka Shonibare

Der Künstler Yinka Shonibare nämlich geht Basquiats Weg konsequent weiter und hinterfragt in seinem Werk ebenfalls die Authentizität von Identitätskonstruktionen, die auf (historischen) Machtverhältnissen beruhen. Shonibares Gemälde, Fotografien, Installationen und Objekte befassen sich mit Geschichte, Identität und Fiktion, allerdings gespickt mit Witz und Humor.

Der 1962 in London geborene Künstler, der im Alter von drei Jahren mit seinen Eltern in ihr Heimatland Nigeria auswandert und mit 17 Lagos wieder verlässt, um in London am legendären *Goldsmiths College* Kunst zu studieren, setzt seit Mitte der 1990er-Jahre holländische Wachsdruck-Textilien in seinen Gemälden und zur Kostümierung seiner Objekte ein. Die Stoffe, die eigentlich mit ihrer Vielzahl an farbenprächtigem Décor und unterschiedlichen Motiven für ein ‚authentisches‘ Bild Afrikas einstehen sollen, stellen jedoch gerade diese etablierte Auffassung in Frage. Denn es handelt sich dabei nicht um ein ‚authentisches‘ Bild, das in Afrika geformt wurde, sondern der Perspektive des weißen Betrachters entspringt. Shonibare macht nicht nur das Problem sichtbar, dass Dekoration häufig als Afro-Kitsch oder als exotisch abgestempelt wird. Vielmehr geht es ihm um das viel weitläufigere Problem der Fehldarstellung des schwarzen Menschen in der weißen Gesellschaft. Shonibare befriedigt wie Ofili vordergründig das (westliche) Gefallen an hübschen indigenen Stoffen und Dekorationen, das jedoch beim zweiten Blick auf seine Objekte unterlaufen wird. Shonibare selbst

¹⁰¹ Hebdige, Dick: „Welcome to the Terrordome: Jean-Michel Basquiat and the ‚Dark‘ Side of Hybridity“, in: Kat. Ausst. New York 1992, S. 67.

¹⁰² Ebd., S. 64.

kommentiert seine Dekonstruktion der vermeintlichen Authentizität Afrikas als „Brimborium“ in seiner Kunst:

Verführung ist aber auch so ein Klischee, das immer wieder mit Afrika in Verbindung gebracht wird. [...] Die Leute glauben nämlich meist, dass die Stoffe, mit denen ich arbeite, aus Afrika kommen und finden das exotisch. Dabei sind diese Textilien in Wirklichkeit gar nicht aus Afrika. Wenn man weiß, dass sie in holländischen und englischen Fabriken entworfen und hergestellt werden, bleibt von diesem verführerischen afrikanischen Ding nicht mehr viel übrig. Deshalb ist es auch wichtig, dass ich nicht nach Afrika fahre, um sie zu kaufen. Denn das zeigt, dass dieses ganze afrikanische Brimborium nichts als ein Trugschluss ist.¹⁰³

In einem weiteren Schritt negiert er auch den afrikanischen Bedeutungsgehalt der Stoffe, indem er in sie seine kopflosen¹⁰⁴ Figuren, die oft wie Schaufensterpuppen wirken, hüllt und Gewänder im viktorianischen Stil entwirft. Der Fokus liegt demnach nicht auf den dargestellten Körpern, die nicht einmal mehr vollständig abgebildet werden, sondern auf den Stoffen, die den Körper verhüllen.

Ein Beispiel dafür ist eine Installation aus dem Jahr 1995, die den programmatischen Titel *How does a girl like you, get to be a girl like you* (Abb. 85) trägt. Shonibare überschreitet in ihr Identitätsgrenzen. Er stellt die afrikanischen Stoffe in einen europäischen Kontext und thematisiert dadurch die Verbindung und wechselseitigen Prägungen von Afrika und Europa. Historische Figuren wie die englischen Schriftsteller Jane Austen, die Brontë-Schwester oder Charles Dickens werden ebenfalls in einer Art Kostümierung ‚afrikanisiert‘.

Wenn sich diese Textilien afrikanisieren lassen, indem man sie schlicht in ein willkürliches afrikanisches Verweissystem einschmuggelt, lassen sich umgekehrt auch genauso gut europäische Gestalten wie Dickens und die Brontë-Schwester durch eine entsprechende Verkleidung afrikanisieren.¹⁰⁵

Obwohl die viktorianische Epoche den Zenit britischer Kolonialherrschaft markiert und den Reichtum widerspiegelt, der durch die Güter sowie die Arbeitskraft der Kolonien zu dieser Zeit in Großbritannien entstanden war, sprechen Shonibares Bilder keine belehrende oder anklagende Sprache, sondern drücken Witz und Humor aus. Shonibare präsentiert sich sogar selbst als Teil der (Kolonial-) Geschichte, wenn eben auch nicht als Repräsentant eines ausgebeuteten Volks, sondern mit Spielraum für Fiktion und Ironie, wie die folgenden Bildbeispiele zeigen.

In seiner fünfteiligen Fotoserie *Diary of a Victorian Dandy* (Abb. 86-90) aus dem Jahr 1998 stellt Shonibare einzelne Stationen eines typischen Tagesablaufs

¹⁰³ Guldemon, Jaap / Mackert, Gabriele: „Im Gespräch mit Yinka Shonibare“, in: Matt, Gerald (Hrsg.): *Yinka Shonibare – Double Dutch*, Ausstellungskatalog Museum Boijmans van Beunigen, Kunsthalle Wien 2004, Rotterdam: NAI Publishers, 2004, S. 41.

¹⁰⁴ Das wiederkehrende Element der kopflosen Figuren in Shonibares Werk kann auch als An-spielung auf das weitverbreitete Vorurteil gesehen werden, dass alle Schwarzen gleich aussehen. Vgl. dazu Oflis Verwendung der einheitlichen Afro-Frisuren, Kapitel 2.3.2 *Motivwahl und Inspirationsquellen*.

¹⁰⁵ Diawara, Manthia: „Unabhängigkeits-Cha Cha Cha – Die Kunst des Yinka Shonibare“, in: Matt, Gerald (Hrsg.): *Yinka Shonibare – Double Dutch*, Ausstellungskatalog Museum Boijmans van Beunigen, Kunsthalle Wien 2004, Rotterdam: NAI Publishers, 2004, S. 20.

dar. Er inszeniert das Leben eines eitlen Dandys des viktorianischen Zeitalter und ‚afrikanisiert‘ es, indem er ihm eine schwarze Haut überstreift. Dabei spielt Shonibare selbst den im Mittelpunkt jeder Fotografie stehenden Dandy, der als einziger Schwarzer inmitten einer weißen Gesellschaft auftritt. In einem reich geschmückten, typisch viktorianischen Landhaus spielt er das Leben eines Dandys nach, der die Regeln der vornehmen Gesellschaft kennt und seinen Platz im Ranggefüge des aristokratischen Kreises gefunden hat, aber dennoch ein Außenseiter bleibt. Sein narzisstisches Auftreten und seine Kostümierung demonstrieren seinen Wunsch, zur Oberschicht gehören zu wollen. Im Grunde jedoch bleibt er ein typischer Dandy, der den Genüssen des Lebens frönt, sich in der Früh von seinem Dienstpersonal wecken und ankleiden lässt (Abb. 86), sich nachmittags zum Schein der literarischen Kunst widmet (Abb. 87), abends eine Partie Pool spielt (Abb. 88), seine sozialen Kontakte pflegt (Abb. 89) und nachts seine sexuellen Gelüste befriedigt (Abb. 90). In jedem Augenblick des Tages zieht der Dandy alle Blicke auf sich und genießt die Anerkennung und Bewunderung seiner Gesellschaft – der schwarze Dandy ist das Objekt der Begierde. Shonibares offensichtliche Lust am inszenierten Spiel mit stereotypen Vorstellungen und Klassendenken wirkt somit dem politischen Gehalt seiner Bilder entgegen. Durch den Rollentausch wird die Distanz zwischen Kolonist und Kolonisiertem zum Verschwinden gebracht. Ohne bitteren Nachgeschmack – die koloniale Ausbeutung ermöglicht schließlich erst den luxuriösen Lebensstil und hätte daher auch in den Vordergrund gestellt werden können – thematisiert die Fotoserie die Rolle der Schwarzen in einer Glanzepoche der britischen Geschichte. Übertragen auf die Gegenwart wiederum, spiegelt der viktorianische Landhaus-Dandy, wie die Kulturwissenschaftlerin Angela McRobbie behauptet, auch den „schwarzen Superheld in der zeitgenössischen Kultur“¹⁰⁶.

Der Dandy, der im Zentrum dieser Bilder steht, hat vieles mit etlichen zeitgenössischen schwarzen (erfolgreichen) Briten gemein, etwa dem Modemacher Ozwald Boateng oder dem Boxer Chris Eubank, der inzwischen wie so viele andere Prominente ebenfalls ein Landhaus besitzt und regelmäßig auf den Seiten des *Hello!*-Magazins zu sehen ist. Eubank kommt stets makellos gekleidet daher und erscheint selbst bei Anlässen, die unabdingbar einen lässigen „Look“ verlangen, in perfekter Kostümierung.¹⁰⁷

Shonibares Fotoserie spiegelt jedoch nicht nur das Bild des modernen schwarzen Menschen wider, der sich im Zeitalter des Konsums mit Kleidern einen gewissen Status sichern will, sondern greift weiter aus. Mit den Verkleidungen, die übrigens weißen Puppen wie schwarzen Menschen, Astronauten- und Alienpuppen übergezogen werden, möchte Shonibare vielmehr eine Debatte über das Verhältnis von sozialer Integration (oder auch Zugehörigkeitsgefühl) und Authentizität, die sich national oder rassenbezogen nicht eingrenzen lässt, anstoßen. Deswegen

¹⁰⁶ McRobbie, Angela: „Der afrikanische Dandy“, in: Matt, Gerald (Hrsg.): *Yinka Shonibare – Double Dutch*, Ausstellungskatalog Museum Boijmans van Beunigen, Kunsthalle Wien 2004, Rotterdam: NAI Publishers, 2004, S. 65.

¹⁰⁷ Ebd., S. 65.

spielt Shonibare gezielt mit kulturellen Normen, tradierten Werten und weitverbreiteten Vorstellungen von Identität, lüftet den Schleier um konstruierte Realitäten und widerlegt rassen- sowie klassenbezogene Vorurteile, indem er sie mit Witz und Humor der Falschheit und Lächerlichkeit preisgibt. Die Zusammenführung gegensätzlicher Elemente aus der britischen und afrikanischen Kultur¹⁰⁸ bildet dabei die Basis für Shonibares allgemeines Verfahren, aus unterschiedlichen Kontexten hybride Identitätskonstrukte zu erzeugen. Diese Freizügigkeit im Umgang mit Zitaten verbindet ihn mit Ofili, denn beide überschreiten zwanglos nationale Grenzen, Vergangenheit und Gegenwart, (historische) Zusammenhänge sowie Darstellungskonventionen bei ihrem Versuch, für sich einen autonomen Weg der Identitätsbildung zu finden. Dass beide daher auch der Vorstellung von einer allgemeingültigen, festen Identität entgegneten, die noch in den 1980er-Jahren dazu geführt hatte, das Wort ‚black‘ als homogenes Wesensmerkmal einzusetzen, versteht sich fast von selbst. Stattdessen setzen sie auf eine betont vielschichtige, mehrdeutige und scharfsinnige Kunst, die keinem geschlossenen Menschenbild huldigt, sondern vielmehr zahllose Möglichkeiten und Perspektiven im (Zwischen-) Raum der Hybridität aufzeigt.

4.3.3. Sarah Lucas und das Spiel mit dem Geschlecht

Auch Sarah Lucas behandelt in ihrem Werk den Aspekt der Subjektkonstruktion innerhalb bestimmter, vordefinierter Machtverhältnisse. Als Frau spricht Lucas aus der Perspektive einer de-plazierten Minderheit, deren Rolle in der Gesellschaft historisch und traditionell gesehen von einer rein männlichen Sichtweise determiniert wurde. Das zentrale Thema ihrer Kunst ist daher die Repräsentation des Geschlechts. Lucas setzt sich mit der Darstellung geschlechtsspezifischer Stereotypen auseinander, die alltäglich in den Bildern der Medien, auf der Straße sowie in der Sprache auftauchen. Innerhalb dieses Rahmens interessiert sie sich allerdings nicht dafür, was jetzt genau männlich und was weiblich ist, sondern vor allem für die Frage, wie sozial und gesellschaftlich tradierte Normen weibliche und männliche Subjekte und die dazugehörigen geschlechtsspezifischen Symbole konstruieren.

¹⁰⁸ „My own sense of culture evolved out of what I watched on television, the music I listened to, the people I knew and what I read and the obvious impact of a post-colonial history. I grew up watching local comedy programmes like ‚Baba Sala‘, Australian programmes like ‚Skippy‘, American ones like the various Walt Disney animation series, ‚Hawaii Five-O‘ etc. I sang ‚London Bridge is falling down‘ as a child in a setting where London Bridge could not possibly have fallen. I listened to the music of Fela Kuti, James Brown, Sugar Hill Gang and King Soni Ade. I read Shakespeare, Charles Dickens, Wole Soyinka and Chinua Achebe at School. I am a post-colonial hybrid. The idea of some kind of fixed identity of belonging to an authentic culture is quite foreign to my experience.” (Zitiert nach Shonibare, Yinka: „Fabric, and the Irony of Authenticity”, in: Papastergiadis, Nikos (Hrsg.): *Annotations 1: Mixed Belongings and Unspecified Destinations*, London: inIVA, 1997, S. 39.)

Two Fried Eggs and a Kebab (Abb. 92) etwa zeigt die Reduktion des Körpers auf anschauliche Platzhalter, Symbole, indem bestimmte Lebensmittel und Gegenstände als Referenz für Geschlechtsmerkmale dienen: Zwei Spiegeleier als Brüste und eine Portion Kebab auf einem Tisch erzeugen das Bild einer weiblichen Figur, jedoch auch Assoziationen an das typische Bild von Frauen als Nahrungslieferant für Säuglinge. Die Figur wiederum selbst wirkt darüber hinaus durch den groben und alten Tisch sowie dessen sperrige Form und feste Verankerung am Boden unbeweglich und starr. In Verbindung mit den symbolischen Lebensmitteln entsteht dadurch das Bild einer nackten, regungslosen weiblichen Figur, die hilflos am Boden gefesselt ist und zur Schau gestellt wird. Am Kopfende des Tisches befindet sich außerdem noch ein Foto, auf dem das gesamte Arrangement abgebildet ist und an René Magrittes Bild *Le Viol (Die Vergewaltigung)* (Abb. 93) aus dem Jahr 1934 erinnert. Die Re-produktion betont damit den Aspekt des Bildhaften und Imaginären in *Two Fried Eggs and a Kebab* und verweist darin auf das Problem des (konstruierten) Frauenbildes in der Gesellschaft.

Die dahinterstehende feministische Grundhaltung¹⁰⁹, die sich bei Künstlerinnen aus den 1980er-Jahren wie Barbara Kruger oder Jenny Holzer noch in moralisierender Weise gegen sexistische und frauenverachtende Bilder gerichtet hatte, münzt Lucas um, indem sie diese Bilder für ihre Intention nutzt und sich sogar selbst als Schauobjekt einsetzt¹¹⁰, wie dies etwa in ihren Selbstporträts der Fall ist, die den Körper unmittelbar zeigen und nicht mit Hilfe sinnbildlicher Platzhalter. In der Reihe *Self Portraits* (Abb. 93) hat Lucas zwölf Fotografien von 1990 bis 1998 zusammengestellt, die die Künstlerin in den unterschiedlichsten Situationen und Posen zeigen. Dabei übernimmt Lucas in typischer ‚young British artist‘-Manier Rollenspiele mit stereotypen Identitätskonstruktionen aus den Medien und der Gesellschaft auf.

Die ohne großen fotografischen Aufwand produzierten *Self Portraits* zeigen die Künstlerin in alltäglich wirkenden Situationen. Doch obwohl sie rein technisch gesehen wie Amateuraufnahmen wirken, sind die Fotos inszeniert und arrangiert. Die eingenommenen Posen bilden einen Widerpart zur scheinbaren Alltäglichkeit der Fotos und erzeugen somit eine ambivalente Spannung. Jede Aufnahme ist aus einem anderen Blickwinkel aufgenommen, manchmal durch eine verhüllende Fensterscheibe, manchmal durch ein verzerrendes Weitwinkelobjektiv oder aus der Vogelperspektive, und zeigt Sarah Lucas jeweils aus einer anderen Perspektive: provozierend in die Kamera blickend, herablassend und gleichgültig

¹⁰⁹ Sarah Lucas nimmt auch die Perspektive des sexistischen Mannes in ihrem Werk mit auf, aber nicht anklagend oder bewertend, sondern stellt diese gleichberechtigt neben den weiblichen Blick. Der amerikanische Kunstkritiker Jerry Saltz beschreibt diesen Aspekt folgendermaßen: „Da ihre Kunst nicht einfach oppositionell ist, kann sie aus den engen Definitionen wie ‚feministisch‘ oder ‚politisch‘ heraustreten – Definitionen, die die Kunst so lange in ihrer Wirkung stumpf gemacht haben.“ (Saltz, Jerry: „Sie zahlt kräftig heim“, in: *Parkett*, No. 45, 1995, S. 83.)

¹¹⁰ Wie bereits in Kapitel 2 erwähnt, wurde die Künstlerpersonlichkeit von den young British artists ebenfalls als kommerzielle Vermarktungsstrategie eingesetzt. Die Person trat hinter ihrer Kunst hervor und platzierte sich erfolgreich in den Medien sowie in der Öffentlichkeit.

oder introvertiert auf den Boden starrend. Lucas wechselt außerdem den Charakter ihrer Selbstdarstellungen von anstößig, gewöhnlich und gleichgültig zu schüchtern, verletzlich, stolz oder stark, und lässt damit den Eindruck einer fließenden, variierenden und Grenzen überschreitenden Identität entstehen.

Auch das Geschlecht ist bei Lucas keine fixe Kategorie mehr. Die Künstlerin zeigt sich in divergenten Posen, manchmal heterosexuell-männlich, manchmal prostituiert, manchmal androgyn. Sie nimmt die Position einer Herrscherin ein, um im nächsten Bild gleich wieder das Objekt der Begierde zu mimen. Die Fotos wirken zwar authentisch, aber nur auf den ersten Blick, das heißt, durch gewöhnliche Kleidungsstücke sowie durch ein natürliches Auftreten und Erscheinungsbild. Jedes Kleidungsstück wurde aber speziell ausgesucht, die Posen sind gestellt und die Szenen mit einer aussagekräftigen Symbolik überzeichnet. Dem Betrachter fällt es daher schwer, aus den *Self Portraits* eine eindeutige, einheitliche Kernaussage herauszufiltern, da zu viele Sichtweisen aufeinander prallen: Lucas in eindeutig lasziver Pose mit einer Banane im Mund oder große Stiefel tragend und breitbeinig auf einem Sessel hockend mit zwei Spiegeleiern auf ihren Brüsten; verletzlich auf der Toilette sitzend oder stolz einen Anzug tragend. Die Vielschichtigkeit und Ambiguität jeder einzelnen Aufnahme zeigt widersprüchliche Haltungen und verunmöglicht eine eindeutige geschlechtliche oder emotionale Zuweisung.

Die Fotografie *Got a Salmon on* (Abb. 94) von 1997 zum Beispiel zeigt Sarah Lucas vor einer Backsteinmauer in einer natürlichen Umgebung mit realistischer Farbgebung stehend, den Betrachter fest im Blick. Bekleidet ist sie jedoch mit einem Herrenjackett und einem Rollkragenpullover, die eine geschlechtliche Ambiguität erzeugen. Auch der Blick drückt eine ambivalente Gemütsstimmung aus, denn der zielgerichtete Blick wirkt selbstbewusst und wissend, ohne dass zugleich eine gewisse Melancholie in ihrer Mimik zu verkennen ist. Die ‚Natürlichkeit‘ des Fotos wird außerdem durch inszenierte Bildelemente gestört: Lucas trägt einen Fisch auf ihrer Schulter, der als Symbol für weibliche Fruchtbarkeit steht, sich gleichzeitig aber auch als obszöne Metapher für das weibliche Geschlecht interpretieren lässt und scheinbar einen Kontrast zur männlichen Aufmachung im Anzug bildet – scheinbar, wie gesagt, denn der englische Ausdruck ‚Got a Salmon on‘ bedeutet umgangssprachlich ‚eine Erektion haben‘, wodurch die Bedeutung des Fisches als Weiblichkeitssymbol sofort wieder ins Gegenteil verkehrt wird.

Got a Salmon on ist aber nicht nur ein ironisches Spiel mit Ambiguitäten und Zitaten, sondern nimmt die gesellschaftlich genormten und tradierten Wahrnehmungsweisen, Grammatiken und Semantiken in den Blick, mit denen Geschlechtlichkeit codiert wird. Der Körper wird nämlich immer auch symbolisch dargestellt, wodurch sich ein Feld für ambivalente Assoziationen und Interpretationen eröffnet. Sarah Lucas untersucht die daraus resultierenden Geschlechterrollen, eignet sich abwechselnd spezifisch männliche, weibliche oder bisexuelle Haltungen an und spielt mit Vieldeutigkeit und Widersprüchen. Dadurch demontiert sie die Eindeutigkeit der geschlechtlichen Rollenzuweisungen, die Judith Butler nicht als ‚natürliche‘ Formen, sondern als soziale und kulturelle Kon-

strukture analysiert hat. Geschlechtliche Verhaltensformen sowie die Attribute ‚männlich‘ – ‚weiblich‘ werden laut Butler zwar biologisch begründet, sind aber tatsächlich künstliche Strukturen, die unter anderem politisch zur Legitimation von Herrschaftsansprüchen eingesetzt werden.¹¹¹ Butler fordert daher in *Gender Trouble* (1990) die Subversion geschlechtlicher Machtverhältnisse und die Dekonstruktion geschlechtlicher Zuschreibungen durch ihre parodistische Wiederholung:

The task is not whether to repeat, but how to repeat or, indeed, to repeat and, through a radical proliferation of gender, to *displace* the very gender norms that enable the repetition itself.¹¹²

Nur mit dem Mittel der Wiederholung können soziale Konstrukte wieder demonstrierbar werden, indem nämlich in der Wiederholung etablierter (Rollen-) Bilder an diesen zugleich eine minimale Veränderung vorgenommen wird.¹¹³

Genau diese Vorgehensweise kann auch bei Sarah Lucas diagnostiziert werden, die ebenfalls eine Re-Signifizierung traditioneller, normativer Sichtweisen durch deren parodistische Wiederholung vornimmt und dadurch die Auflösung des binären Denksystems forciert.¹¹⁴ Ziel ist ein polyphones, doppelgeschlechtliches, hybrides Menschenbild zu etablieren:

[T]he category of „women“ is normative and exclusionary and is invoked with the unmarked dimensions of class and racial privilege intact. In other words, the insistence upon the coherence and unity of the category of women has effectively refused the multiplicity of cultural, social, and political intersections in which the concrete array of „women“ are constructed.¹¹⁵

Lucas' Demontage der auf Einheitlichkeit ausgerichteten Identitätsvorstellungen setzt sich in der Fragmentierung des Körpers fort, die sie in ihrer Objektkunst anwendet. Dabei reproduziert sie einzelne Partien ihres Körpers durch plastische Gipsabgüsse. Die Skulptur *Get hold of this* (Abb. 95) von 1994-95 etwa visualisiert die im Sprachgebrauch gebräuchliche vulgäre Geste ‚Fuck Off‘ durch den Abguss eines Arms. Dabei stellt *Get hold of this* nur das Fragment eines menschlichen Körpers ohne Geschlechtszuschreibungen dar – die schlanken, grazilen Arme könnten trotzdem die einer Frau sein, doch der vulgäre und obszöne Gehalt der Geste spricht eher dagegen, da er nicht dem gesellschaftlich etablierten Bild einer Frau entspricht. Auch hier machen sich also die Zwänge bemerkbar, die den Körper nach kulturell etablierten Kategorien bemessen, das heißt, von außen, von der Gesellschaft an den Körper herangetragen werden. „This ‚body‘ often appears to be a passive medium that is signified by an inscription from a cultural source figured as ‚external‘ to that body.“¹¹⁶ Butler beschreibt hier den Körper als

¹¹¹ Vgl.: Butler, Judith: *Gender Trouble – Feminism and the Subversion of Identity*, New York, London: Routledge, 1990.

¹¹² Ebd. S. 148.

¹¹³ „[I]t is only within the practices of repetitive signifying that a subversion of identity is possible.“ (Ebd., S. 145.)

¹¹⁴ Ebd., S. 141.

¹¹⁵ Ebd., S. 14.

¹¹⁶ Ebd., S. 129.

Oberfläche für Zuschreibungen. Sarah Lucas befreit sich von diesen gängigen Geschlechtszuschreibungen, indem sie sinnstiftende Widersprüche anstelle eindeutiger, scheinbar geschlechtsspezifischer Identitätszuweisung forciert.

4.3.4. Die schwarze Seele in der Kunst von Kara Walker

Kara Walker¹¹⁷ thematisiert in ihrer Kunst ebenfalls Machtverhältnisse und deren Konsequenzen für das Subjekt. Ähnlich wie Sarah Lucas befreit sie sich aus historischen Zwängen, indem sie stereotype Vorlagen verwendet und durch den performativen Akt des Wiederholens die Geschichte in der Gegenwart neu schreibt. Die afro-amerikanische Künstlerin zeigt in ihrer Silhouetten-Kunst lebensgroße, schwarze Figuren auf langen, weißen Leinwänden, die ganze Galeriewände einnehmen. Durch ihre farbliche Kontrastwirkung und die überlebensgroßen Dimensionen ziehen Walkers Werke schnell die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich. Doch ähnlich wie bei Ofili wird die Schönheit ihrer Kunstwerke durch irritierende Details und widersprüchliche Themen und Motive unterlaufen, was jedoch erst auf den zweiten Blick ersichtlich wird.

Einige Kritiker werfen Walkers Wandbildern ein absurdes, als gefährlich, schädlich und beleidigend eingestuftes Schauspiel vor. Einen kurzen Einblick in diese Diskussion, die in den USA von der afro-amerikanischen Künstlerin Betye Saar ausgelöst wurde, skizziert Mark Reinhardt im Ausstellungskatalog *Kara Walker: Narratives of a Negress* in komprimierter Form:

In 1997, the artist Betye Saar, best known herself for producing works that intervene into the ways in which black people are represented in mass-mediated American culture, launched a campaign against the further showing of 'the negative images produced by the young African American artist, Kara Walker.' I quote from her widely circulated letter, which was sent to artists, writers, politicians, community activists and other intellectuals [...]. Arguing that such works were too 'sexist and derogatory' to be safe for public viewing, she urged her readers to contact museums and cultural institutions because, without concerted action, 'these images may be in your city next.' [...] Such work is nothing less than 'a form of betrayal to the slaves, particularly women and children'.¹¹⁸

Walker liefert stereotype Darstellungen von schwarzen Menschen auf brutal anschauliche Art und Weise. Sie verbindet gängige Themen wie zum Beispiel Sex mit Gewalt und Krieg, Tod mit Lust und Gier, und kreiert daraus alptraumartige Szenen mit tragisch-komischen Figuren.

¹¹⁷ Kara Walker wurde 1969 in Stockton, Kalifornien, geboren, 1997 mit einem *MacArthur Award* ausgezeichnet (in den USA auch 'Genie Preis' genannt) und vertrat 2002 ihr Land auf der *Biennale* von São Paulo. Die Künstlerin lebt und arbeitet in New York.

¹¹⁸ Reinhardt, Mark: „The art of racial profiling“, in: Berry, Ian / English, Darby / Patterson, Vivian / Reinhardt, Mark (Hrsg.): *Kara Walker: Narratives of a Negress*, Ausstellungskatalog Institute of Technology Massachusetts 2003, Massachusetts: The MIT Press, 2003, S. 119.

[H]er works tend to center on how the sexualized construction of blackness in America ties aversion and lust (along with resentment, fear, longing, admiration, envy, and violence) together in tangled knots.¹¹⁹

Kritiker wie Saar wiederum hegen sogar die Befürchtung, dass Walkers Werke als Anregung zur Ausübung von Straftaten und Gewaltverbrechen gelesen werden könnten.¹²⁰

Walker verwendet für ihre alptraumartigen Leinwandszenen das kunsthandwerkliche Verfahren der Silhouette, das normalerweise dazu dient, alltägliche Szenen, Porträts oder Ornamente darzustellen. Gleichzeitig setzt sie mit ihrer Wahl der Scherenschnitt-Technik eine Kunstform fort, die im 19. Jahrhundert sehr beliebt war. Walker aber verwendet sie gezielt dafür, „to represent the shadows of repression born in those eras that still linger in the USA of today.“¹²¹ Ein Beispiel aus dem Jahr 1994 soll dies näher erläutern.

Kara Walker verortet den Scherenschnitt *Gone, an historical Romance of a Civil War as it occurred between the dusky thighs of one young Negress and her heart* (Abb. 96) wie viele ihrer Schattenrisse in einer idyllischen Baumwollplantage der amerikanischen Südstaaten des 19. Jahrhunderts. Auf der linken Bildseite wird die Szene von einem Paar eröffnet, das aufgrund seiner vornehmen Kleidung und seines Habitus an die Darstellung der weißen Oberschicht im Film-Klassiker *Gone with the wind*, der bereits im Titel des circa 4 x 15 Meter großen Schattenrisses anzitiert wird. In ein enges Korsett geschnürt und einen mächtigen Ballon-Rock tragend, stellt sich die Dame auf die Zehenspitzen, um ihrem Angebeteten die gespitzten Lippen entgegen zu halten. Doch zum Kuss kommt es nicht. Der elegante Gentleman beugt sich zu seiner Geliebten herunter, hält zurückhaltend ihre Hand und erwartet voller Unschuld die Liebkosung im Morgenschein am bewaldeten Seeufer. Die scheinbare Reinheit und Jungfräulichkeit dieser Szene erhält jedoch mit makaberen Details ungewohnte und hässliche Züge. Der Schauplatz wird seiner Unschuld beraubt, sobald man ein weiteres Paar Beine, barfuß und durch die Größe kindlich wirkend, unter dem eleganten, aber aufgeblasenen Rock der Frau erkennt.

Ein weiteres groteskes Detail kommt in den Blick, wenn man der Linie des Schwerts folgt, das der Mann in seiner linken Hand auf seinem Rücken festhält. Die Spitze der Waffe endet am ausgestreckten Hinterteil einer kleinen Figur, die Teufelhörner auf dem Kopf trägt und mit dicken Lippen sowie einem fliehenden Unterkiefer als ‚schwarz‘ gekennzeichnet ist – vergnügt sich der kultivierte Edelmann etwa lieber mit kleinen, schwarzen Jünglingen? Will er etwa seine Geliebte nur küssen, um den äußeren Schein zu bewahren? In der Hand hält die kleine Figur einen toten Schwan, der dem Jüngling in Verbindung mit seiner Körperhal-

¹¹⁹ Ebd., S. 124.

¹²⁰ Vgl. Reinhardt 2003, S. 119.

¹²¹ Hannaham, James: „The shadow knows: an hysterical tragedy of one young Negress and her art“, in: Kalinovska, Milena / Gangitano, Lia / Nelson, Steven (Hrsg.): *New Histories*, Boston: The Institute of Contemporary Art, 1996, S. 177.

tung und den Hörnern animalische und brutale Wesenszüge verleiht. Am Ufer stehend, weist der Knabe auf eine weibliche Figur hin, die mit lang gestrecktem Unterkörper auf dem Mississippi schwimmt. Auch diese Figur kann mit ihrer afrikanischen Frisur, den langen Ohrringen, der nackten Brust und den charakteristischen Gesichtsmerkmalen leicht als außer-europäisch identifiziert werden.

Auf dem nahegelegenen Hügel in der Bildmitte wiederum steht ein Mann mit hoch erhobenen Armen, der sich oralen Vergnügungen hingibt. Sein erigiertes Glied steckt im Mund einer Frau, die vor ihm kniet und ebenfalls durch ihre äußerlich markante Darstellung an eine schwarzhäutige Frau erinnert. Die Szene schließt mit einem fragwürdigen Paar. Ein Mann, der mit einem ähnlichen Mantel wie der Gentleman auf der linken Bildhälfte bekleidet ist, verschwindet mit seinem Oberkörper in einer Frau, die er anscheinend auf seinem Kopf trägt. Die weiblichen Beine hängen zu beiden Seiten des Mannes herunter. Die Frau trägt einen Besen und spuckt etwas Kugelförmiges aus ihrem Mund. Vielleicht kann auch hier der Besen als Indiz für die Identifizierung der Frau als schwarze Sklavin gelesen werden. Oder handelt es sich bei ihr um die Frau, um die sich der Titel des Gemäldes dreht: *Gone, an historical Romance of a Civil War as it occurred between the dusky thighs of one young Negress and her heart* – ein Krieg, der sich zwischen den Schenkeln der schwarzen Frau abspielt, und der ihr in Form eines reichen, weißen Mannes das Herz aus dem Mund katapultiert?

Auch wenn noch lange nicht alle Figuren und Konstellationen, die auf der riesigen Leinwand zu sehen sind, beschrieben wurden, sollte deutlich geworden sein, dass Kara Walker auf der schlichten Schwarz-Weiß-Komposition *Gone, an historical Romance of a Civil War as it occurred between the dusky thighs of one young Negress and her heart* eine komplexe Historie über die Rassentrennung erzählt, die wiederum bis in die Gegenwart hineinreicht. Die technikbedingte Pointe besteht darin, dass alle Figuren durch die Scherenschnitte schwarz sind, und trotzdem können ohne Probleme auf der Inhaltsebene Weiße und Schwarze eindeutig unterschieden werden, denn durch die Stereotype aufrufende Darstellung und durch die Reduzierung auf bestimmte markante, rassentypische Eigenheiten erhalten die Figuren Cartoon-Charakter. Die starre Opposition weißer und schwarzer Figuren innerhalb der einzelnen Konstellationen unterstützt dies zusätzlich, oder, mit den Worten Frantz Fanons: „Denn der Schwarze ist nicht mehr nur schwarz, sondern er steht dem Weißen gegenüber.“¹²² Der schwarze Knabe zum Beispiel wird erst in dem Moment stigmatisiert, wenn man den weißen Edelmann mit seiner Schwertspitze und die groteske Verbindung beider Figuren realisiert, und die Assoziationen des Betrachters auf den Zusammenhang (oder das Zusammenspiel) von Sex und Gewalt bei der Ausbeutung der schwarzen Rasse einschließlich der schwarzen Straßenkinder der Gegenwart, die sich als ‚Freier‘ anbieten, gestoßen werden.

¹²² Fanon (1952) 1980, S. 71.

Auch Kara Walker lebt wie Chris Ofili mit einer afro-diasporischen Identität, mit der Geschichte ihres diskriminierten Ahnenvolks, und verarbeitet diese mit künstlerischen Mitteln. Ein Zitat der Künstlerin verdeutlicht ihre Vorgehensweise:

It seems like I had to actually reinvent or make up my own racist situations so I would know how to deal with them as black people in the past did. In order to have a real connection with my history, I had to be somebody's slave. But I was in control: That's the difference.¹²³

Durch den Einsatz eines (grotesken) Humors findet Walker einen Weg, mit Vergangenheit umzugehen. Sie produziert Kunst, die zugleich schön, politisch und bis zu einem gewissen Grad amüsant ist. Die Künstlerin fertigt wunderbare Schattenrisse an, die wie Ofilis Kunst dem Auge des Betrachters schmeicheln, und erst bei genauerer Betrachtung ihr volles Potenzial offenbaren.

Mit ihrer Ironie weist sie auch den belehrenden Zeigefinger von sich, eine Taktik, derer sich auch Ofili bedient, die für Künstler wie Keith Piper allerdings noch undenkbar gewesen wäre. Diese Ironie, die Walkers Figuren teilweise in die Lächerlichkeit abgleiten lassen, hat aber auch Kritiker wie Betye Saar dazu bewogen, vor Walkers Kunst zu warnen. Diese Kritiker sehen den persönlichen Weg, den Walker gewählt hat, um historische Ereignisse zu verarbeiten und in die Gegenwart zu projizieren, als gefährlich an. Doch die Warnung ist vollkommen unbegründet. Die Betrachter werden nicht zu weiteren (rassistischen) Schandtaten aufgefordert, sondern mit der erdrückenden Wahrheit konfrontiert. Mit spielerischem Witz lüftet Walker den die Geschichte der Schwarzen (mehr oder weniger dezent) verdeckenden Schleier der Geschichtsschreibung und demaskiert historisch geprägte Repräsentationsweisen von Schwarzen, denen sich nun die nachstehenden Kapitel genauer widmen.

¹²³ Hannaham, James: „Pea, Ball, Bounce“, in: *Interview*, November 1998, S. 119.

5. Captain Shit und der Versuch einer Entmachtung

Bevor im Detail Ofilis Figur des ‚Captain Shit‘ analysiert wird, soll im Folgenden die historische Entwicklung und soziale Etablierung rassistisch motivierter Repräsentationsformen von Schwarzen untersucht werden. Neben einem historischen Abriss zur Stereotypisierung von Schwarzen wird ein Exkurs die nötigen Grundlagen zur Erschließung von Ofilis ‚Captain Shit‘ liefern.

5.1. Die Politik der Stereotypisierung – von der Sklavenezeit bis zur Populärkultur

Stereotype Darstellungen während der Zeit der Sklaverei zeigen den Schwarzen als faul, arbeitsscheu und somit zur Unterordnung und Knechtschaft verdammt. Sie werden als einfache, natürliche und kulturlose Körper dargestellt, unfähig einer zivilisierten Lebensweise zu folgen. Sklavenhalter verleugnen damals eine eigene Kultur der Schwarzen und charakterisieren sie demzufolge beinahe ausschließlich als natürliche, mit dem Tier verwandte Wesen ohne Geschichte, ohne Tradition, ohne Entwicklung. Diese Reduzierung gewährleistete eine langfristige Sicherung der hierarchischen Unterschiede zwischen Weiß und Schwarz, zivilisiert und wild, Kultur und Natur. Die rassistischen Vorstellungen und Konzepte suchten Halt in wissenschaftlichen, evolutionstheoretischen sowie religiösen Theorien, um die Sklaverei zu legitimieren.¹ In ihnen wurde die Minderwertigkeit der schwarzen Rasse als vorausgesetzt betrachtet und Schwarze als mittellose Wesen, ohne Geschichte und ohne Besitz dargestellt.

Die rassistisch festgelegte soziale und gesellschaftliche Rangordnung findet sich visualisiert in vielen Darstellungen, die „alltägliche(s) Leben unter Sklaverei, Eigentum und Knechtschaft als so ‚natürlich‘ darstellen, dass sie *keinen Kommentar* erforderten.“²

Es war Teil der natürlichen Ordnung der Dinge, dass weiße Männer sitzen sollten und Sklaven stehen; dass weiße Frauen ritten und Sklaven hinter ihnen herrannten, um ihnen mit einem Sonnenschirm Schatten zu spenden; dass weiße Aufseher weibliche Sklaven wie zur Schau ausgestellte Tiere inspizierten, oder entlaufene Sklaven mit willkürlichen Formen der Folter (wie sie mit einem Brandzeichen zu kenn-

¹ Hegel, Marx und Engels vertraten die Ansicht, dass Afrika nicht Teil der historischen Welt sei und die Bewohner dieses Kontinents als primitiv zu gelten haben. Nach Freud und Jung wurde die primitive Rasse auf eine Evolutionsstufe mit Kindern und geistig Behinderten gestellt. Vgl.: Becker, Peter Emil: *Sozialdarwinismus, Rassismus, Antisemitismus und Völkischer Gedanke – Wege ins Dritte Reich Teil II*, Stuttgart / New York: Georg Thieme Verlag, 1990, S. 382ff. und Geulen, Christian: *Geschichte des Rassismus*, München: Verlag C.H. Beck, 2007, S. 48ff.

² Hall (1997) 2004, S. 130.

zeichnen oder in ihren Mund zu urinieren) strafen, und dass Sklaven nach einer missglückten Flucht niederknieten um ihre Strafe zu empfangen.³

Die stereotypen Darstellungen werden vor allem deswegen eingesetzt, um die Vorstellung von Schwarzen als minderwertig im öffentlichen Bewusstsein nach dem Ende der Sklaverei im 19. und auch im 20. Jahrhundert zu festigen. Die Abbildung von Stereotypen, die als ständige Erniedrigung der negroiden Rasse verstanden werden muss, findet sich in fast allen Bereichen des öffentlichen und privaten Lebens wieder, in Film und Fernsehen, Werbung oder Comics, aber auch in Form rassistischer Haushaltsgegenstände, Souvenirs, Kinderspielzeuge oder auf Postkarten.

Stuart Hall charakterisiert drei Formen der stereotypen Darstellung von Schwarzen in modernen Unterhaltungsmedien wie Belletristik, Kinderbüchern, Comics, Theaterstücken und (Hollywood-) Filmen: Erstens die Figur des ‚Eingeborenen‘, die sich durch ambivalente Charakterzüge auszeichnet, nämlich sowohl einen „primitive[n] Adel“, gepaart mit „einfacher Würde“, als auch gegensätzliche Eigenschaften wie „Betrug und Arglist“, „Wildheit und Barbarei“ aufweist.⁴ Darüber hinaus findet man zweitens die Darstellung des vertrauten und guten Sklaven, wie beispielsweise in der archetypischen Personifizierung der treuen, liebenswerten und meistens übergewichtigen Haussklavin namens Mammy⁵ oder in der Figur des Onkel Tom, der unterwürfige und gutherzige Sklave im Roman von Harriet Beecher-Stowe *Onkel Toms Hütte*. Die dritte von Hall identifizierte Gruppe, ist die der schwarzen Unterhaltungskünstler: Minstrels, Entertainer, Clowns, oder auch, so ihr rassistischer Name, Coons, die zwar dumm und lachhaft, zugleich aber auch witzig und amüsant sind (Abb. 97). Die Musiker, Sänger und Schauspieler in den Minstrel-Shows waren meistens weiße Künstler, die mit dunkel angemaltem Gesicht und in nachäffender Manier das schwarze Stereotyp karikierten und damit ein weißes Publikum ansprachen und unterhielten: „wenn uns die Dummheit des ‚Clowns‘ aus der Fassung bringt, ist niemals ganz klar, ob wir mit ihm oder über ihn lachen.“⁶

Die Darstellung der schwarzen Entertainer wurde bereits früh etabliert, typisiert und im Laufe der Zeit nicht wirklich verändert.

Already well established before the Civil War, they succeeded in fixing the black man in the American consciousness as a ludicrous figure supposedly born, as one show history puts it, “hoofing on the levee to the strumming of banjos.” He was prone to frenzied dancing, shiftlessness, garish dress, gin tippling, dice shooting,

³ Ebd.

⁴ Hall (1981) 1989, S. 160.

⁵ In dem Film *Vom Winde verweht* des Regisseurs Victor Fleming aus dem Jahr 1939 findet man eine Vielzahl von stereotypen Darstellungen von Schwarzen, beispielsweise die treu untergegebene Sklaven-Nanny (von Hattie McDaniel gespielt) oder auch die streng typisierten Plantagen-Arbeiter und Diener.

⁶ Hall (1981) 1989, S. 161.

torturing the language, and, inevitably, was addicted to watermelon and chicken, usually stolen.⁷

Die physischen Erscheinungsmerkmale von Schwarzen werden in Form von Stereotypen verallgemeinert. Dazu gehören breite Gesichter und Nasen, dicke Lippen und hervorquellende Augäpfel, krauses Haar und unförmige Körper, bei denen oftmals die Geschlechtsteile überbetont werden. Schwarze wurden auf bestimmte Eigenschaften reduziert und als Rasse formelhaft charakterisiert. Sie galten entweder als geistlos und unterhaltsam, gütig und unterwürfig, oder als wild und unzivilisiert.

Diese Stereotype sind aber auch von einer tiefen Ambivalenz geprägt. Sie verorten den schwarzen Körper zwischen einem weißen Begehren nach ursprünglicher Reinheit und Unschuld primitiver Eingeborenen sowie einer Angst vor dem Untergang der Zivilisation durch eine wiederkehrende Barbarei und die ungezügelte Sexualität der Schwarzen. Es ist genau diese Doppelwertigkeit, die laut Homi Bhabha für die „Verbreitung und Akzeptanz des kolonialen Stereotyps sorgt“⁸. Solange sie besteht, werden Stereotype weiter existieren und immer wieder wiederholt.

Stuart Hall will hinter dieser ambivalenten Stereotypisierung eine Strategie zur Aufrechterhaltung bestimmter sozialer Grenzen erkennen, da sie eine klar erkennbare Linie zwischen Herrschenden und Beherrschten zieht – und ziehen soll. Deshalb tauchen Stereotype vor allem dort auf, „wo es große Ungleichheiten in der Machtverteilung gibt.“⁹ Wie bereits an früherer Stelle erwähnt, benötigt die Formung einer nationalen Identität ein festgeschriebenes ‚Andere‘, um sich selbst durch die Rolle als Gegenpart leichter definieren zu können. Auch bei der Etablierung von Stereotypen sind starre Grenzen gefragt, um sie dauerhaft zu fixieren. Daher werden Grenzen gezogen,

zwischen dem ‚Normalen‘ und dem ‚Devianten‘, dem ‚Normalen‘ und dem ‚Pathologischen‘, dem ‚Akzeptablen‘ und dem ‚Unakzeptablen‘, dem was ‚dazu gehört‘ und dem was ‚nicht dazugehört‘ oder was ‚das Andere‘ ist, zwischen ‚Insidern‘ und ‚Outsidern‘, Uns und Ihnen.¹⁰

Sind diese Grenze einmal definiert und fixiert, lassen sie sich beliebig wiederholen und tauchen daher auch in der Moderne auf, und zwar in allen Bereichen des täglichen Lebens: Sie finden sich in den vor allem in England populären Figuren der schwarzen Golliwog-Puppe (Abb. 98) wieder, seit 1868 auf deutschen Schokoladentafeln als Sarotti-Mohr oder als grinsender singalesischer Soldat, der mit dem Ausspruch: *Ya Bon Banania* für die beliebten Frühstückszerealien in Frankreich auf Plakaten Werbung macht (Abb. 99), als Piccaninny auf dem Umschlag des Kinderbuchs *The Story of Little Black Sambo* (Abb. 100) oder in der Figur der gutmütigen Sklaven-Mammy unter dem Namen *Aunt Jemima* (Abb. 101) als

⁷ Leab, Daniel J.: *From Sambo to Superspade – The Black Experience in Motion Pictures*, London: Secker & Warburg, 1975, S. 8.

⁸ Bhabha, Homi: „Die Frage des Anderen: Stereotyp, Diskriminierung und der Diskurs des Kolonialismus“ (1982), in Bhabha (1994) 2007, S. 98.

⁹ Hall (1997) 2004, S. 144.

¹⁰ Hall (1997) 2004, S. 144.

amerikanisches Markenzeichen für Pfannkuchen sowie *Uncle Remus* für Ahornsirup (Abb. 102).¹¹

Auch in der medialen Bilderwelt sind stereotype Darstellungen, die noch aus der Sklaverei stammen, nie wirklich verschwunden. Seit den 1930er-Jahren taucht das typische Bild des einfältigen Sambos in amerikanischen Filmproduktionen und schwarzen Musicals auf. Schwarze Schauspieler mimen den tollpatschigen Entertainer wie beispielsweise der unter dem Künstlernamen Stepin Fetchit bekannte Komiker und Schauspieler, der in unzähligen Filmen als Minstrel das weiße Publikum mit dem Vorführen afro-amerikanischer Stereotype belustigt hat.¹² Es dauerte 30 Jahre, bis schwarzen Filmschauspielern¹³ nicht mehr *ausschließlich* nur minderwertige, Sambo-verwandte Figuren wie beispielsweise Bedienstete, Kindermädchen, Köche, Barmänner, Kellner, Chauffeure oder dümmliche Unterhalter darstellen müssen.¹⁴ Erst der Widerstand in den 1960er-Jahren, ausgelöst durch die Ausdauer und Stärke der afro-amerikanischen Bürgerrechtsbewegung, führte zu einer Veränderung der Repräsentation schwarzer Menschen im Film und natürlich auch in der Gesellschaft.

Doch trotz der Veränderungen in puncto Rollen-Klischees, sind Schwarze aber dennoch weiterhin in den Strukturen der Stereotypisierung gefangen. Schwarze besetzen fortan im Film und manchmal auch im Fernsehen typische Rollen wie den Privatdetektiv, den politischen Aktivisten oder den Held aus dem Ghetto, der dabei immer den verruchten und schroffen Außenseiter mimit, und dem keine (schwarze oder weiße) Frau widerstehen kann.

¹¹ Seit den schwarzen Bürgerrechtsbewegungen der 1960er- und 1970er-Jahre sind zwar die stereotypen Bilder wie Sambo, Jim Crow, Rastus, Coon und Uncle Remus fast vollständig aus dem öffentlichen Leben in Amerika verschwunden, die Denkweisen allerdings, auf denen diese Klischees beruhen, sind immer noch in den Köpfen und Meinungen vieler Menschen zu finden. Generell zur Etablierung und Verbreitung von Stereotypen im öffentlichen Leben der westlichen Bevölkerung: Pieterse, Jan Nederveen: *White on Black – Images of Africa and Blacks in Western Popular Culture*, New Haven / London: Yale University Press, 1992, S. 123-235.

¹² „The personality type which Sambo represented consisted of enmeshing features. He was regarded as childish and comical, a natural slave and servant, nonviolent and humble, and, at all times, a natural entertainer.“ (Boskin, Joseph: „Sambo and Other Male Images in Popular Culture“, in: Carney, Smith Jesse (Hrsg.): *Images of Blacks in American Culture – A Reference Guide to Information Sources*, Westport / Connecticut: Greenwood Press, 1988, S. 259.)

¹³ Eine Ausnahme stellt Sidney Poitier dar, der zwischen 1950 und 1970 als einziger schwarzer Schauspieler Hauptrollen in Mainstream Hollywood Produktionen erhielt, und dessen Filmrollen keinem fixen stereotypen Bild des Schwarzen entsprachen. Vgl.: Ebd., S. 266 sowie Hall (1997) 2004, S. 137f.

¹⁴ Die Figur ist zwar weitgehend aus dem Filmgeschäft verschwunden, jedoch leben Erinnerungen an Sambo-Stereotype immer noch in vielen TV- und Kino-Produktionen weiter – wie beispielsweise der nur unter seinem Vornamen bekannte Barmann Isaac, der seit der Erstausstrahlung 1977 in der amerikanischen TV-Serie *The Love Boat* jeden Wunsch erfüllt. Ein weiteres Beispiel ist der schwarze Komiker Eddie Murphy, der in seinen Filmen ähnlich unterhaltende und spaßig-blödelnde Rollen spielt, oder auch Danny Glover in der Filmreihe *Lethal Weapon*, der als ungleicher, schwarzer Part eines Polizei-Teams nie so viel Mut wie sein Partner Mel Gibson aufbringt. Vielleicht wirken die Taten und Charaktereigenschaften des weißen Cops sogar noch männlicher und heroischer im direkten Vergleich mit dem besorgten schwarzen Partner, der gleichzeitig ein fürsorglicher und beschützender Familienvater ist.

Zu den berühmtesten dieser Rollen gehört sicherlich die des *Shaft* (Abb. 103) aus dem Jahr 1971, eine coole schwarze James-Bond-Figur, die jedoch nicht wie sein britisches Pendant als charmanter, unwiderstehlicher Gentleman die Welt rettet, sondern als Macho, ohne einen Funken an Respekt für die Weißen, und mit einer im Ghetto erlernten Härte auf den Straßen für Recht und Ordnung sorgt. Als schwarzer „Super-Nigger“ zeigt er sich aggressiv und gewalttätig, hypersexuell und überpotent, als „ein Mann mit Flair und Flamboyance, der sich auf Kosten des weißen Establishments amüsiert.“¹⁵ *Shaft* personifiziert zwar nicht mehr Lächerlichkeit oder Unterwürfigkeit, bleibt jedoch trotzdem ohne menschliche und realistische Züge und stellt daher in gewisser Hinsicht natürlich ein neues schwarzes Stereotyp dar. „Sambo rarely if ever won, could do nothing right, and could at best hope to survive; Super-spade can do no wrong and almost always comes out on top. But this transformation notwithstanding, Superspade is just another caricature.“¹⁶

Ein weiteres frühes Filmbeispiel aus dem ‚Blaxploitation‘-Genre ist Martin Van Peebles *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* aus dem Jahr 1971. Die Hauptrolle spielt ein benachteiligtes schwarzes Waisenkind, das in einem Bordell aufwächst, im Ghetto auf der Straße lebt, unschuldig von der korrupten Polizei festgenommen wird und letztlich als gewaltsamer und gleichzeitig hyper-erotischer Schwarzer auf der Flucht über die weiße (Polizei-) Macht triumphiert. Er wird zum schwarzen Helden, der für seine sexuellen Eskapaden geliebt und für sein antiautoritäres Verhalten respektiert und verehrt wird. Generell avancieren schwarze Filmfiguren häufig zu brutalen und sexualisierten Helden, die keinen Respekt vor den Weißen haben, aus dem Ghetto stammen und am Ende in irgendeiner Form ‚erfolgreich‘ sind. Letztendlich wird darin der unterwürfige Schwarze, der den Weißen nur zur einfältigen Unterhaltung dient, in sein Gegenteil invertiert, nämlich zum schwarzen Helden eines am Ende gewonnenen Kampfes gegen die weiße Autorität.¹⁷ Attribute wie kindlich, arm, dienend, untergeordnet und machtlos haben in diesem neuen Stereotyp allerdings keine Existenzberechtigung mehr:

¹⁵ Hall (1997) 2004, S. 159.

¹⁶ Leab, Daniel J.: *From Sambo to Superspade – The Black Experience in Motion Pictures*, London: Secker & Warburg, 1975, S. 4.

¹⁷ Neben der Rolle des Entertainers, konnten sich Schwarze seit Beginn des 20. Jahrhunderts auch im Sport profilieren, wobei sich allerdings auch hier Stereotype herausgebildet haben, die weiterhin in der Gesellschaft und den Medien eine wichtige Rolle spielen, wie zum Beispiel der über-muskulöse und hyper-starke Schwarze: „Their success seems to confirm one of the stereotypes of the black as bestial brute, the ‚all brawn and no brains‘ kind of athlete. Besides, new racial myths have been created to ‚explain‘ the sports achievements of blacks. [...] For instance, during the Olympic Games in Nazi Germany in 1936 [...]. Unnamed ‚medical authorities‘ were quoted as saying that the emergence of the blacks had introduced a new factor into sport; coloured athletes were claimed to have abnormal muscular qualities, different from those of white men, and in particular an ‚elongated heel‘ which gave them extra spring and therefore an unfair advantage.“ (Pieterse, Jan Nederveen: *White on Black – Images of Africa and Blacks in Western Popular Culture*, New Haven / London: Yale University Press, S. 149.)

Schwarze sind von Geld motiviert, schubsen gerne Weiße herum, begehen Gewalttaten und Verbrechen so effektiv wie jeder andere, sind ‚schlecht‘, machen sich mit den Leckerbissen davon, geben sich Drogen, Kriminalität und Promiskuität hin, treten auf wie ‚Super-Nigger‘ und *kommen immer damit durch!*¹⁸

Auch wenn diese mediale Entwicklung ohne Frage in gewisser Hinsicht als ein Fortschritt angesehen werden kann, werden hier die Machtstrukturen der Stereotypisierung noch nicht gebrochen, sondern nur verschoben beziehungsweise neu akzentuiert. Denn Schwarze werden nach wie vor von einem binär strukturierten Gefüge aus Angst und Begehren fixiert; ihre Identitäten bleiben fremdkonstruiert.

Doch wo liegt die Wurzel für dieses negative Stereotyp des schwarzen, sexuell anziehenden Ganoven? Eine mögliche Erklärung lässt sich vielleicht in der schwarzen Vergangenheit und deren Konsequenzen für die Gegenwart finden. Die Kolonialgeschichte brachte eine kollektive Erfahrung von Verlust und Ablehnung durch die autoritäre Macht der weißen Herrschaft mit sich. Sklavenhalter betrachteten schwarze Menschen als infantil und unfähig. Sie wurden ihrer Männlichkeit beraubt, maskuline Statussymbole wie Autorität, familiäre Verantwortung und der Besitz von Privateigentum wurden ihnen verwehrt. Innerhalb dieses Machtgefüges einer erzwungenen Unterordnung verschafften sich schwarze Männer eine ‚Ersatz‘-Macht durch bestimmte patriarchale Werte wie physische Stärke, sexuelle Potenz und die Ausübung von (sozialer) Kontrolle als Mittel des Überlebens.¹⁹ Schwarze versuchten sich in anderen gesellschaftlichen oder sozialen Teilbereichen, um sich ein eigenes Gefühl der Überlegenheit gegenüber der weißen Dominanz zu bewahren: Durch den Ausdruck einer sexualisierten und gewalttätigen Attitüde wird die geraubte Männlichkeit zurückgewonnen.

Diese Attitüde etabliert sich in der Moderne in Form von Macho-Verhaltensweisen, wie sie etwa die Filmfigur *Shaft* bis zum Exzess vorführt. Eine andere Form stellt der Zuhälter („Pimp“) dar, der durch illegale Machenschaften wie Prostitution und Zuhälterei einen sozialen Status, also finanziellen und gesellschaftlichen Erfolg, erlangt, der wiederum durch kostspielige Kleidung, Luxusartikel und einen ausschweifenden Lebenswandel demonstrativ zum Ausdruck gebracht wird. Eine weitere Figur wächst schließlich auch im Bild des schwarzen Jugendlichen als Straßenräuber oder Randalierers heran, der seine männliche Stärke durch kriminelle Rebellion gegen die weiße Gesellschaft und (Polizei-) Gewalt beweist. In einem Kreislauf von Realität und Repräsentation werden hier die ideologischen Fiktionen des Rassismus zu einer empirischen Tatsache gemacht.²⁰ Der eigentlich antiquierte, mythische Typus vom wilden, ungezügelter und barbarischen Schwarzen wird wiederbelebt, Schwarze präsentieren sich am Ende in der Rolle des gewalttätigen Gegenspielers, der die Konventionen der

¹⁸ Hall (1997) 2004, S. 161.

¹⁹ Vgl.: Mercer 1994, S. 137. Kontrolle und das Gefühl der Überlegenheit kultivieren Schwarze seit der Sklavenzeit beispielweise durch das Sprachspiel des Signifyin(g), vgl. dazu Kapitel 3.4. *Die rhetorische Technik des Signifyin(g)s*.

²⁰ Ebd., S. 137f.

Weißer mit Füßen tritt und seine Sexualität durch Hyperpotenz und physische Überstärke demonstriert.²¹ Mit anderen Worten: Beim Versuch, sich einem Stereotyp zu widersetzen, läuft man Gefahr, es erneut zu bestätigen.

Stuart Hall benennt als Ursache für diese Kreisbewegung wiederum die binäre Struktur von Stereotypen. Sie sind seiner Meinung nach in der starren Machtkonstellation zwischen ambivalenten Repräsentationen und deren Re-produktion gefangen. Sie sind gezwungen,

endlos zwischen ihnen hin und her zu pendeln, während sie manchmal als beides zur gleichen Zeit repräsentiert werden. So sind Schwarze sowohl kindlich als auch hypersexuell, genau wie schwarze Jugendliche einfältige Sambos und / oder verschlagene, gefährliche Wilde sind; und ältere Männer Barbaren und / oder edle Wilde – Onkel Toms.²²

In den Augen Stuart Halls nehmen die Schwarzen als Reaktion auf das Stereotyp des kindlichen, einfältigen ‚Sambos‘ den aggressiv-sexuellen Macho-Stil an, offenbaren dadurch aber nur wieder die unbewusste Angst vor der weißen Perspektive. Schon das Bild vom Schwarzen als einem harmlosen Kind war aus dem Wunsch heraus entstanden, die Beunruhigung darüber, dass schwarze Männer eigentlich stärker sind, „sexuell besser ausgestattet als Weiße, und sexuell unersättlich“²³, fantasmatisch zu kompensieren. Auch wenn dieses Bild zutiefst rassistisch und inadäquat ist, spiegelt es doch unbewusste Vorstellungen und Fantasien wieder, die in der westlichen Gesellschaft existieren. Dabei ist von zentraler Bedeutung, dass stereotype Bilder gleichermaßen aus der Imagination wie aus der Wirklichkeit heraus entstehen und auch gleichermaßen in beiden Bereichen ‚existieren‘. Denn auch wenn sie in der Fantasie geboren werden, leben sie in der wirklichen Wahrnehmung fort.

Die Politiken der Stereotypisierung sowie die Schaffung und Etablierung von schwarzen Subjektkonstruktionen und Identitätsbildern bilden den Hintergrund, vor dem in den nächsten Kapiteln Ofilis Bilder-Serie zur Figur des ‚Captain Shit‘ untersucht werden soll. Dabei stehen folgende Fragen im Mittelpunkt: Welche Strategien zeigen sich in Ofilis Kunst hinsichtlich rassis(tis)cher Repräsentationen? Gelingt Ofili der Sprung aus dem Netz einer aus Machtstrukturen, Repressionen, Begehren, Fantasien und Projektionen gesponnenen (schwarzen) Identität?

5.2. *The Adoration of Captain Shit and the Legend of the Black Stars* (1998)

‚Captain Shit‘ ist Chris Ofilis selbsterfundener Superheld, ein Charakter, der zwischen 1996 und 2001 auf mehreren Bildern immer wieder auftaucht. *The Adoration of Captain Shit and the Legend of the Black Stars* wiederum wurde zwischen

²¹ Ein Beispiel dafür ist das Stereotyp des muskulösen, sehr starken, dafür aber wenig intellektuellen schwarzen Sportlers. Vgl.: Ebd., S. 138 sowie Hall (1997) 2004, S. 109-116.

²² Hall (1997) 2004, S. 150.

²³ Hall (1997) 2004, S. 150.

1998 und 1999 in dreifacher Ausführung mit minimalen Abweichungen angefertigt. Bei dem zu besprechenden Bild handelt es sich um die erste Version von *The Adoration of Captain Shit and the Legend of the Black Stars* (Abb. 104), das darüber hinaus noch in einem größeren Zyklus von unterschiedlichen ‚Captain Shit‘-Darstellungen steht. Im Laufe dieser Arbeit werden weitere Bilder der Werkgruppe paradigmatisch herangezogen. Das Gemälde *The Adoration of Captain Shit and the Legend of the Black Stars* besitzt die Maße 243,8 x 182,8 cm und befindet sich in der Sammlung Dakis Joannou in Athen.

5.2.1. Werkbeschreibung

Ofilis schwarzhäutiger ‚Captain Shit‘ wirkt mächtig und ehrfurchtgebietend, stolz und zugleich wachsam. Die Figur hängt nicht an der Wand, sondern steht auf zwei Podesten aus Elefantenkot fest auf dem Boden. Die geschwellte, nackte Brust blitzt durch seinen aufgeknöpften Mantel. Er schwimmt in einem Meer aus schwarzen Sternen und wird von einem Publikum aus fordernden Händen wie ein Held verehrt. Doch in seinem 1970er-Jahre Disco-Anzug samt gepolsterten Schultern und betontem Schritt erhält der schwarze ‚Captain Shit‘ auch eine ironische Konnotation. Die Frage drängt sich nämlich auf, ob ‚Captain Shit‘ einen Superhelden darstellt oder doch nur dessen Karikatur ist. Wie bei allen Bildern von Ofili, genügt kein flüchtiger Blick, um diese Frage zu beantworten. Die Gemälde sind komplex und vielschichtig nicht nur im Aufbau, sondern auch hinsichtlich ihrer Bild(be)deutung. Erst eine genaue Betrachtung kann daher weitere Bildebenen aufdecken.

5.2.2. Phänomenologische Bildanalyse

Eine flächig gemalte, überlebensgroße, männliche Figur nimmt mit ihrem Körpervolumen fast den kompletten Raum der Leinwand ein. Sie wirkt nicht nur aus diesem Grund beherrschend und überwältigend auf den Betrachter. Auch durch ihre aufrechte Haltung und ihre breitangelegten Schultern wird die physische Präsenz der Figur unterstrichen. Der Mann stützt seine Arme recht-winklig zum Körper auf die Hüften, um dadurch noch kräftiger und wuchtiger zu erscheinen. Auffällig sind die extrem langen, grün lackierten Fingernägel, die vor allem an der rechten Hand deutlich zu erkennen sind. Auch der Mund wirkt, als wäre er mit rotem Lippenstift bemalt. Am unteren Ende der Oberschenkelpartie, oberhalb des Kniebereichs, wird die Figur vom Bildrand angeschnitten. Jedoch erkennt man trotzdem, dass die Figur breitbeinig und fest verankert auf dem Boden steht. Dies betont ebenfalls den Eindruck von überwältigender Präsenz und Kraft. Passend zu diesem Eindruck trägt sie einen breit angelegten Bart, der die ernsten und fast düsteren Gesichtszüge mit nach unten gesenkten Mundwinkeln untermalt. Die Augenpartie erscheint wie von einer Maske umrandet oder sogar geschützt – einer Maske, die im ersten Moment an *Zorro*-Darstellungen erinnert.

Der Mann wird durch seine dunkle Hautfarbe, eine breit angelegte Nase und einen dicklippigen Mund sowie durch eine für die 1970er-Jahre typische Afro-Frisur eindeutig als Schwarzer charakterisiert und vom Betrachter wohl auch so identifiziert. Nicht nur die Frisur lässt Parallelen zu diesem Jahrzehnt plausibel erscheinen, sondern auch der Anzug, in dem die Figur steckt, beschwört glitzernde Bilder aus der Ära der Funk- und Disco-Musik herauf. Die Gestalt trägt eine gelbe Hühthose mit rotem Flammenmestern auf beiden Oberschenkeln sowie einen roten Gürtel, der in der Mitte von einem braunen, drei-dimensionalen Ballen aus Elefantendung akzentuiert wird, und der die Konturen der Initialen von ‚Captain Shit‘ mit gelben Stecknadeln für den Buchstaben C und rote für das S aufweist. Die Hose betont mit einem annähernd dreieckigen, rot umrandeten, gelben Muster den Schambereich der Figur. Das gelbe Muster ist mit roten Punkten versetzt und weist eine rautenähnliche, rot gefärbte Mitte auf, die den Schrittbereich weiter hervorhebt und angeschwollen erscheinen lässt. Des Weiteren besteht der Anzug aus einem fast bis zum Knie reichenden Mantel, der Ähnlichkeit mit Helden-Capes wie die von *Superman* oder *Batman* aufweist. Das Cape ist im Brustbereich ebenfalls gelb mit roten Punkten und besitzt ein rotes Futter aus aufgenähtem rotem Stoff, der wiederum ein Flammenmuster zeigt. Die Flammen ziehen sich vom Gürtelansatz über den äußeren Rand des Oberkörpers bis über die Schultern hin, um die Figur noch breiter wirken zu lassen. Ebenfalls auffällig sind die fächerartig umgekrepelten Mantelärmel, die sich in Form und Farbe dem Flammenmuster anpassen und den allgemeinen Eindruck einer Superhelden-Darstellung zusätzlich unterstreichen. Der Mantel von ‚Captain Shit‘ ist aufgeknöpft und zeigt seine stolz geschwellte, nackte Brust, die wiederum eine Behaarung sowie Ansätze der Brustmuskeln erkennen lässt.

Die Aufmachung von ‚Captain Shit‘ wirkt wie eine Kostümierung, die durch eine übertriebene Darstellung Gefahr läuft, der Figur lächerliche und karikaturhafte Züge zu verleihen. Das Bild wird von ambivalenten Eindrücken der Ironisierung und Verehrung getragen. Die Figur selbst wird im Bild angebetet, verehrt. Dies äußert sich in Form zahlreicher weißer, ebenfalls flächig gemalter Hände, die alle ein Stück des Helden erhaschen wollen. ‚Captain Shit‘ jedoch ignoriert die Hände vollkommen und würdigt seine Verehrer keines Blicks. Die Hände und Arme befinden sich auf der Höhe von ‚Captain Shits‘ Beinen und werden vom unteren Bildrand abgeschnitten. In einigen Fällen sind nur noch die Fingerspitzen zu sehen. Dies verstärkt den Eindruck, dass ‚Captain Shit‘ inmitten einer Menschenmenge steht, die ihn als Superhelden anhimmelt und vergöttert. Das Gros der Hände wird von zwei Armen am rechten, unteren Bildrand dominiert, die kräftig und breit erscheinen und so angeordnet sind, als würden sie sich an der Hose von ‚Captain Shit‘ festkrallen und diese letztlich sogar nach unten ziehen wollen. Am linken Bildrand ist eine weitere, noch kräftigere Hand zu erkennen, die sich bis zum rechten Arm der Figur streckt, als wolle sie die Hand des angebeteten Helden berühren, aber im letzten Moment doch davor zurückschreckt.

Umrandet wird die Darstellung von schwarz gemalten Sternen, die den kompletten Bildhintergrund einnehmen und sich von der gelblich-grünen Leinwand

absetzen. Sie scheinen sich klar leuchtend hinter der Figur zu befinden, einige werden aber auch von der Figur verdeckt und scheinen durch ‚Captain Shit‘ hindurch. Sie alle haben unterschiedliche Größen und folgen in ihrer Anordnung keinem nachvollziehbaren Muster.

Die Sterne werden nicht nur von der Figur ‚Captain Shit‘ verdeckt, sondern auch teilweise von harz- und glitzerbeschichteten Kötteln aus Elefantenkot. Außer dem Ballen, der als Schmuckstück am Gürtel des ‚Captain‘ angeordnet ist, schweben vier weitere Dungbälle seitlich und pyramidenförmig auf der Leinwand unmittelbar neben dem Kopf der Figur. Jeweils zwei zu seiner Seite umranden das Haupt des Superhelden. Aber nicht nur Harz und Glitzer verschönern die Exkreme, sondern auch schwarze Stecknadeln, die sternförmig auf deren Oberfläche angebracht sind. Die beiden oberen tragen jeweils einen mit Nadeln vollständig ausgesteckten Stern, die beiden unteren Ballen nur die Konturen eines Sterns.

Die Leinwand steht auf zwei weiteren Elefantenkötteln. Der linke Ballen trägt die Buchstaben *THE* und der rechte *ADORATION*. Bei genauerer Betrachtung der schwarzen Sterne erkennt man ferner, dass jeder mit einem Paar Augen versehen ist. Diese wurden in einem Stück aus farbig gedruckten Magazin-Abbildungen schwarzer Menschen ausgeschnitten und mittig auf die Sterne geklebt. Die Sternengesichter besitzen keinen Mund. Sie beobachten die ganze Szene sprachlos und stehen wie eine Art Leibwächter-Brigade hinter ihrem ‚Captain‘ beziehungsweise repräsentieren vielleicht eine schwarze Bevölkerung, die nicht zu Wort kommt. Möglich ist auch, dass sie sich als typische Porträts aus Magazinen in die Riege der zeitgenössischen schwarzen Stars einordnen, die Chris Ofili in anderen Bildern mit vollständigen Gesichtern zu erkennen gibt. Eine Antwort auf diese Frage liefert vielleicht der Effekt, dass ‚Captain Shit‘ bei Dunkelheit zu einer hohlen Fassade wird, da die gelblich-grüne Farbe des Hintergrunds durch die Darstellung des Superhelden hindurch scheint und ihn verblassen lässt. Im Dunkeln kommen die schwarzen Sterne zur Geltung, sie heben sich deutlich vom hellen Hintergrund ab und stehlen ‚Captain Shit‘ ‚für eine Nacht‘ die Show.

5.2.3. Aufbau und Technik

Eine Lage sehr dünner, gleichmäßig lasierend aufgetragener Farbe bildet die erste Schicht der bereits grundierten Leinwand. Sie besteht aus einer hellgrün bis gelblich phosphoreszierenden Farbe, die im Dunkeln leuchtet. Auf ihr sind die ausgeschnittenen Augenpaare aus Magazinen auf der Leinwand angebracht sowie die schwarzen Sterne, die mit Acrylfarbe um die Collage-Elemente herum gemalt sind. Anschließend werden die getrockneten und bearbeiteten Elefantenköttel mit Stecknadeln verziert und mit Hilfe einer Heißklebe-Pistole appliziert und die Leinwand mit funkelndem Kunstharz überzogen, das die Position des Elefandungs festigt. Während dieses Schritts wird die Leinwand in horizontaler Lage bearbeitet und danach in eine schräge Position gebracht, um die Laufspuren des Harzes jeweils in Richtung der Leinwandränder zu lenken. Die Glitzerteilchen,

bestehend aus kleinen Sternen und Punkten, werden in das noch flüssige Harz gestreut. Auf dem getrockneten Kunstharz sind alle Konturen der figurlichen Darstellungen in hellblauer Acrylfarbe mit dem Pinsel gemalt. In einem letzten Schritt werden die perlenähnlichen Punkte mit Ölfarbe angebracht. Der leicht rissigen Textur der Punkte nach zu urteilen, wurde die Farbe sehr dick aufgetragen und entweder direkt aus der Tube oder mit Hilfe einer Spritze appliziert, um die Größe und Farbmenge besser kontrollieren zu können.

Die figurativen Elemente in *The Adoration of Captain Shit and the Legend of the black Stars* sind flächig gezeichnet. Die breiten Konturlinien und einheitlich erscheinenden Punkte der ‚Captain Shit‘-Figur sowie der abgebildeten Hände, die nach ihm greifen, wirken plakativ. Auch die glatte Darstellung der schwarzen Sterne erzeugt keine Räumlichkeit, sondern fördert den zwei-dimensionalen Bildeindruck. Trotzdem birgt das Bild eine räumliche Tiefe, die jedoch nicht mit den Regeln der Tiefenwirkung evoziert wird, sondern aus Ofilis Technik, mehrere Lagen von Öl- und Acrylfarbe sowie Harzbeschichtungen übereinander aufzutragen, resultiert. Dadurch entsteht außer einem Eindruck von Tiefe auch eine reflektierende Oberfläche. Dieser Spiegeleffekt wird ebenfalls durch den Einsatz von glitzernden Elementen unterstrichen, die zusammen mit den intensiv strahlenden Farben dem Gemälde seine dekorative Schönheit verleihen. Als kalkulierter Gegenpart können die vier Ballen auf der Leinwand, bestehend aus Elefantentot, angesehen werden sowie die beiden Kötter, die am unteren Rand des Bildes ohne Befestigung angebracht sind. Sie dienen dem Bild als Podeste, das als weiteren Halt nur noch von der Wand, an die es lehnt, gestützt wird.

Aber auch die Exkreme sind ‚verschönert‘, nämlich in glänzendes Harz gebettet und mit bunten Stecknadeln und funkelndem Glitzer verziert. Der Elefantendung fungiert nicht nur als gestaltendes Element, sondern gibt dem Protagonisten der Bilderserie auch seinen Namen und lässt Fragen aufkommen, die unter dem Aspekt Ethnizität, rassistische Assoziationen und Authentizität bereits in früheren Abschnitten dieser Arbeit²⁴ diskutiert wurden.

5.2.4. Motive und Quellen

Die Motive und Quellen für die Darstellung des ‚Captain Shit‘ stammen von verschiedenen fiktiven wie realen Bildern. Parallelen mit Andy Warhols ‚Elvis‘-Darstellungen wurden bereits bei *Double Captain Shit and the Legend of the Black Stars* (Abb. 46) herausgearbeitet und sind auch auf *The Adoration of Captain Shit and the Legend of the black Stars* zu finden. Das Bild weist außerdem Parallelen mit Francis Picabias Interpretation der alttestamentarischen Geschichte *L'Adoration du Veau* (Abb. 105) aus dem Jahr 1941/42 auf, vor allem hinsichtlich der Hände und Arme, die vom unteren Bildrand abgeschnitten werden, sowie der Größe der jeweils verehrten Figur. Doch auch inhaltlich lassen sich Verbindungen

²⁴ Vgl. Kapitel 3.4.3. *Elefantendung als codierter Bedeutungsträger*.

ziehen. In beiden Fällen werden ‚falsche‘ Bilder angeboten, einmal das goldene Kalb als Götzenbild, das die Israeliten während Moses Abwesenheit (ver-) blendet, auf der anderen Seite ‚Captain Shit‘, der durch seine plakative Fassade dem Betrachter Klischees präsentiert.

Neben Bezügen zur abendländischen Kunstgeschichte können auch Abbildungen aus unterschiedlichen Medien als Vorlagen für Ofilis ‚Captain Shit‘ ausgemacht werden. Zu erkennen sind etwa Bilder aus dem Showgeschäft, beispielsweise die Bühnenfigur ‚Captain Sky‘ (Abb. 106), die Ende der 1970er-Jahre von dem Disco-Funk und Soul Sänger Daryl Cameron personifiziert wurde, und die von Ofili erkennbar gesampelt wird. Ofili zitiert sogar ein ganz bestimmtes Foto, das 1985 von ‚Captain Sky‘ (Abb. 107) in seiner typischen Kostümierung gemacht wurde. Die aufrecht stehende, stolze Körperhaltung mit dem angewinkelten linken Arm, der sich auf der Hüfte abstützt, sowie die Haltung der linken Hand an der Schulterpolsterung wurden von Ofili für seinen ‚Captain Shit‘ fast 1:1 von diesem Foto übernommen – der einzige Unterschied besteht darin, dass ‚Captain Shit‘ nicht wie ‚Captain Sky‘ seine Schulter ergreift, sondern den Mittel- sowie Zeigefinger ausstreckt. Auch ‚Captain Skys‘ Bühnenkostüm hat sich Ofili für die Darstellung seiner Figur angeeignet. Selbst die gleichen Initialen (CS) finden sich auf der Gürtelschnalle.

Aber nicht nur das schillernde Kostüm- und Bühnenbild, das außer an Daryl Cameron auch an Musiker wie James Brown oder Bands wie Earth, Wind and Fire denken lässt, erinnern an die 1970er-Jahre. Ofili zitiert auch aus Comic-Strips dieses Jahrzehnts. Der Marvel-Comic-Held *Luke Cage – Power Man* (Abb. 108) war die erste afro-amerikanische Comic-Figur, die, als Serie geplant, im Juni 1972 auf den Markt kam und den damaligen Trend der ‚Blaxploitation‘-Filme aufgriff. Die Figur wurde von weißen Autoren konzipiert, die *Luke Cage* als wütenden Straßenkämpfer und athletischen Helden ohne herausragende Superkräfte entwarfen, der gegen Verbrechen in den Ghettos der Stadt kämpft. Kodwo Eshun beschreibt diesen Superhelden im Glossar des Ausstellungskatalogs *Chris Ofili* (1998) folgendermaßen: „With his yellow shirt open to the waist, his chain gang belt, steel headband, steel cuffs and bristling Afro, Power Man’s righteous impotence plugs into the Captain Shit cycle.“²⁵ Vielleicht besitzt ‚Captain Shit‘ tatsächlich ebenfalls keine wirklichen Superkräfte, sondern reflektiert nur das oberflächliche Erscheinungsbild eines Superhelden und stellt die Karikatur eines schwarzen Helden gemäß den Vorstellungen der Rezipienten dar.

Mit seinem stolzen Afro, der Macho-Attitüde und seinem coolen Auftritt als begehrter Held, dem eine jubelnde Menge zu Füßen liegt, die sich aber nicht traut ihn anzufassen, weist die Darstellung des ‚Captain Shit‘ Parallelen zu ‚Blaxploitation‘-Filmcharakteren wie *Shaft* auf. Auch *Shaft* inszeniert sich, wie bereits erwähnt, selbstbewusst, mit einer ostentativ zur Schau gestellten, extremen Coolness, sexueller Hyperpotenz sowie einem gewaltsamen Durchsetzungsvermögen, und repräsentiert damit eine stereotype Vorstellung über Schwarze in Amerika.

²⁵ Eshun, Kodwo: „Plug Into Ofili“, in: Kat. Ausst. Southampton / London 1998, S. 83.

Ofilis Figur erfährt sich dabei als fetischisiertes Objekt, das auf bestimmte körperliche Merkmale und Eigenschaften reduziert wird, etwa den extrem betonten Schambereich.

Auf *The naked Spirit of Captain Shit and the Legend of the black Stars* (Abb. 109) wird dieser Aspekt besonders akzentuiert, denn die Figur ist hier nur noch ein verblasster Geist. An seine frühere Rolle im Leben erinnern zwar noch die farblich betonte Augenmaske sowie seine bemalten Lippen und Nägel. Doch die Inszenierung als ‚Captain Shit‘ verschwindet komplett hinter der omnipräsenten Potenz der weiß gezeichneten²⁶ Figur. Der Schambereich tritt nämlich aufgrund der kontrastierenden Farbgebung so stark in den Vordergrund, dass der Blick des Betrachters sofort auf ihn gelenkt wird. Ofili provoziert förmlich die Reduktion der Figur auf seinen entblößten Penis. Der Körper des ‚Captain Shit‘ wird fragmentiert. Einzelne Körperteile werden zu Platzhaltern der ganzen Figur wie etwa auch auf Robert Mapplethorpes Fotografien aus den frühen 1980er-Jahren.²⁷ Mapplethorpes Schwarz-Weiß-Aufnahmen betonen durch Freistellung, Fokussierung und Reduzierung auf bestimmte Körperteile ebenfalls den Aspekt der Fetischisierung.²⁸ Seine Bildobjekte sind oftmals schwarze Männerkörper, die in ihrer Komposition und Darstellung an antike Skulpturen erinnern, die wegen ihrer klassischen Schönheit bewundert wurden. Die fotografierten Körper oder Körperfragmente werden losgelöst vom Menschen zu Objekten der Schaulust und Begierde.

Ofilis wiederum zeigt im Bild des ‚Captain Shit‘ stereotype Vorstellungen von Schwarzen, die als reale, mediale oder rein imaginäre Bilder in der Gesellschaft verankert waren (oder immer noch sind), nimmt ihnen durch seine Art der Repräsentation allerdings ihre Glaubwürdigkeit: Die Figur auf *The naked Spirit of Captain Shit and the Legend of the black Stars* verliert sein Wesensmerkmal, nämlich die sexuelle Potenz, sofort, sobald das Licht ausgeschaltet wird (Abb. 110). Denn in diesem Moment werden die Sterne im Bildhintergrund zum prominentesten Bildelement und Blickfang des Betrachters. Die Perspektive verschiebt sich, ein neues Bild erscheint: Die Sterne werden schwarz und überdecken den vormals im Zentrum des Bildes stehenden Schambereich.

5.3. Strategien der Repräsentation – Betrachtungen und Decodierungsversuche

Ofilis kreiert aus stereotypen Vorstellungen einen Superhelden namens ‚Captain Shit‘, der die Eigenschaften eines coolen, selbstbewussten und potenten Helden besitzt und diese in parodisierender Weise zur Schau stellt, um damit gleichzeitig

²⁶ Die Figur in weißer Farbe darzustellen, ließe sich vielleicht auch so interpretieren, dass selbst der Geist des ‚Captain Shit‘ noch von einer ‚weißen‘ Perspektive aus gezeichnet wird.

²⁷ Ein paradigmatisches Beispiel ist die Schwarz-Weiß-Fotografie *Man in Polyester Suit* (Abb. 111) von Robert Mapplethorpe aus dem Jahr 1980.

²⁸ Dieses sozial-geschichtliche Problem wurde bereits mit Hilfe von Fanons psychoanalytischen Thesen im Exkurs 4.2.3. *Überlegungen zu Frantz Fanon und dem ‚Blick des Anderen‘* behandelt.

den Betrachter anzuregen, über gesellschaftlich verankerte Vorurteile und klischeegeprägte Meinungen zu reflektieren. Doch wie dekonstruiert Ofili die Strategien der stereotypen Repräsentation? Kehrt er sie nur um, wie dies etwa in den ‚Blaxploitation‘-Figuren der Fall ist? Ofili geht einen Schritt darüber hinaus und zielt stattdessen auf die Muster der Wahrnehmung, die Stereotype erst ausmachen, und will „die Fixiertheit des stereotypen weißen Blicks auf den schwarzen Körper [...] erschüttern und umkehren.“²⁹ Mit den Mitteln des Samplings und Signifyin(g)s forciert Chris Ofili Bedeutungsverschiebungen und letztlich einen Perspektivenwechsel, der einem neuen Menschenbild einen Raum zur Repräsentation verschafft. Diese Strategien werden im Folgenden genau untersucht.

5.3.1. Ambivalenz im Bild

Ofilis ‚Captain Shit‘ ist ein stämmiger und kräftiger, schwarzer Held, der aus Comic-Büchern und ‚Blaxploitation‘-Filmen entsprungen zu sein scheint. Gleichzeitig gehören zum gesampelten Bild auch Charaktere aus populären Medien wie die fiktiven Helden *Luke Cage* und *Shaft*. „To paint a black male, a construct of contradictions, it had to be a kind of cartoon, says Ofili.“³⁰ ‚Captain Shit‘ vereint nicht nur unterschiedliche Motive, Quellen und verschiedenste Materialien, sondern wurde von Ofili auch mit stereotypen Bildern regelrecht überfrachtet: Er ist der Entertainer, der auf der Bühne steht und als Funk-Legende sein Publikum singend und tanzend unterhält. Sein ‚Captain Shit‘ wird in lächerlich anmutende Kostüme gesteckt, mit langen Fingernägeln und bemalten Lippen ausgestattet, um letztlich als Sambo-Charakter in einer neuzeitlichen ‚Minstrel-Show‘ zu landen. Die aufgerissenen und hervortretenden Augen, die betont dicken, roten Lippen und die groteske Kleidung zeigen Merkmale des ‚lustigen Mohrs‘ aus der ‚Blackface‘-Komik auf. Er symbolisiert den schwarzen ‚Affen‘ der sich naiv, unbeschwert und dumm gibt, um das weiße Publikum zu unterhalten, indem er ihnen das von ihm geformte Bild eines schwarzen Mannes vorführt.

‚Captain Shit‘ wird aber auch gleichzeitig durch seine massive Statur, die breitbeinig und festverankert auf dem Boden steht, als starker, schwarzer Mann charakterisiert. Unterstützt wird dieser Eindruck physischer Stärke durch die geschwellte nackte Brust, die durch das offene Hemd durchscheint, sowie die muskulösen Oberschenkel, die fast das Kostüm zum Platzen bringen. ‚Captain Shit‘ nimmt die Rolle der Straßenkämpfer *Luke Cage*, *Zorro* oder *Batman* ein, erinnert aber auch an einen athletischen Sportler mit überwältigenden Muskelpaketen oder an einen ‚barbarischen‘, ‚primitiven Wilden‘, der mit Kotbällen wirft und direkt aus dem Busch kommt. ‚Captain Shit‘ starrt dabei sein Publikum grimmig an und stemmt die Hände auf die Hüften, den Betrachter im Ungewissen darüber lassend, ob er ihn gleich attackieren wird, zu singen beginnt oder mit Kot-

²⁹ Hall (1997) 2004, S. 130.

³⁰ Coleman 2001, S. 173.

bällen jonglierend eine unterhaltsame Show abzieht. Der stolze Afro und die selbstbewusste Körperhaltung signalisieren aber auch, dass ‚Captain Shit‘ im Kampf gegen willkürliche Polizeigewalt die Rolle des politischen Aktivisten einnehmen könnte. Er trägt das Symbol, das für Freiheit und Selbstbestimmung steht, und besitzt den Mut sowie die Stärke, sich gegen die Macht der Unterdrückung und Diskriminierung zu wehren. Als cooler, unnahbarer schwarzer Held wird er auch angehimmelt von zahlreichen Menschen, die ihm fast sein Kostüm vom Leib reißen. Er hat eine Anziehungskraft, die seinen männlichen sexuellen Reizen zuzuschreiben ist. Er zeigt viel nackte Haut und trägt eine enge Hose, die seine männlich-mächtige Potenz akzentuiert und ihn unwiderstehlich macht. Auf *The naked Soul of Captain Shit and the Legend of the Black Stars* (Abb. 112) präsentiert er sogar ganz ohne Scham sein entblößtes Genital, als wäre es das einzige Potenzial, das ein schwarzer Held vorzuweisen hat. Kurz: Er geht in der aggressiven und gewalttätigen, hypersexuellen und überpotenten Attitüde des „Super-Niggers“ auf.

In ‚Captain Shit‘ steckt aber auch die Figur des ‚Pimp‘. Der selbstverliebte, frauenverachtende ‚Captain‘ ignoriert die gierigen Hände und zelebriert stattdessen eine Herrschaftspose und ein überstilisiertes Ego. Der ‚Pimp‘ stellt teure Kleidung in auffälligen Farben zur Schau, die seinen Status in der Gesellschaft demonstrieren sollen, der wiederum auf einem Mix aus neu-gewonnenem Selbstbewusstsein, das er den Errungenschaften der ‚Black Power Bewegung‘ verdankt, und sozialer beziehungsweise finanzieller Potenz, die aus seinen kriminellen Machenschaften resultiert, fußt.

Die komplexe, ambivalente Struktur des schwarzen, aus Stereotypen zusammengebauten Körpers ist bei ‚Captain Shit‘ evident. Ofili lässt den Betrachter spüren (oder wissen), aus wie vielen Bedeutungen und Formen der Repräsentation schwarze Subjekte bestehen, und wie ambivalent diese Art der Zuschreibung ist. Die zwiespältigen Rollenbilder lassen ‚Captain Shit‘ buchstäblich nicht los, was durch die Vielzahl der Hände visualisiert wird, die nach ihm greifen, und die ihrerseits ebenfalls ambivalent sind. Denn ‚Captain Shit‘ ist ein begehrter Star, der von der Menge gefeiert wird, obwohl es keiner wagt, ihn zu berühren. Die weiße Hand unten in der Bildmitte scheint ‚Captain Shit‘ sogar aufhalten zu wollen, so als würde von ihm eine gefährliche Macht ausgehen, die durch seine gewaltige Präsenz untermauert wird – eine Angst, die beim Anblick der schrillen, fast lächerlichen Kostümierung und übertriebenen Aufmachung genau genommen eigentlich überflüssig ist.

Die Ambivalenzen der visuellen Codes gipfeln schließlich in der Hand rechts im Bild, die sich am Hosenbund festkrallt und in letzter Konsequenz die Nacktheit des ‚Captain Shit‘ visualisiert. Nackt, besitzlos und ohne Schamgefühl: Ofili ruft hier im weitesten Sinne auch eine Sklavendarstellung ab – *The naked Soul of Captain Shit and the Legend of the Black Stars*, das heißt, der ‚natürliche‘, mittellose Schwarze ohne Kultur, ohne Tradition, ohne Geschichte, der erst noch zivilisiert werden muss und seine Potenz und physische Stärke (noch) nicht unter Kontrolle hat. Unter dieser Perspektive wird ‚Captain Shit‘ als fetischisiertes Objekt behan-

delt, das die zwiespältigen Gefühle Angst und Begierde hervorruft, wie Stuart Hall in Anlehnung an Fanon ausführt: „[T]his fixing of the Negro by the fantastic binaries of fear and desire which have governed the representation of the black figure in colonial discourse and which, Fanon argues, lie at the heart of the psychic reality of racism”.³¹

Ofili visualisiert die Angst vor dem ‚schwarzen Wilden aus dem Busch‘, vor seiner ungezügelter Sexualität und brutalen Gewalt zum einen durch die Kotbälle, die ironisch den unzivilisierten Urwald symbolisieren. Doch gleichzeitig besitzt die Figur in den Augen der Weißen eine anziehende, sexuelle Potenz, die, wie Fanon es pointiert formuliert, den „Neger auf das Genitale“³² reduziert. Ofili setzt wiederholt diese weit verbreitete Vorstellung von schwarzer Sexualität in seinen Bildern wie bei seinen Selbstdarstellungen ein, um die erotische Dimension in der Konstruktion schwarzer Subjekte, die dadurch zu Fetisch-Objekten werden, evident zu machen. Ofili kokettiert förmlich mit den weißen Vorstellungen von Sex und Gewalt und verleiht seinem ‚Captain Shit‘ deshalb ein Image, das in den Muskelpaketen und dem großem Penis auf *The naked Soul of Captain Shit and the Legend of the Black Stars* beinahe explodiert. ‚Captain Shit‘ wird hier auf seinen Körper reduziert, fragmentiert und auf physische Merkmale schwarzer Sexualität beschränkt. Die Betonung des Schambereichs bei ‚Captain Shit‘ wie auch die Darstellung schwarzer Frauen mit Hilfe der aus Magazinen ausgeschnittenen Brüste, Hinterteile und Vaginas auf *Rodin* (Abb. 48) und *Foxy Roxy* (Abb. 12) erinnern sogar an Strategien der Pornografie, Körper auf ihre geschlechtlichen Signifikanten zu reduzieren. Schwarze Körper werden in Fragmente unterteilt, „the so-called bodily insignia – black skin, thick lips, curly hair, penises ‚as big as cathedrals‘ and the rest.“³³, die eine Wahrnehmung von ‚Captain Shit‘ als Person verhindert.

Ofili führt diese Ersetzung von Körpern durch klischeebehaftete Platzhalter in Form fragmentierter Körperteile mit dem Ziel ihrer Fetischisierung auf *Pimpin‘ ain‘t easy* (Abb. 44) radikal in letzter Konsequenz vor. Hier ist der schwarze Körper, der in den 1990er-Jahren eigentlich fast immer die komplette Fläche der Leinwand einnimmt, von einem schwarzen Riesenpenis verdrängt worden. Das Subjekt wird zum bloßen Objekt der sexuellen Begierde, allerdings nicht im Sinne einer Ausbeutung, „nicht als Wiederholung rassistischer Fantasien, sondern als eine dekonstruktivistische Strategie, die anfängt, die psychischen und sozialen Beziehungen der Ambivalenz offen zu legen, die bei der kulturellen Repräsentation von Rasse und Sexualität im Spiel sind.“³⁴ Ofili benutzt die Ambivalenzen gezielt zur Aufdeckung des erotisierenden Blicks, eine Politik, die zur Inversion des weißen Blicks führt und im Folgenden näher erläutert wird.

³¹ Hall 1996, S. 17f.

³² Fanon (1952) 1980, S. 113.

³³ Hall 1996, S. 21.

³⁴ Mercer 1994, zitiert in: Hall (1997) 2004, S. 165.

5.3.2. Die Umkehr des weißen Blicks

Ofilis Sampling-Strategien, mit denen er hochambivalente Kunstwerke erzeugt, folgen den Konzepten Homi Bhabhas, der in ihnen einen ersten notwendigen Schritt sieht, rassistische Strukturen der schwarzen Subjektkonstruktion zu eliminieren.³⁵ Im Mittelpunkt stehen dabei Wahrnehmungsmuster, also die Blicke der ‚Anderen‘, und wie diese das Bild des Schwarzen konstruieren. Ofili demonstriert die unterschiedlichen Arten der Stereotypisierung sowie die Komplexität und Widersprüchlichkeit ihrer Repräsentation. Er will sie von innen heraus anfechten und ihren ambivalenten Charakter offen darlegen im Sinne einer, laut Bhabha, „sich selbst feiernde[n] oppositionelle[n] Politik, die für die Ränder oder Minoritäten spricht“³⁶. Die fast mythisch anmutende Subjektkonstruktion des schwarzen Menschen soll dem ‚wirklichen‘ Ausdruck Platz machen, ohne dass dabei nur negative Stereotypen durch positive ersetzt oder ein revolutionärer Angriff – wie noch zur Zeit der ‚Black Power‘-Bewegung in den 1970er-Jahren – auf rassistische Bilder formuliert wird. Stattdessen reproduziert Ofili die Subjekt- und Stereotypenkonstruktionen in seinen Bildern und verwandelt deren rassistische Aussage durch diesen Akt der Wiederholung in einen Augenblick der Reflektion.

Da Schwarze so oft stereotyp durch den rassistierten Blick fixiert wurden, mag es verlockend gewesen sein, die komplexen Gefühle zurückzuweisen, die mit dem Schauen verbunden sind. Diese Strategie spielt im Gegensatz hierzu jedoch kunstvoll mit dem ‚Schauen‘, wobei sie hofft, es eben durch ihre Aufmerksamkeit fremd erscheinen zu lassen.³⁷

Ofili lässt Klischeebilder gegen sich selbst arbeiten, indem er seinen ‚Captain Shit‘ mit allen möglichen Formen der Stereotypisierung förmlich überfrachtet. Anstatt die negativen Bilder zu umgehen, übernimmt er sie demonstrativ und stellt damit den psychischen und sozialen Entstehungsprozess der Definitionen und Darstellungen von Schwarzen grundsätzlich infrage. Zudem betont der repetitive Aspekt der ganzen ‚Captain Shit‘-Serie zusätzlich den konstruktivistischen Charakter der Figur. ‚Captain Shit‘ avanciert zum plakativen Abbild einer entfremdeten schwarzen Identität, deren zweidimensionale, flächige Darstellung jedoch buchstäblich ‚hohl‘ ist, wie Ofili selbst betont:

When you turn the lights out you get another painting. You look through Captain Shit, you see that he’s just a haze of colour, he’s just a thin layer almost like a very soft vocal just laid over the top of a track.³⁸

Wie die Hände im Bild, feiert und himmelt auch der Betrachter eine reine Fassade an, ein stereotypes Schauspiel ohne anhaltende Substanz. Im Dunkeln mutieren die ‚Black Stars‘, die bei Licht nicht zur Kenntnis genommen werden, von ei-

³⁵ Vgl.: Bhabha (1994) 2007, S.77.

³⁶ Ebd.

³⁷ Hall (1997) 2004, S. 164.

³⁸ Eshun, Kodwo: „Plug Into Ofili“, in: Kat. Ausst. Southampton / London 1998, S. 84.

nem Trugbild, einem Schatten, zu den eigentlichen Hauptdarstellern des Bildes.³⁹ Das vermeintlich authentische Bild des schwarzen Mannes verschwindet und wird, worauf Ofili selbst hinweist, zu einer Comic-Figur. In diesem Moment richten sich aber auch plötzlich die Blicke auf den Betrachter selbst, denn die Augen der schwarzen Sterne fixieren ihn und tauschen damit die vormalig festgesetzten Rollen: Das Publikum sieht sich ihren beklemmenden Blicken ausgesetzt und dadurch gezwungen, seine Position zu überdenken.

Ofilis Bilder fordern eine radikale Umkehr des Blicks, was gleichbedeutend ist mit einer radikalen Inversion von Macht, von Definitionen, von Vorstellungen. Ofili hat diese Umkehrung des Blicks bis ins kleinste Detail seiner Figur strategisch durchdacht. In allen Versionen (mit Ausnahme der drei von *The Adoration of Captain Shit and the Legend of the Black Stars*) erhebt ‚Captain Shit‘ den rechten Arm und formt aus Zeige- und Mittelfinger den Buchstaben V, eine Geste, die dem ersten Anschein nach als Zeichen für Sieg, Erfolg und Triumph gelesen werden kann.⁴⁰ Ein zweiter Blick lässt jedoch erkennen, dass sie mit dem Handrücken zum Betrachter erfolgt, das heißt, dass hier in typischer Signifyin(g)-Manier eine ironische Bedeutungsverschiebung stattfindet. Die wortwörtlich visuell umgesetzte Inversion einer typischen Siegerpose im Sinne der schwarzen Bürgerrechtsbewegung der 1970er-Jahre mutiert zu einer gestischen Beschimpfung, zu einer Beleidigung des Betrachters.

Ofili zelebriert mit Witz und Ironie die Vielfalt gleichberechtigter Repräsentations- und Interpretationsmöglichkeiten in einer Person, die mit traditionellen Perspektiven spielt und diese gekonnt für seine Selbstbestimmung und – wie im vorliegenden Fall – zur Blendung des Betrachters einsetzt. Die Figur des ‚Captain Shit‘ ist Ofilis bildhafter Ausdruck dieser neuen Repräsentationsfreiheit, die die Techniken des Samplings und Signifyin(g)s und damit die subversiven Stilmittel Ironie und Humor, die ebenfalls aus dem Repertoire der HipHop-Bewegung stammen, einsetzt. Ofili selbst begründet den Einsatz dieser Mittel:

My project is not a political correct project, that's my direct link to blaxploitation. I'm trying to make things you can laugh at. It allows you to laugh about issues that are potentially serious.⁴¹

Klischees werden nicht mehr als Bedrohung erfahren, sondern ironisiert und übertrieben, um sie schließlich ad absurdum zu führen.⁴² Ofili provoziert den ero-

³⁹ Vgl.: *The Shadow of Captain Shit and the Legend of the Black Stars* (Abb. 113) aus dem Jahr 1998. Hier verschwindet ‚Captain Shit‘ als grau-schwarzer Schatten fast vollständig auf der gleichfarbigen Leinwand, sodass nichts mehr von der vormalig schillernden Persönlichkeit zu spüren ist. Die schwarzen Sterne sind dagegen in der Überzahl und verdecken den Helden, der keinerlei Substanz mehr zu haben scheint.

⁴⁰ Diese Handhaltung wird, wie bereits ausgeführt, von der Musikerfigur ‚Captain Sky‘ kopiert, jedoch grundlegend zu einer Geste mit eigenem Sinngehalt umformuliert – wie immer in Ofilis Samplingverfahren, ist das Zitat zwar eindeutig zu identifizieren, um seinen ursprünglichen Kontext präsent zu halten, wird jedoch aber auch eindeutig in die Gegenwart versetzt. Vgl.: Kapitel 5.2.4.: *Motive und Quellen*.

⁴¹ Eshun, Kodwo: „Plug Into Ofili“, in: Kat. Ausst. Southampton / London 1998, S. 83.

tisierenden und fetischisierenden Blick des Betrachters, indem er funkelnde und glitzernde Leinwände anfertigt, die das Publikum anlocken. Noch deutlicher kommt, wie oben ausgeführt, der Fetisch-Charakter in *The Adoration of Captain Shit and the Legend of the Black Stars* zum Ausdruck.

Vergleicht man jedoch alle drei Versionen des Bildes miteinander, lassen sich feine Unterschiede im Gesichtsausdruck des ‚Captain Shit‘ erkennen, den er an die ihm zujubelnde Menschenmenge richtet. Auf der ersten Version von *The Adoration of Captain Shit and the Legend of the Black Stars* (Abb. 104) sind die ihm entgegengestreckten Hände und Arme weiß und ‚Captain Shit‘ hat einen ernsten, gleichgültigen Gesichtsausdruck. Auf der zweiten Version (Abb. 114) erkennt man Arme schwarzer Hautfarbe, und bei der dritten Version (Abb. 115) handelt es sich um ein gemischtes Publikum – auf den letzten beiden Versionen lächelt ‚Captain Shit‘ die jubelnde Menge an.

There’s one painting with an all-black crowd, one with an all-white crowd and one with a mixed crowd. In each version, Captain Shit reacts differently to these crowds. His reactions had to do with going to hip-hop concerts and reading interviews with rappers talking about how their lyrics or poems, which were written and recorded in relative solitude and aimed at a mass audience of predominantly black youth, were being eulogised by white youth who made up most of their market.⁴³

Das subtile Detail reflektiert die Tatsache, dass je nach Hautfarbe des Publikums sich auch die Rezeption und damit die Interpretation eines Bildes ändert – so wie dies auch bei Rap-Texten der Fall ist, die unter einem weißen Blickwinkel häufig fehlinterpretiert und missverstanden werden. Genau in diesem Sinne führt aber auch die Fassade des ‚Captain Shit‘ den Betrachter hinters Licht, im Vorfeld schon darauf reflektierend, dass Weiße die Technik des Signifyin(g)s aller Wahrscheinlichkeit nach falsch verstehen werden.

5.3.3. Schrift im Bild: vom Analphabeten zum Kulturschaffenden

Ofilis platziert auf vielen Bildern der 1990er-Jahre mit bunten Stecknadeln Buchstaben und Worte auf den Dungbällen, so auch auf dem ausführlich beschriebenen Bild aus der ‚Captain Shit‘-Serie. Hier können auf den beiden Kotbällen, auf denen die Leinwand steht, folgende Worte in Großbuchstaben entziffert werden:

⁴² Die Strategie der Übertreibung setzt Ofili auch in seiner Person als Künstler ein. Er inszeniert sich selbst als ‚Captain Shit‘ der Kunstwelt, als Ghetto-Legende, die geradewegs aus ‚Blaxploitation‘-Filmen zu entstammen scheint und in der schwarzen Mythenwelt der Gegenwart weiter existiert, weil er Aufmerksamkeit, Reaktionen und Blicke auf sich ziehen will. Ofili wird als schwarzer Mann durch die *Shit Sales* auf der Straße zum Objekt der Neugier, des Argwohns und zu einem Mysterium. Mit der Vortäuschung dieser Klischees liefert er eine Vorstellung des schwarzen Künstlers ab, die (aus einer historischen Perspektive) von der weißen (Galerie-) Welt erwartet wird. Dieses Bild ist allerdings nicht nur konstruiert. Indem Ofili bewusst in diese Rolle schlüpft, nimmt er quasi die Zügel selbst in die Hand und lenkt damit seine Rezeption. Diese selbstbewusste Verortung unterläuft die Stigmatisierung von außen und entzieht dieser zugleich die Glaubwürdigkeit.

⁴³ Golden, Thelma / Ofili, Chris: „Conversation“, in: *Chris Ofili*, New York: Rizzoli, 2009, S. 238.

THE ADORATION. Die farbigen Lettern erhalten durch ihre exponierte Darstellung auf den Köttern einen besonderen Stellenwert und fordern somit explizit zur Beachtung auf. Auf vielen Gemälden sind die direkt auf die Leinwand applizierten Elefantenköttel ebenfalls beschriftet, wie beispielsweise bei den Bildern *Rodin* (Abb. 48), *Blossom* (Abb. 13) oder *Black Paranoia* (Abb. 82). Die Worte werden immer in Großbuchstaben geschrieben und geben meist eindeutige Sachverhalte, wie beispielsweise den Bildtitel oder die Farbe des Leinwandbereichs, auf den der Köttel gesetzt wurde, wieder. Die Wörter liefern demnach keine Informationen, die nicht schon bereits durch die figurative oder ästhetische Darstellung auf der Leinwand vermittelt werden, und unterstützen daher den Rezipienten nicht wirklich bei der Interpretation. Wozu also setzt Ofili ausdrücklich Schriftzeichen auf seine Leinwände?

Schrift gilt im westlichen Kulturkreis als das Medium des Bewahrens von Geschichte(n). Schwarzen wurde seit der Sklavenzeit die Möglichkeit verwehrt, sich die Fähigkeiten des Lesens und Schreibens anzueignen – es war sogar ein Verstoß gegen das Gesetz.⁴⁴ Den Sklavenhaltern wurde mit hohen Strafen gedroht, wenn sie ihren Sklaven Schreiben und Lesen lehrten. Der erzwungene Analphabetismus ermöglichte es, soziale und psychische Grenzen zwischen Schwarzen und Weißen zu ziehen und dadurch zugleich den Schwarzen intellektuelle Fähigkeiten abzusprechen, um sie beispielsweise wie Kinder behandeln und beherrschen zu können. Henry Louis Gates hat darauf hingewiesen, dass Schrift und Text seit der Aufklärung als sichtbare Zeichen von Vernunft, von Zivilisation, von ‚Menschsein‘ gehandelt werden. Vor diesem Hintergrund wurden die Schwarzen als unterentwickelt charakterisiert, zum Beispiel von dem Philosoph David Hume in dem Essay *Über nationale Charakter* aus dem Jahr 1753:

Ich hege den Verdacht, daß die Neger und allgemein alle anderen Menschenrassen den Weißen von Natur aus unterlegen sind. Es gab noch nie eine zivilisierte Nation von anderer Hautfarbe als der weißen oder auch einen einzelnen von Bedeutung in Tat und Spekulation. Keine erfindungsreichen Manufakturen bei ihnen, keine Künste, keine Wissenschaften [...]. Ein so gleichartiger und konstanter Unterschied könnte nicht in so vielen Ländern und Jahrhunderten auftreten, wenn die Natur nicht einen ursprünglichen Unterschied zwischen diesen Menschenrassen gemacht hätte.⁴⁵

Die Ansicht, dass die Hautfarbe als Kennzeichen für mindere geistige Fähigkeiten anzusehen sei, verbreitete sich im 18. Jahrhundert rasch und findet sich etwa auch bei Immanuel Kant und Georg Friedrich Wilhelm Hegel. Hegel spricht 1813 in seiner *Geschichte der Philosophie* den Schwarzen sogar Gedächtnis und Erinnerungsvermögen ab, da sie – vor dem Kontext des erzwungenen Analphabetismus ein besonders perfides Argument – als Rasse keinerlei Geschichtsschreibung vorzuweisen hätten.

⁴⁴ Im Jahr 1740 wurde in South Carolina ein Gesetz erlassen, das eine Geldstrafe in Höhe von 100 Pfund für jeden Sklavenhalter ausgesetzt hat, der seinen Sklaven das Lesen und Schreiben beibringt. Vgl.: Gates 1993b, S. 80.

⁴⁵ David Hume, zitiert nach: Ebd., S. 81.

Ohne Schrift gibt es keine wiederholbaren Zeichen, die die Vorgänge des Verstandes und die Vernunft festhalten können. Ohne Gedächtnis oder Verstand keine Geschichte. Ohne Geschichte keine Menschlichkeit, so jedenfalls wurde es von Vico bis Hegel verfügt.⁴⁶

Ihr Analphabetismus fixierte die Schwarzen auf einer geschichtslosen ‚Evolutionsstufe‘. Sie besaßen keine Schrift, kein kollektives Gedächtnis, also auch keine Kultur und waren demnach von Natur aus geborene Sklaven und sonst nichts.

Ofilis reproduziert dieses Bild von der Unterentwicklung und geistigen Unfähigkeit der Schwarzen, indem er sich ganz gezielt einer kindlichen Schrift mit Großdruckbuchstaben bedient – quasi als ironisches Indiz dafür, dass Schwarze durchaus lernfähig sind. Doch bedeutet dies auch gleichzeitig, dass sie sich die Schrift als wichtigstes Kulturgut der Weißen tatsächlich aneignen soll(t)en, um gleichwertig mit dem Weißen zu sein?

Die Platzierung der Wörter in den Gemälden legt es nahe, diese Frage eher zu verneinen. Denn Ofili setzt die westlichen Insignien für Kultur auf ein Abfallprodukt, das sogar nicht einmal von einem Menschen stammt, sondern von einem Tier – auf die kulturellen Werte der westlichen Welt wird hier regelrecht (Pardon!) ‚geschissen‘. Ofili setzt sich mit der provozierenden Gegenüberstellung eines Kulturguts wie der Schrift mit einem natürlichen Produkt wie Kot von der Vorstellung, sich durch Schrift assimilieren zu müssen, ab und signalisiert damit, dass er sich von diesen Zwängen befreit hat – auch hier also findet sich wieder Ofilis ironisches Spiel mit der impliziten Absurdität historisch genormter Trugbilder. Auf der anderen Seite verbindet Ofili in diesem Akt der Signifikation bewusst Gegensätze miteinander, die aus traditioneller Sicht getrennt und unvereinbar sind, nämlich Kultur und Natur, Weiß und Schwarz, und deutet damit auf sein hybrides Menschenbild hin.

Die Analyse der Figur des ‚Captain Shits‘ hat gezeigt, dass Ofili tradierte Grenzen überschreitet und statische Menschenbilder negiert. Grenzen und Definitionen, die den schwarzen Körper in der Vergangenheit an ganz bestimmte, rassische scheinbar legitimierte Bilder gebunden haben, werden von Ofili überschritten, um Raum für ein neues hybrides Menschenbild zu gewinnen. Indem der Blick ‚des Anderen‘ enttarnt wird, öffnet sich ein kultureller Raum für Repräsentationsformen der Differenz, die sich frei von Zwängen und Normen artikulieren und das Bild des Körpers als festgeschriebene und vordefinierte Einheit negieren. Das Ergebnis ist ein komplexes und heterogenes Menschenbild, das aus unterschiedlichsten Quellen schöpft, aus der Vergangenheit heraus und gleichzeitig für die Gegenwart spricht und aus gegensätzlichen Teilen besteht: ein Remix.

Der folgende Exkurs vergleicht Ofilis Repräsentationsstrategien mit denen Andy Warhols, von dem Ofili mehrere Motive übernimmt. Dazu gehören beispielsweise das Motiv des *Double Elvis* (Abb. 47) das in *Double Captain Shit and the Legends of the black Stars* (Abb. 46) wieder auflebt, oder die Wiederholung des Warholschen Affenmotivs (Abb. 35) auf den zwölf Gemälden der Rauminstalla-

⁴⁶ Ebd. S. 82.

tion *The Upper Room* (Abb. 14/15) aus dem Jahr 2002. Beide Künstler erschaffen plakative, oberflächlich wirkende, bunte und dadurch ästhetisch anziehende Bilder, die von vielen Betrachtern auf den ersten Blick als aussagegelos und rein dekorativ empfunden werden.

Ambivalent und widersprüchlich, distanziert und ‚cool‘ präsentieren sich seine [i.e. Warhols] Bilder. Sie provozieren damit ein Oszillieren in der Wahrnehmung des Betrachters: Der sinnliche Reiz der Oberflächen, deren verführerische Wirkung präzise kalkuliert ist, zieht den Bild-Konsumenten an; der zumeist scheinbar belanglose, ‚sinnentleerte‘, oftmals aber auch abstoßende brutale oder groteske Bildinhalt lässt ihn im nächsten Augenblick zurückschrecken.⁴⁷

Im Mittelpunkt des folgenden Exkurses steht das sinnstiftende Wechselspiel zwischen Darstellung und Darstellungstechnik hinsichtlich Strategien der Repräsentation. Der Fokus liegt dabei auf dem Entstehungsprozess der Bilder und die damit zusammenhängende Bedeutungsgenerierung.

5.4. Exkurs: Andy Warhol

Nach seinem Studium in Pittsburgh zieht Andy Warhol 1949 nach New York, wo er neben seiner Tätigkeit als Werbegrafiker bereits erste Ausstellungen veranstaltet. Dabei wird Warhol zu Beginn seiner Karriere – zur Zeit des abstrakten Expressionismus der New Yorker Schule – oberflächlich als „Commercial Artist“ (miss-) verstanden. Doch in seiner Kunst steckt mehr, als das kopierte Design einer Campells Suppendose vermuten lässt. Durch seine Arbeit als Grafiker erhält er Einblicke in die Welt der Werbung, des Konsums und der Massenwaren, die für seine spätere Kunstproduktion von großer Bedeutung sind.

Wenn nicht schon in Pittsburgh, wird Warhol spätestens hier in der New Yorker Welt der ‚Commercial Art‘ erfahren haben, wie der Mensch zur Ware, seine Eigenschaften und Werte zum käuflichen und sich ständig reproduzierenden Objekt geworden sind.⁴⁸

Warhols Themen für seine Bilder stammen aus der Welt der Massenkultur. Er wählt Motive ganz gezielt aus Zeitungen, Werbeanzeigen und Comics aus – Bilder, die zweckgemäß bereits massenhaft vervielfältigt wurden –, um sie dann wiederum in seriellen Wiederholungen auf der Leinwand zu reproduzieren.

Sie repräsentieren keine traditionsgebundenen Werte, sie verzichten auf elitäre Bildinhalte, sie reproduzieren das Stadium eines Gesellschaftssystems, in dem die Manipulation zum Konsum (Coca-Cola – Elvis Presley – Trauer der Jackie Kennedy) als das heiligste (aktuellste) Gut der Nation verstanden wird, in der die Ideologie zur Zerstörung der Persönlichkeit, des Individuums geführt hat.⁴⁹

⁴⁷ Schwander, Martin: „Der richtige Künstler zur richtigen Zeit“, in: Spinelli, Claudia / Rogger, André (Hrsg.): *Andy Warhol. Paintings 1960 - 1986*, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Luzern 1995, Ostfildern-Ruit bei Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1995, S. 9.

⁴⁸ Crone, Rainer: *Andy Warhol*, Hamburg: Verlag Gerd Hatje, 1970, S. 12.

⁴⁹ Ebd., S. 23.

Beliebte Motive Warhols in den 1960er-Jahre sind neben Konsumartikeln wie etwa den *Campell's Dosen* Reproduktionen medialer Star-Porträts, beispielsweise Marilyn Monroe, Liz Taylor, Elvis Presley, Mick Jagger und Jackie Kennedy, die „kollektiv als Projektionsflächen der eigenen Wünsche und Sehnsüchte einer Gesellschaft dienen und daher kaum mehr aus dem allgemeinen Bewusstsein wegzu-denken sind.“⁵⁰ Dabei müssen auch die vielen Selbstporträts des Künstlers⁵¹ erwähnt werden, die sich durch das ganze Werk ziehen, und die sich aufgrund ihrer Fokussierung auf die Darstellung von Köpfen durchaus in die Riege der Star-Bilder einreihen lassen.

Einen weiteren Themenkomplex erschließt sich Warhol in den Bildern der sogenannten *Disaster*-Serien. Dazu gehören beispielsweise die *Car Crash*- und *Electric Chair*-Serien oder die bekannten Abbildungen der *Race Riots*. Es finden sich aber auch eher ‚banale‘ Motive in serieller Wiederholung zu dieser Zeit, wie beispielsweise bei den *Flowers* und *Cow Wallpapers*. Warhols Werke sind Dokumente ihrer Zeit, repräsentieren eine Konsumgesellschaft oder verleihen bestimmten Ereignissen und Personen einen Warencharakter. Die aus der Konsum- und Glamourwelt kopierten Motive werden dabei durch ihre Übernahme in das Kunst-Medium Leinwand ikonisiert⁵² beziehungsweise „das Waren-Zeichen ironisch sakralisiert“⁵³ und durch Warhols reproduzierende Siebdrucktechnik einer neuen Betrachtungsweise, einem neuen Blickwinkel zugeführt.

Auf den ersten Blick thematisiert Andy Warhol durch die Fetischisierung von Objekten als Ware ihren hohen Stellenwert innerhalb der Konsumgesellschaft. In der damaligen kunstkritischen Presse wurden Warhols Werke deshalb häufig als

⁵⁰ Crone, Rainer / von Stosch, Alexandra: „Stars zwischen Licht und Schatten – Warhols subversive Lesarten bildlicher Vergegenständlichung“, in: Schröder, Klaus Albrecht (Hrsg.): *Andy Warhol: POPSTARS. Drawings and Collages*, Ausstellungskatalog Albertina Wien 2006, Wien: Holzhausen Druck & Medien, 2006, S. 13.

⁵¹ Selbstporträts des Künstlers ziehen sich durch das gesamte Werk von Andy Warhol. Auch hier lassen sich Parallelen ziehen zu Ofili und dessen Inszenierungen von Identität und Repräsentation. Warhol spielt wie Ofili mit einer versteckten („wahren“) Identität, mit der Frage nach Sein oder Schein, nach Subjekt oder Objekt – einem Objekt zumal, das in Serie wiederholt werden kann und damit zur Konsumware wird, auf der anderen Seite jedoch auch gleichzeitig eine ‚wahrhaftige‘, fotografische Ablichtung eines Subjekts ist. Warhols Porträts zeigen unterschiedliche Perspektiven, geben jedoch nicht alle Seiten seiner Person preis: Oft ist sein Gesicht halb verdeckt, entweder durch Schatten im Bild, eine Sonnenbrille, seine berühmte weiße Perücke, durch eine vor dem Gesicht gehaltene Hand oder durch ein Druckmotiv wie beispielsweise ein Camouflage-Muster, das als weitere Bildlage über dem Gesicht angebracht ist. Generell dazu: McShine, Kynaston: „Introduction“, in: McShine, Kynaston (Hrsg.): *Andy Warhol – A Retrospective*, Ausstellungskatalog The Museum of Modern Art New York 1989, Boston: Bullfinch Press, 1989, S. 20ff.

⁵² Der Aspekt der Ikonisierung von Bildern durch ihre Platzierung auf einer Leinwand wird von Warhol häufig noch weiter akzentuiert. Auf *Gold Marilyn Monroe* (Abb. 116) aus dem Jahr 1962 beispielsweise wird auf ironische Art und Weise das bekannte Motiv der Marilyn auf einem goldenen Farbhintergrund wiedergegeben. Die Farbe der Leinwand beherrscht aufgrund seiner dominanten Fülle den gesamten Bildeindruck, das Porträt Marilyns wird fast zur Nebensache.

⁵³ Baudrillard, Jean: „Von der absoluten Ware“ (1988), in: Spinelli, Claudia / Rogger, André (Hrsg.): *Andy Warhol. Paintings 1960 - 1986*, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Luzern 1995, Ostfildern-Ruit bei Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1995, S. 16.

kapitalistischer Realismus⁵⁴ interpretiert. Doch sie sind ambivalenter und widersprüchlicher, als der oberflächliche Blick auf seine Re-produktionen der amerikanischen Konsumgesellschaft der 1950er- und 1960er-Jahre zulässt. Denn sind sie wirklich nur ein getreues Abbild der Wirklichkeit oder handelt es sich bei ihnen um verfremdete Kopien? Stellt Warhol mit ihnen sogar die Originalität und Einzigartigkeit von Gemälden im klassischen Sinn in Frage? Wird die Aussage der Bilder durch ihre serielle Wiederholung intensiviert und dadurch ‚wahrer‘ oder wird sie durch die Serialität zur reinen Bedeutungslosigkeit potenziert?

Warhol selbst hat seinen Werken jegliche Form einer ‚tieferen‘ Bedeutung abgesprochen: „If you want to know all about Andy Warhol, just look at the surface of my paintings and me, and there I am. There’s nothing behind it.“⁵⁵ Diese mit einem Augenzwinkern versehene Selbstinterpretation legt nahe, den ‚Sinn‘ seiner Werke nicht in den Motiven, sondern buchstäblich auf der Oberfläche seiner Leinwände, das heißt konkret, in Warhols Technik zu suchen, also in den Verfahren der Reproduktion und seriellen Wiederholung. Die Bildintention wird durch die Motiv-Wiederholung gesteigert und es kommt beim Betrachter zu einer Veränderung in der Wahrnehmung – wie dies auch bei Ofili der Fall ist. Der folgende Seitenblick auf die serielle Siebdrucktechnik Andy Warhols, die sich als Trägerin von Inhalt und Bedeutung herausstellen wird, eröffnet deshalb auch eine weitere Perspektive auf das Werk Ofilis, in dem ebenfalls technische Verfahren eine maßgebliche Funktion für die Bedeutung des einzelnen Gemäldes besitzen.

5.4.1. Siebdruck als Technik für bildhafte Repräsentation

Warhol hat die Siebdrucktechnik auf das Tafelbild übertragen und mit den technischen Möglichkeiten der seriellen Reproduktion deren autonomen und exklusiven Charakter infrage gestellt. Durch die beliebige Reproduzierbarkeit wird die Vorstellung eines Originals im klassischen Kunstsinn nämlich überholt. Dasselbe gilt auch für Warhols Motive, die ihrerseits bereits in den Massenmedien wie Werbung und Zeitung in hoher Auflage im Umlauf sind. Exklusivität und eindeutige Autorschaft sind hier passé, ersetzt durch eine anonyme, maschinelle Technik, der keine individuelle, emotionale Handschrift eines Autors erkennen lässt beziehungsweise überhaupt zulässt.

Warhol präsentiert durch die Wahl seiner gestalterischen Technik eine neue Form der Künstleridentität. Der Künstler malt nicht mehr selbst, sondern lässt seine Bilder durch Siebdrucke von Angestellten in seiner berühmten ‚Factory‘ anfertigen. Die von jedem anwendbare Technik führt zur Entpersönlichung des Künstlers, zur Aufgabe eines individuellen Stils, und negiert das Bild des Künst-

⁵⁴ Vgl.: Geldzahler, Henry / Rosenblum, Robert (Hrsg.): *Andy Warhol Porträts*, München / New York: Prestel-Verlag, 1993, S. 13.

⁵⁵ Andy Warhol (1968) zitiert nach: McShine, Kynaston: „Introduction“, in: Kat. Ausst. New York 1989, S. 63.

lers als selbstproduzierendes Genie. Dadurch kommt der Technik wiederum per se eine höhere Aufmerksamkeit zu und die ‚eigentliche‘ darstellerische Funktion eines Bildes wird hinterfragt. Warhol fordert durch seine Produktionstechniken tradierte Werte und Grenzen der Kunst heraus und stellt überkommene Bildstrukturen bloß.⁵⁶

Warhol setzt die Siebdrucktechnik jedoch nicht nur als eine formale Neuerung der Bildgestaltung ein. Indem er nämlich gezielt keine perfekten Siebdrucke erstellt, sondern entweder zu viel oder zu wenig Druckerfarbe verwendet, verknüpft er das technisch-maschinelle Verfahren zugleich mit den alten, handwerklichen Bedingungen des Tafelbildes beziehungsweise des traditionellen Malstils. Indirekt klingt damit in Warhols Produktionsweise ein Anspruch auf Originalität und Exklusivität, der den mit dem Pinsel gemalten Tafelbildern zugesprochen wird, nach.

Durch die Aufgabe der tradierten Bildstruktur hebt Warhol die fixierten, formalisierten Gesetze des Tafelbildes jedoch auf und hinterfragt die Funktion von Bildern. Nicht das ‚was‘, sondern das ‚wie‘, also mit welchen Mitteln etwas repräsentiert wird, steht im Vordergrund. Dies wird einerseits durch die nicht perfekte technische Qualität der Siebdrucke noch einmal explizit unterstrichen, zum anderen aber auch dadurch, dass Warhol eben nicht der eigentliche ‚Schöpfer‘ seiner Motive ist, sondern „bereits bestehende Repräsentationen ‚ready-made‘ übernimmt und in neue Zusammenhänge bringt.“⁵⁷ Dass es sich dabei eindeutig um triviale Objekte handelt, zählt ebenfalls, wie der Kunsthistoriker Michael Lüthy betont, zu den spezifischen Merkmalen der neuen Bildfunktion. Durch den Verzicht auf einen ‚höheren‘ geistigen Gehalt in einem kunsthistorischen Sinne zugunsten einer Abbildung banaler Motive der Massenkultur wird die Technik der Bildgestaltung weiter in den Mittelpunkt gestellt.

Seine Trivialität offenbart die Wendung der Repräsentation, in erster Linie nicht vom Gegenstand zu sprechen, sondern von der Art und Weise, wie er kommuniziert wird. Gerade der Einsatz eines Motivs, das erneut abzubilden sich von selbst zu verbieten scheint, zeigt eine Konzeptionalisierung ‚der Malerei‘ an, in der die Repräsentation selbst zum Thema wird.⁵⁸

Durch seine Technik spielt Warhol den Bildern eine weitere Dimension zu, denn die Repräsentationsstrategien werden zum eigentlichen Thema der Bilder gemacht, da das technische Verfahren die Inhalte vermittelt und nicht mehr vorwiegend beziehungsweise ausschließlich das Bildmotiv und die Komposition.

Ausdrucksweise zeigt sich bei Warhol in der Übernahme von technischen, in diesem Fall drucktechnischen Möglichkeiten. Das Technische, eben die Zeichen- oder Maltechnik, steht in dialektischer Bindung zum Ausdruck, zum Inhalt.⁵⁹

⁵⁶ Vgl.: Crone, Rainer: *Andy Warhol*, Hamburg: Verlag Gerd Hatje, 1970, S. 10.

⁵⁷ Lüthy, Michael: „Die scheinbare Wiederkehr der Repräsentation“, in: Spinelli, Claudia / Rogger, André (Hrsg.): *Andy Warhol. Paintings 1960 - 1986*, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Luzern 1995, Ostfildern-Ruit bei Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1995, S. 38.

⁵⁸ Ebd., S. 41.

⁵⁹ Crone, Rainer: *Andy Warhol*, Hamburg: Verlag Gerd Hatje, 1970, S. 22.

5.4.2. *Jackie (The Week That Was)* (1963) und *Mick Jagger* (1975)

Andy Warhol selbst äußert sich folgendermaßen über die Technik des Siebdrucks:

Im August 1962 begann ich mit den Siebdrucken [...]. Für diesen Prozess nimmt man ein Foto, vergrößert es und überträgt es dann [...]. Auf diese Weise bekommt man das gleiche Bild, doch jedes Mal leicht verändert. Das war so einfach, schnell und gab dem Zufall Raum.⁶⁰

Warhol verändert die fotografische Vorlage durch die technische Reproduktion nur minimal, sodass man hier von einer Art Verfremdungseffekt im Brechtschen Sinne sprechen kann.⁶¹ Die Perspektive, der Blickwinkel des Betrachters wird nämlich durch die leichte Veränderung allseits bekannter Motive, die jeder sofort erkennt und einem außerbildlichen Kontext zuordnen kann, irritiert. Die Motive werden allerdings nicht mehr in ihrem gewohnten Kontext, etwa TV-Sendungen oder Zeitschriften, betrachtet, sondern in reproduzierter und modifizierter Form auf einer Leinwand, in einer Galerie oder einem Museum. Warhol eignet sich in seiner Kunst bildliche Sichtweisen aus der medialen Welt an und transformiert die ausgewählten Motive durch die Technik des Siebdrucks auf der Leinwand. Die Parallelität zu Ofilis Vorgehensweise ist frappant. Auch bei ihm werden bekannte Sichtweisen und Darstellungen adaptiert und durch eine minimale Veränderung oder Verschiebung Widersprüche und Ambiguitäten in der Repräsentation erzeugt. Anhand der Figur ‚Captain Shit‘ wurde bereits gezeigt, wie stereotype Repräsentationsformen von schwarzen Menschen subversiv unterlaufen werden, indem sie Ofili auf *The Adoration of Captain Shit and the Legend of the black Stars* in ihrer Klischeehaftigkeit nachzeichnet und im ironischen Spiel transformiert.

Die Technik des Samplings ist auch bei Andy Warhol in ihrer Grundform erkennbar. Bei dem ausgewählten Bildbeispiel *Jackie (The Week That Was)* (Abb. 117) aus dem Jahr 1963 macht sich nämlich auch Warhol die Mittel der Aneignung und Transformation zunutze. Warhol wählt Fotos von Jackie Kennedy aus, die kurz vor sowie nach der Ermordung ihres Ehemanns John F. Kennedy aufgenommen und zum damaligen Zeitpunkt in Endlosschleifen im TV, in Zeitungen und Magazinen gezeigt wurden, und überträgt sie in serieller Reproduktion auf die Leinwand. Durch die Technik des Siebdrucks werden die Original-Fotos aus den Medien jedoch transformiert, obwohl sich dies auf den ersten Blick kaum erkennen lässt. Auf Warhols Reproduktionen verändern sich lediglich Bildausschnitt, Farbe und Druckstärke, was zu einer Variation des Bildmotivs innerhalb der *Jackie*-Serienbilder führt. Zudem wird auf den 16 Tafeln von *Jackie (The Week That Was)* der Mord an Jackie Kennedys Ehemann durch die bildliche Schilderung ihrer Emotionen sequenziell nacherzählt.

Die Bilder weisen demnach eine gewisse narrative Struktur auf, die jedoch durch störende Bildmomente unterbrochen wird, weswegen sie sich damit auch

⁶⁰ Warhol, Andy / Hackett, Pat: *Popism. The Warhol 60s*, New York: Harper & Row, 1980, S. 22.

⁶¹ Vgl.: Crone/ von Stosch 2006, S. 14.

von einem stringent erzählten TV- oder Magazinbericht unterscheiden. Warhol durchbricht nämlich die logische Bildabfolge, indem er Farbakzente setzt und spiegelverkehrte Fotos einer ‚glücklichen Jackie‘ in blauer Farbe in die Narration hinein montiert. Einen weiteren Bruch der Erzähllogik ist beispielsweise oben rechts in der zweiten Bilderreihe erkennbar, die Jackie während der Trauerfeier für ihren Mann zeigt. Warhol dupliziert hier ein Bild, verwendet allerdings beim zweiten Bild weniger Druckerfarbe, sodass der Soldat hinter Jackie nicht mehr, wie noch auf dem ersten, zu sehen ist und durch das Verschwinden des Hintergrundes der Fokus noch stärker auf Jackie ausgerichtet ist. Diese Art der minimalen technischen Manipulation ist ein Verfahren, dessen sich auch Massenmedien bedienen, da durch Bildausschnitte Inszenierungen geschaffen und ganz bestimmte Aussagen forciert werden können. Auch durch Nahaufnahmen wird in *Jackie (The Week That Was)* der Blick des Betrachters manipuliert. So erscheint ein Foto von Jackies Gesicht gleich viermal in Folge, wobei seine Konturen jedesmal in unterschiedlicher Ausprägung und Intensität gezeigt werden. Je stärker dabei die Gesichtslinien ausgebildet sind, desto mehr hat der Betrachter das Gefühl, ‚näher‘ am Geschehen beteiligt zu sein und das Leid und die Trauer intensiver mitzuerleben und zu spüren.

Durch diese Verfremdungseffekte demonstriert Warhol, dass und wie Bilder manipulativ eingesetzt und verändert werden können. Im Gegensatz zu den Massenmedien hat ein vor *Jackie (The Week That Was)* stehender Betrachter jedoch genügend Zeit und Distanz, sich anhand der von Warhol eingesetzten Verfremdungseffekte Gedanken über die manipulative Dimension etwa der Presse zu machen, die Jackies persönliche Emotionen als Ware verkauft hat. Die Strategien der Repräsentation sind daher das eigentliche Thema der Serienbilder und nicht das Ereignis selbst, das nur auf den ersten Blick die Hauptrolle spielt.

Warhol potenziert das Spiel mit der Wiederholung sogar noch, indem er auf die verschiedenen medialen Rollenbilder, die zusammen genommen erst die Identität der Person Jackie Kennedy ausmachen, zugreift: die lächelnde First Lady an der Seite John F. Kennedys, die ihre Rolle als stützende und liebende Ehefrau perfekt einstudiert hat, sowie die trauerende Witwe, die ihre Emotionen zeigt, aber auch kontrollieren und zurückhalten kann, wie ihr Bild mit dem Soldaten zeigt. Durch die serielle Darstellung kommt es jedoch letztlich zur Entindividualisierung der Person Jackie Kennedys, da diese beim Betrachter das Gefühl der Austauschbarkeit erzeugt und die Frage nach dem Verhältnis von Medialität und Realität provoziert. Warhols Verfremdungstechnik spielt mit den Gegensätzen Sein und Schein, emotionale Nähe und mediale Ferne, Foto und gemaltes Bild, und fordert den Betrachter dazu auf, den eigenen Prozess der Bildwahrnehmung zu hinterfragen sowie den manipulativen Einsatz von Bildern, vor allem in den Medien, zu reflektieren, etwa wie sie Menschen oder ihre Emotionen zu Konsumartikel umfunktionalisieren.

Auf Warhols Siebdrucken werden mediale Fotos zu einer Projektionsfläche für den Betrachter und seiner eigenen Vorstellungen. Auch Ofilis ‚Captain Shit‘ verfolgt diese Strategie. Er wird als typischer schwarzer Mann gekennzeichnet, des-

sen Erscheinung zwischen Furcht und Begierde changiert und damit die Fantasien der (weißen) Betrachter konzeptuell umsetzt. Ofili kehrt darin den Entstehungsprozess von Stereotypen um, legt ihren konstruierten Charakter offen und gleichzeitig dem Betrachter durch den Einsatz irritierender Widersprüche und Ambiguitäten nahe, (die bisher) für wahr genommenen Bilder der Lächerlichkeit preiszugeben. Es ist letztendlich diese Strategie, die Ofili und Warhol in ihrem Grundverständnis eint, nämlich klassische Repräsentationsformen aufzunehmen und durch Aneignung und folgende künstlerische Transformation zu unterlaufen.

Auch in der Serie *Mick Jagger* (Abb. 118/119) aus dem Jahr 1975 generiert Warhol Bedeutung durch die Technik der Wiederholung und akzentuiert damit gezielt den inszenatorischen Charakter von Mick Jagers Rolle als berühmter Rockstar in den Medien. Erneut verwendet Warhol für seine Siebdrucke vorgefertigte Fotografien und bearbeitet sie zusätzlich mit Farbe sowie mit Papier, um durch Collagetechniken einzelne Merkmale noch deutlicher hervorheben zu können.

Es ist höchst aufschlussreich zu sehen, wie Warhol in seinen Porträts auf subtile Weise die inszenierte Pose einer Person entlarvt oder decodiert: Während er respektvoll Intimität wahrt, eröffnet er gleichzeitig einen gesellschaftspolitischen Diskurs.⁶²

Mick Jagers öffentliche Inszenierung seiner Person in den Medien ist extrem publikumswirksam ausgerichtet. Er zeigt sich auf den Fotos cool und lasziv und fungiert als Projektionsfläche für Fantasien und Träume seiner Fans, wobei eine ostentativ zur Schau gestellte Androgynität dazu dient, beide Geschlechter seiner Fangemeinde anzusprechen. Warhol akzentuiert diesen Aspekt sogar noch, indem er die feminine Seite der Fotos betont und vor allem die Haare und die vollen Lippen farblich herausstreicht. „Warhol does not aspire to be an accurate cartographer of anyone’s physiognomy, so he emphasizes the features he considers important.”⁶³ Jagers Lippen, die übrigens zugleich auch Synonym und Markenzeichen der Rolling Stones selbst sind, werden von Warhol zum Medium der Fetischisierung Jagers erkoren und reduzieren dessen Person auf ein markantes pars pro toto. Diese Reduktion auf stereotype Merkmale von Sexualität (und Gewalt) kann auch bei der Figur des ‚Captain Shit‘ beobachtet werden, wie bereits gezeigt wurde. Warhol wie Ofili folgen hierin einem vergleichbaren Schema: Beide Künstler wiederholen in ihren Kunstwerken keine ‚realen‘ Identitäten, sondern Vorstellungen und Inszenierungen, eben mediale Repräsentationen.

Warhol paints movie stars whose play-roles, like those of drag-queens, hide true identities – he paints shadows removed from whatever cast them. Most often War-

⁶² Crone, Rainer / von Stosch, Alexandra: „Stars zwischen Licht und Schatten – Warhols subversive Lesarten bildlicher Vergegenständlichung“, in: Schröder, Klaus Albrecht (Hrsg.): *Andy Warhol: POPSTARS. Drawings and Collages*, Ausstellungskatalog Albertina Wien 2006, Wien: Holzhausen Druck & Medien, 2006, S. 21.

⁶³ Bourdon, David: „Andy Warhol and the Society Icon“, in: *Art in America*, Vol. 63, No. 1, Januar-Februar 1975, S. 44.

hol's images are literally photographs transferred to canvas with silkscreens. This is always the case with his portraits, which strictly speaking represent *photographs of individuals*, not the individuals themselves.⁶⁴

So wie Warhol keinen Versuch unternimmt, naturgetreue Abbilder der Wirklichkeit zu schaffen, sondern als Vorlage für seine Siebdrucke bereits inszenierte Fotografien auswählt, die er seinerseits noch einmal künstlerisch überarbeitet, greift auch Ofili für ‚Captain Shit‘ auf stereotype Vorstellungen und Klischeebilder aus der (weißen) Gesellschaft zurück. In beiden Fällen wird durch die Wiederholung und den Akt der Transformation der konstruierte, künstlich-stereotype Charakter der ursprünglichen Vorlage evident.

Darüber hinaus verwendet auch Warhol in der *Mick Jagger*-Serie die Technik der Collage, die für Ofilis Arbeitsweise ebenfalls konstitutiv ist. Dabei sind drei Konstruktionsebenen erkennbar. Der Hintergrund besteht meistens aus farbigen Papierstreifen, danach folgt der Siebdruck der Fotografie, und die oberste Ebene bilden schließlich noch lineare Umrisslinien, die einzelne Merkmale wie Haarpracht und Lippen deutlicher hervorstechen lassen. Die Collagen der *Mick Jagger*-Serie changieren deswegen zwischen einem konstruierten Charakter, der durch die Farb- und Papierstreifen evoziert wird, und einer vermeintlichen Authentizität durch die fotografischen Vorlagen. Der Betrachter schwankt zwischen (medialer) Fiktion und Realität, zwischen Inszenierung und Identität – letztendlich also zwischen den Polen, die auch die medialen Inszenierungen Mick Jagers als Starpersönlichkeit prägen. Warhol reproduziert diese Inszenierung in seinen Collagen und macht diese gleichzeitig durch die Überzeichnung einzelner Merkmale für den Betrachter seiner Bilder offensichtlich.

5.5. Übergang in die nachfolgende Werkphase von Chris Ofili

Am Beispiel von *The Adoration of Captain Shit and the Legend of the Black Stars* (Abb. 102) konnte gezeigt werden, wie Ofili auf der Basis einer kritischen Auseinandersetzung mit rassistisch und historisch (vor-) geprägten Vorstellungen neue Wege der Repräsentation entwirft und künstlerisch umsetzt. Stereotype werden in ihrer Fiktivität und Absurdität subversiv unterlaufen, Motive, Bilder und Darstellungsweisen angeeignet und gleichzeitig transformiert. Durch ein raffiniertes Sampling erschließt Ofili neue Bedeutungskontexte sowie Sichtweisen auf althergebrachte, fremdbestimmte Repräsentationsformen, die schließlich sogar der Lächerlichkeit überführt werden. Die Technik des Samplings wiederum entlehnt Ofili aus der HipHop-Kultur, wie an *The Adoration of Captain Shit and the Legend of the Black Stars* exemplarisch nachgewiesen werden konnte.

Das Spiel mit Bedeutungsverschiebungen und die Forcierung einer Interpretationsvielfalt, die vor dem Kontext der Technik des Signifyin(g)s analysiert wur-

⁶⁴ Stucky, Charles F.: „Andy Warhol's Painted Faces“, in: *Art in America*, Vol. 68, No. 5, Mai 1980, S. 106.

den, setzt sich auch in Ofilis Werk nach den ‚Shit‘-Bildern fort. Exemplarisch dafür ist *The Raising of Lazarus* (Abb. 62) von 2006, das mit der Doppeldeutigkeit des Terminus Auferstehung spielt, der sowohl im biblischen Sinne als Auferweckung von den Toten als auch im Sinne des englischen Wortes ‚Raising‘ durch eine Erektion der Figur visualisiert wird. Hintergrundwissen erfordern auch die Skulpturengruppen *Blue Moon* und *Silver Moon* (Abb. 18/19), deren Signifikanz erst durch die Referenz auf die katalanische Weihnachtstradition ersichtlich wird.

Beginnend mit der Ausstellung *The Blue Rider* im Jahr 2005, versetzt Ofili die Auseinandersetzung mit stereotypen Repräsentationen in einen universelleren Rahmen. Die Divergenzen zwischen Wirklichkeit und ihrer Repräsentationsformen im Bild werden vielseitiger und komplexer. Es geht nicht mehr allein um Repräsentationsstrategien und -probleme im Hinblick auf das Bild des schwarzen Subjekts. Ofili setzt sich fortan auch mit der Kunst der Moderne auseinander, insbesondere mit Bildkonzepten und Ideen, in denen eine neue und eigene Formensprache, die sich gegen etablierte Traditionen und historisch gefestigte Konventionen richtet, ausformuliert wird. Gleichzeitig werden in dieser Zeit außereuropäische Kulturen als Inspirationsquelle entdeckt. Sowohl die Neubewertung und Ablehnung tradiert ästhetischer Normen als auch die Freiheit in Material- und Motivwahl weisen Parallelen zu Ofilis künstlerischen Schaffen auf.

Die Bilder aus den drei Ausstellungen *The Blue Rider* von 2005, *The Blue Rider – Extended Remix* von 2006 sowie *Devil’s Pie* im Jahr 2007 dokumentieren diese Auseinandersetzung Ofilis mit Künstlern der Moderne und deren Bildkonzepte, belegen aber auch, dass er seiner Samplingstrategie innerhalb dieser neuen Themen- und Motivkomplexe weiter verfolgt. Anders gesagt: Obwohl sich die Gestaltungstechniken und Materialien in dieser Zeit augenscheinlich verändert haben, bleibt Ofili in den Grundstrukturen seinen künstlerischen Strategien treu. Der als Markenzeichen etablierte Elefantendung wird von Ofili zwar nicht mehr eingesetzt, das Thema Exkremete jedoch findet sich in veränderter Form wieder. Die Figuren der beiden bereits erwähnten großformatigen Skulpturen *Silver Moon* und *Blue Moon* aus der Ausstellung *The Blue Rider* etwa verrichten in eindeutiger Pose ihre Notdurft – allerdings werden die Exkremete ‚denaturiert‘ und in Bronze sowie Nickelsilber nachgebildet. Weiter finden sich bekannte Materialien wie Harz, Glitzer und die ‚Cut-Outs‘ aus Magazinen nicht mehr auf Ofilis Gemälden, dafür aber eine Vielzahl neuer Werkstoffe wie Kohle, Pastell, Gouache, Tinte, Blattsilber, Aluminiumfolie, Bronze und Leder.

Außer der Materialvielfalt bleibt noch eine weitere Konstante in Ofilis Gestaltungstechnik nach 2004 erhalten. Vor allem auf den blauen Bildern der *The Blue Rider* Ausstellungen und exemplarisch auf dem neuen Bild *Blue Stag (All Fours)* (Abb. 120) von 2008/09 heben sich die Motive erst bei näherer Betrachtung vom Bildhintergrund ab, da dieser oftmals in der gleichen Farbgebung gehalten ist. Hier erkennt man die Weiterführung von Ofilis Strategie, seine Betrachter durch die Art und Weise der Bildgestaltung zu einer genauen Betrachtung zu zwingen. Auf seinen früheren Bildern lockt Ofili sein Publikum noch mit glitzernden Harzbeschichtungen und funkelndem Glitzer an, bevor sich durch einen zweiten

Blick weitere Bildebenen öffnen. Seine aktuellen Bilder hingegen forcieren von Anfang an eine genauere Betrachtung der Leinwände, damit die Motive überhaupt erst vom gleichfarbigen Hintergrund gelöst werden können und sich danach erst auf einen zweiten oder sogar dritten Blick die ganze Bandbreite der Bildgestaltung und Motivik erschließt.

Themen und Motive schöpft Ofili nach 2004 weiterhin aus religiösen und mythologischen Geschichten sowie zusätzlich aus seiner Umwelt in Trinidad und aus der Bild- und Gedankenwelt der Moderne, die er, wie er selbst beteuert, als „Sprungbrett für mein eigenes Interesse an Spiritualität, Abstraktion und seltsamen figurativen Darstellungen“⁶⁵ ansieht. Neben der Spiritualität und Abstraktion ist es „die Freiheit, zu experimentieren“⁶⁶, die ihn an dieser Kunstepoche fasziniert. „Das war etwas, wonach ich suchte, für diese Ausstellung [i.e. *The Blue Rider*] und als Ausdrucksmittel für die Zukunft.“⁶⁷ Außerdem sampelt und mixt er weiterhin Motive aus der schwarzen sowie aus anderen Kulturen und erfindet frei seine eigenen Geschichten als Ausdruck seines hy-briden Menschenbildes.

Im folgenden Kapitel stehen Künstler der Moderne im Mittelpunkt, die sich mit dem Wirklichkeitsbegriff im Bild auseinandersetzen, der seit der Renaissance Gültigkeit besaß. Aus dieser Reflektion ist eine gänzlich neue Art bildlicher Repräsentation entstanden, der es weniger um den Gegenstand selbst, als um die „Geschichte unserer geistigen Auseinandersetzung mit ihm“⁶⁸ geht. Die künstlerischen Prozesse der Wahrnehmung und die Entstehung von Bildmotiven werden auf der Leinwand selbst thematisiert. Objekte werden aus verschiedenen Blickwinkeln wahrgenommen, in ihre Einzelteile zerlegt und visuell im Bild neu zusammengesetzt. Im direkten Vergleich erkennt man hier Parallelen zwischen der Neuformulierung von Gegenstandsdarstellungen in der Moderne und Ofilis künstlerischer Herangehensweise bei der Visualisierung seines hybriden (Menschen-) Bildes. Auch Ofili macht die Techniken und Mittel der Bildentstehung im Bild selbst zum Thema.

Im folgenden Kapitel werden Ofilis Bilder *Thirty Pieces of Silver* (Abb. 125) aus dem Jahr 2006 sowie *Christmas Eve (palms)* (Abb. 55) aus dem Jahr 2007 mit den ebenso im nächsten Kapitel skizzierten neuen Bildkonzeption der Moderne verglichen. Dabei wird vor allem die Frage nach der Diskrepanz zwischen Realität und Abbild erörtert. Die Ergebnisse werden danach in den konzeptionellen Entwicklungsverlauf von Ofilis Werk gestellt und mit Erkenntnissen aus den vorherigen Kapiteln in Verbindung gebracht und analysiert.

⁶⁵ Koerner von Gustorf, Oliver / Ofili, Chris: *Modernist Blues – Chris Ofili's The Blue Rider Extended Remix*, April 2006, <http://www.db-artmag.de/2006/4/d/2/448.php> (Stand: 22.01.2010).

⁶⁶ von Taube, Annika / Ofili, Chris: „Serious Shit“, in: Bracht, Christian (Hrsg.): *Sleek*, Issue 10, Frühjahr 2006, S. 82.

⁶⁷ Ebd., S. 82.

⁶⁸ Eine Bemerkung von Braque aus dem Jahr 1908, zitiert nach: Baxandall, Michael: *Ursachen der Bilder – Über das historische Erklären von Kunst*, Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 1990, S. 86.

6. Recycle, Resample, Remix: Ofilis Blick auf die Strategien der Moderne

Bereits oberflächlich betrachtet verweist Chris Ofili mit seinen Werken ab 2004 durch eine veränderte Form- und Farbgebung auf die Kunst der Moderne. Seine in Blau und Silber gehaltenen Bilder aus den beiden Ausstellungen *The Blue Rider* und *The Blue Rider – Extended Remix* erinnern an die (nahezu) monochromen Bilder des frühen Kubismus, vor allem aber an die expressionistische Gruppierung *Der Blaue Reiter*¹, die blaue Periode von Picasso, an Bildmotive von Matisse, Aktbilder von Pierre Bonnard sowie an die typisch geschwungenen Formen im Jugendstil und die Flächigkeit der Plakatkunst in der frühen Moderne. Des Weiteren zitieren die Bilder aus der *Devil's Pie* Ausstellung Künstler aus der Zeit um die Jahrhundertwende: Cézanne, erneut Picasso, sowie Matisse und dessen spätere Scherenschnitt-Arbeiten.

Ein schönes Beispiel dafür ist ein kleinformatiges Werk aus dem Jahr 2006 mit dem Titel *Nude Study in Blue* (Abb. 50). Das Bild gibt einen Frauenakt als zentrales Motiv wieder, wobei der Körper nicht in seiner natürlichen Gestalt dargestellt wird, sondern aus Kuben und anderen geometrischen Formen in unterschiedlichsten Blautönen abgebildet ist. Der Bildgrund lässt sich nicht eindeutig ermitteln, da er mit den gleichen Farbtönen gemalt ist wie die Frau, und nur aus flächigen, einfarbigen und keine Raumtiefe suggerierenden einzelnen Ebenen besteht. Nur aus dem vagen Umriss und aus einzelnen, wiedererkennbaren Körperformen, wie dem angewinkelten Knie im Bildvordergrund oder dem Gesicht, das

¹ Nicht nur im Titel der beiden Ausstellungen und der Motivauswahl erkennt man zwischen Ofilis Werk und der Künstlergruppe *Der Blaue Reiter* Verbindungslinien. Wenn man sich mit der Programmatik und dem künstlerischen Gedankengut der Malervereinigung um 1911 weiter beschäftigt, erkennt man auch hier Bezüge, die erklären, warum Ofili sich gerade diese Gruppe als Namensvetter für seine Ausstellungen ausgesucht hat. *Der Blaue Reiter* strebte eine Synthese der Künste Musik, Theater, Literatur, Malerei und Volkskunst an. „Mit ihrer Auswahl der im Almanach (1912) und in den Ausstellungen gezeigten Künstler boten sie eine große Vielfalt und hohe Internationalität, was eher zu Heterogenität als zu einer erkennbaren Gemeinsamkeit führte. Nur der ‚innere Klang‘, die ‚innere Notwendigkeit‘ verband sie: ‚Die größte Verschiedenheit im Äußeren wird zur größten Gleichheit im Inneren.‘ (Kandinsky im Almanach) Durch diesen Grundsatz war es möglich, eine derart große stilistische wie thematische Vielfalt zu vereinen.“ (Salmen, Brigitte (Hrsg.): *Der Almanach. Der Blaue Reiter. Bilder und Bildwerke in Originalen*, Murnau: Schloßmuseum, 1998, S. 15.) Im Almanach wurden Hinterglasmalereien mit religiöser Motiveik neben Werke der Volkskunst sowie Zeichnungen aus der Kinder- und Laienkunst gestellt, oder Votivtafeln aus Kirchen neben Kunstwerken von Rousseau, Picasso und Matisse platziert. Diese Ideen der expressionistischen Bewegung kann man auf Ofili übertragen. Auch er strebt eine heterogene Material- und Motivvielfalt in seinem Werk an, die sich, ohne einem hierarchischen System zu folgen, aus den unterschiedlichsten Kulturen und Kontexten speist: Profanes und Heiliges, Musik und Kunst, die abendländische Kunstgeschichte mit afrikanischen Traditionen, Hi-Art und Lo-Art, Kitsch und Kultur, denn, so Ofili selbst: „[D]arin liegt mein Hauptinteresse, Elemente aus verschiedenen Ursprüngen zu vermischen, Unterschiedliches und Ungewohntes zu einer Einheit zu führen.“ (von Taube, Annika / Ofili, Chris: „Serious Shit“, in: Bracht, Christian (Hrsg.): *Sleek*, Issue 10, Frühjahr 2006, S. 84.)

im Profil dargestellt ist, lässt sich der Frauenakt als Bildmotiv erkennen. Es sind keinerlei eindeutige Gesichtszüge auszumachen, geschweige denn, dass für den Betrachter Emotionen oder gar eine narrative Handlung im Bild nachvollziehbar werden. Der Körper wirkt wie eine zusammenmontierte Figur aus Einzelteilen, die wegen ihrer Form und Farbe vielleicht gar nicht zusammenpassen. Die Fragmente verselbständigen sich nahezu und erhalten dadurch einen abstrakten und körperlosen Charakter. Die Formen und Farben existieren für sich selbst und erhalten Eigenwert im Bildgefüge. Sie sind nicht mehr gebunden an die Vorgaben eines außerbildlichen Frauenkörpers, sondern werden zu autonomen Formen. Dadurch erhalten sie einen doppelten Stellenwert als Teil einer Frauenfigur und als eigenständige Gebilde, wodurch aber auch der Deutungsrahmen des Bildes komplexer und mehrdeutiger wird.

Ein Beispiel dafür ist die geschwungene, dunkelblaue Form, die links neben dem Kopf der Frau zu sehen ist. Sie könnte dem Bildhintergrund angehören oder aber auch den abgewinkelten und angehobenen Arm der Frau darstellen, was umso plausibler erscheint, sobald das dahinter stehende Matisse-Zitat aus der Scherenschnitt-Serie *Nu Bleu* (Abb. 52) aus dem Jahr 1952², erkannt wird, das neben kunstgeschichtlichen Bezügen zu Picassos blauer Schaffensperiode und dem analytischen Kubismus dem Gemälde zugrundeliegt. Auf ihnen werden in unterschiedlichen Abstraktionsgraden Frauenkörper durch einzeln zugeschnittene Papierschnipsel in diverse Körperteile beziehungsweise Farbformen fragmentiert und immer in derselben Pose dargestellt: Der rechte Arm wird zum Kopf gehoben, die Frau sitzt auf ihrem rechten Bein, das wiederum um das angewinkelte linke Bein geschlagen ist. Auch in dieser Scherenschnitt-Serie dominiert wie bei Ofili die Flächigkeit der Farbflächen, der plakative Aspekt, die reine Linie sowie die Zurücknahme von Gegenständlichkeit zugunsten eigenwertiger Formen und Farben – beiden Künstlern scheint es offensichtlich weniger um das dargestellte Objekt zu gehen, sondern um die Art und Weise der Darstellung.

Dieser Eindruck verstärkt sich noch, wenn man bedenkt, dass sich Ofili noch ausgeprägter als bereits in den 1990er-Jahren mit Serialität beschäftigt. Folgende Motivwiederholungen finden sich etwa in den Gemälden der beiden *The Blue Rider* Ausstellungen: Frauenakte, blaue Reiterpaare und Schlangenbeschwörer. In der Ausstellung *Devil's Pie* wiederum gibt es unter anderem eine ganze Serie mit der Darstellung des heiligen Lazarus sowie die mehrmalige Wiederholung eines tanzenden Figurenpaars. Durch die ständige Wiederholung dieser Motive wird die jeweilige Art der bildlichen Darstellung umso nachdrücklicher in den Mittelpunkt gerückt. Dies lässt – aus einer kunstgeschichtlichen Perspektive – etwa auch an Paul Cézanne denken, der sich in seiner letzten Schaffensphase fast aus-

² Der Frauenakt von Matisse ist ein Motiv, das Ofili auch in weiteren Werken zitiert, jedoch durch andere Gestaltungstechniken immer weiter transformiert. Auf *Nude Study in Silver and Blue* (2006, Abb. 51) ist der Frauenakt allein durch blaue Umrisslinien auf dem silbernen Maluntergrund zu erschließen, und auf dem späteren Gemälde *Confession (Lady Chancellor)* (Abb. 61) von 2007 ist der Körper komplett flächig wiedergegeben.

schließlich nur noch mit einem einzigen Bildmotiv beschäftigt hat, dem Bergmassiv Montagne Sainte Victoire.

Es ist symptomatisch, dass Ofili formale sowie thematische Anleihen bei der Malerei der Moderne macht, eine Epoche, in der bahnbrechende neue Bildstrukturen sowie eine autonome Formensprache für die (Bildende) Kunst entwickelt wurden, und die deshalb kunstgeschichtlich für einen fundamentalen Paradigmenwechsel steht. Sehgewohnheiten werden damals herausgefordert, Traditionen gebrochen, ästhetische Normen und tradierte Konventionen verworfen. Der Begriff der Repräsentation wird kritisch hinterfragt und neue Sichtweisen und Perspektiven vorgeschlagen. Die Folge war letztlich eine Umwertung beziehungsweise Neubewertung des bis dahin gültigen Bildbegriffs, der Bilder als reine *Abbilder* der Natur verstanden hatte. Die Bildkonstruktion richtet sich nun nicht mehr nach den Regeln der Natur, sondern entspringt einem bildimmanenten System, das für sich und für das Bild einen Anspruch auf Autonomie fordert.

Auch Chris Ofili entwirft mit seinen Gestaltungstechniken eine neue Sicht auf konventionelle Vorstellungen und Normen der Darstellung. Wie in der frühen Moderne, fordert er Sehgewohnheiten heraus, versucht sich an neuen Strategien der Repräsentation und produziert Bilder, in denen Konzepte der Abbildung (zum Beispiel von Natur, aber auch von Subjekten) erkundet, kritisch reflektiert und zum eigentlichen Thema des Werks erhoben werden. Ofilis Arbeiten drehen sich um eine individuelle Repräsentation von Realität, die sich gegen etablierte Konventionen stellt, die nur noch historische Geltung besitzen. Genau deshalb ist es auch, wie oben behauptet, symptomatisch, dass er nach 2004 nicht nur verstärkt Motive und Farben aus der Zeit der Moderne kopiert, sondern auch die künstlerischen Techniken, Entwicklungsprozesse und Konzepte dieser kunstgeschichtlichen Epoche reflektiert, erneut vergegenwärtigt und damit gleichzeitig für die Gegenwart aktualisiert. Zugespitzt formuliert, sampelt Ofili sozusagen den Diskurs der Moderne, dem die Dis-krepanz zwischen Abbild und Realität förmlich eingeschrieben ist, und vermischt ihn mit afrikanischen Elementen und Motiven aus seiner Wahlheimat Trinidad sowie anderen Kulturen – also mithilfe der in dieser Arbeit schon öfter angesprochenen Verfahren der Aneignung und Transformation, die bei Ofili im Dienst eines hybriden Menschenbilds stehen, das ebenfalls aus unterschiedlichen Samples besteht und sich einer eindeutigen Lesart programmatisch entzieht.

Bevor nun Ofilis ab 2004 entstandene Bilder in einem direkten Vergleich mit paradigmatischen Werken der Moderne im Detail analysiert werden, muss erst noch als Hintergrundfolie der neue Bildbegriff der Moderne erläutert werden. Eng damit verbunden ist der bereits erwähnte Paul Cézanne, der mit seinen wegweisenden Überlegungen hinsichtlich Gegenstandswahrnehmung und Bildrealität eine neue Generation der Malerei eingeläutet hat und deshalb im Mittelpunkt des folgenden Kapitels steht.

6.1. Die Entstehung eines neuen Bildbegriffs

Im Kubismus etabliert sich Anfang des 20. Jahrhunderts ein neuer Bildbegriff, und zwar gegen eine streng mimetische Bildkonzeption, die seit der Renaissance Bestand gehabt hatte. Aus ihm wird auch eine grundlegend neue Bildsprache entwickelt, die sich in radikaler Form gegen die klassischen Gestaltungsregeln und Repräsentationsformen stellt. Der historische Geltungsanspruch einer mimetischen Nachahmung der Natur wird hinterfragt und fundamental umgewertet. Dabei kommt es zu einer Subversion der konventionellen Mittel der Repräsentation. Die realistische / illusionistische Darstellung von Wirklichkeit durch die Zentralperspektive wird aufgehoben. Stattdessen stehen die Entstehungsbedingungen und -prozesse von Bildern selbst im Mittelpunkt. „Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar“³, postulierte etwa Paul Klee einprägsam 1920. Dahinter steht auch ein Autonomieanspruch für die Kunst, die aus ihrer sklavischen Rolle als Nachahmerin (der Natur) befreit werden und selbst neue und eigene Wirklichkeiten erschaffen soll.

Entscheidend dabei ist, dass das nicht-mimetische Bild nicht mehr die Welt analog zur Natur wiedergibt, also von einem restriktiven Wahrheitsbegriff entkoppelt wird.⁴ Das Darzustellende wird erst durch die Mittel der Konstruktion und Gestaltung auf der Leinwand realisiert und nicht durch eine einfache Abbildungsleistung. Eine autonome Bildsprache entsteht, die nicht mehr am natürlichen Original festhält. Konkret: Die Konstruktion eines Bildes ist „nicht mehr eingeschränkt durch Gegenstandsabbildung, das heißt sie besteht unabhängig von solchen Repräsentationssystemen, die an der Norm gewohnter Gegenstandswahrnehmung orientiert sind.“⁵ Die Abwertung der bisher gültigen Konventionen und Traditionen bildlicher Darstellung korrespondiert gleichzeitig mit einer Aufwertung der Bedeutung des Mediums und der Gestaltungstechnik(en), etwa in der Collage⁶. Diese verwendet Realität in Form dreidimensionaler Gegenstände der Außenwelt, sodass die Werke keine bloßen Abbilder mehr sind, sondern materialiter selbst eine plastische Realität konstituieren. Die Frage, was ein Bild sein darf oder sein kann, stellt sich damit quasi von selbst.

Doch nicht erst durch die Einführung bildfremder Gegenstände in den planen Bildraum wurde der tradierte Bildbegriff erschüttert. Der Prozess, Wirklichkeiten im Bild zu hinterfragen hat bereits früher begonnen.

³ Aus dem Aufsatz „Schöpferische Konfession“ von Paul Klee (1920), zitiert nach: Grohmann, Will: *Paul Klee*, Stuttgart: W. Kohlhammer, 1945, S. 97.

⁴ Vgl.: Crone, Rainer: „Projekt der Moderne. Kunstwissenschaft der Gegenwartskunst – Überlegungen zu einer Methodologie“, in: Schaesberg, Petrus Graf (Hrsg.): *Paul Klee und Edward Ruscha – Projekt der Moderne – Sprache und Bild*, Regensburg: Schnell und Steiner, 1998, S. 194ff.

⁵ Imdahl, Max: „Cézanne – Braque – Picasso. Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen“ (1974), in: Imdahl, Max (Hrsg.): *Bildautonomie und Wirklichkeit – Zur theoretischen Begründung moderner Malerei*, Mittenwald: Mäander Kunstverlag, 1981, S. 9f.

⁶ Vgl. Kapitel 2.3.5.: *Überlegungen zum Bildbegriff in Ofilis Werk*.

6.1.1. Paul Cézanne als Vorreiter der Moderne

Paul Cézanne hat mit zahllosen Studien, die noch vor der Natur entstanden sind, das Bild aus seiner rein mimetischen Funktion stückweise befreit und damit den Weg für den Kubismus und die nachfolgende abstrakte Malerei mit ihren gänzlich vom Gegenstand losgelösten Bildern geebnet. Vormalig geschlossene Formen werden bei Cézanne aufgebrochen, einzelne Gestaltungselemente wie Farbe und Form, unabhängig vom repräsentierten Gegenstand, erhalten einen Eigenwert im Bild.

Selbst die unbemalte, weiße Leinwand in ihrer Materialität wird als konstitutives Element gleichberechtigt mit in den Bildraum integriert. Die gegenstandslose Malerei ist hier bereits im Ansatz vorweggenommen und wäre ohne Cézanne und die Weiterentwicklung im Kubismus auch nicht denkbar gewesen. Mit Cézanne beginnt ein eigenständiger Bildentwicklungsprozess, der sich von der Natur als Formvorgabe bis zu einem gewissen Grad lossagt und Wahrnehmung und Beobachtung als eigentliches Thema der künstlerischen Arbeit herausstellt.⁷

Im Werk von Paul Cézanne sahen die Nachfolgenden einen Bildbegriff Gestaltung annehmen, der mit dem tradierten mimetischen Bildbegriff der illusionistischen Naturnachahmung nurmehr das intendierte Sujet in Zeichen, Spuren oder wie Cézanne es selbst nennen sollte, *taches*, also Flecken gemein hatte.⁸

Bei Cézanne geht es nicht mehr um einen bestimmten, darstellungswürdigen Gegenstand, sondern um das Sehen des Gegenstands, also um die Wahrnehmung selbst, die mit malerischen Mitteln im Bild re-konstruiert wird. Der Maler avanciert zum Konstrukteur eines selbstbestimmten Bildes. Der Gegenstand selbst dient lediglich als Mittel zum Zweck, wird als rein optisches Phänomen behandelt, so wie es Cézanne zum Beispiel in unermüdlichen Sitzungen vor dem immer gleichen Motiv, dem Bergmassiv Montagne Sainte-Victoire⁹, praktiziert hat. Die Zentralperspektive spielt dabei eine untergeordnete Rolle. Vielmehr werden verschiedene Ansichten von ein und demselben Gegenstand simultan dargestellt.¹⁰

⁷ Gottfried Boehm stellt die Thematisierung der Wahrnehmung sowie die Reflexion auf die künstlerischen Mittel wie Form und Farbe als die größte Leistung Cézannes im Hinblick auf seine Vorreiterstellung für die Künstler der Moderne heraus. „Ja, man kann sagen, Cézannes kritische beziehungsweise selbstkritische Wendung im Sehen und im Gestalten ist die wichtigste Grundlage dessen, was wir ‚die‘ Moderne nennen, der Auslöser einer langen Wirkungsgeschichte.“ (Boehm, Gottfried: *Paul Cézanne und die Moderne*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 1999, S. 18.)

⁸ Schaesberg 2004, S. 24.

⁹ Etwa 60 Gemälde, Zeichnungen und Aquarelle, die das Motiv des *Montagne Sainte-Victoire* zeigen, sind seit den 1880er-Jahren und vor allem in der Zeit nach 1900 im Spätwerk von Paul Cézanne entstanden. Exemplarische Bilder aus dieser Serie werden im Laufe dieses Kapitels in einem direkten Vergleich mit Ofilis Gemälde *Thirty Pieces of Silver* aus dem Jahr 2006 analysiert.

¹⁰ Siehe dazu Maurice Merleau-Pontys philosophischer Essay „Der Zweifel Cézannes“ (1945) und den von ihm benutzten Begriff der „erlebten Perspektive“. Cézanne gibt nicht die geometrische oder fotografische Perspektive in seinen Bildern wieder, sondern die Wahrnehmung des Auges, dessen Blickwinkel sich ständig ändert (Merleau-Ponty, Maurice: „Der Zweifel Cézannes“, in: Boehm, Gottfried: *Was ist ein Bild?*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1994, S. 45.)

Was sich bei Cézanne ändert, ist die Rolle des Sehens: Wirklichkeit ist fortan das Ergebnis eines Prozesses, der vom sehenden Auge ausgeht. Dabei entspricht dem neuartigen Blick auf die Wirklichkeit eine neue Idee vom Bild, das aus sich heraus einen Anspruch auf Selbständigkeit und Eigenwert stellt.

Ausgehend von der phänomenologischen Bildbeschreibung von *La Montagne Sainte-Victoire vue des Lauves* von 1904-06 (Abb. 121) werden anschließend Cézannes Grundlagen des Sehens und Verstehens von Wirklichkeit näher ausgeführt. Als zentraler Bildkörper lässt sich das Bergmassiv Sainte-Victoire bestimmen, obwohl das Bildmotiv durch künstlerische Elemente wie Farbe und Form mit dem Bildgrund verbunden ist. Der Berg grenzt sich jedoch durch seine Farbigkeit und einzelne fragmentarische und zum Teil durchlässige Konturlinien leicht von der oberen, als Himmelsraum erkennbaren Bildfläche ab.

Der Bildvordergrund ist durch eine breit angelegte, differenziert wiedergegebene Ebene gekennzeichnet. Das gesamte Gemälde ist mit einem teppich-artigen Muster aus verschiedenfarbigen Farbflächen überzogen, die Figur und Grund miteinander verknüpfen, dabei ausdrücklich auf den Bildaufbau hinweisen und dadurch dem Auge des Betrachters ein konstruktives optisches Phänomen vorführen. An ihnen lässt sich aber auch unmittelbar erkennen, dass nicht die malerische Wiedergabe einer realistischen Gegebenheit im Mittelpunkt steht, sondern der Rezipient an einem Prozess teilnimmt. Einzeln betrachtet, lassen die Farbflecke keinen greifbaren Gegenstand aus der Natur mehr erkennen. Nur im System der einzelnen Farbflecke, in ihrem Zusammenspiel also wird so etwas wie Gegenständlichkeit oder genauer ein Eindruck von Gegenständlichkeit erzeugt.

Am linken Bildrand zum Beispiel ergeben grüne Farbflecken in unterschiedlichen Farbabstufungen zusammen mit schwarzen vertikalen Schraffuren das ‚Abbild‘ von Bäumen. Solche Formgebilde finden sich auch in der Mitte des rechten Bildrandes. Des Weiteren sind in der Bildmitte geometrische Formen in Gelb- und Orangetönen auszumachen, die sich zu einem Gebäude vereinen lassen. Genau identifizierbare Gegenstandsformen sind jedoch in dem System aus Farbflecken nur schwer erkennbar. Aufgrund von Perzeptionskonventionen des Betrachters lassen sich jedoch einzelne Formgebilde in abstrahierter, reduzierter Form als wiedererkennbare Motive rekonstruieren.

Die Zentralperspektive hat Cézanne aufgegeben. Es gibt keinen Fluchtpunkt, keine als eindeutig tiefsten Punkt gekennzeichnete Horizontlinie. Auf Tiefe suggerierende malerische Mittel wie Schärfe im Bildvordergrund, Unschärfe im Hintergrund, Veränderung der Größenverhältnisse, Verkürzungen und Verblauen nach hinten, verzichtet Cézanne ebenfalls komplett in seinem Bildaufbau. Man erkennt zwar eine Bildaufteilung in Vorder-, Mittel- und Hintergrund. Aber durch den Einsatz einzelner Farbflecke, die gleichberechtigt nebeneinander stehen und sich über die gesamte Leinwand erstrecken, ist die räumliche Wirkung sehr stark abgeschwächt. Bestimmte farbliche Akzente, die im Bildvordergrund vertreten sind, finden sich genauso im Bildhintergrund wieder. Ein Beispiel dafür ist das Blau links am unteren Bildrand, das in der Himmelspartie am oberen Bildrand rechts wieder auftaucht.

Die Farben wiederum entsprechen nicht denen des Vorbilds in der Natur und orientieren sich auch nicht an einer bestimmten Gegenstandsfarbigkeit, sondern fügen sich zu einem kontrastreichen Farbgewebe zusammen, das einer rein mimetischen Darstellung widerspricht und eigenen, konzeptionellen Regeln folgt, mit anderen Worten also bei Cézanne autonom wird. Die Farbtöne avancieren zu eigenständigen Elementen einer bildlichen Systemlogik, mit deren Hilfe das Sujet allein aus den malerischen Mitteln heraus rekonstruiert werden kann. Cézanne stellt damit die Weichen für eine gegenstandslose Malerei. Die Natur wird nur noch dafür genutzt, um Formen schöpferisch zu analysieren. In einem Akt der Wahrnehmung und des Sehens werden das Bergmassiv und seine Umwelt als einzelne, unabhängige Elemente erfahren und später im Bild zu einer neuen, *als* ‚Bild‘ erfahrbaren Ganzheit zusammengefügt, die wiederum nur *im* Bild sichtbar wird, da nur die immanente Bildstruktur, nicht die Natur, ein Vorbild für diese Ganzheit abgibt.

Cézanne transformiert dabei Natur in geometrische Formen wie Zylinder, Kugel und Kegel¹¹ und entwickelt aus ihnen seinen subjektiv wahrgenommenen Bildeindruck auf der Leinwand, wobei die einzelnen Formen als reine Farb- und Formdaten ins Bild übersetzt werden. „Cézannes Malerei [...] geht von der bloßen Optizität des Motivs [i.e. der Natur] als von einem Angebot von reinen ‚sensation colorantes‘ aus.“¹² Diese Intensivierung des Sehens, seine Reduktion auf die bloße Wahrnehmung von Farb- und Formdaten, führt zu einem gegenstandsfreien, rein sehendem Sehen¹³ eines „autonom gewordenen Auges“¹⁴. Einzeln betrachtet, erinnern diese Farb- und Formdaten nicht mehr an ihren Ursprung, und können daher letztlich als abstrakte Bildelemente angesehen werden, „jenseits der unterscheidbaren Dinge, jenseits ihrer Identität.“¹⁵ Erst in der Zusammenstellung mit anderen Sichtbarkeitswerten auf der Leinwand lässt sich der ursprüngliche Gegenstand der Darstellung als optische Einheit beziehungsweise in seiner Vielheit¹⁶ erschließen. Der Betrachter realisiert den Gegenstand, der nur aus Farbflecken besteht, als ein neues Wirklichkeitskonstrukt parallel zur Natur.

An die Stelle des gegenstandsabbildenden tritt ein gegenstandshervorbringendes Malen, das nicht mehr im herkömmlichen Sinne vom sehend wiedererkannten Gegenstand ausgehend und diesen idealisierend oder anders modifizierend mimetisch ist, sondern das den Gegenstand durch die optisch immanente Zusammenhangbil-

¹¹ Rewald, John (Hrsg.): *Paul Cézanne – Briefe*, Zürich: Diogenes Verlag, 1962, S. 281.

¹² Imdahl (1974) 1981, S. 15.

¹³ Das sehende Sehen steht im Gegensatz zum wiedererkennenden Sehen und meint „ein von allem Vorwissen oder von allen Gewißheiten aus nichtoptischen Erfahrungen weithin gereinigter Erkenntnisakt.“ (Ebd., S. 14.)

¹⁴ Ebd., S. 16.

¹⁵ Boehm 1999, S. 19.

¹⁶ Es bleibt zu klären, ob die visuelle Auflösung natürlicher Gegenstände und die Überführung der einzelnen Bestandteile in ein neues Kompositionsgefüge als Einheit oder als Vielheit zu betrachten ist. Eine mögliche Antwort wäre, dass es sich um eine neue optische Einheit handelt, die der Betrachter nur im Bild und durch dessen Struktur erfährt, die sich aber aus der Vielheit der uneindeutigen Farb- und Formwerte neu zusammensetzt. Vgl. dazu von Berswordt-Wallrabe 1985, S. 162.

derung von an sich gegenstandsfreien, nichts außer sich bedeutenden Sichtbarkeitswerten neu erschafft.¹⁷

Die Bildrealisation erfolgt also nicht nach den Regeln oder Gesetzen der Natur, sondern im Prozess der Wahrnehmung des Künstlers selbst. Obwohl sich Cézanne von der mimetischen Naturabbildung löst, malt er dennoch in und vor der Natur. Der Künstler untersucht mit den Mitteln der Plein-Air Malerei die Formen der Natur und übersetzt anschließend ihren konstruktiven Aufbau mit male- rischen Gestaltungsmitteln in seine Bilder. Cézanne kehrt sich demnach noch nicht komplett von der Natur als Vorbild ab, sondern steht immer noch in gewis- ser Hinsicht im Dienst einer Mimesis im aristotelischen Sinne, wie Petrus Schaes- berg betont:

Cézanne suchte die visuelle Wahrnehmung des Prozessualen der Natur. Er wollte ihren schöpferischen, werdenden, hervorbringenden Aspekt in seinen Bildern zum Ausdruck bringen, also sich künstlerisch der *natura naturans* [Natur als produzie- rendes Prinzip], jener Doppelseite des aristotelischen Mimesis-Begriffs, annähern¹⁸.

Mit anderen Worten: Natur fungiert bei Cézanne nach wie vor als Referenz, sie muss sich allerdings den Bedingungen der prinzipiell neuartigen Modalitäten der Gegenstandsrepräsentation fügen.¹⁹ Der Künstler erschafft sich einen Bildraum basierend auf autonomen Seh- und Wahrnehmungsprozessen von Naturformen. Der natürliche Gegenstand ist nicht mehr wie noch im Realismus und Idealismus Ausgangspunkt für die Bildkomposition, sondern der Gegenstand wird genutzt, um dessen Wahrnehmungs- und Erscheinungswirklichkeit im Auge des Künstlers zu verbildlichen. Der Maler wird zum Konstrukteur, indem er sein Auge an der Natur schult und das produzierende Prinzip der Natur („*natura naturans*“) für seine eigene Bildkomposition nutzt. Dieser Schaffensprozess wiederum wird im Bild offen dargelegt und kann vom Rezipienten vor dem Bild stückweise nach- vollzogen werden.

6.1.2. Repräsentation im Kubismus

Sind es bei Cézanne noch die Wahrnehmungsprozesse vor der Natur, die im und durch das Bild (re-) konstruiert werden, entwickelt der Kubismus diese analysie- rende und autonom werdende Formensprache weiter und entfernt sich noch mehr von der Natur als Norm. Im Kubismus wird der bildnerische Entstehungs- prozess einer künstlerischen Konzeption unterworfen und nicht mehr an der na- türlichen Außenwelt ausgerichtet. Die Farblichkeit tritt im Bildraum zurück, und auf fast monochrom gestalteten Leinwänden wird die Analyse von Formen, Flä- chen und Linien in den Mittelpunkt gerückt. Die Autonomisierung der künstle-

¹⁷ Imdahl (1974) 1981, S. 19.

¹⁸ Schaesberg 2004, S. 24f.

¹⁹ Imdahl (1974) 1981, S. 10.

rischen Gestaltungsmittel bei Cézanne wird so im Kubismus weiter radikalisiert und führt zu noch mehr Fragmentierung und Abstrahierung von Formen und um 1912 sogar zur fast völligen Abstraktion.

Damit entsteht ein Bildbegriff, der eigenständige Gestaltungs- und Konstruktionsmittel abseits von Naturvorlagen in der bildenden Kunst validiert. Bilder werden aus einzelnen Elementen konzipiert, die nicht aus der Realität, sondern allein aus der schöpferischen Konzeptionskraft des Künstlers stammen. Die Fragmente werden im Bildraum zu einem neuen, unabhängigen ‚Ganzen‘ ohne Vorbild in der Natur zusammengefügt. Bilder im Kubismus befreien sich radikal von einem Bezug zum Gegenstand und damit von einer vom Rezipienten wiedererkennbaren Gegenstandswirklichkeit, die bei Cézanne noch ihre Gültigkeit besitzt. Es lassen sich nun mehr nur noch Hinweise auf eine außerbildliche Realität erschließen, die jedoch nicht mehr eindeutig sind, da sie gleich Fragmenten aus ihrem ursprünglichen Kontext gerissen wurden. Es kommt zu Ambiguität und Mehrdeutigkeit, die eine Interpretation des Bildes analog zu einem (nachvollziehbaren) Schaffensprozess des Künstlers, wie es noch bei Cézanne der Fall ist, nicht mehr sicherstellt. Neue (Bild-) Realitäten entstehen, die nicht mehr wiedererkennend erfahren, sondern neu gesehen werden.

Zu den Hauptvertretern dieser Stilrichtung zählen Pablo Picasso und Georges Braque, die, sich gegenseitig beeinflussend, in der zweiten Hälfte des ersten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts den analytischen Kubismus entwickelt haben. Konventionelle Sehgewohnheiten werden im Kubismus kritisch unter die Lupe genommen und die Diskrepanz zwischen bildillusionistischer Darstellung und Realität als zentrales Thema im / durch das Bild visuell diskutiert, paradigmatisch etwa in *Violine und Krug* (Abb. 122) von Georges Braques aus dem Jahr 1910. Mit einem illusionistisch gemalten Nagel nebst Schlagschatten an der Oberkante des Bildes wird hier ein Trompe l'oeil Effekt erzielt, der die Grenze zwischen Illusionismus und äußerer Realität direkt im Bild thematisiert und in ironischer Weise darauf hinweist, dass Bilder als eigenständige Werke an der Wand hängen und nicht nur in ihrer Funktion als Abbilder der Natur aufgehen. Die Gegenstände auf der Bildfläche wiederum sind nicht in klaren Konturen umrissen, sondern zersplittert und fragmentiert dargestellt. Einzelne Details wie die Saiten der Violine oder die Schnecke am Ende des Wirbelkastens sind aus unterschiedlichen Perspektiven gemalt und werden erst im Blick des Betrachters als eine neue, von der Natur emanzipierte Einheit erfasst. Das Gemälde stellt konventionalisierte Sehgewohnheiten auf die Probe (oder auf den Kopf) und gleichzeitig die für die Moderne zentrale Frage, was ein Bild ist beziehungsweise was es leisten kann, da es nicht mehr ein quasi-fotografisches Zeugnis der Natur ist, sondern autonom mit einer eigenen, unabhängigen und bildimmanenten Gesamtstruktur.

Neben der Destruktion des Bildraums und der Deformation von Figuren und Gegenständen ist für den Kubismus auch die Aufgabe der Zentralperspektive charakteristisch. Die Objekte und Figuren werden ohne dem Gesetz der Zentralperspektive zu folgen auf der Leinwand neu kombiniert. Die Folge ist ein heterogener Bildraum mit einer neuartigen, multiperspektivischen Ganzheit anstelle einer

bildlichen Einheit ‚nach der Natur‘. Diese Konzeption der Bildelemente ermöglicht die simultane Wiedergabe unterschiedlicher Perspektiven auf einer Bildfläche, und zwar gleichberechtigt nebeneinander. Erst im Bewusstsein des Rezipienten werden sie, zusammen mit den Figuren und Objekten, wieder verbunden. Das kubistische Verfahren ermöglicht dem Maler eine analytische, ganzheitliche Beschreibung, eine Synthese des Gegenstands zu schaffen, und das heißt nach Kant, „dessen verschiedene Vorstellungen zueinander hinzutun, und ihre Mannigfaltigkeit in einer Erkenntnis begreifen.“²⁰

Doch damit dies überhaupt gelingen kann, muss vom Rezipienten das richtige Sehen kubistischer Bilder erst erlernt werden. Damit nämlich nicht nur geometrische Formen erkannt werden, muss das Auge die autonome Bildsprache verstehen, wie Daniel-Henry Kahnweiler 1914/15 ausführte:

Die Erfahrung hat gezeigt, dass dieser ‚geometrische Eindruck‘ völlig verschwindet, sobald sich, dank der Gewöhnung an die neue Ausdrucksweise, der Vorgang des Hineinsehens richtig vollzieht.²¹

Dies kann an *Femme à la guitare* (Abb. 123) von George Braque aus dem Jahr 1913 illustriert werden. Die im Bildtitel angesprochene Frau mit Gitarre ist zuerst nur im Detail erkennbar. Das Bild ist aus geometrischen Formen und unterschiedlichen Einzelteilen komponiert, die sich gegenseitig durchdringen und überschneiden. Trotzdem lässt sich die Frau aus den gegenständlichen Bruchstücken und aus Anhaltspunkten im Bild erschließen, denn in der Bildkomposition und in bestimmten Proportionen erkennt man die Darstellung einer Figur. So ergeben im oberen Teil der Leinwand einzelne Fragmente ein weibliches Gesicht, etwa einen Mund, geschlossene Augen, gelocktes Haar sowie die Form eines Kinns. Dabei sind diese Elemente nicht eindeutig zusammengehörig, sondern fragmentiert und einzeln arrangiert worden. Ebenso lässt sich aus Einzelteilen in der Bildmitte die Darstellung einer Gitarre erschließen, nämlich der Korpus eines Zupfinstruments mit geschwungenen Konturen, Saiten, Schallloch und Steg. Zusammengehalten wird dies alles durch eine fast quadratische Form, die mit einer braunen Holzmaserung gemalt wurde, jedoch überhaupt nicht an eine Gitarre denken lässt. Die Details reichen dennoch aus, um beim Betrachter die Assoziation einer Gitarre zu evozieren, da sie vereinzelt Bezugspunkte zu ihrem gegenständlichen Pendant liefern sowie eine Funktion als Kompositionselement im Bildgefüge besitzen.

Braque folgt in seiner Darstellung einer selbständigen Gesetzmäßigkeit, die von der Natur als Bildvorlage zwar völlig losgelöst ist, dadurch aber die Eindimensionalität der Perspektive durchbrechen und mit einer Vielzahl an Perspektiven und Blickwinkeln ein facettenreiches Abbild eines Gegenstands oder einer Figur auf der planen Bildfläche repräsentieren kann. Durch die Multiperspektive wird es möglich, eine totale und vollständige Darstellung aus Einzelhei-

²⁰ Kahnweiler, Daniel-Henry: *Der Weg zum Kubismus*, Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1958, S. 61.

²¹ Ebd., S. 66.

ten und Facetten wiederzugeben, die „zur Totalität eines autonom geregelten rhythmischen Systems zusammenwirken.“²² Braque erfindet auf seinem kubistischen Bild eine „unabhängige Totalitätsstruktur [...], um diese als ein Anschauungsäquivalent für die an sich unsichtbare, nämlich immer nur einansichtig ‚abgeschattete‘ Totalität des Gegenstands einzusetzen.“²³

Die einzelnen Facetten, die sich auf der Leinwand gegenseitig durchdringen, provozieren eine Vielzahl von Deutungsmöglichkeiten. Sie werden vom Rezipienten subjektiv in räumliche Zusammenhänge gesetzt, um das Bild kompositorisch überhaupt erschließen zu können. Die Bezüge zur realen Außenwelt, die den geometrischen Fragmenten immer noch rudimentär anhaften, öffnen ebenfalls einen Raum für Sinnstiftungen und Bedeutungsketten mit der Konsequenz, dass Uneindeutigkeit und Ambiguität die Lesart des Bildes erschweren.

Buchstäblich abgelesen werden kann dies an einem Schriftstück in der unteren Bildmitte von *Femme à la guitare*. Es handelt sich um den Titel einer anarchistischen Zeitung, der jedoch nicht vollständig wiedergegeben ist: An-statt LE REVEIL sind nur die Buchstaben LE REVE zu sehen, die mehrere Assoziationen zulassen, nämlich einerseits an Schlaf und Traum, andererseits auch an einen möglichen Zusammenhang zwischen der politisch-anarchistischen Ausrichtung der Zeitung mit der ‚gesetzlosen‘ Komposition des Bildes.

Gegenstände und menschliche Körper werden im Kubismus konzeptionell betrachtet und nicht wie im klassischen Kunstsinn nach der Natur geformt, bleiben aber dennoch auf den realen Gegenstand bezogen. Ein Wechselspiel aus gegenständlichen, wiedererkennbaren Bildelementen und abstrakten Farbformen dominiert den kubistischen Bildraum. Dabei kommt es zu Überschneidungen der verschiedenen Bildelemente, die oftmals wegen einer stellenweise transparenten Darstellung sich gegenseitig durchdringen. Doch selbst durch das klassische Mittel der Überschneidung entsteht keine Bildtiefe, sondern eine Art Multiperspektive, die auch bei der Bilderschließung eine Vielfalt an Interpretationsmöglichkeiten eröffnet. Das kubistische Bild begnügt sich demnach nicht mit einer einfachen Umwertung der klassischen Gestaltungsregeln, die seit der Renaissance Bestand haben.

Dies ist ein interessanter Punkt, vor allem im Hinblick auf Chris Ofilis künstlerische Strategie. Denn die traditionellen Gesetze zur Gestaltung des Bildraums werden im Bild durchaus kritisch aufgegriffen und thematisiert und nicht nur einfach komplett negiert. Auch die Kubisten bearbeiten deshalb die klassischen Bildsujets wie Portrait, Stilleben und Landschaftsdarstellung, weil sich an ihnen die Veränderungen leichter demonstrieren lassen. Dabei befassen sie sich mit dem kunsthistorischen Problem der Dreidimensionalität im planen Bildraum. Sie reflektieren zwar die Grenzen der Zentralperspektive, zielen deshalb nach wie vor auf eine harmonische Bildkomposition, basierend auf Flächen und Linien, ab,

²² Imdahl, Max: *Bildautonomie und Wirklichkeit – Zur theoretischen Begründung moderner Malerei*, Mittenwald: Mäander Kunstverlag, 1981, Bildkommentare zur Einführung Abb. 3.

²³ Ebd. S. 3.

und experimentieren mit neuen Materialien und Fragmenten aus der realen Welt, nehmen ihren Ausgangspunkt aber immer noch von der klassische Ölmalerei auf Leinwand. Der Kubismus zeigt das Spannungsverhältnis zwischen Illusion und Wirklichkeit auf, indem er klassische Trompe-l'oeil-Malerei einsetzt oder in der Collage reale Dinge neben fragmentierte Gegenstandsdarstellungen stellt. Illusionäre Nachahmung und Wiedergabe von Wirklichkeit werden kritisch-analysierend einander gegenübergestellt.

Seit 1910 wird im Kubismus der Bildraum weiter gestört durch die Integration von gezeichneten Buchstaben und Wortfragmenten. Diese werden als formale Elemente im Gemälde, als konstruktive Teile der Bildkomposition eingesetzt und erhalten dadurch einen Eigenwert im Bildgefüge. Als wiedererkennbare Elemente der ‚realen‘ referieren sie auch gleichzeitig auf die Außenwelt, das heißt, sie nehmen ihre ursprüngliche Bedeutung in die neue Bildwelt mit und lösen beim Rezipienten eine Lust am Dekodieren aus. Paradigmatisch für diese Vorgehensweise ist das *Stilleben mit Fächer (L'Indépendant)* (Abb. 124) aus dem Jahr 1911 von Braque. Der nur fragmentiert eingefügte Schriftzug *L'Indép* reicht in die Linien des angedeuteten Fächers hinein. Gleichzeitig erinnert das Wortfragment an den Titel der Tageszeitung *L'Indépendant*. Die Zusammenstellung von Bildwelt und ‚alltäglicher Realität‘ erzeugt einen Effekt der Verfremdung. Zusätzlich führt der Fragmentcharakter der abgebildeten Wortfetzen zu Mehrdeutigkeit und Ambiguität.

Die Differenz zwischen Bildwelt und äußerer Realität findet 1912 schließlich ihren Höhepunkt in der ersten Collage von Pablo Picasso. Für *Stilleben mit Rohrstuhlgeflecht* (Abb. 60) verwendet Picasso nun tatsächlich dreidimensionale Materialien. Dabei ist besonders interessant, dass der Künstler nicht ‚wirkliches‘ Rohrstuhlgeflecht benutzt, sondern nur ein Wachstuch – das Rohrstuhlgeflecht ist kein Rohrstuhlgeflecht, sondern nur ein Wachstuch, das mit dem Muster eines Rohrstuhlgeflechts bedruckt wurde. Das dreidimensionale Material Wachstuch reflektiert gleichzeitig das Verhältnis von Abbild und Realität, als wolle es sich damit seiner eigenen Materialität entledigen.

Denn kubistische Künstler stellen „[i]n Abgrenzung, Neubewertung und schließlich Ablehnung tradierter ästhetischer Normen die Fragen, was das Bild sei und wie das Bild möglich ist“²⁴, und münzen schließlich ihre Reflexionen in „selbstreferentielle, autopoetische Werke“²⁵ um. Die konzeptionelle Analyse wird zur Basis der Bildentwicklung und nicht die Abbildung der Natur. Diese Bildkonzeption und die aus ihr abgeleitete neue Bildsprache, die nicht mehr an die mimetische Widerspiegelung von Realität gebunden ist, bietet eine bis dahin nie da gewesene Freiheit in der Bildgestaltung hinsichtlich Formen und Material. Im Kubismus werden neue Wirklichkeiten im Bild er- / geschaffen, die sich gegen traditionelle Konventionen stellen. Die Fragmentierung von Gegenständen, die Auflösung des geschlossenen Bildraums und die Kombination unterschiedlicher Materialien erzeugt einen Effekt der Verfremdung, der dazu anregt über die Re-

²⁴ Schaesberg 2004, S. 14.

²⁵ Ebd.

geln der Bildgestaltung selbst nachzudenken und deren Geltung zu hinterfragen. Begriffe wie Realität, Illusion, Wirklichkeit und Repräsentation, die vormals genau definiert waren, verlang-en nach neuen Definitionen – mit gutem Recht kann deshalb von einem radikalen Paradigmenwechsel in der Bildenden Kunst zur Zeit des Kubismus gesprochen werden.

6.2. *Thirty Pieces of Silver* (2006)

Ofilis *Thirty Pieces of Silver* (Abb. 125), das im Zentrum des folgenden Kapitels steht und am Leitfaden der oben skizzierten neuen Bildideen der Moderne untersucht werden soll, wurde erstmals in der Ausstellung *The Blue Rider –Extended Remix* im Jahr 2006 in der kestnergesellschaft in Hannover gezeigt und ist jetzt in der Sammlung des Atheners Dakis Joannou zu finden, der neben Bildern wie *The Adoration of Captain Shit and the Legend of the Black Stars* und *Thirty Pieces of Silver* eine Vielzahl von weiteren Werken Chris Ofilis besitzt. Das Werk stammt aus demselben Jahr und wurde mit Öl, Acryl und Kohle auf Leinwand gemalt. Nach der phänomenologischen Bildbeschreibung von *Thirty Pieces of Silver* werden paradigmatische Werke von Künstlern der Moderne herangezogen, um etwaige Parallelen in der Konzeption und Darstellung von Figuren und Objekten im Bild zu untersuchen.

6.2.1. Werkbeschreibung

Chris Ofili schildert auf *Thirty Pieces of Silver* seine eigene Version der biblischen Geschichte von Judas Ischariot, einem der zwölf Jünger Jesu, der für die Festnahme und darauffolgende Kreuzigung von Jesus verantwortlich ist. Der Verrat an Jesus durch Judas wurde dem Matthäus-Evangelium zufolge mit 30 Silberlingen durch die Hohepriester Jerusalems belohnt. Doch nach dem Verrat packt den Verräter die Reue. Er versucht die Silberlinge zurückzugeben, was ihm die Hohepriester verweigern, worauf hin sich Judas erhängt. Auf dem Bild *Thirty Pieces of Silver* nimmt die Geschichte einen anderen Verlauf als im *Neuen Testament*, da Ofili noch eine weitere biblische Erzählung mit ins Spiel bringt, nämlich die von Salome, die den Kopf Johannes des Täufers gefordert hat. Ofili vermischt diese beiden biblischen Erzählungen, indem er Judas nicht zu den Hohepriestern schickt, sondern zu Salome. Die Tochter von Herodes Frau Herodias tanzt bei Ofili in einem Striplokal und erhält nicht, wie es die Bibel beschreibt, als Belohnung den Kopf des Johannes, sondern die 30 Silberlinge des Judas. Auf *Thirty Pieces of Silver* ist neben der dominierenden Frauenfigur außerdem eine Musikband zu sehen, die links im Bild den Takt zum Tanz der Salome vorgibt. Auf die Frage in einem Interview, woher die Band auf dem Gemälde stammt, gibt Chris Ofili folgende Antwort:

[I]t actually comes from a postcard that my wife sent me when she was in Morocco. But the painting is essentially a depiction of the last days of Judas. In the Bible, he hangs himself after betraying Christ with a kiss. But in this painting he goes to a strip club. The stripper is Salome, and the band is a very high-class, classical Moroccan band. That's him giving away his thirty pieces of silver.²⁶

Die Judas-Salome-Geschichte setzt Ofili in blauen Tönen auf seiner Leinwand um und zitiert dabei zusätzlich zahlreiche Stationen aus der abendländischen Kunstgeschichte. Eindeutige Referenzen sind beispielsweise Cézanne und Picasso, der analytische Kubismus sowie Motive aus dem Jugendstil. Bereits eine oberflächliche Betrachtung lässt also erkennen, dass Ofili auch auf *Thirty Pieces of Silver* erneut aus unterschiedlichsten Quellen schöpft und traditionelle Themen und Motive verschiebt, kurz: das bereits bekannte Sampling-Verfahren zur Bedeutungsgenerierung anwendet. Doch bevor dieser Vielfalt nachgegangen wird, soll das Bild zuerst genau beschrieben werden.

6.2.2. Phänomenologische Bildanalyse

Das Gemälde misst 278,4 x 200,2 cm, ist somit überlebensgroß und besitzt fast monumentale Dimensionen. Wie alle Gemälde der Ausstellung *The Blue Rider – Extended Remix*, wird das Bild von der Farbe Blau in variierenden Schattierungen sowie Silber dominiert. Der Bildraum wird von einer frontal abgebildeten, nackten Frauenfigur bestimmt. Ihre geschwungene Körperform erinnert an Bewegungen im Tanz, in Verbindung mit ihrer Nacktheit denkt man an die Darstellung einer Stripperin. Mit ihrem Körper und dem angedeuteten Schlagschatten füllt sie fast vollständig die rechte Bildhälfte von *Thirty Pieces of Silver* aus. Am oberen Teil der Leinwand werden ihr Kopf und die hinter diesem verschränkten Arme vom Bildrand leicht abgeschnitten. Ihre Füße enden nicht am unteren Rand der Leinwand, sondern stehen auf einer silberfarbenen tisch- oder bühnenähnlichen Fläche, die längs in den Bildraum ragt und keinerlei Andeutung an eine feste Verbindung zum Boden erkennen lässt.

Links neben der Figur und unterhalb der Tischfläche treten vier weitere Figuren in Erscheinung. Sie sind flächig gemalt und verschmelzen wegen der einheitlichen Farbgebung fast mit dem Bildgrund. Es sind männliche Figuren, die dem Betrachter weiter weg erscheinen, da sie von der Tischfläche im Bildvordergrund etwas verdeckt werden und deutlich kleiner als die weibliche Figur weiter vorne wirken. Es handelt sich um Musiker, die durch ihre uniforme Darstellung als geschlossene Gruppe ausgezeichnet sind. Alle weisen die gleiche Farbgebung auf sowie einen einheitlichen Kleidungsstil samt kegelförmiger Kopfbedeckung, die an einen orientalischen Fes erinnert. Drei der Männer stehen nebeneinander aufgereiht und spielen jeweils unterschiedliche Musikinstrumente. Sie liefern die

²⁶ Koerner von Gustorf, Oliver / Ofili, Chris: Modernist Blues – Chris Ofili's *The Blue Rider Extended Remix*, April 2006, <http://www.db-artmag.de/2006/4/d/2/448.php> (Stand: 22.01.2010).

musikalische Begleitung zum Tanz der nackten Frau. Ihre Instrumente sind alle flächig und in silberner Farbe wiedergegeben und heben sich dadurch auffällig vom blauen Grundton der fast monochromen Leinwandgestaltung ab.

Die erste Musikerfigur spielt eine Geige. Sie ist die einzige Figur, die dem Betrachter in voller Erscheinung gezeigt wird. Nur leicht ist sie vom linken Bildrand etwas angeschnitten. Dicht daneben drängt sich der zweite Musiker, der halb vom Vordermann verdeckt nur seinen Oberkörper sichtbar zeigt. Er zupft an einem schwer zu erkennendem Instrument. Eventuell handelt es sich um eine Mandoline, ein Banjo oder eine orientalische Saz, da die Handbewegung des Musikers eindeutig auf ein Zupfinstrument schließen lässt, und der Körper des Instruments eine runde Form aufweist. Die letzte Figur in der Reihe musiziert auf einem Blasinstrument, wohl auf einer Querflöte. Auch sie zeigt nur ihren Oberkörper, denn der Rest der Person wird von der silbernen Tanzfläche im Bildvordergrund verdeckt. Vor den drei Musikern steht eine weitere Person, deren Unterleib sowie Teile der Schulter und Arme ebenfalls unter der silbernen Plattform verschwinden. Sie hält ein nicht erkennbares Instrument in den Händen, wird aber aufgrund ihrer mit den Musikern einheitlichen Kleidung und Kopfbedeckung eindeutig als Mitglied der musikalischen Truppe wahrgenommen.

Die einzelnen Gesichter der vier Figuren sind nicht detailliert wiedergegeben. Die mittlere Figur weist lediglich eine runde Kopfform auf, aber keinerlei Anzeichen von Augen, Mund oder Nase, aus denen sich ein individuelles Gesicht erschließen ließe. Ein einzelnes rechtes Auge weist das Gesicht der Figur am linken Bildrand auf. Zwei Augen und eine Nase lassen sich nur bei näherer Betrachtung bei der untersten Figur erkennen. Das Gesicht der Figur rechts außen wirkt geometrisch konstruiert. Es ist mittels einer mittigen Trennlinie in zwei farblich unterschiedliche Flächen aufgeteilt, die mit Hilfe eines Schlagschattens eine abstrahierte Nase ergeben. Die Linie formt sich ausgehend vom ellipsenförmigen linken Auge und endet in einem Schnurbart. Das rechte Auge fehlt, obwohl es eigentlich auf der helleren der beiden Gesichtshälften gut zu sehen sein sollte.

Im Gegensatz zu den vier männlichen Gestalten ist die weibliche Figur im Bild weitaus deutlicher und detaillierter gezeichnet. Die Frau ist einfarbig in einem hellen Blau-Ton mit einer etwas dunkler gehaltenen Umrisslinie gemalt, die ihre Konturen sowie Hautfalten wie zum Beispiel im Schambereich, unter der linken Brust oder am Halsbereich kennzeichnet. Die Figur ist sehr flächig und plakativ wiedergegeben. Bei näherer Betrachtung erkennt man dünn gemalte, hellblaue Linien, die sich wie ein wellenartiges Muster aus Adern auf dem ganzen Körper der Frau schlängeln. Die Figur dreht sich mit ihrem Oberkörper dem Betrachter entgegen und hat ihre Arme erhoben und hinter dem Kopf verschränkt. Ihr Becken ist leicht schief und nach links gedreht, dabei ist ihr rechtes Bein ausgestreckt und das linke leichtfüßig angewinkelt. Entgegen einer natürlich-realistischen Körperdarstellung wird die nackte Frauenfigur auf Ofilis Bild deformiert wiedergegeben. Der Körper zeigt keine natürlichen Rundungen, sondern wird vor allem unterhalb des Beckens und im Beinbereich mit übertrieben wellenförmigen Konturlinien gezeichnet. Wie aus Gummi geformt, schlängeln sich die Beine der Frau

aus der übersteigerten Gesäßrundung und enden in deformierten Füßen, die mit ihren kleinteiligen Zehen an Flossen erinnern. Auch der Rumpf wirkt übermäßig geschwungen und zeichnet sich wellenartig vom Bildgrund ab. Obwohl die Figur in Frontalansicht gezeigt wird, weisen beide Brüste nicht wie erwartet nach vorne, sondern seitlich vom Körper weg. Die rechte Brust der Frau ist in Seitenansicht gemalt. Die linke Brust wird dagegen in Vorderansicht präsentiert, ragt jedoch, anatomisch unmöglich, direkt unter der Achsel quer aus dem Körper. Dadurch wirkt der Oberkörper extrem flächig und fast geplättet. Beide Arme sind erhoben und die Hände verschwinden hinter dem Kopf. Auch die Arme wirken wie die restlichen Gliedmaßen elastisch und dehnbar wie aus Gummi. Der Hals geht direkt in das Gesicht über. Auch hier erkennt man deutlich die extreme Flächigkeit der Figur. Es entsteht der Eindruck, als würde die Figur liegend dargestellt, das heißt, dass der Betrachter sich über einen schlafenden Körper beugt. Auch die hinter dem Kopf verschränkten Arme verstärken den Eindruck eines liegenden Körpers.

Die Kopfform ist ebenfalls verschoben und deformiert. Die geschlossenen Augen wirken wie aufgeklebte Puppenaugen. Sie sind im Gesicht leicht nach oben versetzt und mit überdimensionierten Wimpern versehen. Die Nasenlöcher wirken groß und weit geöffnet und vermitteln den Eindruck, als würde man die Nase von unten betrachten. Der geschlossene Mund ist wellenförmig und schwungvoll geformt. Die in dunkelblauer Farbe wiedergegebenen Haare wirken wie eine kompakte Masse, die nur mit vereinzelten hellen Linien etwas Akzente und Struktur vorweist. Der Schwung der Körperform wird in einer Art Schlagschatten links neben der Figur fortgeführt, das heißt, die wellenförmige Umrisslinie der Figur wiederholt sich im Schatten, der unnatürlich fällt und wie eine zweite Frauengestalt aussieht. Es hat den Anschein, als würde er aus der Tischform entspringen oder diese wie eine bewegliche Masse zum Fließen bringen. Die silberne Tischebene bricht an der Kante rechts unten auf und umschließt mit dem Schattenverlauf die Füße der Frau. Mit einer Biegung nach links bricht der Schatten entgegengesetzt zum Verlauf des eigentlichen Frauenbeins aus der Tischform aus. Der Schatten wirkt hier fast wie ein zweites, eigenständiges Bein, winkelt sich jedoch auf Höhe des Knies wieder ab, schmiegt sich an den Körper der Frau und folgt diesem parallel bis ans Kopfende wie eine doppelte Haut.

Rechts neben der Frau zeigt sich eine weitere Gestalt, die aus der silbernen Tischform hervorbricht und leicht durchsichtig wirkt. Sie besitzt eine wellenartige Schlangenform, die sich in der gleichen Farbe wie der Schatten bis auf die Höhe der linken Brust der Frau erstreckt und die Figur am Hinterteil leicht streift. An dieser Stelle wird die Konturlinie der Frauengestalt gestört, denn die Farbe des silbernen Hintergrunds läuft in einer nassen Spur in die blaue Gesäßfläche der Frau hinein. Dieser zweite Schatten der Frau bricht im unteren Teil nach rechts aus und entwickelt sich hier fort, wird jedoch ohne Andeutung seiner weiteren Verlaufsform vom rechten Bildrand abgeschnitten. Am oberen Ende, auf Höhe der Frauenbrust, kann eine schlangenartige Kopfform des Schattens erschlossen werden, die sich auch als Hand lesen lässt, die ihre Finger ausstreckt, vorne zusammendrückt und dadurch die Kopfform eines Reptils imitiert. In die-

sem Fall müsste die auch als Schlange wahrnehmbare Form als Arm interpretiert werden, also als der Arm Judas', der die 30 Silberlinge auf die Tischfläche wirft.

Auf der silbernen Standfläche der Frau finden sich vor allem im linken Bereich mehrere münzartige Formen, die in derselben Farbe wie die Unterfläche gemalt sind und sich nur durch ihre dunklere Umrisslinie von der Tischfläche abheben. Die silberne Fläche lässt sich nicht eindeutig erschließen, da sie keine klar umgrenzte, feste Form hat. Zwar wird sie am Rand vorne und an beiden Seiten von einer Art Rahmen umschlossen, der jedoch am hinteren Ende nicht vollständig die Fläche umgreift. Die silberne Bühne bricht nach hinten aus und kann nicht klar definiert werden. Sie scheint ohne Bodenstütze im Raum zu schweben, obwohl sie als Standfläche für die weibliche Figur dient. Die Fläche ist monochrom in Silber gehalten. Jedoch befinden sich dünne Laufspuren blauer Farbe am linken, unteren Teil der Fläche. Genau wie beim Hinterteil der Frau ist hier nasse Farbe anderer Bildelemente über die Leinwand geflossen, deren Spuren sich über die Tanzfläche, dann weiter über den blauen Bildhintergrund bis zum Abschluss der Leinwand erstrecken.

Neben den münzenförmigen Gebilden auf der Fläche finden sich weitere Elemente, die der silbernen Bühne eine dynamische, reliefartige Struktur verleihen. Der Farbauftrag verändert sich und wird expressiv. Die Fläche links unten ist noch glatt und plan gemalt, zur Mitte des Bildraums hin wird die Farbe aber dick aufgetragen, der Auftrag wirkt pastos und reliefartig, vergleichbar mit den pointillistischen Landschaftsdarstellungen von Paul Signac. Der Farbauftrag wird zum gestalterischen Ausdruck, wie bereits die unterschiedlichen Schichten aus Farbe, Harz, Glitzer und so weiter bei den ‚Shit‘-Bildern gezeigt haben. Rechts neben dem Oberkörper der Frau findet sich eine weitere, in Silber gehaltene Bildebene. Sie ist ebenfalls mit pastosen Farbspuren akzentuiert und zeigt an der Unterkante die gleiche Rahmenabgrenzung wie die Tanzfläche im Bildvordergrund. Dennoch wirkt die hintere Bildfläche nicht wie eine Verlängerung der vorderen Bühnenebene. Vielleicht handelt es sich bei der Silberfläche im Bildhintergrund um eine Lichtquelle, die den Schlagschatten der Figur entstehen lässt, um einen Bühnenscheinwerfer, der die nackte Frau ins Rampenlicht setzt.

Obwohl der ganze Bildraum durch die blau-silberne Farbgebung sehr einheitlich wirkt und einzelne Elemente ineinander übergehen, ist der Raum komponiert und in Vorder-, Mittel- und Bildhintergrund gegliedert. Der Bildhintergrund ist mit breiten Farbstrichen wiedergegeben, kann aber nicht eindeutig identifiziert werden. Ob es sich um eine weitläufige Landschaft oder um eine den Raum abschließende Wand handelt, lässt sich wegen der gleichen Farben im Vorder- und Hintergrund nicht ermitteln. Im Bildmittelgrund befindet sich die Gruppe der Musiker. Den Bildvordergrund dominiert die bühnenähnliche Tanzfläche mit der nackten Frauenfigur. Die einzelnen Bereiche werden durch die Art des Farbauftrags und der Leinwandgestaltung voneinander differenziert und sind dadurch eindeutig unterscheidbar. Unterhalb der Bühnenfläche ist der Bilduntergrund aus unterschiedlich großen Kuben, Rauten, Quadraten und Würfeln geformt. Die geometrischen, flächig gemalten Formen sind in variierenden Blau-

bis Schwarzblau-Tönen gehalten und folgen keiner erkennbaren Aufbaustruktur. Die kubischen Formen könnten das Muster eines Fußbodens darstellen. In Form und Farbe scheint die Gruppe der Musiker fast in dieses Muster überzugehen, vor allem die linke Figur ganz außen. Ihre Beine sind fast nicht mehr vom (vermeintlichen) Boden zu unterscheiden, die Füße scheinen im Bodenmuster vollständig zu verschwinden.

Die etwas größere Bildfläche im Hintergrund ist malerisch anders gestaltet. Zwar werden hier die gleichen Farben zur Leinwandgestaltung eingesetzt, sie bringen jedoch mit breiten und deutlich erkennbaren Pinselstrichen Struktur durch Farbe auf die Leinwand. Im Stile Cézannes setzt Ofili ein Fleckenmuster aus linearen Pinselschraffuren als Hintergrund seines Bildraums ein. Die Pinselstriche scheinen sich aus den Köpfen der Musikergruppe zu entwickeln und in vertikalen Strichen die Leinwand bis zum oberen Rand zu füllen. Auch der Schlagschatten der weiblichen Figur grenzt an diese Bildfläche und verschmilzt fast mit der Struktur der Pinselstriche im Bildhintergrund. Die Pinselstriche wiederum sind in unterschiedlicher Länge und Dichte auf der Leinwand angebracht, hellblaue bis dunkelblaue Farbtöne setzen dabei zusätzliche Akzente. Nur direkt am oberen Leinwandrand ändern sie ihre Richtung und verlaufen horizontal.

6.2.3. Ofilis Strategie im Bild: Aneignen und Transformieren

Wie sich bereits nach der phänomenologischen Bildbetrachtung leicht erkennen lässt, bringt Ofili auf *Thirty Pieces of Silver* unterschiedlichste Referenzen unter, das heißt, diverse Malstile und Motive, die auf andere Künstler als Vorbild verweisen. Die technische Verfahrensweise ist dabei erneut das Sampling, diesmal jedoch angewandt unter anderem auf Zitate und Bildkonzepte aus der kunstgeschichtlichen Tradition der Moderne. Die nächsten Kapitel folgen diesen Spuren und untersuchen außerdem Ofilis Techniken der Figurendarstellung und Perspektive in *Thirty Pieces of Silver*.

6.2.3.1. Motive und Zitate

Ein zentrales Motiv auf *Thirty Pieces of Silver* ist die Figur des Judas, auch wenn sie nicht *explizit* im Bild selbst lokalisiert werden kann. Ofilis Interesse an dieser biblischen Figur ist spannend, da Judas Ischariot gegensätzliche und sogar widersprüchliche Eigenschaften in seiner Person vereint. Gegensätze und Widersprüche in einen harmonischen Einklang zu setzen und nicht als Störfaktoren zu betrachten, ist wiederum ein Hauptaspekt in Ofilis Schaffen. Ofili selbst hat sich über die Diskrepanz der biblischen Figur geäußert:

I was brought up to think that Judas was the bad guy, that Judas betrayed Jesus with a kiss and that he was responsible for the persecution of the Son of God. In further readings, there's an understanding that Judas knew that in order for man to be saved, Jesus would have to die. And the only way for that to happen would be if

he was betrayed by those closest to him. So it was interesting that he could be transformed from this 'baddie' to a 'goodie' all of a sudden.²⁷

Ofilo zeigt sich fasziniert von widersprüchlichen Figuren oder Geschichten, da diese für ihn einen Normalzustand artikulieren. Schon anhand seiner Darstellung von *The Holy Virgin Mary* ließ sich zeigen, dass Widersprüche und Gegensätze kein Grund zur Beunruhigung seien, sondern vom Betrachter als „state of mind“²⁸ akzeptiert werden sollten. In den Werken selbst wiederum stehen sie metaphorisch für ein bestimmtes Menschenbild. In Signifyin(g)-Manier benutzt Ofili ambivalente Figuren wie Judas und die Heilige Mutter Gottes (wie auch das Zusammenspiel von Elefantendung und Glitzer oder die Gegenüberstellung von Pornografie und Christentum) zur Visualisierung seines hybriden Menschenbilds, das sich selbst aus unterschiedlichen und oftmals gegensätzlichen Bezugspunkten speist und Heterogenität und Vielfalt in einer harmonischen Identität zusammenführt, oder, wie er selbst sagt: „[I]n a way, what I'm trying to do is to promote contradiction because that's the reality of the everyday.“²⁹

Darauf wird noch zurückzukommen sein. Vorerst jedoch soll den Motiven und Zitaten, die sich auf *Thirty Pieces of Silver* erkennen lassen, nachgegangen werden. Ein Motiv zum Beispiel, das ebenfalls an eine biblische Geschichte denken lässt ist die schlangenähnliche, natürlich Eva mit der Schlange aufrufende Figur³⁰, das schon öfter im Werk Ofilis aufgetaucht ist. Die Werkgruppe der beiden Ausstellungen *Freedom One Day* von 2002 und *Within Reach* (Abb. 16) aus dem Jahr 2003 beispielsweise zeigen paradiesische Szenen mit einem Figuren paar, das durch das Motiv der Schlange an Adam und Eva erinnert. Auf dem Gemälde *Thirty Pieces of Silver* schlüpft die Frau, die als Striptease-Tänzerin und Salome identifiziert werden kann, in die Rolle der Verführerin und wird zum Symbol des Sündenfalls, der Versuchung und des Bösen, die mit ihrem reizenden Tanz verückt und dadurch ihre Wünsche zur Erfüllung bringt. Kombiniert man nun, wie es Ofili ja vorführt, die Geschichte von Salome und der Enthauptung Johannes des Täufers mit der Geschichte von Judas dem Verräter und die biblische Erzählung von Eva und den Sündenfall, ergibt sich ein weiterer Bezugspunkt. Die Sexualisierung der Frau ist nämlich ein Grundmotiv Ofilis, erkennbar in der schwarzen Muttergottes auf *The Holy Virgin Mary* (Abb. 30) oder in den Frauendarstellungen auf *Foxy Roxy* (Abb. 12) und *Rodin* (Abb. 48), die Motive aus pornografischen Magazinen zeigen und gleichzeitig die Misogynie des HipHop und der Rap-Texte ansprechen. Ofili zitiert immer wieder das traditionelle Rollenbild der

²⁷ Eshun, Ekow: „Ekow Eshun interviews Chris Ofili“ (Juni 2009), in: Kat. Ausst. London 2010, S. 99.

²⁸ Eshun, Kodwo: „Plug Into Ofili“, in: Kat. Ausst. Southampton / London 1998, S. 140.

²⁹ Miller, Paul D.: „Deep Shit – An Interview with Chris Ofili“, in: *Parkett*, No. 58, 2000, S. 166. Vgl. auch: „Ja, darin liegt mein Hauptinteresse, Elemente aus verschiedenen Ursprüngen zu vermischen, Unterschiedliches und Ungewohntes zu einer Einheit zu führen.“ (von Taube, Annika / Ofili, Chris: „Serious Shit“, in: Bracht, Christian (Hrsg.): *Sleek*, Issue 10, Frühjahr 2006, S. 84.)

³⁰ Das Motiv der Schlange findet sich auf weiteren Bildern aus der Ausstellung *The Blue Rider*, wie beispielsweise in Ofilis Bilderserie *Charmant* (Abb. 126) aus dem Jahr 2005, auf dem Schlangenbeschwörer abgebildet sind.

Frau als erotische Verführerin, jedoch immer mit einem ironischen Unterton, sei es, dass die Muttergottes mit Elefantendung als Platzhalter für ihre rechte Brust verziert oder die Über-Sexualisierung auf *Foxy Roxy* durch ein Meer an ‚Cut-Out‘-Brüsten im Bildhintergrund akzentuiert wird, oder auch, indem die an *Der Denker* angelehnte Figur von *Rodin* als in Strapsen gekleidete Über-Prostituierte erscheint. Auf *Thirty Pieces of Silver* wiederum findet der ironische Kommentar in Form der verschobenen, a-mimetischen perspektivischen Darstellung der Frau statt.

Die Frauenfigur erinnert außerdem an Darstellungen aus dem Jugendstil oder an Aubrey Beardsleys Visualisierung der Salome-Legende. Vor allem aber lässt sich der Einfluss von Picassos *Les Femmes d'Alger (O. J.)* (Abb. 127) erkennen. Die Mandoline oder Gitarre ihrerseits wiederum ist eine Referenz auf die Anfangszeit des Kubismus, in der diese Seiteninstrumente zentrale und oft wiederkehrende Elemente in der plastischen Objektgestaltung sind.³¹ Der in Rauten, Quadrate und anderen geometrischen Formen konstruierte untere Bildteil sowie die Köpfe der Musiker wiederum zitieren generell gestalterische Techniken der frühen Kubisten, die natürliche Formen in geometrische Gebilde aufgebrochen und Gegenstände somit neu konstituiert haben. Als Beispiel sei hier Picassos Gemälde *Die Dryade (Akt im Wald)* (Abb. 133) aus dem Jahr 1908 angeführt, auf dem das Gesicht der mythologischen Gestalt extrem vereinfacht und schematisiert dargestellt wird. Wie auch auf *Thirty Pieces of Silver*, sind einzelne Gesichtszüge sehr kantig und geometrisch wiedergegeben. Vor allem beim Flötenspieler ganz rechts außen auf *Thirty Pieces of Silver* ist der kubistische Einfluss evident. Sein Gesicht ist nur noch eine reduzierte Formenschemata aus hartkantigen, eckigen Einzelementen, die nichts mehr mit den weichen Formen eines natürlichen Gesichts zu tun haben. Die einzigen offensichtlichen Gesichtszüge sind die Nase, die nur noch eine Linie mit Schlagschatten darstellt, eine ellipsenförmige Öffnung als Auge und ein Mund, der jedoch von einem Schnurbart völlig verdeckt ist. Einzeln betrachtet lassen die Elemente nicht auf ein vollständiges Gesicht schließen, das erst im Zusammenspiel mit benachbarten Formen ersichtlich wird. Losgelöst davon handelt es sich nur um rein geometrische Formen (Oval, Dreieck, Ellipse), die für sich autonom sind und damit einen Eigenwert im Bild erhalten. *Thirty Pieces of Silver* wiederholt hier das kubistische „sehende Sehen“ im Gegensatz zum wiedererkennenden Sehen, wie schon im Kapitel zu Cézanne erläutert wurde. Es ist prozesshaft strukturiert und lässt den künstlerischen Entwicklungsweg der Gegenstandsbildung durch ein System aus Farbflecken und Formwerten auf der Leinwand für den Betrachter nachvollziehbar werden.

Des Weiteren zitiert Ofili das Werk Paul Cézannes bei der Gestaltung des Bildhintergrunds. Links in der Bildmitte entwickeln sich aus den geometrisch

³¹ Neben zahlreichen Bildern wie *Le joueur de guitare* (Abb. 128) von 1910 oder *Violon accroché au mur* (Abb. 129) von 1913 sowie *Papiers collés* wie *Guitare, journal, verre et bouteille* (Abb. 130) von 1913, fertigte Picasso in den 1910er-Jahren auch Assemblagen mit dem Motiv der Gitarre (*Guitare et bouteille de Bass* (Abb. 131) von 1913) sowie dreidimensionale Plastiken, die Gitarren aus Karton geformt zeigen (*Mandoline et clarinette* (Abb. 132) von 1914) an.

plastischen Köpfen der Bandmitglieder nur noch abstrahierte Formen, die an den Pinselstrich Cézannes erinnern. Diese Pinselstriche ziehen sich bis zum oberen Abschluss der Leinwand hin und nehmen fast ein Viertel des ganzen Bildraums ein – als Vergleich bietet sich hier etwa Cézannes Gemälde *Die großen Badenden* (Abb. 134) an, das zwischen 1900 und 1906 entstanden ist. Auf ihm ist eine Gruppe nackter Figuren in einer natürlichen Umgebung mit Bäumen, Himmel und Wolken abgebildet. Durch eine ähnliche Farbigkeit und durch nicht klar umrissene Konturlinien betten sich die Figuren wie Teile der Natur in ihre Umgebung ein. Der Eindruck der Figurenhaftigkeit entsteht vielmehr aus einer Vielzahl an Linien erst im Auge des Betrachters, im Prozess des Sehens.³² Während Cézanne diese prozesshafte Bildkonstitution durch ein System aus ‚sensations colorantes‘ initiiert, verwendet Ofili in einer Art Baukasten-Prinzip autonome Gestaltungselemente, die wiederum, ohne hierarchischen Gesetzen oder Naturvorgaben zu folgen, allein nach Maßgabe des Künstlers zu einer neuen Einheit zusammengeschlossen werden. Es geht Ofili um eine künstlerische Konzeption und nicht um ein Abbild der Natur, obwohl auch er, wie Cézanne, reale Objekte als Ausgangspunkt nimmt, damit die Transformationsleistung vom Betrachter überhaupt nachvollzogen werden kann. Die Differenz zum Original ist nämlich nur minimal, reicht aber aus, um dessen ursprünglichen Gehalt zu unterlaufen und damit die konventionellen Repräsentationsweisen zu subvertieren. Ofili hat dafür in seinen früheren Bildern verstärkt Übertreibung und Ironie eingesetzt, um den Wahrheitsgehalt von Klischees und Stereotypen zu dementieren. In seinen aktuellen Bildern, paradigmatisch mit *Thirty Pieces of Silver*, reiht sich Ofili durch offensichtliche Parallelen in die Traditionslinie der Moderne ein, in der Künstler erst-mals den Wahrheitsgehalt im Bild diskutiert, ebenfalls konventionelle Darstellungsmodi kritisiert und damit dieselben Bildideen wie Ofili verfolgt haben.

6.2.3.2. Diskrepanz zwischen Bild und Abbild

Ofili hat für die Darstellung der weiblichen Figur auf *Thirty Pieces of Silver* mit einem Aktmodell gearbeitet. Ein Zitat des Künstlers stellt diese Arbeitsweise in einen direkten Bezug zu Künstlern der Moderne und ihrer Bildrealisierung:

I work pretty much directly, just throwing it right onto the canvas. But with *Thirty Pieces of Silver*, I also worked from a live model. Sometimes the more classical, traditional things get lost in contemporary art. I thought this would be a good opportunity to bring that back in and see if that can still be interesting today, working directly from the model. I think I will continue.³³

Trotzdem wird die Figur bei Ofili genauso wie bei den modernen Künstlern nicht in ihrer natürlichen Einansichtigkeit bildhaft dargestellt. Auf *Thirty Pieces of*

³² Boehm 1999, S. 19.

³³ Koerner von Gustorf, Oliver / Ofili, Chris: Modernist Blues – Chris Ofili's *The Blue Rider Extended Remix*, April 2006, <http://www.db-artmag.de/2006/4/d/2/448.php> (Stand: 22.01.2010).

Silver wird sie stattdessen aus unterschiedlichen Blickwinkeln komponiert, die zusammen genommen eine Art Komplettansicht liefern. Obwohl die nackte Frau in Frontalansicht gezeigt wird, kann man ihre rechte Brust von der Seite sehen. Ihre linke Brust wird frontal gezeigt, jedoch deplatziert direkt unter der Achsel und nach links außen von der Körpermitte weggedreht. Der Betrachter sieht die nackte Frau auf dem Tisch stehend aus einem etwas herabgesetzten Blickwinkel. Aber dennoch wirken bestimmte Körperteile, wie beispielsweise die linke Brust, als würden Figur und Rezipient auf gleicher Ebene stehen. Im Gegensatz dazu sieht man die Füße der Frau von oben, als würde man von einer erhöhten Position auf sie herabblicken. Das Gesicht wiederum lässt sich gleichzeitig aus unterschiedlichen Perspektiven betrachten. Da die Nasenlöcher extrem groß dargestellt sind, wird der Eindruck vermittelt, die Nase von unten zu sehen. Dieser Perspektive widerspricht die Darstellung des restlichen Gesichts. Da das Kinn ohne die Abgrenzung durch Konturen in das Gesicht übergeht und die hinter dem Kopf verstränkten Arme den Eindruck einer liegenden Figur weiter unterstreichen, hat der Betrachter das Gefühl, das Gesicht von oben wahrzunehmen. Genau wie die weibliche Figur auf Braques *Femme à la guitare* (Abb. 123) aus dem Jahr 1913, vereint demnach auch Ofili unterschiedliche Perspektiven in einer singulären repräsentativen Darstellung. Die Begrenztheit der Einansichtigkeit wird zugunsten einer Multiperspektive durchbrochen. Die Repräsentation folgt eigenen Gesetzmäßigkeiten, die sich von einer mimetischen Abbildung weit entfernt haben, jedoch „zur Totalität eines autonom geregelten rhythmischen Systems zusammenwirken“³⁴, um Max Imdahls prägnante Formulierung noch einmal zu wiederholen.

Neben dem Aspekt der Multiperspektive, die zu mehrdeutigen und widersprüchlichen Lesarten führt, erschwert auch das Wechselspiel zwischen abstrahierter und erkennbarer Repräsentation die Rezeption von *Thirty Pieces of Silver*. Denn obwohl Ofili keinen realistischen und naturnahen Bildraum wiedergibt, können trotzdem aufgrund von Perzeptionskonventionen Gegenstände und Figuren vom Betrachter erkannt werden. Bei Ofili bleibt die reale Vorlage, das heißt, sowohl das Aktmodell als auch beispielsweise das Postkartenmotiv, Ausgangspunkt der bildlichen Übersetzung. Ausgehend vom natürlichen Körper, deformiert er die figürliche Darstellung durch einen künstlerischen Prozess. Die bildnerische Darstellung wird wie im analytischen Kubismus aus einem neuen System aus Formen, Linien und Gewichtungen geschaffen und ist gleichermaßen ein Ereignis der Form wie der Farbe. Sie wird aus konstruktivistischen Bildmitteln geformt und nicht nach den Regeln der Natur. Die Figuren sind dynamisch, denn sie entwickeln sich erst im Bild, in einem Wechselspiel aus Ecken und Kanten mit Wellen und Farb-Verläufen. Sie emanzipieren sich somit ein Stück weit von ihrer Vorlage, von dem Gegenstand (in) der Natur, und akzentuieren damit für den Betrachter die Diskrepanz zwischen Mimesis und Bildrealität. Die Figuren bleiben immer noch identifizierbar, durch ihre Deformierungen und Abstrak-

³⁴ Imdahl (1974) 1981, Bildkommentare zur Einführung Abb. 3.

tion werden sie jedoch zu neuen Gestalten und gleichzeitig zu bildimmanenten Konstruktionselementen.³⁵

Es gibt noch weitere Anhaltspunkte in *Thirty Pieces of Silver*, die die Fragen Was ist ein Bild? und Was kann ein Bild? ebenfalls aufgreifen. Denn Ofili verwendet auch konventionelle Traditionen des Bildaufbaus und der Leinwandgestaltung, etwa der Einsatz von klassischen Materialien wie Öl auf Leinwand, die Zentralperspektive sowie die altbewährte Bildaufteilung in Vorder-, Mittel- und Hintergrund, die dabei allerdings kritisch analysiert werden, um subversiv neue Wege der Repräsentation zu eröffnen.

So lassen sich etwa auf *Thirty Pieces of Silver* die drei Bildbereiche nicht eindeutig voneinander trennen. Aufgrund der plakativen Darstellung und des Einsatzes von identischen Farbwerten für die Körper wie auch den Bildhintergrund, interagieren beide miteinander, die Grenzen sind fließend. Figur und Grund tauschen sich aus, verschmelzen und sind nicht mehr eindeutig voneinander trennbar. Die Raumtiefe geht dadurch fast verloren, und selbst durch die Überschneidung von Gegenständen und Körpern entsteht keine Tiefe oder räumliche Perspektive. Einzig durch die Schräglage der Tischkante, die quer durch das Bild verläuft, wird eine Perspektive zumindest angedeutet. Die flächige Darstellung der einzelnen Bildelemente, die Körper ohne Volumen und die gleichen Farbwerte im Bildervorder- sowie Bildhintergrund rufen jedoch den allgemeinen Eindruck eines planen Bildraums hervor.

6.2.3.3. Ein Bildvergleich mit *Les Femmes d'Alger (O. J.)* (1907) von Picasso

Ofilis Strategie, althergebrachte Traditionen subversiv zu unterlaufen und durch den Effekt der Verfremdung die Diskrepanz zwischen Bild und Abbild herauszuarbeiten sowie neue Repräsentationsweisen zu entwickeln, wird noch deutlicher anhand eines direkten Vergleichs von *Thirty Pieces of Silver* mit einem paradigmatischen Bild der Moderne, *Les Femmes d'Alger (O. J.)* (Abb. 127) von Picasso aus dem Jahr 1907, das für den Diskurs über das Verhältnis von Bild und Abbild, Mimesis und autonomer Bildgestaltung wegweisend ist.

Der bekannte Ausspruch des Freundes und Künstlerkollegen Braque, „daß Picasso Petroleum getrunken habe, um Feuer speien zu können“³⁶, oder auch André Déraíns Prophezeiung, „daß man eines Tages gewiß Picasso hinter seinem großen Bilde erhängt finden werde, so ungeheuerlich wirkten die fünf weiblichen Gestal-

³⁵ Bereits bei Ofilis Figur ‚Captain Shit‘ wurde die Diskrepanz zwischen Bild und Abbild als Thema diskutiert. Ofili nimmt auch hier Klischees, Stereotype als Ausgangspunkt, die als reale Vorlagen bereits existieren. Durch ihre minimale Veränderung bewirkt er einen Effekt der Verfremdung, der den Betrachter verunsichert und die Frage nach dem Verhältnis Bild und Abbild aufwirft. Da die Transformation mit Hilfe von Ironie erfolgt, forciert Ofili eine Bewusstseinsveränderung beim Betrachter. Die Wiedererkennbarkeit der Vorlagen verstärkt durch das dabei entstehende Spannungsverhältnis zwischen Original und Reproduktion die Diskrepanz zwischen Realität und Abbild.

³⁶ Bandmann, Günter: *Pablo Picasso – Les Femmes d'Alger (O. J.)*, Stuttgart: Reclam, 1965, S. 4.

ten³⁷, geben einen ersten Eindruck davon, welche Wirkung das Gemälde mit dem eigentlich harmlosen Motiv einer Frauengruppe mit Stillleben aus dem Jahr 1907 auf das Publikum gemacht hat. Picassos Meisterwerk stellt einen Wendepunkt in der Geschichte der Malerei dar. *Les Femmes d'Alger (O. J. 1907)* hat den Bildbegriff und seine bis dahin geltenden Definitionen revolutioniert, aber nicht mit den Mitteln des Schocks oder der Provokation, sondern mit der kritischen Analyse traditioneller Gesetze der Bildgestaltung.

Les Femmes d'Alger (O. J. 1907) ist ein klassisches Gruppenbild. Der Betrachter wird von einer Art Vorhangfigur in Seitenansicht links ins Bild eingeführt und über ein frontal dargestelltes Figurenpar in der Bildmitte zu zwei Figuren am rechten Bildrand mit einer stehenden sowie hockenden Figur, die den Bildraum rechts unten abschließt, weitergeleitet. Der Bildraum ist in drei Bildbereiche eingeteilt: in den Vordergrund mit der mittigen Darstellung des Stilllebens, in den Mittelgrund mit der Gruppe der Frauenfiguren, und in den Hintergrund mit vorhangähnlichen Stoffbahnen, die den Bildraum ohne Weitsicht nach hinten abschließen. Doch trotz dieses gängigen Aufbaus verunsichert Picasso den Betrachter durch Verfremdungseffekte und löst damit bei ihm Irritationen aus, sodass er sich in seiner gewohnten Bilderschließung gehindert fühlt. Denn auf *Les Femmes d'Alger (O. J. 1907)* hat Picasso mit einer aggressiven Bildsprache den Bildraum radikal vereinfacht und ohne wirkliche Raumtiefe komponiert. Zwar helfen Überschneidungen von Figuren und Gegenständen im Bild, etwas Tiefe zu suggerieren, aber der Einsatz von Farbe zeigt kein Verblässen im Bildhintergrund. Ebenso werden die seit der Renaissance gültigen Regeln der Zentralperspektive gänzlich ignoriert, das Gemälde ist nicht plastisch oder dreidimensional, sondern flächig, außerdem werden unterschiedliche Blickwinkel zur Darstellung eines einzigen Objekts simultan ins Bild gesetzt.

Die Schale mit Obst beispielsweise sieht der Betrachter aus der Vogelperspektive, die Frauen aber aus einer Frontalansicht. Selbst für singuläre Figuren setzt Picasso unterschiedliche Perspektiven gleichzeitig ein und löst damit das jahrhundertalte Problem der Dreidimensionalität planer Leinwände auf eine vollkommen neue Art und Weise. Bei den Gesichtern der beiden Frauen in der Mitte zum Beispiel sind gleichzeitig ihre Nasen im Profil und der Rest ihrer Gesichtsdarstellung in frontaler Ansicht zu sehen. Picasso erzeugt durch diese multiperspektivische Ansicht eine Synthese beziehungsweise eine Art Mannigfaltigkeit innerhalb der Darstellung. Die rechts unten im Bild hockende Frau zeigt dem Betrachter ihren Rücken, blickt ihn aber gleichzeitig auch direkt an, so als hätte sie ihren Hals um 180 Grad gedreht. Eigentlich einheitlich geschlossene Formen aus der Natur werden von Picasso aufgebrochen, fragmentiert und im Bild neu zusammengefügt.

[Picasso] begreift ein Gesicht, einen Körper, als die Möglichkeit, mimetisch räumliche Ganzheit durch Malerei in planimetrische Partialelemente zu transformieren

³⁷ von Berswordt-Wallrabe 1985, S. 3-4.

und diese flächenhaft zu komponieren. Damit ist im Anschauen ein Denken auf Partialität und Diskontinuität von Welt eröffnet.³⁸

Die fünf Frauenfiguren auf *Les Femmes d'Alger (O. J.)* wirken wie seelenlose Puppen, die aus geometrischen Einzelteilen bestehen und nicht wirklich dem natürlichen Proportionskanon folgen. Alle sind komplett nackt dargestellt, nur die beiden mittleren Figuren werden teilweise von einem Tuch bedeckt und erinnern in Auftreten und Gestus an klassische Frauendarstellungen in der Kunst. Sie lassen an Venusdarstellungen aus der Antike denken oder an zahlreiche Akte der europäischen Malerei von Ingres bis Cézanne mit dem bekannten Motiv der Frau als Badende.³⁹ Picassos Frauen weisen jeweils einen unterschiedlichen Grad an Abstraktion auf. Dabei ist jede einzelne Figur extrem kantig und flächig gezeichnet. Ihre Gesichter wirken starr und unnatürlich. Bei den beiden Frauen rechts im Bild erinnern die Gesichter sogar an aufgesetzte Masken.⁴⁰ Mit anderen Worten: Nicht die reine Abbildung einer Frauengruppe mit Stilleben, sondern die Frage nach den bildimmanenten Möglichkeiten der Repräsentation selbst wird hier thematisch. Auch die zahlreich überlieferten Vorstudien und Skizzen zu *Les Femmes d'Alger (O. J.)* sprechen für eine komplexe Auseinandersetzung Picassos mit Fragen der Bildstruktur und Darstellung. Immer wieder wiederholt Picasso in ihnen ein singuläres Motiv (eine Frau) und erprobt die Vielheit der Darstellungsmöglichkeiten eines identischen Sujets⁴¹ durch die Verbildlichung von fünf Frauenfiguren.

Picasso fordert aber auch die klassischen Bildkonventionen hinsichtlich Raum, Farbe, Form und Licht heraus. Über Cézanne hinausgehend, entfernt er sich noch weiter von einer mimetischen Gegenstandsabbildung und setzt Techniken der extremen Vereinfachung und radikalen Fragmentierung ein. Er revidiert Traditionen und Gesetze wie beispielsweise bei der Bildkomposition klar ersichtlich wird. *Les Femmes d'Alger (O. J.)* wird in der rechten Bildhälfte von einem vertikalen Farbstreifen geteilt, der sich mit dunkelblauer Farbe deutlich von der restlichen Farbgestaltung des Bildraumes abhebt. Diese Farbfläche teilt das Bild im sogenannten goldenen Schnitt, eine Bildkomposition, die im klassischen Sinn als Ausdruck idealer Harmonie gilt. Es sind jedoch noch weitere, ausdrückliche Hinweise auf mögliche Bildaufteilungen zu finden, etwa eine Bildkomposition nach dem Vorbild eines klassischen Triptychons in einen Mittelteil mit den bei-

³⁸ Ebd., S 159.

³⁹ Green, Christopher: *Picasso – architecture and vertigo*, New Haven / London: Yale University Press, 2005, S. 45.

⁴⁰ Auf den Diskurs über den Einfluss primitiver Plastiken (vor allem ozeanischer und afrikanischer Provenienz) auf Picassos Schaffensprozess soll an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden. Trotzdem sollen an dieser Stelle die möglichen Inspirationsquellen für Picassos Maskengesichter der beiden *Femmes* rechts im Bild erwähnt werden: In den Ateliers seiner Künstlerfreunde Derain, Vlaminck und Matisse hat Picasso bereits 1906 afrikanische Masken und Skulpturen gesehen. Des Weiteren besichtigte er im Juni 1907 afrikanische Masken sowie Fetisch-Objekte im damaligen *Musée d'Ethnographie du Trocadéro* in Paris. Zur Transformation der Masken durch Picasso in seinen Bildern vgl.: Rubin, William Stanley: *Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts*, München: Prestel Verlag, 1984 (3. Auflage 1996), S. 249-353.

⁴¹ von Berswordt-Wallrabe 1985, S. 163.

den frontal blickenden Frauen und in zwei Seitenteile mit dem Frauenpaar links sowie der stehenden Figur am rechten Seitenrand. Dem entgegen indiziert die aufrecht stehende Frau im Zentrum durch ihre Körperachse und deren Verlängerung durch ihre Arme eine mittige Bildteilung. Die Kompositionslinie ihres Körpers wird durch das Stilleben in der Mitte des unteren Bildrandes noch einmal aufgegriffen und verlängert. Picasso spielt also gezielt mit traditionellen Kompositionsschemata und bietet gleich mehrere Möglichkeiten der Bildaufteilung simultan im Bild an, deren Kombination den Betrachter verunsichert, da sie sich gegenseitig wieder aufheben und keine klare Richtlinie vorgeben.⁴²

Ein weiterer wichtiger Aspekt von *Les Femmes d'Alger (O. J.)* ist der ins Bild encodierte Prozess der Abkehr von einer illusionistischen Realitätsnachahmung hin zu einer gegenstandslosen, abstrakten Malerei. Picasso demonstriert auf *Les Femmes d'Alger (O. J.)* unterschiedliche Abstufungen auf dem Weg zur autonomen Bildrealisation, indem er die Gesichtsdarstellungen der einzelnen Frauen verschieden stark abstrahiert. Die beiden Gesichter der Frauenfiguren in der Bildmitte lassen sich noch mit einer weiblichen Erscheinung außerhalb der Bildwelt in Einklang bringen. Im Gegensatz dazu steht die Darstellungsweise der beiden rechten Figuren. Die schwarz ausgemalten Augen des oberen Frauengesichts wirken ausgehöhlt und leer, die völlig abstrahierten Nasen beider Frauen sind fast nur noch als Linien, Konturen und Farbflächen rezipierbar.⁴³

Dass auf *Les Femmes d'Alger (O. J.)* verschiedene Entwicklungsstadien abgebildet werden, erkennt man auch am Inkarnat der Frauen. Werden die beiden mittleren Figuren noch mit normaler Hautfarbe dargestellt, wirkt der rötlich-braun gehaltene Körper der vorne hockenden Frau unnatürlich. Dieser Eindruck wird durch den Einsatz schwarz-grüner Schraffuren für die Gesichtsdarstellung der rechts stehenden Frau noch gesteigert. Die mimetische Darstellung wird hier zugunsten einer Autonomisierung einzelner malerischer Mittel verdrängt und unterstreicht damit letztlich die Autonomisierung des Bilds an sich. Dies kann man vor allem an der sitzenden, vorderen Figur erkennen, die in ihrer bildlichen Ganzheit kaum mehr an einen weiblichen Frauenkörper erinnert. Bei ihr hat Picasso die einzelnen Körperfragmente weitestgehend abstrahiert und vereinfacht, sodass vordergründig eine neuartige Synthese aus einzelnen Form- und Farbwerten entsteht. Wenn man beispielsweise den rechten Arm der Figur isoliert von der Gesamtkonzeption betrachtet, verschwindet jegliche Ähnlichkeit mit einem realen Frauenarm. Auf Picassos Bild hat das scharfkantige, eckige und ohne jegliches Körpervolumen dargestellte Gebilde nichts mehr mit der natürlichen Darstellung eines Körperglieds zu tun.

Mit der Abbildung unterschiedlicher Entwicklungsstadien zwischen Abstraktion und Gegenständlichkeit zeichnet Picasso auf *Les Femmes d'Alger (O. J.)* die kunstgeschichtliche Entwicklung der Malerei nach, ausgehend von der realitätsgetreuen Naturnachahmung bis hin zur Abstraktion. Dem Betrachter wird damit

⁴² Vgl.: Warncke, Carsten-Peter: *Picasso*, Köln, Taschen, 2002, S. 156-58.

⁴³ von Berswordt-Wallrabe 1985, S. 160.

vorgeführt, wie sich der Abstraktionsprozess aus den Traditionen und Herangehensweisen der Malerei selbst historisch entwickelt hat. Ofili zitiert diese Thematik, indem er auf seinem Bild *Thirty Pieces of Silver* ebenfalls eine Art kunstgeschichtliche Entwicklung nachzeichnet. Ausgehend von Cézannes Malweise, die er oben links im Bild zitiert, zeigt er die daraus resultierende kubistische Darstellungsweise vor allem bei der Repräsentation der Figuren. Ofili bleibt aber nicht bei Picasso stehen, sondern verlängert die kunstgeschichtliche Traditionslinie der Abstraktion bis hin zu Jackson Pollock. Wie bereits erwähnt, zitiert Ofili mit den explizit eingesetzten Laufspuren von blauer und silberner Farbe auf *Thirty Pieces of Silver* dessen typische Gestaltungstechnik gegenstandsloser, konkreter Kunst durch das sogenannte ‚Drip-Painting‘ oder ‚Action-Painting‘. Gegenstandslose oder abstrakte Bilder zeigen keinerlei Bezug mehr zur augenscheinlichen Natur und sind gänzlich autonom gestaltet.

Die kunstgeschichtliche Tradition als Ausgangspunkt für Picassos kubistische Verfahrensweise wiederum wird noch weiter unterstrichen, indem er ein klassisches Bildmotiv auf *Les Femmes d'Alger (O. J.)* zur Diskussion stellt, nämlich zwei in frontaler Ansicht dargestellte Frauenfiguren. In ihrer Körperhaltung erkennt man die gängige Pose weiblicher Aktmodelle sowie die Stellung des Kontraposts. Vorbilder dafür waren Picasso aus dem Louvre bestens bekannt, wie etwa der sogenannte *Sterbende Sklave* (Abb. 135) von Michelangelo, der 1513-16 entstanden ist, oder griechische Vorbilder für Aktdarstellungen wie etwa hellenistische Aphrodite-Statuen.⁴⁴ Ofili übernimmt für die Darstellung seines weiblichen Akts ebenfalls den Kontrapost und adaptiert damit Picassos zentrale Figur in der Bildmitte. Man erkennt auf *Thirty Pieces of Silver* das klassische Austarieren von Spiel- und Standbein sowie die senkrechte Beckenlage, die als Gegengewicht die entgegengesetzt laufende Schräglage der Schulterlinie ausgleicht. Auch die Armhaltung ist bei beiden Frauenfiguren dieselbe. Sie werden nach oben gestreckt und hinter dem Kopf verschränkt.

Der nackte Körper ist seit der Antike ein Hauptthema in der bildenden Kunst. Schon im antiken Griechenland wurde das für viele Jahrhunderte gültige Bild des klassischen Körperideals geprägt. Picasso referiert auf das Thema Körper und Statur, indem er durch die Darstellung der beiden nackten Frauenkörper in der Bildmitte die klassische Figur der Venus, der Göttin der Liebe und Erotik, übernimmt, insbesondere in der zweiten Figur von links. Diese umschließt mit der

⁴⁴ Picassos Adaption klassischer Vorbilder aus der Antike und der Renaissance für die Bildgestaltung seiner *Les Femmes d'Alger (O. J.)* wird in der Fachliteratur schon seit Längerem diskutiert. Vgl.: Rubin, William Stanley: *Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts*, München: Prestel Verlag, 1984 (3. Auflage 1996), S. 249-353, Warncke, Carsten-Peter: „Revolution und Tradition – Picassos *Les Femmes d'Alger (O. J.)*“, in: Mölk, Ulrich (Hrsg.): *Europäische Jahrhundertwende – Wissenschaften, Literatur und Kunst um 1900*, Göttingen: Wallstein Verlag, 1999, S. 92-112, sowie Green, Christopher: *Picasso – architecture and vertigo*, New Haven/ London: Yale University Press, 2005, S. 43-48. Green erkennt in der hockenden Figur der *Femmes d'Alger* ein weitere klassische Vorlage, nämlich den sitzenden Frauenakt in Rückansicht auf Rubens Gemälde *Diana und Kallisto* (Abb. 136) von 1637-40, das Picasso wohl aus dem *Museo del Prado* in Madrid bekannt war.

linken Hand ein Tuch, das in Venus-Darstellungen noch dazu gedient hätte, den Schambereich zu bedecken. Bei Picasso rutscht jedoch die Hand samt Tuch das linke Bein hinab und legt die Scham der Frau offen, die auf ein schraffiertes Dreieck reduziert und abstrahiert wird. Sie sieht den Betrachter mit einem direkten, eindringlichen Blick an, der als typische Mimik in Venus- oder Frauen-Darstellungen oftmals als erotischer und auffordernder Blick gedeutet wird.⁴⁵ Auch die mittlere Figur der *Demoiselles* verkörpert diese Form der Frauendarstellung. Sie hat beide Arme hinter dem Kopf nach oben verschränkt, ihren Unterkörper mit einem Tuch bedeckt und den Betrachter fest im Blick.

Die mythologische Darstellung nackter Frauenkörper ist ein altbekanntes Thema in der Kunstgeschichte, insbesondere in Form mythologischer Szenen, da diese die ungestrafte Darstellung von Sexualität ermöglichten. Ein Beispiel dafür ist Tizians berühmte *Venus von Urbino* (um 1538, Abb. 137), nüchtern betrachtet eine nackte, liegende Frau in sexueller Pose, die den Betrachter mit ihrem Blick bannt, im Gewand der Venus jedoch eine mythologische Figur.⁴⁶ Diesen Diskurs greift Picasso in *Les Demoiselles D'Avignon* explizit auf und problematisiert den traditionellen Einsatz von Mythen zur Legitimierung von Sexualität im Bild, indem er das Venusmotiv transformiert, das heißt, es aus seinem ursprünglichen mythologischen Kontext in den Bildkosmos der *Demoiselles* überführt. Unverändert bleibt dabei die typische Körperstellung einer liegenden Venus, die Figur selbst jedoch wird in die Vertikale gekippt – erkennbar auch daran, dass sie aufgrund ihrer Beinstellung rein physiologisch gesehen eigentlich keinen Halt auf dem Boden haben kann. Zudem verändert Picasso die Körperformen zu geometrisierten und abstrahierten Gebilden fern des klassisch-natürlichen Schönheitsideals. „Die Formel Venus wird zitiert, der Kontext ändert sich. Der Bedeutungsgehalt ändert sich, insofern sich die kompositionelle Konzeption und die Darstellungsweise ändert.“⁴⁷ Am deutlichsten ist diese Transformation am Blick der Frauendarstellungen zu erkennen. Der erotische Blick traditioneller Venus-Darstellungen wird auf Picassos Bild in ein ausdrucksleer wirkendes Starren verändert, sodass der Blick nicht, wie etwa noch bei Tizians Gemälde *Venus von Urbino*, als Indiz für ein erotisches Spiel vom Betrachter wahrgenommen wird. Zwar blicken ihn auch auf Picassos Bild die nackten Frauen unumwunden an, ohne jedoch die in klassischen Venusdarstellungen ‚versprochene‘ Erotik und Sexualität

⁴⁵ Einschlägige Beispiele für nackte Frauendarstellungen, die mit dem direkten Blick zum Betrachter einen erotischen Aspekt vermitteln, sind Tizians mythologische Darstellung der *Venus von Urbino* aus dem Jahr 1538, Manets *Olympia* (Abb. 138) aus dem Jahr 1863 und Goyas Bild *Die nackte Maja* (Abb. 139), das um 1800 entstanden ist. Bei den beiden letzten Gemälden werden keine mythischen Figuren, sondern ganz normale Frauen nackt dargestellt. Beide Gemälde lösten aus diesem Grund einen Eklat aus. Die Bilder wurden als vulgär und obszön deklariert. Nur unter dem Deckmantel der mythologischen Darstellung durfte Nacktheit im Bild gezeigt werden.

⁴⁶ Siehe dazu *Die Geburt der Venus* (Abb. 140) von Alexandre Cabanel aus dem Jahr 1863. Hier wird das Motiv einer liegenden und lasziv sich rängelnden Frau in den Kontext der mythologischen Geschichte der Geburt der Venus aus dem Meer gestellt, um ihre Nacktheit zeigen zu dürfen.

⁴⁷ von Berswordt-Wallrabe 1985, S. 164.

auszuspielen. Picassos Bild ist bar jedes sexuellen Gehalts und jeder Erotik, sondern bedient sich lediglich einer konventionellen Formel der Bildgestaltung als Ausgangspunkt für eine neuartige Formensprache, die das implizite Begehren des Rezipienten aber nicht erfüllt.

Unter Anspielung auf die Carrer de Avinyo in Barcelona, wo man, unweit Picassos Atelier, zur Jahrhundertwende Freudenhäuser aufsuchen konnte, wurden die fünf Frauen als ‚Dirnen von Avignon‘ bezeichnet. Doch von Vergnügen, von Liebesabenteuer keine Spur. Die üblichen männlichen Erwartungen werden enttäuscht: Der Anblick der Frauen selbst, ihre ausdrucksvolle, vorerst rätselhafte Starre bildet das Sujet.⁴⁸

Eine falsche Erwartungshaltung ist daher unter anderem dafür mitverantwortlich, dass *Les Femmes d'Alger (O. J. 1895)* oftmals fehlinterpretiert wurde. Die Intention Picassos liegt nämlich nicht in der Darstellung von Nacktheit im Bild. Im Fokus steht stattdessen der Diskurs zwischen Bild und Abbild innerhalb der Entwicklungsgeschichte der Malerei, für den die Formeln der klassischen Bildgestaltung nur Mittel zum Zweck sind und daher vollständig in ihrer Funktion aufgehen, Picassos modernen Wahrheits- und Bildbegriff zu explizieren.

Gerade diese malereiimmanente Bedeutung wird verkannt und die männliche Enttäuschung verschiebt sich in ein kunstgeschichtliches beziehungsweise stilistisches Urteil, das sich in Begriffen wie ‚Häßlichkeit‘ und ‚Brutalität‘, bezogen auf den Inhalt oder auch ‚Unvollendetheit‘, manifestiert.⁴⁹

Auch auf Ofilis *Thirty Pieces of Silver* werden bekannte Motive im Bild transformiert, und dadurch gezielt eine Diskrepanz zwischen Bild und Abbild in Szene gesetzt. Die daraus resultierenden Bedeutungsverschiebungen werden im Vergleich mit Picassos *Femmes d'Alger* im nächsten Kapitel diskutiert.

6.2.3.4. Kontext und Bedeutung in *Thirty Pieces of Silver*

Ofili adaptiert bestimmte Malstile, Techniken und Motive aus der Zeit der Moderne. Eines der signifikantesten Motive auf *Thirty Pieces of Silver* ist die Figur der nackten Frau, die an die beiden frontal abgebildeten *Femmes d'Alger* von Picasso erinnert, ihrerseits Ikonen der westlichen Malerei und der modernen Kunst und daher wegen ihrer Bekanntheit auch außerhalb der Kunstszene von sehr vielen Rezipienten leicht zu identifizieren, was durchaus Ofilis Hintergedanken gewesen sein könnte, damit die von ihm vorgenommene Transformation des Motivs auf *Thirty Pieces of Silver* vom Betrachter auch erkannt werden kann. Dabei übernimmt er bis ins Detail den klassischen Kontrapost, den wiederum Picasso bereits von Vorbildern aus der Antike kopiert hat, sowie Picassos multiperspektivische, kubistische Malweise.

⁴⁸ Herding, Klaus: *Pablo Picasso – Les Femmes d'Alger – Die Herausforderung der Avantgarde*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1992, S. 7.

⁴⁹ von Berswordt-Wallrabe 1985, S. 163.

Die Frauenfigur auf *Thirty Pieces of Silver* wirkt vollkommen flächig und vereint ebenfalls unterschiedliche Perspektiven in sich. Ein weiteres Indiz für Ofilis Auseinandersetzung mit Picassos *Demoiselles* ist die klassische Bildfunktion der Frau, die beide Künstler in ihrem Werk reflektieren – Frauen sind bei Ofili wie Picasso ein immer wiederkehrendes Sujet. Wie bereits oben ausgeführt, gehört zu den zentralen Aspekten von *Les Demoiselles D'Avignon* auch die Infragestellung der Sexualisierung des Bildmotivs ‚Frau‘, die Picasso durch Zersplitterung und Missgestaltung unterläuft, um damit den etablierten „europäisch-akademischen Schönheitskanon radikal in Frage“⁵⁰ zu stellen und ihn aus den Fesseln eines ‚Darstellungsnaturalismus‘ zu befreien.

[W]ith brutal clarity, one can see in the *Demoiselles* the rule and its transgression in one and the same image, a ‘traditional’ architecture of poses that is repeatedly demolished by the violence of the erotic, and yet which can never finally be demolished, not here.⁵¹

Auch Chris Ofili reflektiert traditionelle Repräsentationsweisen und lässt dies prozesshaft für den Betrachter sichtbar werden. Der ursprüngliche Reflexionsgehalt des von Picasso übernommenen Frauenmotivs, also die Verweigerung sexueller, erotischer / erotisierender Aspekte sowie der Verzicht auf die Einhaltung eines vorgegebenen Schönheitsideals, bleiben nämlich explizit erhalten und werden in *Thirty Pieces of Silver* weiter reflektiert.

Die Salome Ofilis präsentiert stolz ihren Körper, indem sie sich völlig nackt dem Betrachter zeigt und sich dabei sogar noch lasziv räkelt. Ofili benutzt dafür die klassische Akt-Form, nämlich den Kontrapost und die Venusallegorie, deformiert den Frauenkörper jedoch zugleich. Salome wird auf *Thirty Pieces of Silver* im krassen Widerspruch zu einem möglichst realistischen Inkarnat in Blau gemalt und mit übertriebenen Wellenformen anstatt natürlich-weicher Konturen wiedergegeben. Ihre Brüste stehen anatomisch widersinnig seitlich vom Körper ab, ihre Füße wirken wie Tierflossen – Merkmale, die nicht unbedingt an einen erotischen Körper im konventionellen Sinn denken lassen. Genau wie bei Picasso, wird auch bei Ofili durch diese Gegensätzlichkeit die Diskrepanz zwischen Bild und Abbild offensichtlich. Der klassische Schönheitskanon, formal-strukturell anzitiert, wird durch einen neuen buchstäblich ‚überschrieben‘, übermalt, denn auch Ofilis *Thirty Pieces of Silver* ist jenseits aller Deformationen (die sich eben nur auf den Kanon beziehen), trotzdem ein ‚schönes‘ Bild durch seine intensive Farbkraft, die den Betrachter in den Bann ziehen und, so könnte man es formulieren, ihn dabei auch gleichzeitig vom alten Schönheitskanon wegziehen soll: „These taboos of beauty and representation have led me to try to create beautiful

⁵⁰ Herding, Klaus: *Pablo Picasso – Les Demoiselles D'Avignon – Die Herausforderung der Avantgarde*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1992, S. 44.

⁵¹ Green, Christopher: *Picasso – architecture and vertigo*, New Haven / London: Yale University Press, 2005, S. 48.

paintings in order for them to convincingly carry the burden of their own contradictions.“⁵²

Neben der Referenz an alte Darstellungsformen und klassische Schönheitsideale, stellt Ofili das Motiv auf *Thirty Pieces of Silver* gleichzeitig in einen völlig neuen Bildkontext, nämlich der biblischen Erzählungen von Judas und Salome beziehungsweise, indiziert über das Schlangenmotiv, vom Sündenfall Adam und Evas. Der Mix aus drei Erzählungen steigert die Deutungsvielfalt und verunmöglicht eine eindeutige Rollenzuweisung, was den Betrachter weiter irritiert und verunsichert.⁵³ Ofilis Frauengestalt könnte als antike Adaption einer hellenistischen Venusdarstellung oder als Stripperin interpretiert werden, die für die 30 Silberlinge tanzt, die Judas als Lohn für seinen Verrat an Jesus erhalten hat, oder aber auch als Salome oder Eva mit der Schlange. Vielleicht spielen aber auch alle diese möglichen semantischen Zuschreibungen überhaupt keine Rolle und die einfache Figur soll nur als Bildobjekt einer bildimmanenten Untersuchung über die Funktion von Form und Farbe angesehen werden oder als Ausdruck eines formalen multiperspektivischen Bild-Experiments. Erschwert wird die Deutung auch noch durch weitere Motive, wie etwa durch die marokkanischen Musikergruppe sowie der Referenz auf die Figur des Judas.⁵⁴

Ofili adaptiert nicht nur die bereits aufgezeigten Motive und Techniken der modernen Bildgestaltung, sondern auch die Konzepte und Ideen hinsichtlich des neuen Diskurses zwischen Bild und Abbild. Er zitiert Bildideen des Kubismus, namentlich von Picasso und Braque, die eine neue Gegenstandskonzeption und Bildrealität propagieren, die sich selbst autonom setzt anstatt nur in einer mimetischen Funktion aufzugehen. Darüber hinaus überträgt Ofili das Konzept, den Wirklichkeitsbegriff im Bild selbst zu hinterfragen, in seine Kunst und damit auch den Paradigmenwechsel der Moderne, den er für seine neue Sichtweise sowie für den Entwurf eines neuen hybriden Menschenbilds in Anspruch nimmt. Da das hybride Menschenbild keine einheitliche, fremdbestimmte Subjektkonstruktion mehr darstellt, äußert es sich als facettenreiche, multiperspektivische und eigenwillige Form der Identitätsbildung.

⁵² Golden, Thelma / Ofili, Chris: „Conversation“, in: *Chris Ofili*, New York: Rizzoli, 2009, S. 251.

⁵³ Einen weiteren Effekt der Verfremdung oder Beunruhigung des Betrachters erzielt Ofili, indem er die Standfläche der Frau in der Schwebe lässt. Ohne erkennbaren Halt zum Boden, steht die tanzende Salome auf einer nicht greifbaren Fläche. Außerdem kommt es wie bei Picasso zu einer Doppelung der Figur im Bild. Ofili malt einen dunkelblauen Schatten, der wie eine zweite Figur aus der Ebene des Tisches zu wachsen scheint. Der Schatten fällt unnatürlich und sieht wie eine Doppelung der Salome aus. An seinem unteren Ende scheint es so, als würde sich die Form verselbständigen und als eigenständige Formfigur aus dem Tisch entstehen. Ofili stellt das Problem zwischen Bild und Abbild direkt dar, in dem er das eigentliche Abbild der Frau und ihren Schatten als jeweils eigenständige Formen kennzeichnet.

⁵⁴ Dieser Aspekt lässt sich ebenfalls mit Picassos Arbeitsweise in Verbindung bringen: Für die Bildgestaltung von *Les Femmes d'Alger* bedient er sich vielseitiger Inspirationsquellen wie beispielsweise an Vorbildern aus der klassischen Antike, am Werk Cézannes und Paul Gauguins sowie an Stammeskunst außereuropäischer Völker in Form afrikanischer und ozeanischer Masken.

Genauso wie die einzelnen Farb- und Formwerte im Bild, die einzelnen ‚taches‘ bei Cézanne sowie die geometrischen Formen bei Picasso und Braque als autonome Elemente wahrgenommen werden, erhalten auch die verschiedenen Bezugspunkte einer Identitätskonstruktion jeweils einen eigenen Raum. Es gibt keine einheitliche, nationale Identität mehr in den Zeiten des Postkolonialismus. Kollektiv geformte Identitäten werden aufgebrochen, es entsteht an ihrer Stelle ein hybrides Menschenbild aus Differenzen und einzelnen kulturellen Bezügen, die wie die Subjekte und Gegenstände im modernen Bild fragmentiert aus ihrer ursprünglichen Einheit entfernt und in mehreren Perspektiven neu im Bild zusammengesetzt werden – und zwar ohne dass sie erneut unter einer neuen Mono-Perspektive ihrerseits kohärent geordnet werden. Die postkoloniale Identität ist stattdessen heterogen beziehungsweise – übertragen auf den Bilddiskurs – multiperspektivisch, ohne jemals eine übergeordnete Perspektive zu bieten, aus der eine vollständige Übersicht möglich wäre.

Mit kubistischen Gemälden, etwa Braques *Femme à la guitare* (Abb. 123) hat die hybride Identität aber auch das (bild-) immanente System gemein, nach dessen Maßgabe sie sich konstituiert, und dabei wie die Bildkonzeptionen der Moderne einen Effekt der Verfremdung beim Betrachter hervorruft. Wenn traditionell geformte Identitätsbilder auf einmal nicht mehr nach Konventionen und Normen vordefiniert werden, sind sie für die Gesellschaft und den Einzelnen nicht mehr greifbar. Ein Effekt der Verfremdung tritt ein, wenn bekannte und historisch genormte Identitätsbilder nicht mehr lokalisierbar sind, da sie wandelbar und selbstbestimmt eigene Regeln aufstellen. Diese Strategie lässt sich auch auf Picassos *Demoiselles* sowie auf Ofilis *Thirty Pieces of Silver* übertragen. Hier werden, wie bereits ausführlich besprochen, vordefinierte Motive adaptiert und in neue Bildkontexte transformiert. Diese Strategie erinnert natürlich auch an Ofilis Werke aus den 1990er-Jahren, in denen vorgeprägte Stereotype wie beispielsweise die Darstellung von schwarzen Männern als überpotent oder als dümmliche Entertainer aus ihrem ursprünglichen Kontext entnommen und im Bild transformiert werden. Dadurch wird ebenfalls ein Effekt der Verfremdung beim Betrachter ausgelöst, da dieser das ursprüngliche Klischee oder das Stereotyp durchaus noch erkennt.

In dieser Arbeit konnte gezeigt werden, dass Ofilis konzeptioneller Schaffensprozess von der Technik des Samplings bestimmt ist. Auch in *Thirty Pieces of Silver* wendet er diese Zitatstrategie an, die dem Werk deshalb einen neuen Bedeutungsraum eröffnet und einen Bogen schließen lässt zur Problematik der Repräsentation im Werk der 1990er-Jahre und zur rhetorischen Technik des Signifyin(g)s. *Thirty Pieces of Silver* kann daher als Ofilis Versuch einer Adaption der Moderne verstanden werden, gleichzeitig benutzt Ofili diese Traditionslinie aber auch dazu, seinen eigenen Entwurf eines hybriden Menschenbilds visuell umzusetzen, indem er das Konzept der Moderne auf den Perspektivenwandel, den er mit seiner eigenen Kunst intendiert, überträgt.

7. Schlussbetrachtung

7.1. Sampling als Strategie der Repräsentation

Bereits auf den früheren Bildern Ofilis aus den 1990er-Jahren lassen sich Zusammenhänge zwischen den Bildkonzepten der Moderne und seiner künstlerischen Strategie erkennen. Dies gilt auch für die ‚Shit‘-Bilder. Sie bestehen, wie zum Beispiel Braques *Femme à la guitare* (Abb. 123), aus einzelnen, gesampelten Fragmenten, die Ofili beispielsweise in Form von ‚Cut-Outs‘ aus Magazinen entnimmt, oder sie zitieren die Punkte-Malerei aus den Matopos Bergen sowie Motive und Figuren aus der Bühnen- und Filmszene der 1970er-Jahre, nicht zu vergessen natürlich der obligatorische Elefantendung aus dem Zoo sowie die religiöse Symbolik und christliche Ikonographie. Sie alle werden von Ofili angeeignet und auf der Leinwand re-kontextualisiert. Dabei werden, wieder ähnlich Braques Frauendarstellung, verschiedene Perspektiven zu einer Art polyvoken Komplettansicht vereint, die die unterschiedlichsten Bezüge in einer hybriden Textur gleichzeitig und gleichberechtigt in einem Bildraum zusammenbringt. Diese Multiperspektive lässt nicht nur eine Ansicht zu, nicht nur ein Klischee oder Stereotyp und auch nicht nur eine eindeutige, aus der Natur generierte Bildbedeutung, sondern repräsentiert ein Bildkonzept sowie ein dahinter stehender Entwurf für ein Menschenbild, das aus mehreren, heterogenen und oftmals auch widersprüchlichen Facetten besteht und daher von Ambiguität und Vieldeutigkeit bestimmt ist.

Auch auf Ofilis später entstandenem Bild *Thirty Pieces of Silver* (Abb. 125) ist die Kombination unterschiedlicher Motive als Zitat-Strategie allzu offensichtlich, sie ist jedoch zusätzlich angereichert um eine Auseinandersetzung mit den neuartigen Bildkonzepten der Moderne. Doch erneut beschränkt sich das Sampling nicht auf das reine Kopieren von Motiven oder auf „formale Prozeduren der Manipulation von Daten.“ Reinhard Braun ist zuzustimmen, wenn er stattdessen von einer „kulturellen Technik“ spricht, von „Mechanismen der Bedeutungsproduktion, [der] Manipulation von Sinn, von Repräsentation, von Geschichte.“¹ Ofili fordert die allgemein gültigen Strategien der Repräsentation heraus und setzt die subversive Kraft des Samplings dafür ein, im Hinblick auf ein neues, komplexes Menschenbild Traditionen und Konventionen der Darstellung infrage zu stellen und sogar zu erschüttern, indem er Stereotype kopiert und transformiert und damit die Diskrepanz zwischen Realität und Abbild beziehungsweise die vermeintliche Authentizität des Originals mit einem kritischen Akzent visuell in Szene setzt. Ein letztes Bildbeispiel soll diesen Prozess des Samplings abschließend noch einmal illustrieren.

¹ Braun, Reinhard: „Re-Cycling, Re-Formating, Re-Morphing, Re-Sampling, ...“. http://braun.mur.at/texte/sampling_3800.shtml (Stand: 08.02.2008).

7.2. *Christmas Eve (palms)* (2007)

Christmas Eve (Palms) (Abb.55) aus dem Jahr 2007 zeigt das bereits bekannte Motiv eines tanzenden Figurenpaares und ist Teil einer Serie von Bildern, die zwar unterschiedlich gestaltet wurden, aber alle das gleiche Motiv besitzen. Der motivische Ursprung dieser Bilderserie ist ein Foto des Künstlers Malick Sidibé aus dem Jahr 1963 mit dem Titel *Nuit de Noel* (Abb. 37). Ofili adaptiert das Motiv des Paares und verändert es gleichzeitig in unterschiedlichen Darstellungsweisen auf einer Vielzahl von Leinwänden und Blättern, wie in Kapitel 2 bereits erwähnt wurde: als Collage aus Aluminium-Folie, Kohle und Öl (*Christmas Eve (Palms)*), in Öl auf Leinwand (*Douen's Dance*) (Abb. 38, als Bleistiftzeichnung (*Christmas Eve*, Abb. 57), in Öl und Kohle (*Footsteps (Las Cuevas)* Abb. 58) oder als integriertes Motiv innerhalb eines anderen Werk- und Themenkomplexes wie im Bild *Lazarus (Dream)* (Abb. 32).

Zusätzlich zu diesem Motiv führt Ofili eine Legende aus dem Volksmund Trinidad und Tobagos ins Bild ein. Auf die folkloristische Sage über die sogenannten Douens spielt Ofili einmal direkt in seinem Bildtitel an (*Douen's Dance*) sowie innerhalb der Serie mit dem Motiv der Fußabdrücke.² Außerdem lassen sich noch weitere Zitate aus dem Bereich der Kunstgeschichte erkennen: Durch die Verwendung von Ölfarbe auf Aluminiumfolie entsteht auf *Christmas Eve (Black Palms)* (Abb. 56) ein gestalterischer Effekt, der an Max Ernst und seine Grattage-Technik erinnert, die aufgeklebten Farbstreifen wiederum rufen Matisse'scherenschnitte ins Gedächtnis. Des Weiteren werden kubistische Figurenkompositionen, beispielsweise durch die Krawatte des Manns, aufgerufen, die entgegen einer realistischen Darstellung quer ausgeklappt am Körper herunterhängt. Darüber erinnern die Schönlinigkeit an den Jugendstil, die Flächigkeit an Lautrecs Plakatkunst, die fliegenden Figuren an Marc Chagall sowie der unrealistisch wirkende Raum an undefinierte, unwirkliche Bildwelten des Surrealismus.

Im Fokus dieser abschließenden Betrachtung soll jedoch das von Ofili wiederholt herangezogene Fotomotiv von Malick Sidibé stehen, über das sich Ofili selbst geäußert hat:

I saw it and was struck by it. And then I found out it's one of his most famous photo. It's a beautiful and compelling black and white photograph of two figures, a male and female who I'm told are in fact brother and sister – dancing together. She's wearing no shoes, he's wearing shoes; he has formal clothes, she has a light coloured dress. I like the fact that they are not looking down at the motion of their legs. There's a sense of them being enclosed in one world, oblivious to what's going

² Wie bereits im Kapitel 2.3.1.: *Stilbruch oder konzeptionelle Weiterentwicklung? Ein Vergleich von Mono Gris (1999-2002) und Lazarus (dream) (2007)* erwähnt wurde, ist Douens laut Volksmund der Name für verlorene Seelen von Kindern, die vor ihrem Tod nicht getauft wurden, und deren Schicksal darin besteht, nach ihrem Tod als Geister für alle Ewigkeit auf der Welt herumwandeln zu müssen, ständig auf der Suche nach anderen Kindern die sie in den Tod locken können. Einziges Erkennungsmerkmal, das sie von sterblichen Kindern unterscheidet, sind ihre Füße, die mit der Ferse nach vorne verdreht sind und Fußspuren auf dem Boden hinterlassen.

on around them. [...] I think the image is worth using as a springboard for paintings of figures dancing in a space that allows you to feel that they are lost in themselves.³

Ofilis kopiert selbst kleinste Details des Fotomotivs von Sidibé, wie zum Beispiel die fehlenden Schuhe der Frau oder der gesenkte Blick beider Figuren. In dieser reinen Kopie geht die Motiv-Anleihe Ofilis jedoch nicht auf, denn durch die manipulative Bearbeitung steht ein anderer Aspekt im Vordergrund, nämlich dass es sich bei der Vorlage um ein fotografisches Dokument der Wirklichkeit, also um ein ‚echtes‘ Abbild der Realität handelt.

Seit der Erfindung der Fotografie herrscht so etwas wie eine grundsätzliche Übereinstimmung darüber, dass das fotografische Dokument die Welt getreu wiedergibt. Eine außerordentliche Glaubwürdigkeit, ein einzigartiges Gewicht der Wirklichkeit wurde ihm zugesprochen, weil es auf dem Prinzip beruht, dass sich physische Objekte mittels der optischen und chemischen Funktionsweise des Lichtes auf ihm abbilden. Aufgrund dieser Bedingungen ihrer Genese kann die Fotografie „in den Augen der Doxa und des Common Sense“⁴, oder auch „für den gesunden Menschenverstand“⁵, nicht lügen.⁶

Es ist genau dieses Konzept der vermeintlich wahrheitsgetreuen Wirklichkeitsabbildung der Fotografie, die „definitionsgemäß die Begebenheit als solche, das buchstäblich Wirkliche“⁷ in sich trägt, den Ofilis auf *Christmas Eve (Palms)* diskutiert. Dabei ist es von eminenter Bedeutung, dass die Fotografie von Malick Sidibés *Nuit de Noel* eine Aufnahme eines aus der Alltagswelt entnommenen Motivs ist, da dies die vermeintliche Wirklichkeitsdarstellung im Foto noch verstärkt.

Auf den ersten Blick wirkt die Schwarz-Weiß Aufnahme *Nuit de Noel* wie ein Schnappschuss oder eine Momentaufnahme eines geselligen Paartanzes, wie eine dokumentarische Fotoaufnahme, die ein ‚authentisches‘ Bild aus dem Leben zweier Menschen wiedergibt. Ein privater Augenblick wird fotografisch festgehalten und lässt die Szene als nicht gestellt erscheinen, sondern als spontan aus dem realen Leben gegriffen. Jedoch merkt man beim Betrachten weiterer Fotos von Sidibé sehr schnell, dass seine Protagonisten sehr wohl wissen, dass sie gerade fotografiert werden. Auf fast allen seiner Aufnahmen blicken die Menschen in die Kamera und lassen durch Gestik und Mimik erkennen, dass sie eine bestimmte

³ Eshun, Ekow: „Ekow Eshun interviews Chris Ofilis“ (Juni 2009), in: Kat. Ausst. London 2010, S. 102.

⁴ Dubois, Philippe: *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*, Amsterdam / Dresden: Verlag der Kunst, 1998, S. 29.

⁵ Barthes, Roland: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990, S. 13.

⁶ Brändle, Ilka: „Das Foto als Bildobjekt – Aspekte einer Medienanthropologie“, in: Belting, Hans (Hrsg.): *Bilderfragen – Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2007, S. 84.

⁷ Barthes, Roland: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990, S. 12.

Pose für das Bild einnehmen.⁸ Durch die Kopie dieses authentisch wirkenden Fotos / Motivs mit den Mitteln der Malerei unterstreicht Ofili die bereits auf dem Foto zur Diskussion gestellte Frage nach Wirklichkeit und Pose beziehungsweise Realität und Illusion, denn der vermeintliche Schnappschuss ist eigentlich gestellt und inszeniert. *Christmas Eve (Palms)* verdeutlicht, insbesondere durch die mehrmalige Wiederholung des Motivs in unterschiedlichen Malweisen innerhalb der Serie, die augenscheinliche Wiederverwendbarkeit und die variable Einsatzmöglichkeit des ‚authentischen‘ Augenblicks (oder Fotos), wie dies schon Andy Warhol mit den medialen Images der *Jackie* vorgeführt hatte: Die Authentizität und Autorität des Originals wird in der Serialität ihrer Wirkung beraubt und zu einem beliebig wiederholbaren Werkstoff herabgestuft.

Genauso wie Ofili durch die Wiederholung seines ‚Captain Shits‘ rassistische Sichtweisen als hinfällige Klischeebilder entlarvt hat, zeigt er durch die Wiederholung des Paar-Motivs die Manipulationsmöglichkeiten ‚authentischer‘ Bilder auf – die Technik der Wiederholung wird damit aber auch zu einem essentiellen Teil der Bildaussage und damit der Interpretation. Wie bei Warhol die Technik des Siebdrucks zur Sinnstiftung und Bildbedeutung beiträgt, erzeugt die Methode des Samplings erst die Bedeutung von *Christmas Eve (Palms)*. Ofili zerlegt das Vorbild in einzelne Elemente und setzt sie in verschiedenen Ebenen und Materialien auf *Christmas Eve (Palms)* neu zusammen. Der Arbeitsprozess wird dadurch sichtbar, nachvollziehbar und buchstäblich durchschaubar.

Die Technik des Samplings manipuliert Repräsentationsweisen und deren vorgebliche Sinnhaftigkeit. Im Falle der Fotografie ist es deren Funktion als Zeugnis von Wahrheit und damit Wahrhaftigkeit, das Ofili sich angeeignet und mit den Mitteln der Collage in seiner Glaubwürdigkeit erschüttert. Durch die Reproduktion des Motivs und seines ursprünglichen Bedeutungs- und Funktionszusammenhangs stellt Ofili seinerseits die Frage nach der Wirklichkeit im Bild. Durch das Konzept des Samplings jedoch werden die konventionellen Sicht- und Denkweisen, wie in dieser Arbeit gezeigt werden konnte, herausgefordert und müssen neuen Strategien der Repräsentation, neuen Ausdrucksmöglichkeiten weichen.

⁸ Vgl. die Abbildungen in: *Malick Sidibé*, Ausstellungskatalog Musée de la Fondation Zinsou Cotonou, 2008, Bruxelles: Fondation Zinsou, 2008.

8. Anhang

8.1. Chronologischer Lebenslauf des Künstlers

Chris Ofili, geboren 1968 in Manchester, England. Lebt und arbeitet seit 2005 in Trinidad

Ausbildung:

- 1991-93: M.A. Fine Art, Royal College of Art, London
- 1992: Austauschsemester an die Hochschule der Künste, Berlin
- 1988-91: B.A. Fine Art, Chelsea School of Art, London
- 1987-88: Art Foundation Course, Tameside College of Technology, Lancashire
- 1985-87: Xaverian Sixth Form College in Manchester
- 1980-85: St. Pius Roman Catholic High School in Longsight, Manchester

8.2. Ausstellungsverzeichnis des Künstlers

Einzelausstellungen:

- 2010: *Chris Ofili*, Tate Britain, London
- 2009: *fro Margins*, David Zwirner, New York
- 2007: *Devil's Pie*, David Zwirner, New York
- 2006: *The Blue Rider Extended Remix*, kestnergesellschaft, Hannover
- 2005: *The Blue Rider*, Contemporary Fine Arts, Berlin
The Upper Room, Tate Britain, London
Afro Muses 1995-2005, The Studio Museum in Harlem, New York
- 2003: *Within Reach*, Britischer Pavillon, 50. Biennale, Venedig
- 2002: *Freedom One Day*, Victoria Miro Gallery, London
- 2001: *Chris Ofili Watercolours*, Gallery Side 2, Tokyo
- 2000: *Chris Ofili Drawings*, Victoria Miro Gallery, London
- 1999: *Afrobiotics*, Gavin Brown's Enterprise, New York
Watercolours, Le Case d'Arte, Mailand
- 1998: *Chris Ofili*, Southampton City Art Gallery, Southampton; Serpentine Gallery, London; Whitworth Art Gallery, Manchester
- 1997: *Pimpin ain't easy but it sure is fun*, Contemporary Fine Arts, Berlin
- 1996: *Afrodizzia*, Victoria Miro Gallery, London
- 1995: *Chris Ofili*, Gavin Brown's Enterprise, New York
- 1993: *Shit Sale*, Straße des 17. Juni, Berlin; Brick Lane, London
- 1991: *Paintings and Drawings*, Kepler Gallery, London

Ausgewählte Gruppenausstellungen:

- 2010: *Afro Modern: Journeys through the Black Atlantic*, Tate Liverpool, Liverpool
- 2009: *Collected: Propositions on the Permanent Collections*, The Studio Museum in Harlem, New York
Passports: Great Early Buys from the British Council Collection, Whitechapel Gallery, London
- 2008: ... *And Then Again, Printed Series 1500-2007*, Hammer Museum, Los Angeles
Collecting Collections: Highlights from the Permanent Collection of The Museum of Contemporary Art, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles
History in the Making: A Retrospective of the Turner Prize, Mori Art Museum, Tokio
Out of Shape: Stylistic Distortions of the Human Form in Art from the Logan Collection, The Frances Lehman Loeb Art Center, Vassar College, Poughkeepsie, New York
- 2007: *Traum und Trauma - Werke aus der Sammlung Dakis Joannou*, Athen, Kunsthalle Wien, Wien
The Fractured Figure, The Deste Foundation, Athen
Leerräume des Erzählens, Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg
Star Power: Museum as Body Electric, Museum of Contemporary Art, Denver
True Romance. Allegorien der Liebe von der Renaissance bis heute, Kunst-halle, Wien; Villa Stuck, München; Kunsthalle zu Kiel
Turner Prize Retrospective, Tate Britain, London
- 2006: *How to Improve the World - 60 years of British Art*, Arts Council Collection, Hayward Gallery, London
Infinite Painting, Villa Manin - Centro d'Arte Contemporanea, Codroipo
Prints Now, Victoria & Albert Museum, London
- 2005: *After Cézanne*, Museum of Contemporary Art, Los Angeles
Contemporary Erotic Drawing, Aldrich Contemporary Art Museum, Ridgefield
Drawing from the Modern: 1975 – 2005, Museum of Modern Art, New York
Early Work, David Zwirner, New York
Getting Emotional, Institute for Contemporary Arts, Boston, MA
Artists & Prints: Part 2, Museum of Modern Art, New York
Revelations: Reflecting British Art in the Arts Council Collection, Laing Art Gallery, Newcastle
Translation, Palais de Tokyo, Paris
- 2004: *Fabulism*, Joslyn Art Museum, Omaha
Faces in the Crowd – Picturing Modern Life from Manet to Today, Whitechapel Art Gallery, London; Castello di Rivoli, Rivoli; Museo d'Arte Contemporanea, Turin
Monument to Now, The Dakis Joannou Collection, DESTE Foundation for Contemporary Art, Athen
- 2003: *Happiness: A Survival Guide For Art and Life*, Mori Art Museum, Tokyo
Paradise City, Museum and Art Gallery, Bristol; Laing Art Gallery, Newcastle; National Gallery, Sunley Room, London

- Supernova: Art of the 1990's from the Logan Collection*, SFMoMA, San Francisco
- 2002: *Cave Painting*, Santa Monica Museum of Art, Santa Monica
drawing now: eight propositions, MoMA QNS, Long Island City, New York
- 2001: *The Mystery of Painting*, Sammlung Goetz, München
One Planet under a Groove: Hip Hop and Contemporary Art, Bronx Museum of the Arts, New York; Walker Arts Center, Minneapolis; Spelman College Museum of Fine Art, Atlanta; Museum Villa Stuck, München
Public Offerings, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, CA
- 2000: *Sydney Biennale*, Museum of Contemporary Art, Sydney
Ant Noises I, The Saatchi Gallery, London
- 1999: *Carnegie International*, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh
History of the Turner Prize, ArtSway, Hampshire
- 1998: *The Turner Prize*, Tate Gallery, London
Pictura Britannica, Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa, Wellington; Art Gallery of Australia, Adelaide; Museum of Contemporary Art, Sydney
- 1997: *Dimensions Variable*, Helsinki City Art Museum, Helsinki u.a.
Sensation: Young British Artists from The Saatchi Collection, Royal Academy of Arts, London; Hamburger Bahnhof, Berlin; Brooklyn Museum of Art, New York
- 1996: *British Art Show 4*, Scottish Gallery of Modern Art, Edinburgh
- 1995: *About Vision: New British Painting in the 1990's*, Christchurch Mansion, Ipswich
Brilliant! New Art From London. Museum of Contemporary Art, Houston; Art Center, Minneapolis
- 1994: *Painting Show*, Victoria Miro Gallery, London
- 1993: *BT New Contemporaries*, Cornerhouse Gallery, Manchester
- 1992: *Pachipamwe International Artists' Workshop Exhibition*, Bulawayo Art Gallery, Harare, Zimbabwe
- 1991: *Whitworth Young Contemporaries*, Whitworth Art Gallery, Manchester
- 1990: *Whitworth Young Contemporaries*, Whitworth Art Gallery, Manchester
BP Portrait Award Exhibition, National Portrait Gallery, London
- 1989: *Whitworth Young Contemporaries*, Whitworth Art Gallery, Manchester
- 1988: *Tomorrow's Artists Today*, Smith's Gallery, London

Öffentliche Sammlungen:

ADS Arts Ltd., New York
Arts Council Collection, Hayward Gallery, London
British Council Collection, London
The British Museum, London
Carnegie Museum of Art, Pittsburgh
César and Mima Reyes, Puerto Rico
Contemporary Art Society, London
The Dakis Joannou Collection, Athen

De Moines Art Center, Des Moines
Deutsche Bank, Frankfurt
The Eli Board Family Foundation, Los Angeles
Froehlich Collection, Stuttgart
Goetz Collection, München
Joselyn Museum of Art, Cleveland
Judith Rothschild Collection, New York
Museum of Contemporary Art, Los Angeles
Museum of Modern Art, New York
Norton Family Collection, Santa Monica
Ole Faarup, Kopenhagen
Provinzial Versicherung, Düsseldorf
Rubell Family Collection, Miami
Saatchi Collection, London
San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco
Southampton City Art Gallery, Southampton
Studio Museum, Harlem, New York
Tate Gallery, London
Victorian and Albert Museum, London
Victoria and Warren Miro, London
Walker Art Center, Minneapolis
Whitworth Art Gallery, Manchester

8.3. Bibliographie

1. Chris Ofili

1.1. Ausstellungskataloge und Monographie

1.1.1. Kataloge zu Einzelausstellungen (eine Auswahl)

1.1.2. Kataloge zu Gruppenausstellungen (eine Auswahl)

1.2. Leben und Werk

1.2.1. Monographie

1.2.2. Artikel, Essays und Interviews

1.3. Ausstellungskataloge und Artikel zu anderen Künstlern

2. Wissenschaftliche Literatur

2.1. Kulturtheorie und Kulturpolitik, Politik und Gesellschaft, Gender Studies

2.2. Sprachwissenschaft und Musikwissenschaft

2.3. Bildwissenschaft und Literatur zur Kunst der Moderne

1. Chris Ofili

1.1. Ausstellungskataloge und Monographie

1.1.1. Kataloge zu Einzelausstellungen (Auswahl)

Kat. Ausst. Southampton / London 1998

Corrin, Lisa G. / Snood, Stephen / Worsdale, Godfrey (Hrsg.): *Chris Ofili*, Ausstellungskatalog Southampton City Art Gallery, The Serpentine Gallery London 1998, London: Lithosphere, 1998. Mit Beiträgen von Worsdale, Godfrey: „The Stereo Type”, S. 1-10; Corrin, Lisa G.: „Confounding the stereotype”, S. 13-16; Eshun, Kodwo: „Plug Into Ofili”, S. 81-88.

Kat. Ausst. London 2002

Victoria Miro Gallery (Hrsg.): *The Upper Room – Chris Ofili*, Ausstellungskatalog Victoria Miro Gallery 2002, London: Victoria Miro Gallery, 2002. Mit Beiträgen von Paisley, Susanna: „Those who share at the table”, S. 3-27, Coleman, Beth: „Lesson II, Book of Johns: where the structural analysis of entering a room is determined to be a sublime one”, S. 53-57.

Kat. Ausst. London 2003

Victoria Miro Gallery (Hrsg.): *Chris Ofili – Within Reach*, Ausstellungskatalog British Pavilion 50. Biennale Venedig 2003, London: Victoria Miro Gallery, 2003. Mit Beiträgen von Golden, Thelma / Ofili, Chris: „A conversation”, S. 7-25, Searle, Adrian: „A fine romance”, S. 27-33, Coleman, Beth: „Theory of messages”, S. 35-43, Hall, Stuart: „Chris Ofili in Paradise: dreaming in Afro”, S. 45-49.

Kat. Ausst. New York 2005

The Studio Museum (Hrsg.): *Chris Ofili: Afro Muses 1995-2005*, Ausstellungskatalog The Studio Museum in Harlem New York 2005, New York: Studio Museum Harlem, 2005. Mit Beiträgen von Golden, Thelma: „She & He”, S. 10-15, Coleman, Beth: „Mano a mano”, S. 40-43, Als, Hilton: „Cricket: a radio play”, S. 132-137.

Kat. Ausst. Hannover 2006

Görner, Veit / Wagner, Hilke (Hrsg.): *The Blue Rider Extended Remix – Chris Ofili*, Ausstellungskatalog kestnergesellschaft Hannover 2006, Hannover: kestnergesellschaft, 2006. Mit Beiträgen von Görner, Veit: „New Tradition“, S. 4-5, Zuschlag, Christoph: „Der Blaue Reiter / The Blue Rider“, S. 6-7; Grau, Carolina: „Der Caganer / The Caganer“, S. 10-15; Antwi, Louis: „Blu and Silva“, S. 42-43; Tate, Greg: „Negerhimmel / Negro Heaven (Blues Clues)“, S. 70-73, Wagner, Hilke: „The Blue Rider Extended Remix“, S. 106-113, Quin, John: „Thought for the day – Morgenandacht“, S. 142-147; Brock, Bazon: „Die Herren Franz Marc und Wassily Kandinsky haften gesamtverantwortlich für die Deckung der Kosten / Messrs. Franz Marc and Wassily Kandinsky are severally liable for covering costs“, S. 172-175.

Kat. Ausst. New York 2007

Choon, Angela / Shaw, Cameron (Hrsg.): *Chris Ofili's Devil's Pie*, Ausstellungskatalog Galerie David Zwirner New York 2007, New York: Steidl und David Zwirner, 2008. Mit einem Beitrag von Kertess, Klaus: „Just Desserts“ (2007), S. 5-17.

Kat. Ausst. Santa Fe 2009 (New Mexico)

Joern, Julia / DeMase, Liz (Hrsg.): *Chris Ofili – Afro Margin*, Ausstellungskatalog Galerie David Zwirner New York 2009, Santa Fe (New Mexico): Radius Books, 2009. Mit einem Gedicht von Ellams, Inua: „Goats, Milk & Mathematics“, S. 1, und einem Beitrag von Shaw, Cameron: „Afro Margin Meditations“, S. 2-3.

Kat. Ausst. London 2010

Nesbitt, Judith (Hrsg.): *Chris Ofili*, Ausstellungskatalog Tate Britain London 2010, London: Tate publishing, 2010. Mit Beiträgen von Nesbitt, Judith: „Beginnings“, S. 8-21; Enwezor, Okwui: „The Vexations and Pleasures of Colour: Chris Ofili's ‚Fromuses‘ and the Dialectic of Painting“, S. 64-77; Eshun, Ekow: „Ekow Eshun interviews Chris Ofili“ (Juni 2009), S. 96-105; Springer, Atillah: „The Healer“, S. 134-135.

1.1.2. Kataloge zu Gruppenausstellungen (Auswahl)

Kat. Ausst. Minneapolis 1995

Joan Rothfuss/Kathleen McLean / Douglas Fogle (Hrsg.): *Brilliant! New Art from London*, Ausstellungskatalog Walker Art Center, Minneapolis / Contemporary Arts Museum, Houston 1995, Minneapolis: Walker Art Center Publications, 1995. Mit einem Interview von Spinelli, Marcelo: „Chris Ofili“, S. 66-67.

Kat. Ausst. London 1997

Rosenthal, Norman (Hrsg.): *Sensation – Young British Artists from the Saatchi Collection*, Ausstellungskatalog Royal Academy of Arts London 1997, London: Thames & Hudson, 1997. Mit Beiträgen von Rosenthal, Norman: „The blood must continue to flow“, S. 8-11, Shone, Richard: „From ‚Freeze‘ to *House*: 1988-94“, S. 12-25, Maloney, Martin: „Everyone a Winner! Selected British Art from the Saatchi Collection 1987-97“, S. 26-34, Adams, Brooks: „Thinking of you: An American's Growing, Imperfect Awareness“, S. 35-39, Jardine, Lisa: „Modern Medicis: Art Patronage in the Twentieth Century in Britain“, S. 40-48.

Kat. Ausst. München 2001

Goetz, Ingvild / Schumacher, Rainald (Hrsg.): *The Mystery of Painting*, Ausstellungskatalog Sammlung Goetz München 2001, München: Sammlung Goetz, 2001. Mit einem Beitrag von Coleman, Beth: „Chris Ofili Triptych: Dreams, Trump, and Variations on a Theme with Wheels“, S. 169-178.

1.1.3. Monographie

Chris Ofili, New York: Rizzoli, 2009. Mit einem Vorwort von Doig, Peter und Beiträgen von Becker, Carol: „Brooklyn Museum: Messing with the sacred“, S. 78-84; Adjaye, David: „Chris Ofili: The Upper Room“, S. 122-125; Enwezor, Okwui: Shattering The Mirror of Tradition: Chris Ofili's Triumph of Painting at the 50th Venice Biennale“, S. 142-156; Walker, Kara: „Promenade“, S. 208-209; Golden, Thelma / Ofili, Chris: „Conversation“, S. 233-251; Shaw, Cameron: „Two more ways of looking at it“, S. 254.

1.2. Artikel, Essays und Interviews

Cembalest, Robin: „Battle in Brooklyn“, in: *ARTnews*, Vol. 98, No. 10, November 1999, S. 61-62.

Cosentino, Donald J.: „Hip-Hop Assemblage – The Chris Ofili Affair“, in: *African Arts*, Vol. 33, No. 1, Frühling 2000, S. 40-51/95.

Danto, Arthur C.: „Sensation in Brooklyn“, in: *The Nation*, Vol. 269, No. 141, November 1999, S. 25-29.

De Salvo, Donna: „My Pop“, in: *Artforum International*, Oktober 2004, S. 58.

Dubin, Steven C.: „How ‚Sensation‘ became a scandal“, in: *Art in America*, Vol. 88, No. 1, Januar 2000, S. 53-59.

Eshun, Kodwo: „An Ofili big adventure“, in: *Arena*, Oktober 1998, S. 138-140.

Fusco, Coco: „Captain Shit and other allegories of black stardom: the work of Chris Ofili“, in: *Nka Journal of Contemporary African Art*, Frühjahr / Sommer 1999, S. 40-45.

Heartney, Eleanor: „A Catholic Controversy“, in: *Art in America*, Vol. 87, No. 12, Dezember 1999, S. 39-41.

Jones, Jonathan: „Paradise Reclaimed“, in: *The Guardian – Weekend*, 15. Juni 2002, S. 18-23.

Koerner von Gustorf, Oliver / Ofili, Chris: Modernist Blues – Chris Ofili's *The Blue Rider Extended Remix*, April 2006, <http://www.db-artmag.de/2006/4/d/2/448.php> (Stand: 22.01. 2010).

Lange, Christy / Ofili, Chris: „In Search of the Real Me“, in: Curiger, Bice (Hrsg.): *Tate etc.*, Issue 18, Frühjahr 2010, S. 90-101.

Lubbock, Tom: „Monkey Business“, in: *The Independent*, 9. Juli 2002, S. 16-17.

MacRitchie, Lynn: „Ofili's Glittering Icons“, in: *Art in America*, Vol. 88, No. 1, Januar 2000, S. 96-101.

Maloney, Martin: „Dung & Glitter“, in: *Modern Painters*, Herbst 1998, S. 41-42.

Müller, Silke: „Chris Ofili: Maler und Mythenspieler“, in: *ART: das Kunstmagazin*, Nr. 2, Februar 2000, S. 10-21.

Miller, Paul D.: „Deep Shit – An Interview with Chris Ofili“, in: *Parkett*, No. 58, 2000, S. 164-169.

Morgan, Stuart: „The Elephant Man“, in: *Frieze. International Art Magazine*, März / April 1994, S. 40-43.

Newsome, Rachel: „Afrodaze – Chris Ofili“, in: *Dazed & Confused*, November 1998, S. 74-80.

Ratnam, Niru: „Chris Ofili and the Limits of Hybridity“, in: *New Left Review*, No. 235, Mai / Juni 1999, S. 153-159.

- Ross, Andrew: „The Rights Stuff“, in: *Artforum International*, Vol. 38, No. 3, November 1999, S. 45/48.
- Saltz, Jerry: „The Elephant in the Room“, in: *New York Magazine*, Oktober 2007, S. 94-95.
- Searle, Adrian: „Top plop“, in: *The Guardian*, 21. April 1998, S. 10.
- Searle, Adrian: „Ofili: the blue period“, in: *The Guardian*, 22. November 2005, S. 18-20.
- Schlüter, Ralf: „Die sanfte Umschreibung der Geschichte“, in: *art*, Nr. 7, Juli 2006, S. 84.
- Spinelli, Marcelo: „Chris Ofili“, in: Rothfuss, Joan / McLean, Kathleen / Fogle, Douglas (Hrsg.): *Brilliant! New Art from London*, Ausstellungskatalog Walker Art Center Minneapolis / Contemporary Arts Museum Houston 1995, Minneapolis: Walker Art Center Publications, 1995, S. 66-67.
- von Taube, Annika / Ofili, Chris: „Serious Shit“, in: Bracht, Christian (Hrsg.): *Sleek*, Issue 10, Frühjahr 2006, S. 82-89.
- Thon, Ute: „Der Bürgermeister, die Kunst und der Elefantendung“, in: *Kunstforum international*, Bd. 148, Dezember 1999 - Januar 2000, S. 432-434.
- Tolia-Kelly, Divya / Morris, Andy: „Disruptive Aesthetics? Revisiting the Burden of Representation in the Art of Chris Ofili and Yinka Shonibare“, in: *Third Text*, Vol. 18, Issue 2, 2004, S. 153-167.
- Vogel, Carol: „Holding Fast to His Inspiration“, In: *The New York Times*, 28. September 1999, S. E1/E3.
- Wainwright, Leon: „Peter Doig & Chris Ofili“, in: *BOMB*, No. 101, Herbst 2007, S. 32-41.
- Wullschlager, Jackie: „Man of Colour“, *Financial Times*, 30./31, Januar 2010, S. 13.

1.3. Ausstellungskataloge, Bücher und Artikel zu anderen Künstlern

Kat. Ausst. New York 1989

McShine, Kynaston (Hrsg.): *Andy Warhol – A Retrospective*, Ausstellungskatalog Inst. The Museum of Modern Art New York 1989, Boston: Bullfinch Press, 1989. Mit einer Einführung von McShine, Kynaston: „Introduction“, S. 13-23.

Kat. Ausst. New York 1992

Marshall, Richard (Hrsg.): *Jean-Michel Basquiat*, Ausstellungskatalog Whitney Museum of American Art New York 1992, New York: Whitney Museum of American Art Publications, 1992. Mit Beiträgen von Hebdige, Dick: „Welcome to the Terrordome: Jean-Michel Basquiat and the ‚Dark‘ Side of Hybridity“, S. 60-70.

Kat. Ausst. Luzern 1995

Spinelli, Claudia / Rogger, André (Hrsg.): *Andy Warhol. Paintings 1960 – 1986*, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Luzern 1995, Ostfildern-Ruit bei Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1995. Mit Beiträgen von Schwander, Martin: „Der richtige Künstler zur richtigen Zeit“, S. 7-10; Baudrillard, Jean: „Von der absoluten Ware“, S. 15-18; Lüthy, Michael: „Die scheinbare Wiederkehr der Repräsentation“, S. 31-42.

Kat. Ausst. New York 1996

Beauchamp-Byrd, Mora J. / Sirmans, M. Franklin (Hrsg.): *Transforming the Crown – African, Asian & Caribbean Artists in Britain 1966-1996*, Ausstellungskatalog Caribbean Cultural Center und African Diaspora Institute New York 1996, New York: Palace Press, 1997. Darin: Tawadros, Gilane: „Running with the hare and hunting with the hounds“, S. 58-62.

Kat. Ausst. Massachusetts 2003

Berry, Ian / English, Darby / Patterson, Vivian / Reinhardt, Mark (Hrsg.): *Kara Walker: Narratives of a Negress*, Ausstellungskatalog Institute of Technology Massachusetts 2003, Massachusetts: The MIT Press, 2003. Mit einem Beitrag von Reinhardt, Mark: „The art of racial profiling“, S. 109-141.

Kat. Ausst. Wien 2004

Matt, Gerald (Hrsg.): *Yinka Shonibare – Double Dutch*, Ausstellungskatalog Museum Boijmans van Beunigen, Kunsthalle Wien 2004, Rotterdam: NAI Publishers, 2004. Mit Beiträgen von Diawara, Manthia: „Unabhängigkeits-Cha Cha Cha – Die Kunst des Yinka Shonibare“; S. 17-23; Guldemon, Jaap / Mackert, Gabriele: „Im Gespräch mit Yinka Shonibare“; S. 35-41; McRobbie, Angela: „Der afrikanische Dandy“, S. 63-65.

Kat. Ausst. Wien 2006

Schröder, Klaus Albrecht (Hrsg.): *Andy Warhol: POPSTARS. Drawings and Collages*, Ausstellungskatalog Albertina Wien 2006, Wien: Holzhausen Druck & Medien, 2006. Mit einem Beitrag von Crone, Rainer / von Stosch, Alexandra: „Stars zwischen Licht und Schatten – Warhols subversive Lesarten bildlicher Vergegenständlichung“, S. 13-35.

Araeen, Rasheed: „The Success and the Failure of the Black Arts Movement“, in: Bailey, David A. / Baucom, Ian / Boyce, Sonia (Hrsg.): *Shades of Black – Assembling Black Arts in 1980s Britain*, Durham, London: Duke University Press, 2005, S. 21-33.

Bourdon, David: „Andy Warhol and the Society Icon“, in: *Art in America*, Vol. 63, No. 1, Januar-Februar 1975, S. 42-45.

Crone, Rainer: *Andy Warhol*, Hamburg: Verlag Gerd Hatje, 1970.

de Souza, Pauline: „Holdin' Them Up“, in: *Art History*, Vol. 22, No. 5, Dezember 1999, S. 774-777.

Fisher, Jean: „Dialogues“, in: Bailey, David A. / Baucom, Ian / Boyce, Sonia (Hrsg.): *Shades of Black – Assembling Black Arts in 1980s Britain*, Durham / London: Duke University Press, 2005, S. 167-196.

Geldzahler, Henry / Rosenblum, Robert (Hrsg.): *Andy Warhol Porträts*, München / New York: Prestel-Verlag, 1993.

Hannaham, James: „The shadow knows: an hysterical tragedy of one young Negress and her art“, in: Kalinovska, Milena / Gangitano, Lia / Nelson, Steven (Hrsg.): *New Histories*, Boston: The Institute of Contemporary Art, 1996, S. 176-180.

Hannaham, James: „Pea, Ball, Bounce“, in: *Interview*, November 1998, S. 114-119.

hooks, bell: „Altars of sacrifice: re-membling – artist Jean-Michel Basquiat“, in: *Art in America*, Vol. 81, No. 6, Juni 1993, S. 66-75/117.

Malick Sidibé, Ausstellungskatalog Musée de la Fondation Zinsou Cotonou, 2008, Bruxelles: Fondation Zinsou, 2008.

Roberts, John: „Sonia Boyce in conversation with John Roberts“, in: *Third Text – Third World Perspectives on contemporary Art & Culture*, No. 1, Herbst 1987, S. 55-64.

Salmen, Brigitte (Hrsg.): *Der Almanach. Der Blaue Reiter. Bilder und Bildwerke in Originalen*, Murnau: Schloßmuseum, 1998.

Saltz, Jerry: „Sie zahlt kräftig heim“, in: *Parkett*, No. 45, 1995, S. 82-85.

Shonibare, Yinka: „Fabric, and the Irony of Authenticity“, in: Papastergiadis, Nikos (Hrsg.): *Annotations 1: Mixed Belongings and Unspecified Destinations*, London: inIVA, 1997, S. 38-41.

Stucky, Charles F.: „Andy Warhol's Painted Faces“, in: *Art in America*, Vol. 68, No. 5, Mai 1980, S. 102-111.

Warhol, Andy/ Hackett, Pat: *Popism. The Warhol 60s*, New York: Harper & Row, 1980.

2. Wissenschaftliche Literatur

2.1. Kulturtheorie und Kulturpolitik, Politik und Gesellschaft, Gender Studies

Ashcroft, Bill: *Post-Colonial Transformation*, London / New York: Routledge, 2001.

Beck-Gernsheim, Elisabeth: *Wir und die Anderen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.

Becker, Peter Emil: *Sozialdarwinismus, Rassismus, Antisemitismus und Völkischer Gedanke. Wege ins Dritte Reich*, Stuttgart / New York: Georg Thieme Verlag, 1990.

Bhabha 1997

Bhabha, Homi K.: „Verortungen der Kultur“, in: *Hybride Kulturen – Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte*, Bronfen, Elisabeth/ Marius, Benjamin / Steffen, Therese (Hrsg.): Tübingen: Stauffenberg Verlag, 1997, S. 123-148.

Bhabha (1994) 2007

Bhabha, Homi: *Die Verortung der Kultur* (1994), Tübingen: Stauffenberg Verlag, 2007.

Bhabha, Homi: „Die Frage des Anderen: Stereotyp, Diskriminierung und der Diskurs des Kolonialismus“ (1982), in Bhabha, Homi: *Die Verortung der Kultur* (1994), Tübingen: Stauffenberg Verlag, 2007, S. 97-124.

Bhabha 1994

Bhabha, Homi: *The Location of Culture*, London / New York: Routledge 1994.

Bhabha (1994) 1997

Bhabha, Homi: „DissemiNation – Zeit, Narrative und die Ränder der modernen Nation“ (1994), in: Bronfen, Elisabeth / Marius, Benjamin / Steffen, Therese (Hrsg.): *Hybride Kulturen – Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte*, Tübingen: Stauffenberg Verlag, 1997, S. 149-194.

Boskin, Joseph: „Sambo and Other Male Images in Popular Culture“, in: Carney, Smith Jesse (Hrsg.): *Images of Blacks in American Culture – A Reference Guide to Information Sources*, Westport / Connecticut: Greenwood Press, 1988, S. 257-272.

Braun, Reinhard: „Re-Cycling, Re-Formating, Re-Morphing, Re-Sampling, ...“ http://braun.mur.at/texte/sampling_3800.shtml (Stand: 08.02.2008).

Butler, Judith: *Gender Trouble – Feminism and the Subversion of Identity*, New York, London: Routledge, 1990.

Dax, Max / Schlingensief, Christoph: „Überwindung des Theaters“, in: *Spex*, #328, September / Oktober 2010, S. 37-40.

Diederichsen, Diedrich: „Montage / Sampling / Morphing. Zur Trias von Ästhetik / Technik / Politik“, Abschnitt 13, http://www.medienkunstnetz.de/themen/bild-tonrelationen/montage_sampling_morphing/ (Stand: 30.01.2008).

Dorsch 2004

Dorsch, Hauke: „Populärkultur, Panafrikanismus und Griots. Die afrikanische Diaspora“, in: Marx, Christoph (Hrsg.): *Peripulus 2004 – Jahrbuch für aussereuropäische Geschichte*, Münster / Hamburg / London: Lit Verlag, 2004, S. 31-59.

Fanon (1952) 1980

Fanon, Frantz: *Schwarze Haut, weiße Masken*, Frankfurt am Main: Syndikat, 1980 (Originalausgabe: Fanon, Frantz: *Peau noire, masques blancs*, Paris: Edition du Seuil, 1952).

Fanon, Frantz: *Black Skin, White Masks* (1952), New York: Grove Press, 2008.

Friedman, Jonathan: „Global Crisis, the Struggle for cultural Identity and intellectual Porkbarrelling: Cosmopolitans versus Locals, Ethnics and Nationals in an era of De-Hegemonisation“, in: Werbner, Pnina / Modood, Tariq (Hrsg.), *Debating Cultural Hybridity – Multi-Cultural Identities and the Politics of Anti-Racism*, London/ New Jersey: Zed Books, 1997, S. 70-89.

Gates 1993a

Gates, Henry Louis jr.: „Das Schwarze der schwarzen Literatur – Über das Zeichen und den ‚Signifying Monkey‘“, in: Diederichsen, Diedrich (Hrsg.): *Yo! Hermeneutics! Schwarze Kulturkritik – Pop, Medien, Feminismus*, Berlin: Orlando Frauenverlag, 1993, S. 177-189.

Gates 1993b

Gates, Henry Louis Jr.: „Writing ‚Race‘ and the Difference It Makes – Die Unterscheidung zwischen ‚Rasse‘ und Rasse“, in: Diederichsen, Diedrich (Hrsg.): *Yo! Hermeneutics! Schwarze Kulturkritik – Pop, Medien, Feminismus*, Berlin: Orlando Frauenverlag, 1993, S. 71-88.

Geulen, Christian: *Geschichte des Rassismus*, München: Verlag C.H. Beck, 2007.

Gilroy, Paul: „Art of Darkness – Black Art and the Problem of Belonging to England“, in: *Third Text – Third World Perspectives on contemporary Art & Culture*, No. 10, Frühjahr 1990, S. 45-52.

Großmann, Rolf: „Collage, Montage, Sampling – Ein Streifzug durch (medien-) materialbezogene ästhetische Strategien“, in: Segeberg, Harro / Schätzlein, Frank (Hrsg.): *Sound. Zur Technologie des Akustischen in den Medien*, Marburg: Schüren Verlag, 2005, S. 308-331.

Ha, Kien Nghi: *Ethnizität und Migration Reloaded – kulturelle Identität, Differenz und Hybridität im postkolonialen Diskurs*, Berlin: Wissenschaftlicher Verlag Berlin, 2004.

Ha, Kien Nghi: *Hype um Hybridität – Kultureller Differenzkonsum und postmoderne Verwertungstechniken im Spätkapitalismus*, Bielefeld: transcript Verlag, 2005.

Hall 1988

Hall, Stuart: „New Ethnicities“, in: Mercer, Kobena (Hrsg.): *Black Film / British Cinema*, London: ICA Documents No. 7, 1988, S. 27-31.

Hall 1996

Hall, Stuart: „The After-life of Frantz Fanon: Why Fanon? Why now? Why Black Skin, White Masks?“ (1996), in: Read, Alan (Hrsg.): *The Fact of Blackness*, London / Seattle: ICA Publications / Bay Press, 1996, S. 12-37.

Hall (1981) 1989

Hall, Stuart: „Die Konstruktion von ‚Rasse‘ in den Medien“ (1981), in: *Ausgewählte Schriften – Ideologie, Kultur, Medien, Neue Rechte, Rassismus*, Hamburg: Argument Verlag, 1989, S. 150-171.

Hall (1997) 2004

Hall, Stuart: „Das Spektakel des Anderen“ (1997), in: Hall, Stuart: *Ideologie, Identität, Repräsentation – Ausgewählte Schriften 4*, Hamburg: Argument Verlag, 2004, S. 108-166.

Hall (2000) 2004

Hall, Stuart: „Die Frage des Multikulturalismus“ (2000), in: Hall, Stuart: *Ideologie,*

- Identität, Repräsentation – Ausgewählte Schriften 4*, Hamburg: Argument Verlag, 2004, S. 188-227.
- Hall 1991a
Hall, Stuart: „The Local and the Global: Globalization and Ethnicity“, in: King, Anthony D. (Hrsg.): *Culture, Globalization and the World-System – Contemporary Conditions for the Representation of Identity*, London: Macmillan Press, 1991, S. 19-39.
- Hall 1991b
Hall, Stuart: „Old and New Identities, Old and New Ethnicities“, in: King, Anthony D. (Hrsg.): *Culture, Globalization and the World-System – Contemporary Conditions for the Representation of Identity*, London: Macmillan Press, 1991, S. 41-68.
- Hall (1992) 1994
Hall, Stuart: „Die Frage der kulturellen Identität“ (1992), in: Hall, Stuart: *Rassismus und kulturelle Identität – Ausgewählte Schriften 2*, Hamburg: Argument Verlag, 1994, S. 180-222.
- Hall 1992
Hall, Stuart: „The Question of Cultural Identity“, in: *Modernity and its Future*, Cambridge: The Open University (Milton Keynes), 1992, S. 273-326.
- Hall (1989) 2000
Hall, Stuart: „Die Bedeutung der Neuen Zeiten“ (1989), in: Hall, Stuart: *Cultural Studies. Ein politisches Theorieprojekt. Ausgewählte Schriften 3*, Hamburg: Argument Verlag, 2000, S. 78-97.
- Hall (1989) 1999
Hall, Stuart: „Ethnizität: Identität und Differenz“ (1989), in: Engelmann, Jan (Hrsg.): *Die kleinen Unterschiede – Der Cultural Studies Reader*, Frankfurt am Main, New York: Campus Verlag, 1999, S. 83-98.
- Hebdige, Dick: „Digging for Britain: An Excavation in Seven Parts“ (1987), in: Baker, Houston A., Jr. / Diawara, Manthia / Lindeborg, Ruth H. (Hrsg.): *Black British Cultural Studies – A Reader*, The University of Chicago Press: Chicago / London, 1996, S. 120-162.
- Holmes, Colin: „Die Einwanderung nach Großbritannien in Vergangenheit und Gegenwart“, in: Sturm-Martin, Imke/ Schönwälder, Karen (Hrsg.): *Die britische Gesellschaft zwischen Offenheit und Abgrenzung: Einwanderung und Integration vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*, Berlin: Philo, 2001, S. 17-33.
- Hill, Robert A. (Hrsg.): *Marcus Garvey – Life and Lessons. A centennial companion to the Marcus Garvey and Universal Negro Improvement Association papers*, Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 1987.
- Höller, Christian: „Ein Interview mit Stuart Hall – Terrains der Zerstörung“, in: *Texte zur Kunst* 6, Nr. 24, November 1996, S. 47-57.
- King, Anthony D.: „Introduction: Spaces of Culture, Spaces of Knowledge“, in: King, Anthony D. (Hrsg.): *Culture, Globalization and the World-System – Contemporary Conditions for the Representation of Identity*, London: Macmillan Press, 1991, S.1-18.
- Lacan, Jacques: „Das Spiegelstadium als Bildern der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint“, in: Haas, Norbert (Hrsg.): *Jaques Lacan. Schriften I*, Olten / Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag, 1973, S. 61-70.
- Layton-Henry, Zig: *The Politics of Race in Britain*, London: George Allen & Unwin, 1984.

- Leab, Daniel J.: *From Sambo to Superspade – The Black Experience in Motion Pictures*, London: Secker & Warburg, 1975.
- do Mar Castro Varela, Maria / Dhawan, Nikita: *Postkoloniale Theorie – Eine kritische Einführung*, Bielefeld: transcript Verlag, 2005.
- Mercer 1994a
Mercer, Kobena: *Welcome to the Jungle: New Positions in Black Cultural Studies*, London, New York: Routledge, 1994.
- Mercer 1994
Mercer, Kobena: „Black Masculinity and the Sexual Politics of Race“, in: *Welcome to the Jungle – New Positions in Black Cultural Studies*, New York/ London: Routledge, 1994, S. 131-170.
- Mercer, Kobena: „Black Art and the Burden of Representation“, in: *Third Text – Third World Perspectives on contemporary Art & Culture*. No. 10, Frühjahr 1990, S. 61-78.
- Miles, Robert: *Rassismus – Einführung in die Geschichte und Theorie eines Begriffes* (1989), Hamburg: Argument Verlag, 1991.
- Pieterse, Jan Nederveen: *White on Black – Images of Africa and Blacks in Western Popular Culture*, New Haven / London: Yale University Press, 1992.
- Rose 1993
Rose, Tricia: *Black noise: Rap Music & Black Cultural Resistance in Contemporary American Popular Culture*, Providence, Rhode Island: Masters Thesis an der Brown University, 1993.
- Schulte Beerbühl, Margrit: „Erwünschte und unerwünschte Einwanderer: Die britische Einwanderungs- und Einbürgerungspolitik im 19. Jahrhundert“, in: Sturm-Martin, Imke / Schönwälder, Karen (Hrsg.): *Die britische Gesellschaft zwischen Offenheit und Abgrenzung: Einwanderung und Integration vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*, Berlin: Philo, 2001, S. 34-56.
- Schultze, Tomasso: „Was erlauben Tarantino? – Operation Kino“, in: *Spex*, #321, Juli / August 2009, S. 69-71.
- Schönwälder 2001
Schönwälder, Karin: „Abgrenzung und Integration: Die Politik der Labour-Regierungen zwischen 1964 und 1970“, in: Sturm-Martin, Imke / Schönwälder, Karen (Hrsg.): *Die britische Gesellschaft zwischen Offenheit und Abgrenzung: Einwanderung und Integration vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*, Berlin: Philo, 2001, S. 133-153.
- Sturm-Martin/ Schönwälder 2001
Sturm-Martin, Imke / Schönwälder, Karen (Hrsg.): *Die britische Gesellschaft zwischen Offenheit und Abgrenzung: Einwanderung und Integration vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*, Berlin: Philo, 2001.
- Sturm-Martin, Imke / Schönwälder, Karen: „Offenheit und Abgrenzung: Großbritanniens Umgang mit Einwanderung und Minderheiten“, in: Sturm-Martin, Imke / Schönwälder, Karen (Hrsg.): *Die britische Gesellschaft zwischen Offenheit und Abgrenzung: Einwanderung und Integration vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*, Berlin: Philo, 2001, S. 7-16.
- Supik, Linda: *Dezentrierte Positionierung. Stuart Halls Konzept der Identitätspolitik*, Bielefeld: transcript Verlag, 2005.
- Widmer, Peter: *Subversion des Begehrens – Eine Einführung in Jacques Lacans Werk*, Wien: Verlag Turia + Kant, 2007.

2.2. Sprachwissenschaft und Musikwissenschaft

- Abrahams, Roger D.: *Deep Down in the Jungle – Black American Folklore from the Streets of Philadelphia*, New Brunswick / London: Aldine Transaction, (1964) 2006.
- Dax, Max / Defcon, Robert: „K.I.Z. – Kunstsprache Teil 9“, in: *Spex*, #322, September / Oktober 2009, S. 45-47.
- Diederichsen, Diedrich: „Hören, Wiederhören, Zitieren“, in: *Spex*, #1, Januar 1997, S. 43-46.
- Fernando Jr., S. H.: *The New Beats – Exploring The Music Culture and Attitudes of Hip-Hop*, Edinburgh, New York: Payback Press, 1995.
- Floyd, Samuel A. Jr.: *The Power of Black Music: Interpreting Its History from Africa to the United States*, Oxford University Press: New York, 1995.
- Gates, H. L.: *The Signifying Monkey – A Theory of Afro-American Literary Criticism*, Oxford: University Press, 1988.
- George (1998) 2006
George, Nelson: *XXX – Drei Jahrzehnte HipHop*, Freiburg: orange-press, (1998) 2006.
- Ice T: *The Ice Opinion – Who gives a Fuck?*, New York: St. Martins Press, 1994.
- Kelley, Robin D. G.: *Yo Mama's DisFunktional! Fighting the Culture Wars in Urban America*, Beacon Press: Boston, 1997.
- Keyes, Cheryl L.: *Rap Music and Street Consciousness*, Urbana, Chicago: University of Illinois Press, 2002.
- Kohl, Herbert: „Names, graffiti, and culture“ (1969), in: Kochman, Thomas (Hrsg.): *Rappin' and stylin' out. Communication in urban black America*, Urbana / Chicago / London: University of Illinois Press, 1972, S. 109-133.
- Oliver, Paul: *Savannah Syncopators – African Retentions in the Blues*, London: Studio Vista, 1970.
- Perry, Imani: *Prophets of the Hood – Politics and Poetics in Hip Hop*, Durham / London: Duke University Press, 2004.
- Poschardt, Ulf: *DJ Culture – Diskjockeys und Popkultur*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1997.
- Rose 1993
Rose, Tricia: *Black noise: Rap Music & Black Cultural Resistance in Contemporary American Popular Culture*, Providence, Rhode Island: Masters Thesis an der Brown University, 1993.
- Rose, Tricia: „Flow, Layering, and Rupture in Postindustrial New York“ (1994), in: Dagel Caponi, Gena (Hrsg.): *Signifyin(g), Sanctifyin', & Slam Dunking – A Reader in African American Expressive Culture*, Amherst: The University of Massachusetts Press, 1999, S. 191-221.
- Toop, David: *The Rap Attack – African jive to New York hip hop*, Boston: South End Press, 1984.
- Zips, Werner: „Cop Killer – Ein Trickster an den Crossroads von Fiktion und Realität“, in: Karrer, Wolfgang / Kerkhoff, Ingrid (Hrsg.): *RAP*, Hamburg / Berlin: Argument Verlag, 1996, S. 45-60.

2.3. Bildwissenschaft und Literatur zur Kunst der Moderne

- Bandmann, Günter: *Pablo Picasso – Les Demoiselles D’Avignon*, Stuttgart: Reclam, 1965.
- Barthes, Roland: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.
- Baxandall, Michael: *Ursachen der Bilder – Über das historische Erklären von Kunst*, Berlin: Dietrichreimer Verlag, 1990.
- von Berswordt-Wallrabe 1985
 von Berswordt-Wallrabe, Kornelia: „Zur Interpretation von Picassos Bild *Les Demoiselles D’Avignon*“, in: *Bruckmanns Pantheon – Internationale Jahreszeitschrift für Kunst*, Jahrgang 1985, Verlag F. Bruckmann München, S. 155-165.
- Blumenberg, Hans: „Nachahmung der Natur – Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen“, in: Blumenberg, Hans: *Wirklichkeiten in denen wir leben*, Stuttgart: Reclam, 1999, S. 55-103.
- Boehm 1999
 Boehm, Gottfried: *Paul Cézanne und die Moderne*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 1999.
- Brändle, Ilka: „Das Foto als Bildobjekt – Aspekte einer Medienanthropologie“, in: Belling, Hans (Hrsg.): *Bilderfragen – Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2007, S. 83-100.
- Crone, Rainer: „Projekt der Moderne. Kunstwissenschaft der Gegenwartskunst – Überlegungen zu einer Methodologie“, in: Schaesberg, Petrus Graf (Hrsg.): *Paul Klee und Edward Ruscha – Projekt der Moderne – Sprache und Bild*, Regensburg: Schnell und Steiner, 1998, S. 191-247.
- Dubois, Philippe: *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*, Amsterdam / Dresden: Verlag der Kunst, 1998.
- Green, Christopher: *Picasso – architecture and vertigo*, New Haven / London: Yale University Press, 2005.
- Grohmann, Will: *Paul Klee*, Stuttgart: W. Kohlhammer, 1945.
- Herding, Klaus: *Pablo Picasso – Les Demoiselles D’Avignon – Die Herausforderung der Avantgarde*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1992.
- Imdahl, Max: *Bildautonomie und Wirklichkeit – Zur theoretischen Begründung moderner Malerei*, Mittenwald: Mäander Kunstverlag, 1981.
- Imdahl (1974) 1981
 Imdahl, Max: „Cézanne – Braque – Picasso. Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen“ (1974), in: Imdahl, Max (Hrsg.): *Bildautonomie und Wirklichkeit – Zur theoretischen Begründung moderner Malerei*, Mittenwald: Mäander Kunstverlag, 1981, S. 9-50.
- Kahnweiler, Daniel-Henry: *Der Weg zum Kubismus*, Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1958.
- Merleau-Ponty, Maurice: „Der Zweifel Cézannes“, in: Boehm, Gottfried: *Was ist ein Bild?*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1994, S. 39-59.
- Rewald, John (Hrsg.): *Paul Cézanne – Briefe*, Zürich: Diogenes Verlag, 1962.
- Rubin, William Stanley: *Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts*, München: Prestel Verlag, 1984 (3. Auflage 1996).
- Schaesberg 2004
 Schaesberg, Petrus Graf: *Konzept der Collage – Paradigmenwechsel in der Entwicklung der*

Collage von Pablo Picasso bis Edward Ruscha, München: Dissertation an der LMU München, 2004.

Warncke, Carsten-Peter: „Revolution und Tradition – Picassos *Les Femmes d'Alger (O. J. 1900)*“, in: Mölk, Ulrich (Hrsg.): *Europäische Jahrhundertwende – Wissenschaften, Literatur und Kunst um 1900*, Göttingen: Wallstein Verlag, 1999, S. 92-112.

Warncke, Carsten-Peter: *Picasso*, Köln, Taschen, 2002.

LEBENS LAUF DER VERFASSERIN

Natalie Jane Cada (geb. Dorner)
Schweppermannstr. 6
81671 München
Tel.: 089/30756973 mobil: 0176/76788319
E-Mail: natalie.cada@hotmail.de

| | |
|---------------------|-------------|
| Geburtsort | München |
| Geburtstag | 19.06.1980 |
| Staatsangehörigkeit | Deutsch |
| Familienstand | Verheiratet |

Ausbildung

| | |
|-------------|---|
| 2010 | Abgabe der Dissertation |
| Seit 2007 | Promotion an der LMU München: <i>Strategien der Repräsentation: Chris Ofili und das Konzept des Samplings</i> |
| 2006 | Magister Artium |
| 2002 | Zwischenprüfung |
| 2000 | Studiengangwechsel: Kunstgeschichte, Nebenfächer: Neuere deutsche Literaturwissenschaft und Klassische Archäologie, LMU München |
| 1999 | Pädagogik-Studium, Nebenfächer: Soziologie und Psychologie an der LMU München |
| 1990 - 1999 | Gisela-Gymnasium, 80801 München. Abiturdurchschnitt 2,3 |

Berufserfahrung

| | |
|-------------|--|
| Seit 2010 | Bayerischer Rundfunk Multimedia und Jugend: Online-Journalistin |
| 2006 – 2010 | SevenOne Intermedia GmbH, ProSieben Online Redaktion: Musik-Redakteurin |
| 2005 | BRAVO-Redaktion, München: Praktikum |
| 2005 | Flashmag Online Magazin, München: Freie Redaktions-Mitarbeit |
| 2004 | Süddeutsche Zeitung, Landkreis Redaktion Nord, Garching: Praktikum |
| 2002 - 2004 | SevenOne Intermedia GmbH, ProSieben Online Musik-Redaktion: Werkstudentin |

Strategien der Repräsentation

Chris Ofili und das Konzept des Samplings

Bildband

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität
München

vorgelegt von

Natalie Cada
aus München

Jahr der Promotion: 2011



Abb. 01 (oben): Chris Ofili, *Shit Sale* in Brick Lane, London, 1993
in: Kat. Ausst. London 2010, S. 11.

Abb. 02 (unten): David Hammons, *Bliz-aard Ball Sale* am Cooper Square in New York, 1983
in: The Institute of Contemporary Art: *David Hammons: Rousing the Rubble*, Ausstellungskatalog The
Institute of Contemporary Art, P.S. 1 Museum New York 1991, Cambridge / Massachusetts / London:
The MIT Press, 1991, S. 35.



Abb. 03: Chris Ofili, *Shithead*, 1993
Elefantendung, Dreadlocks und Milchzähne des Künstlers, Harzbeschichtung und Kupferdraht
11,5 x 18,5 x 18,5 cm, private Sammlung
in: Kat. Ausst. London 2010, S. 23.



Abb. 04: Chris Ofili, *Painting with Shit on it*, 1993

Öl, Kunstharz und Elefantendung auf Leinwand, 182,8 x 121,9 cm, British Council
in: Kat. Ausst. London 2010, S. 24.



A collage of four posters and advertisements. The top left poster is for 'creative camera 25 years of photography BUMPER ISSUE' and includes contact information for Alison Buchan. The top right poster is a simple white background with the words 'ELEPHANT SHIT' in bold black letters. The bottom left poster is for 'WOODWORK' and lists various workshops and collaborations in London. The bottom right poster is for 'NYC-UK' and advertises a show at Modern Art in London.

Abb. 05 (oben): Chris Ofili, *Elephant Shit*, King's Road, Chelsea, London, 1993
in: Kat. Ausst. London 2010, S. 11.

Abb. 06 (unten): Chris Ofili, Werbeanzeige, *Frieze* Magazin, 1993
in: Kat. Ausst. London 2010, S. 11.

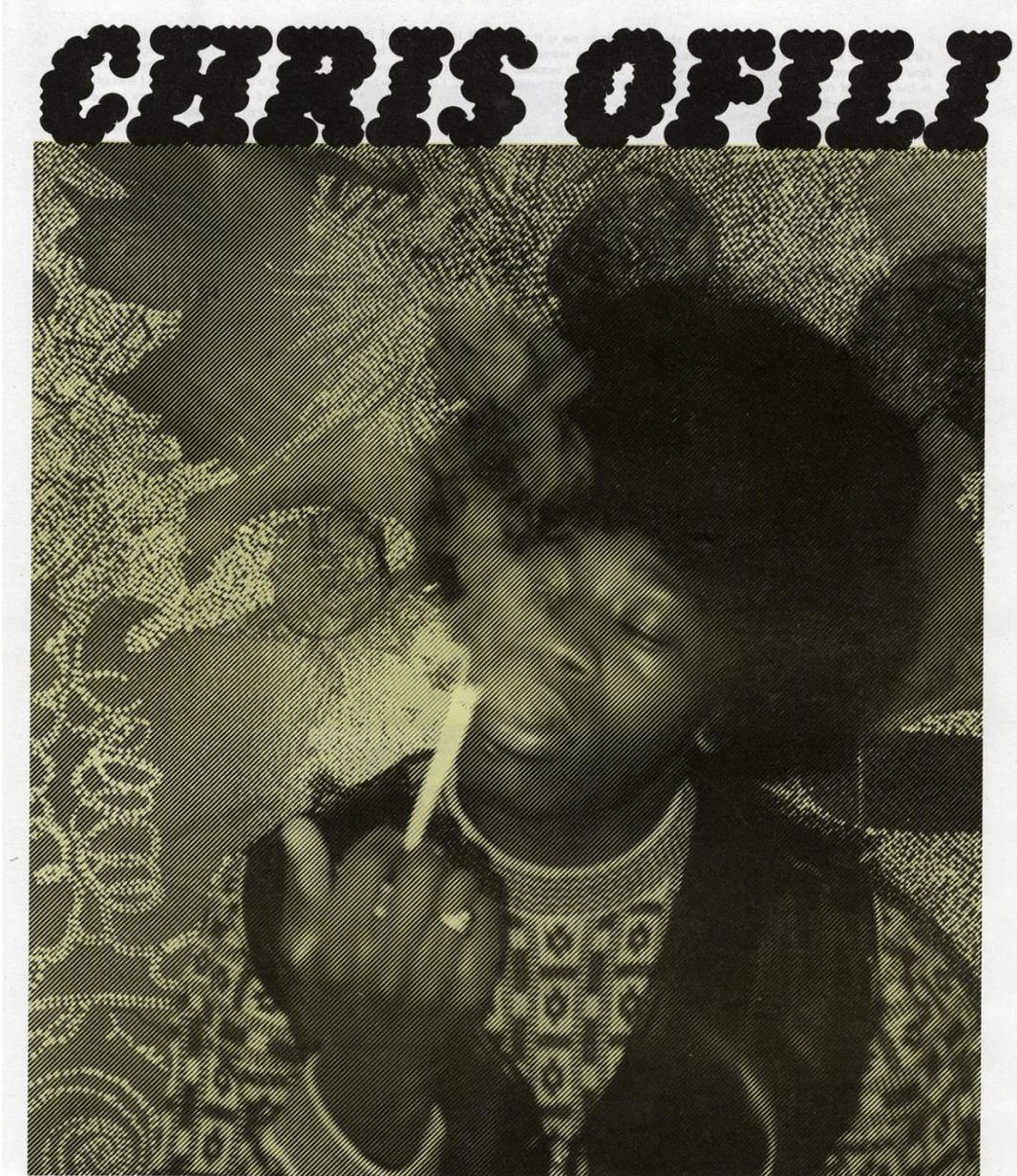


Abb. 07: Chris Ofili, *Me smoking Shit Joint*, 1995
Fotografie des Künstlers
in : Kat. Ausst. Minneapolis 1995, S. 66.

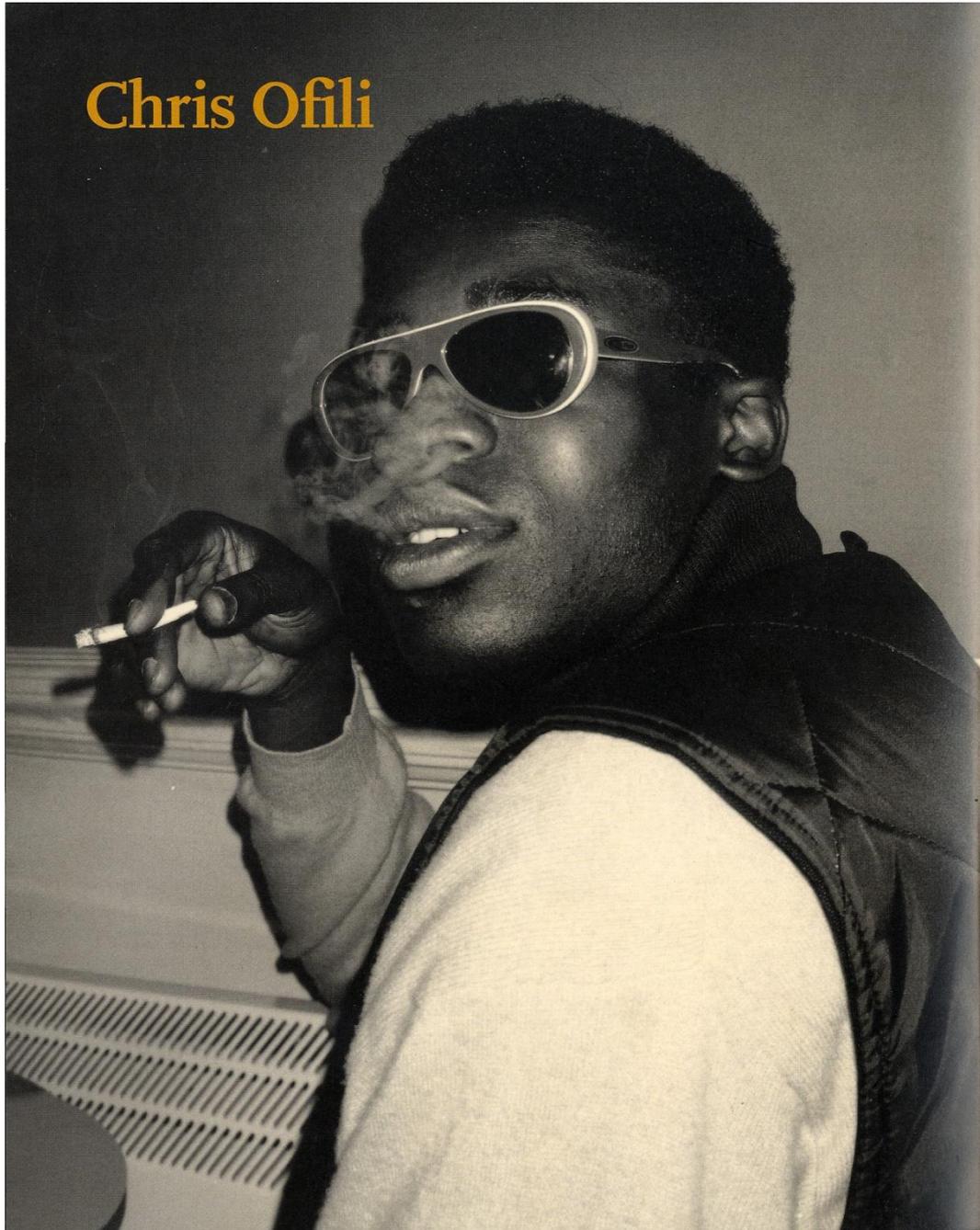


Abb. 08 : Chris Ofili, ohne Titel, 1997
Fotografie des Künstlers
in: Kat. Ausst. London 1997, S. 128.



Abb. 09: Chris Ofili, *Rara & Mala*, 1994
Öl, Acryl, Kunstharz und Elefantendung auf Leinwand, 182,8 x 121,9 cm, private Sammlung
in: Kat. Ausst. Southampton / London 1998, S. 23.

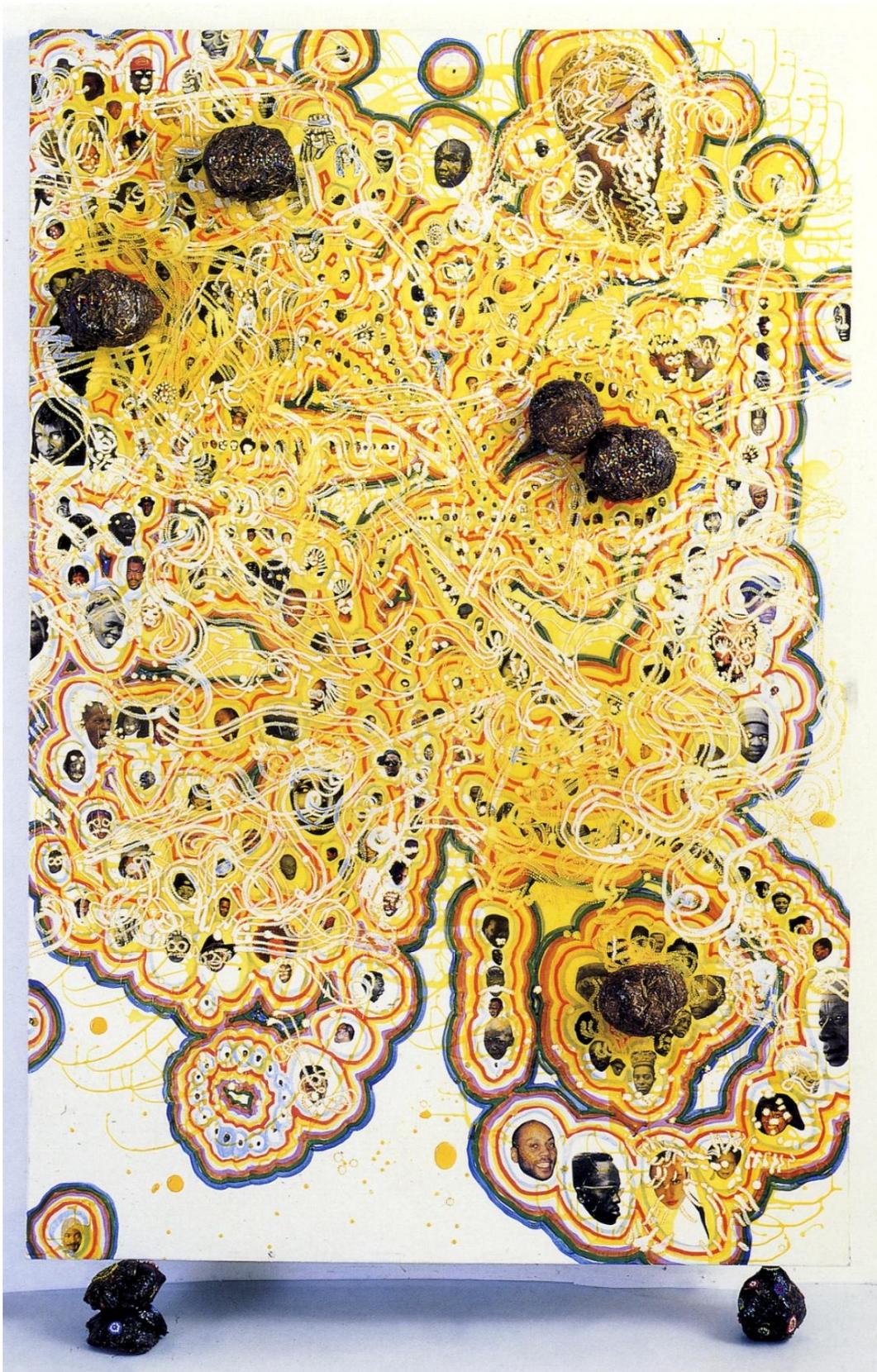


Abb. 10: Chris Ofili, *Popcorn Tits*, 1995

Öl, Acryl, Kunstharz, Papier Collage, Pinnwandstecknadeln und Elefantendung auf Leinwand, 182,8 x 121,9 cm, private Sammlung

in: Kat. Ausst. Southampton / London 1998, S. 35.



Abb. 11: Chris Ofili, *Captain Shit and the Legend of the Black Stars*, 1996
Öl, Acryl, Kunstharz, Pinnwandstecknadeln und Elefantendung auf Leinwand, 243,8 x 182,8 cm,
Sammlung von Victoria und Warren Miro, London
in: *Chris Ofili*, New York: Rizzoli, 2009, S. 89.



Abb. 12: Chris Ofili, *Foxy Roxy*, 1997
Öl, Acryl, Kunstharz, Papier Collage, Glitzer, Pinnwandstecknadeln und Elefantendung auf Leinwand,
243,8 x 182,8 cm, Sammlung von Mitzi und Warren Eisenberg
in: Kat. Ausst. London 2010, S. 37.

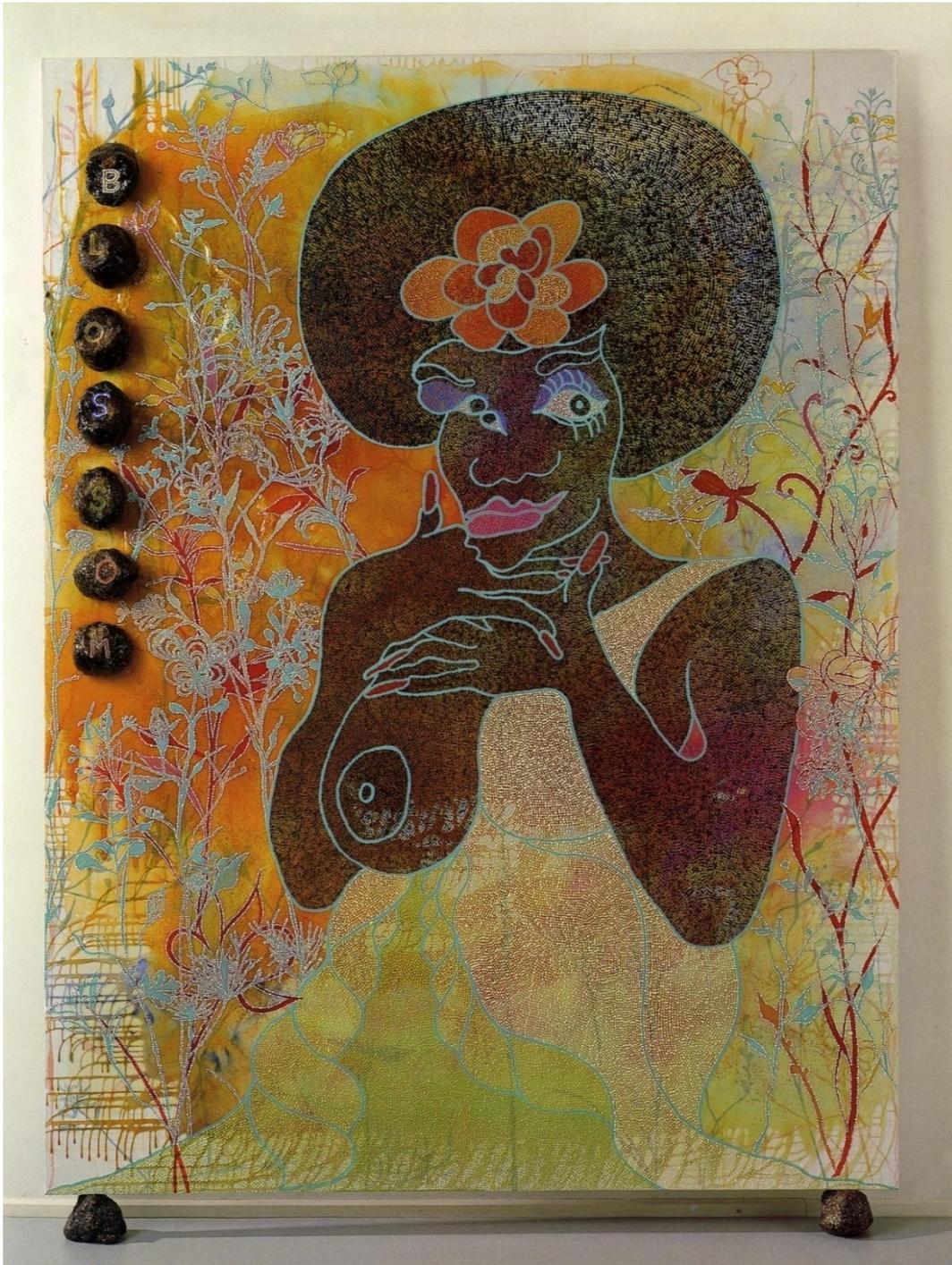


Abb.13: Chris Ofili, *Blossom*, 1997
Öl, Kunstharz, Glitzer, Pinnwandstecknadeln und Elefantendung auf Leinwand, 243,8 x 182,8 cm,
Sammlung von Ole Faarup, Kopenhagen
in: Kat. Ausst. London 2010, S. 35.



Abb. 14 (oben) / 15 (unten): Chris Ofili, *The Upper Room*, 1999-2002
Installationsraum aus Walnussholz mit 13 Gemälden, Tate Gallery, London
in: <http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/Ofili/images/upperroom1.jpg>
<http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/Ofili/images/upperroom2.jpg> (Stand: 20.02.2006).



Abb. 16: Chris Ofili, *Within Reach*, 2003
Britischer Pavillon auf der 50. Biennale in Venedig
in: Kat. Ausst. London 2003, ohne Seitenangabe.



Abb. 17: Chris Ofili, *Afromuses (Couples)*, 1995-2005
Wasserfarben und Bleistift auf Papier, jeweils 24,3 x 15,7 cm, private Sammlung
in: Kat. Ausst. London 2010, S. 58.



Abb. 18: Chris Ofili, *Blue Moon*, 2005
Bronze, 205 x 120 x 166 cm, Sammlung Sander
in: Kat. Ausst. Hannover 2006, S. 21.



Abb. 19: Chris Ofili, *Silver Moon*, 2005
Nickelsilber, 201 x 137 x 175 cm, Sammlung Sander
in: Kat. Ausst. Hannover 2006, S. 23.



Abb. 20: Chris Ofili, *Blue Riders*, 2006
Öl, Acryl und Kohle auf Leinwand, 278,4 x 200,2 cm, private Sammlung
in: Kat. Ausst. Hannover 2006, S. 171.



Abb. 21: Sarah Lucas, *Two Fried Eggs and a Kebab*, 1992
Fotografie, Spiegeleier und Kebab auf Tisch, 76 x 152 x 89 cm, The Saatchi Gallery, London
in: Kat. Ausst. London 1997, S. 116.



Abb. 22 (oben) / 23 (unten): Tracey Emin, *Everyone I've ever slept with 1963-1995*, 1995
Zelt mit Applikationen, Matratze und Licht, 122 x 245 x 214 cm, The Saatchi Gallery, London
(verbrannt)
in: Kat. Ausst. London 1997, S. 79.

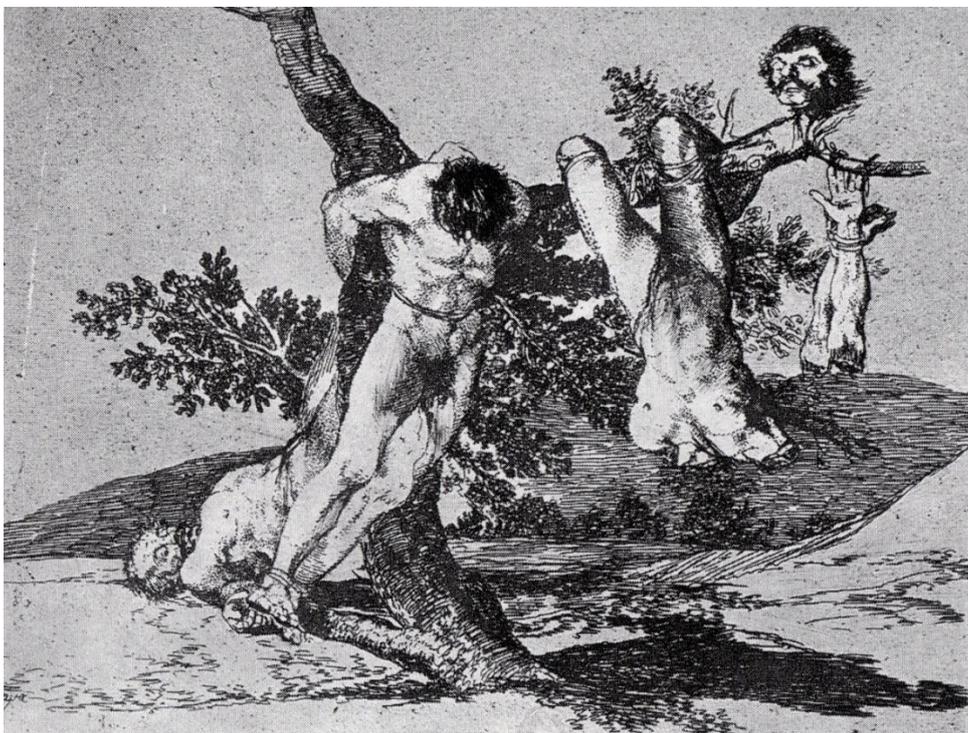


Abb. 24 (oben): Jake & Dinos Chapman, *Zygotic acceleration, biogenetic, de-sublimated libidinal model*, 1995

Fiberglas, 150 x 180 x 140 cm, Sockel: 180 x 20 x 150 cm, The Saatchi Gallery, London
in: Kat. Ausst. London 1997, S. 67.

Abb. 25 (unten): Francisco de Goya, *Grosse Heldentat! Mit Toten!* Blatt 39 aus der Serie *Die Schrecken des Krieges*, 1810-15

Radierung, Kaltnadel, 15,5 x 20,5 cm, Sammlung des Morat-Instituts für Kunst und Kunstwissenschaft,
Freiburg im Breisgau
in: Kat. Ausst. London 1997, S. 10.



Abb. 26: Rachel Whiteread, *ohne Titel (House)*, Grove Road, Bow, London, November 1993, 1994 zerstört
in: Ceysson, Bernard et al. (Hrsg.): *Sculpture*, Köln: Taschen, 1999, S. 604.



Abb. 27: Richard Billingham, ohne Titel, 1995
Farbfoto auf Aluminium, 80 x 120 cm, The Saatchi Gallery, London
in: Kat. Ausst. London 1997, S. 56.

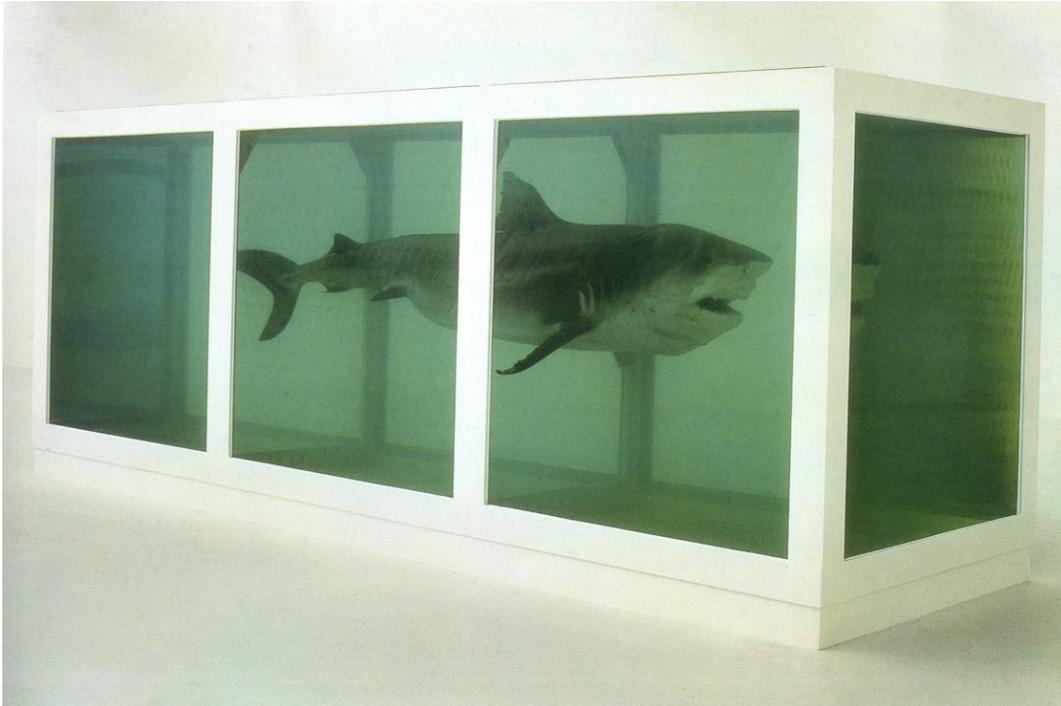


Abb. 28: Damien Hirst, *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, 1991
Tigerhai, Glas, Stahl in 5%ige Formaldehydlösung, 213 x 518 x 213 cm, Sammlung des Künstlers
in: Kat. Ausst. London 1997, S. 93.



Abb. 29: Marcus Harvey, *Myra Hindley*, 1995
Acryl auf Leinwand, 396 x 320 cm, The Saatchi Gallery, London
in: Kat. Ausst. London 1997, S. 87.

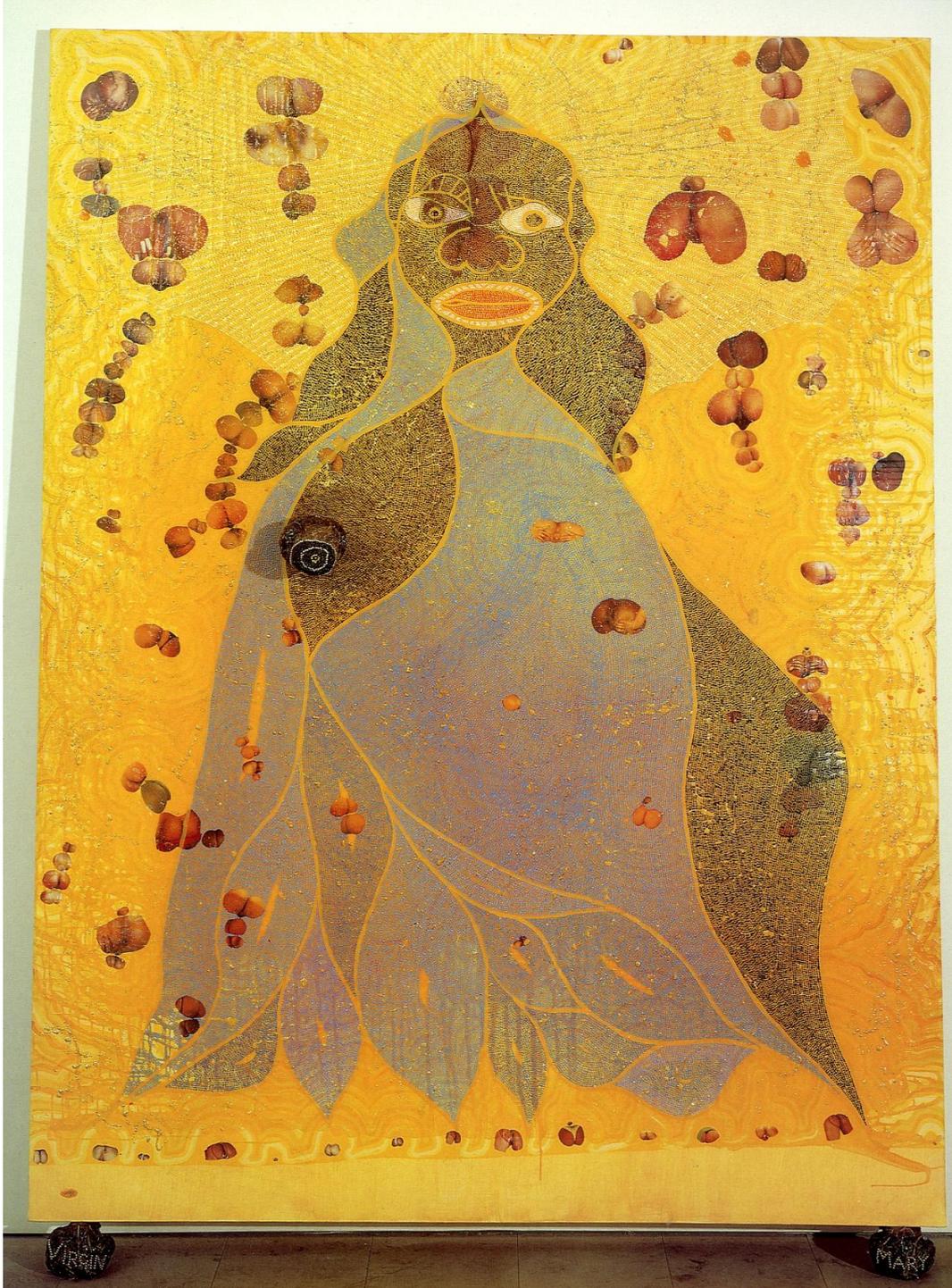


Abb. 30: Chris Ofili, *The Holy Virgin Mary*, 1996
Öl, Acryl, Kunstharz, Papier-Collage, Glitzer, Pinnwandstecknadeln und Elefantendung auf Leinwand,
243,8 x 182,9 cm, The Saatchi Gallery, London
in: Kat. Ausst. London 1997, S. 133.



Abb. 31: Chris Ofili, *Mono Gris*, 1999-2002

Öl, Acryl, Tinte, Kunstharz, Glitzer, Pinnwandstecknadeln und Elefantenzug auf Leinwand, 182,8 x 121,9 cm, Tate Britain, London

in: Kat. Ausst. London 2002, ohne Seitenangabe.



Abb. 32: Chris Ofili, *Lazarus (dream)*, 2007
Öl auf Leinwand, 278,5 x 200 cm, private Sammlung
in: Kat. Ausst. New York 2007, ohne Seitenangabe.

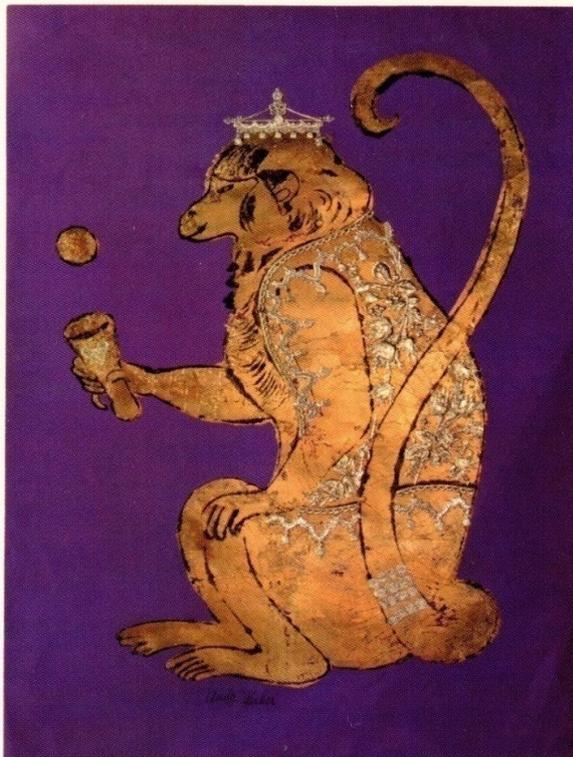
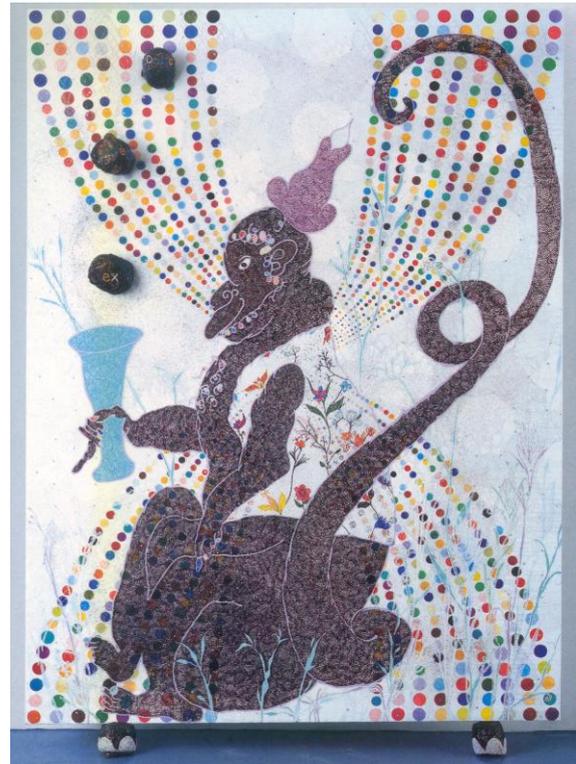
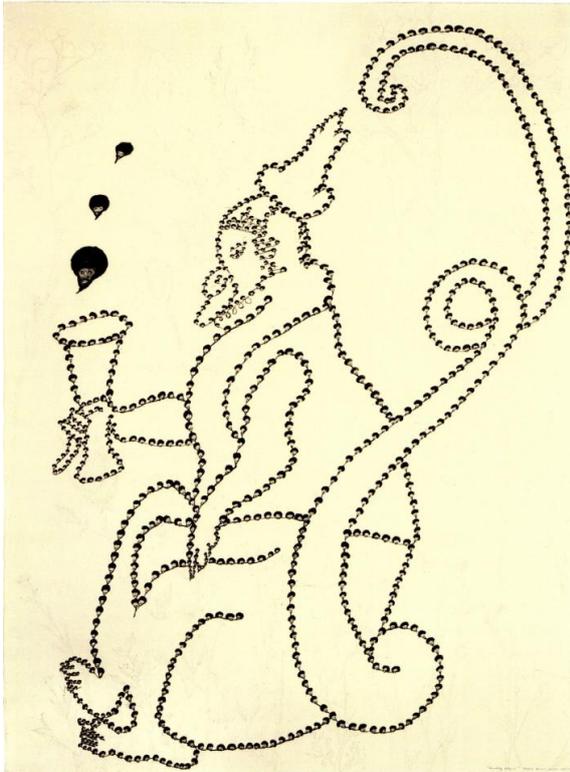


Abb. 33 (oben rechts): Chris Ofili, *Monkey Magic – Sex, Money and Drugs*, 1999
Öl, Acryl, Tinte, Kunstharz, Papier Collage, Glitzer, Pinnwandstecknadeln und Elefantendung auf Leinwand, 243,8 x 182,8 cm, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles
in: Kat. Ausst. London 2010, S. 97.

Abb. 34 (oben links): Chris Ofili, *Monkey Magic*, 2000
Bleistift auf Papier, 76,2 x 55,8 cm, Mima und César Reyes Sammlung, Puerto Rico
in: *Chris Ofili*, New York: Rizzoli, 2009, S. 119.

Abb. 35 (unten links): Andy Warhol, *Monkey*, 1957
Blattgold und Tinte auf Grafik-Papier, 55,9 x 40,6 cm, The Andy Warhol Museum, Pittsburgh
in: *Chris Ofili*, New York: Rizzoli, 2009, S. 256.



Abb. 36: Chris Ofili, *Mono Oro*, 1999-2002
Öl, Acryl, Tinte, Blattgold, Kunstharz, Glitzer, Pinnwandstecknadeln und Elefantenzahn auf Leinwand,
243,8 x 182,8 cm, Tate Britain, London
in: Kat. Ausst. London 2010, S. 83.



Abb. 37: Malick Sidibé, *Nuit de Noel*, 1963
Fotografie, 100 x 100 cm, Jack Shainman Gallery, New York
in: Kat. Ausst. London 2010, S. 102.



Abb. 38: Chris Ofili, *Douen's Dance*, 2007
Öl auf Leinwand, 281 x 194,9 cm, private Sammlung
in: Kat. Ausst. New York 2007, ohne Seitenangabe.

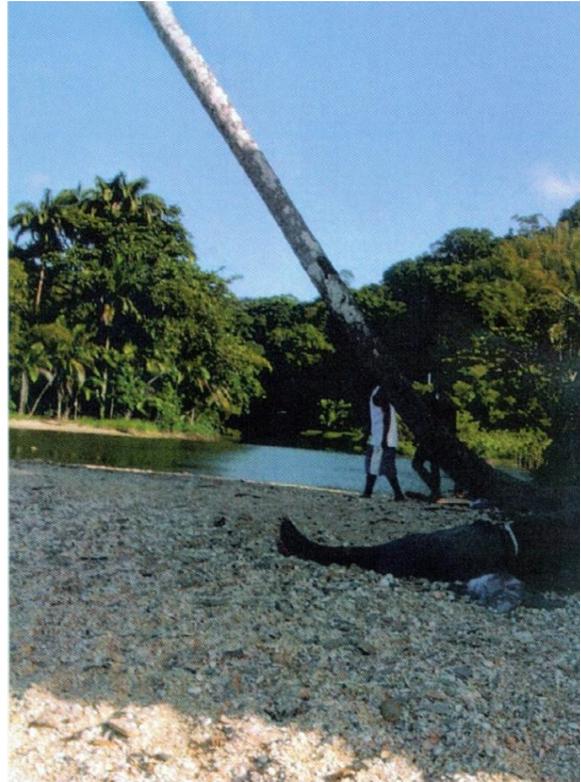


Abb. 39 (links): Chris Ofili, *Lazarus (dream)*, 2007
Öl auf Leinwand, 278,5 x 200 cm, cm, private Sammlung
in: Kat. Ausst. New York 2007, ohne Seitenangabe.

Abb. 40 (rechts): Chris Ofili, Aufnahme vom Blanchisseuse Strand in Trinidad, 2006
Fotografie des Künstlers
in: *Chris Ofili*, New York: Rizzoli, 2009, S. 259.

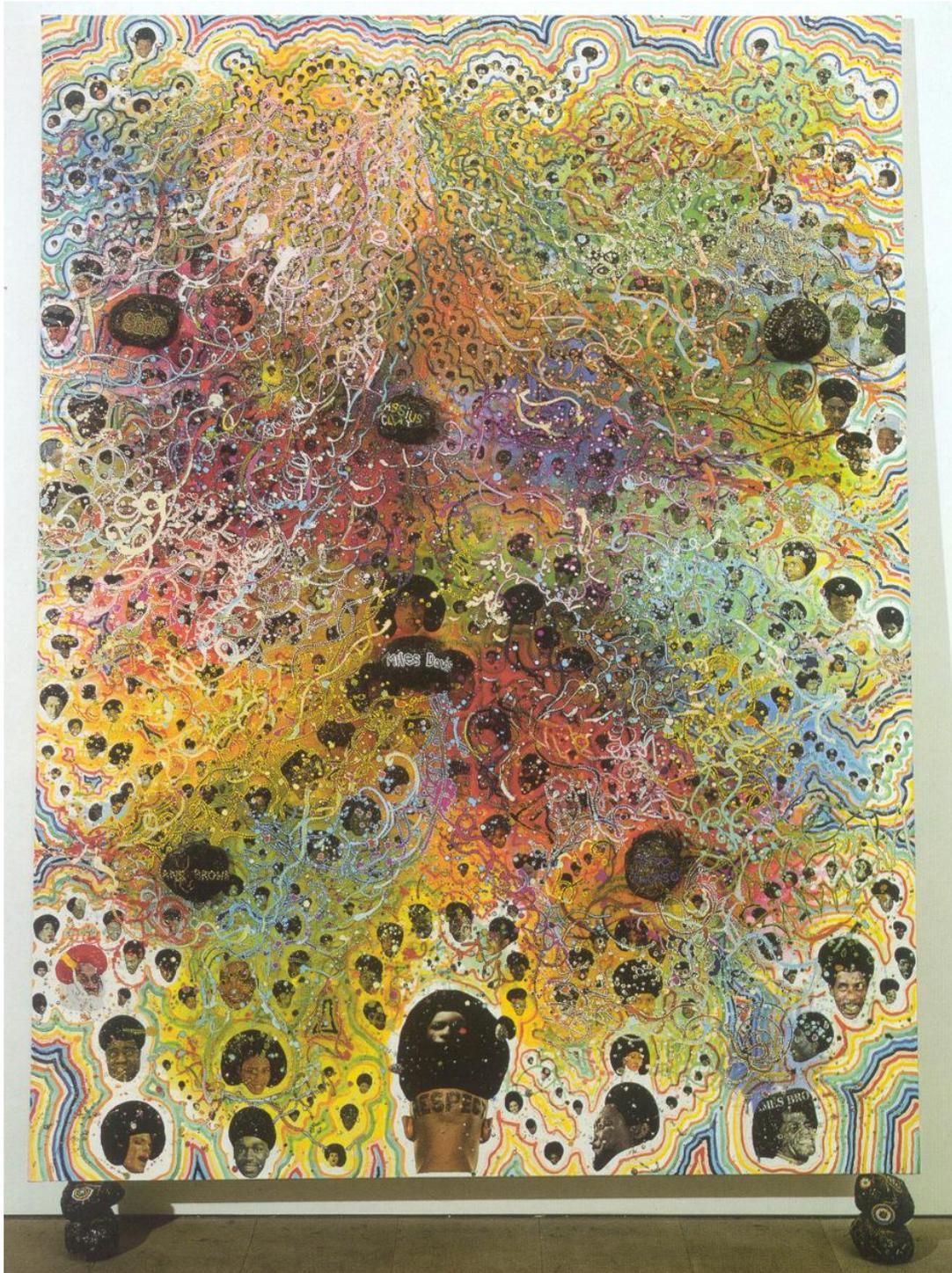


Abb. 41: Chris Ofili, *Afrodizzia (2nd Version)*, 1996
Öl, Acryl, Kunstharz, Papier Collage, Glitzer, Pinnwandstecknadeln und Elefantendung auf Leinwand,
243,8 x 182,9 cm, The Saatchi Gallery, London
in: Kat. Ausst. Southampton / London 1998, Tafel 18.

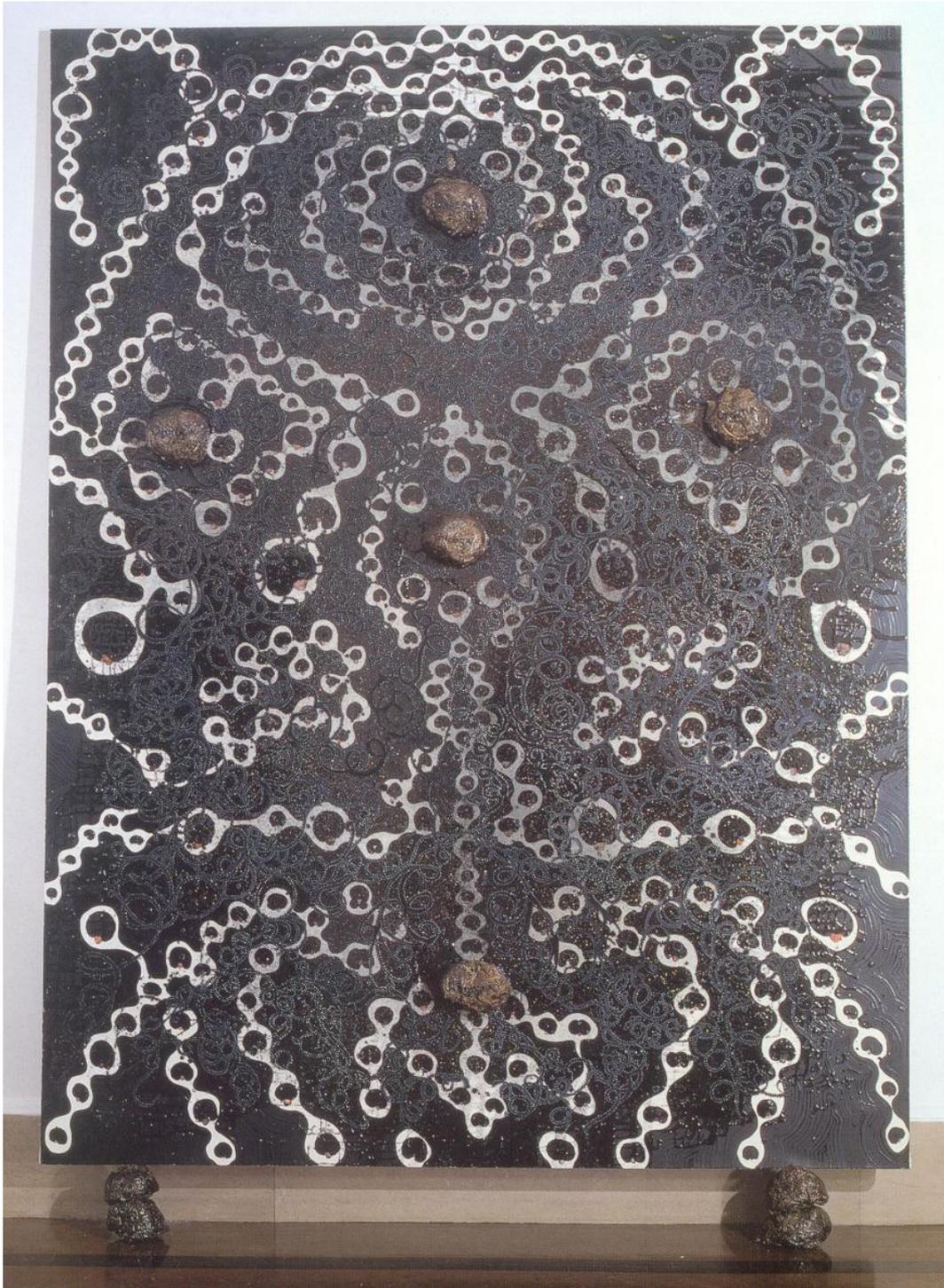


Abb. 42: Chris Ofili, *Afrobluff*, 1997

Öl, Acryl, Kunstharz, Papier Collage, Glitzer, Pinnwandstecknadeln und Elefantendung auf Leinwand,
243,8 x 182,9 cm, The Saatchi Gallery, London
in: Kat. Ausst. Southampton / London 1998, Tafel 21.

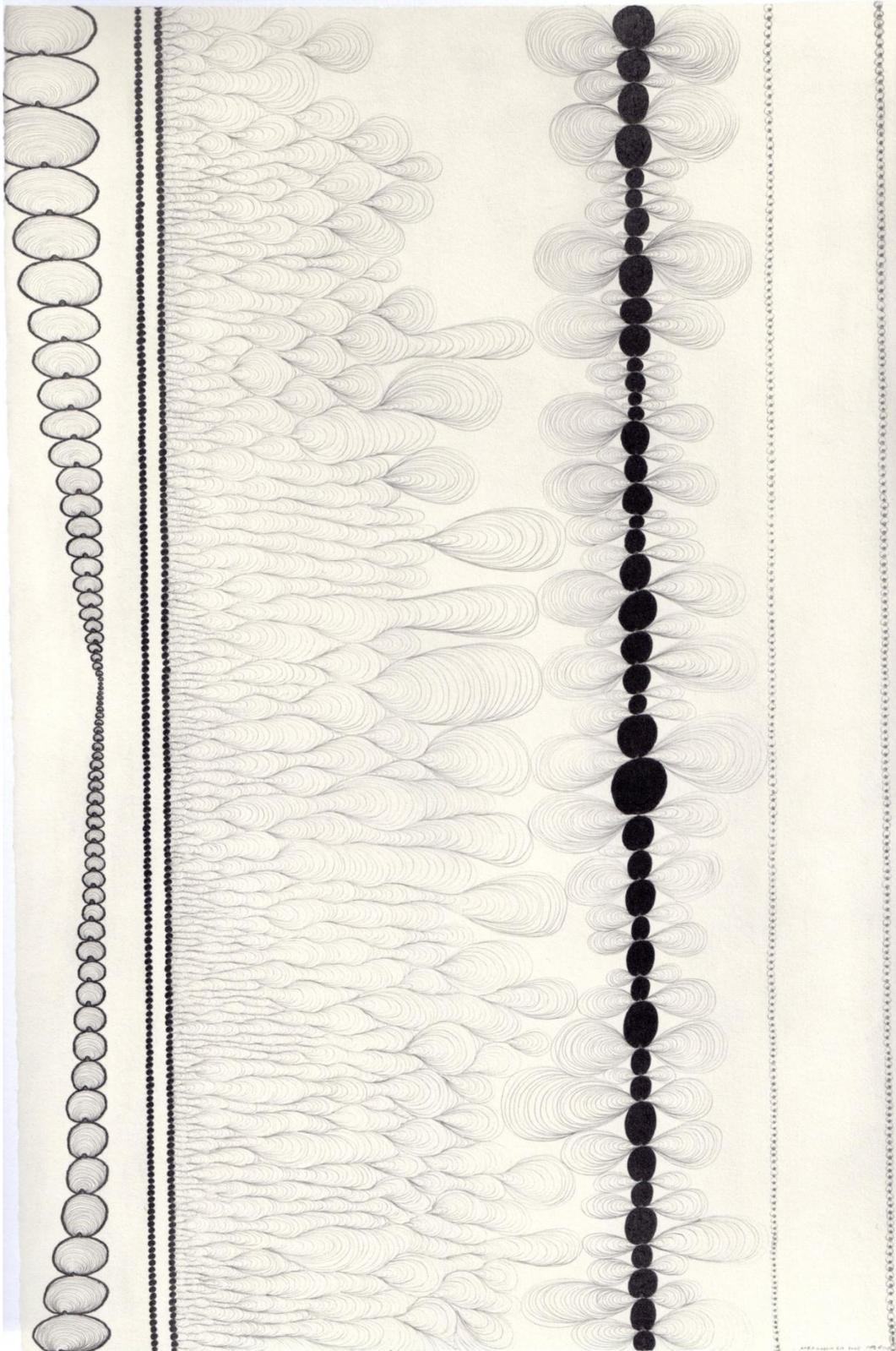


Abb. 43: Chris Ofili, *Afro Margins Six*, 2005
Bleistift auf Papier, 101,6 x 67,6 cm
in: Kat. Ausst. Santa Fe 2009 (New Mexico), S. 15.



Abb. 44: Chris Ofili, *Pimpin' ain't easy*, 1997
Öl, Acryl, Kunstharz, Papier Collage, Glitzer, Pinnwandstecknadeln und Elefantendung auf Leinwand,
243,8 x 182,9 cm, Sammlung Dakis Joannou, Athen
in: Kat. Ausst. Southampton / London 1998, Tafel 27.

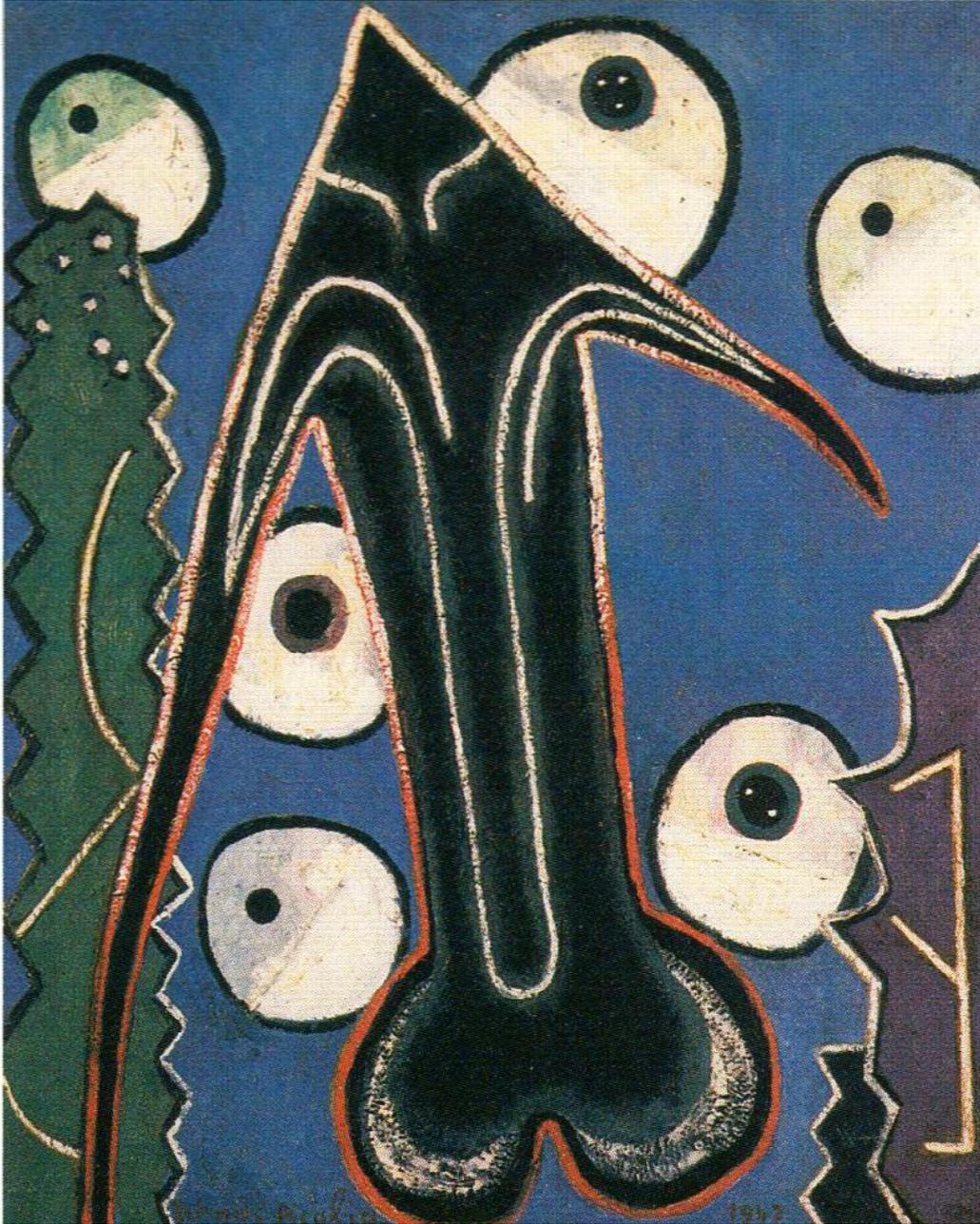


Abb. 45: Francis Picabia, *Ca m'est egal*, 1947
Öl auf Leinwand, 100 x 81 cm, private Sammlung
in: Curiger, Bice (Hrsg.): *Tate etc.*, Issue 18, S. 100.



Abb. 46: Chris Ofili, *Double Captain Shit and the Legend of the Black Stars* 1997
Öl, Acryl, Kunstharz, Papier Collage, Glitzer, Pinnwandstecknadeln und Elefantendung auf Leinwand,
243,8 x 182,9 cm, Tate Gallery, London
in: Kat. Ausst. Southampton / London 1998, Tafel 25.

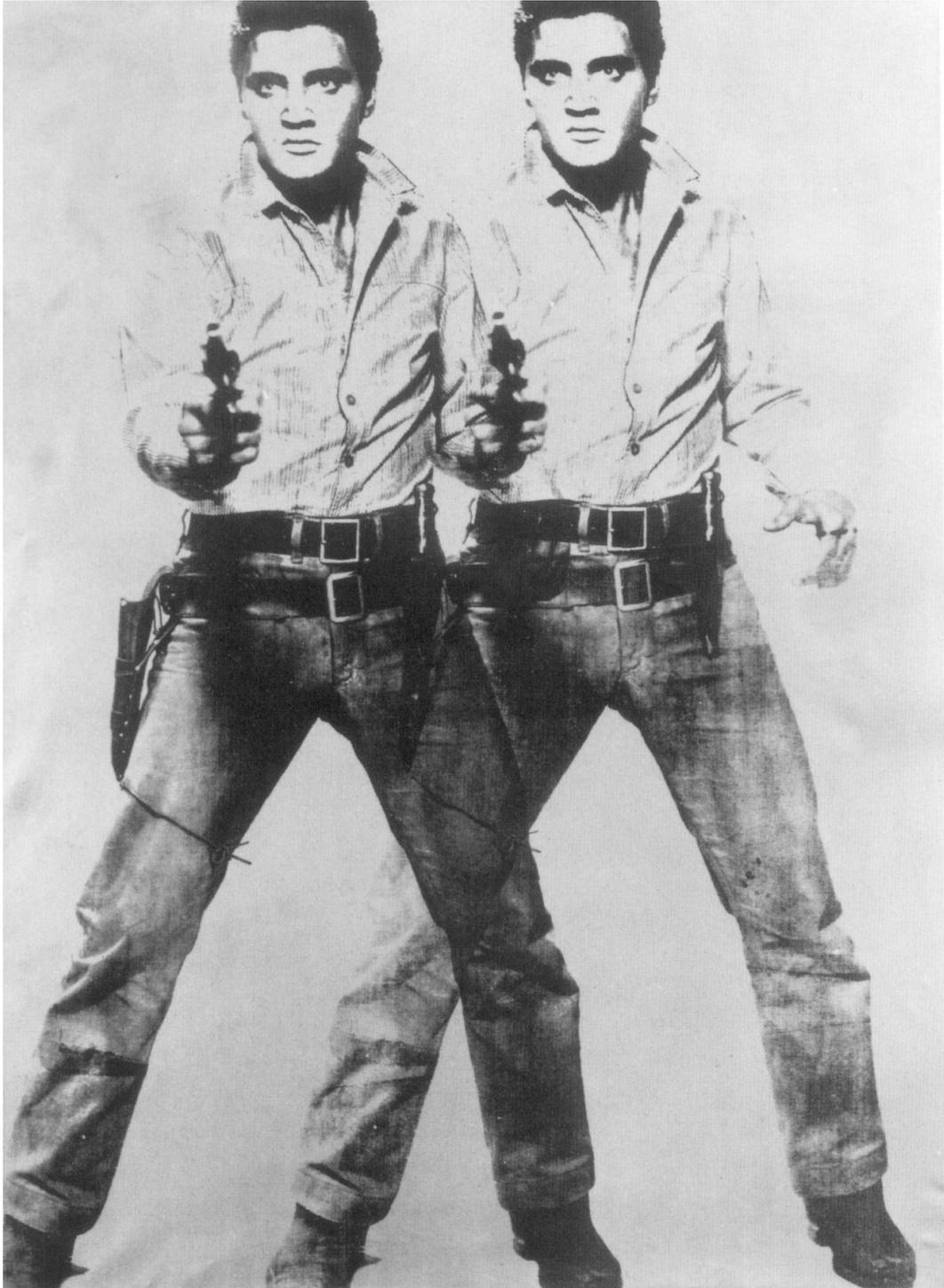


Abb. 47: Andy Warhol, *Double Elvis*, 1963

Siebdruck auf Aluminiumfarbe auf Leinwand, 208,2 x 152,4 cm, Tate Gallery, London
in: Bourbon, David (Hrsg.): *Warhol*, Köln: DuMont, 1989, S. 150 / Tafel 142.



Abb. 48: Chris Ofili, *Rodin*, 1997/8
Öl, Acryl, Kunstharz, Papier Collage, Glitzer, Pinnwandstecknadeln und Elefantenzug auf Leinwand,
243,8 x 182,9 cm, Sammlung Dakis Joannou, Athen
in: Kat. Ausst. Southampton / London 1998, Tafel 29.

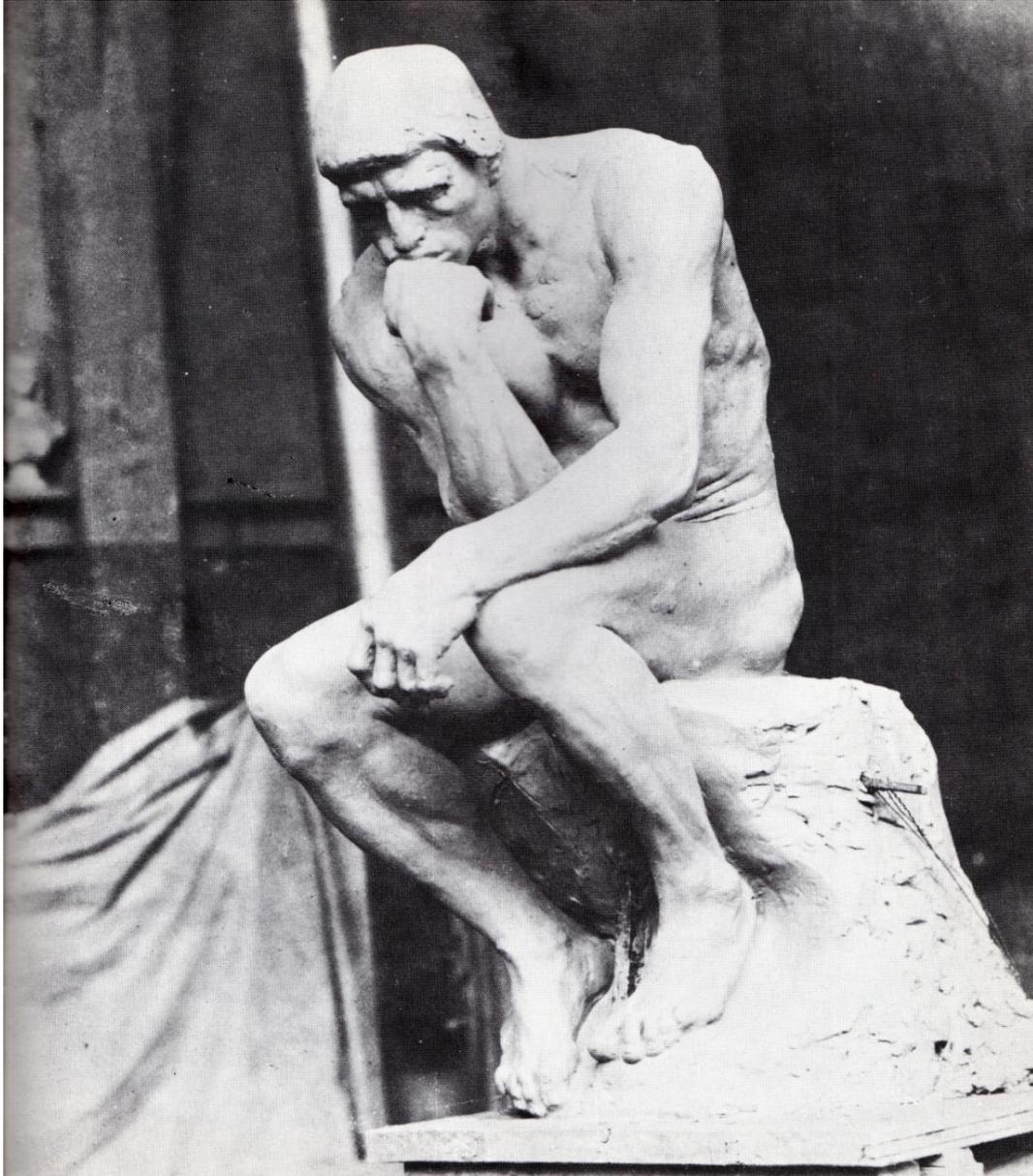


Abb. 49: Auguste Rodin, *Der Denker*, 1880-81

Lehm, Foto im Musée Rodin Archiv, Paris

in: Elsen, Albert E.: *Rodin's Thinker and the Dilemmas of Modern Public Sculpture*, New Haven / London: Yale University Press, 1985, S. 34.



Abb. 50 (oben links): Chris Ofili, *Nude Study in Blue*, 2006

Öl auf Leinwand, 50,5 x 40,5 cm, private Sammlung, in: Kat. Ausst. Hannover 2006, S. 125.

Abb. 51 (oben rechts): Chris Ofili, *Nude Study in Silver and Blue*, 2006

Öl und Acryl auf Leinwand, 35,5 x 25,3 cm, private Sammlung, in: Kat. Ausst. Hannover 2006, S. 117.

Abb. 52 (unten): Henri Matisse, *Nu Bleu II*, 1952

Gouache auf Papier, ausgeschnitten und auf weißes Papier geklebt, 116 x 89 cm, Centre Pompidou, Paris
in: Berggruen, Olivier et al. (Hrsg.): *Henri Matisse*, München et al.: Prestel, 2002, S. 78.



Abb. 53 (oben): Chris Ofili, *Douen's Dance*, 2007
Öl auf Leinwand, 281 x 194,9 cm, private Sammlung
in: Kat. Ausst. New York 2007, ohne Seitenangabe.

Abb. 54 (unten): Henri Matisse, *Ikarus* aus der Mappe *Jazz*, 1943
Schablonendruck, 45 x 67 cm, Staatliche Museen zu Berlin
in: Berggruen 2002, S. 37.





Abb. 55: Chris Ofili, *Christmas Eve (palms)*, 2007,
Öl, Pastel, Kohle, Aluminiumfolie und Papier Collage auf Leinwand, 281 x 195, 3 cm, private Sammlung
in: Kat. Ausst. London 2010, S. 133.



Abb. 56: Chris Ofili, *Christmas Eve (Black Palms)*, 2007
Öl und Kohle auf Leinwand, 158,4 x 97,5 cm, private Sammlung
in: Kat. Ausst. New York 2007, ohne Seitenangabe.



Abb. 57: Chris Ofili, *Christmas Eve*, 2007
Bleistift auf Papier, 76,2 x 57,9 cm, private Sammlung
in: Kat. Ausst. New York 2007, ohne Seitenangabe.



Abb. 58: Chris Ofili, *Footsteps (La Cuevas)*, 2007
Öl und Kohle auf Leinwand, 61,3 x 45,7 cm
in: Kat. Ausst. New York 2007, ohne Seitenangabe.

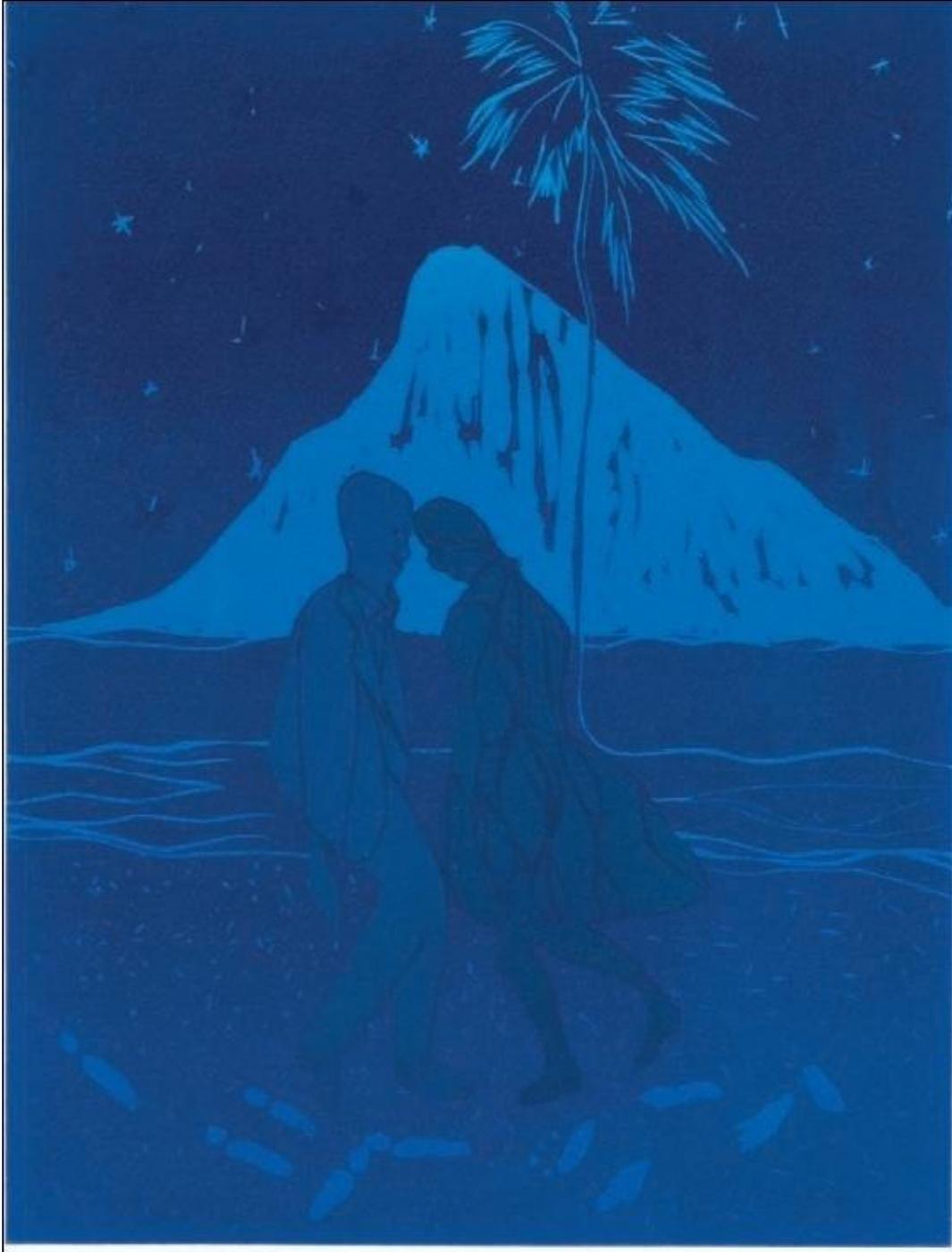


Abb. 59: Chris Ofili, *After the Dance*, 2006
Siebdruck, 76,2 x 50,8 cm, private Sammlung
in: Kat. Ausst. New York 2007, ohne Seitenangabe.



Abb. 60: Pablo Picasso, *Nature morte à la chaise cannée* (Stillleben mit Rohrstuhlgeflecht), 1912
Öl auf Wachstuch auf Leinwand, mit Schnur eingerahmt, 29 x 37 cm, Musée Picasso, Paris
in: Poggi, Christine: *In Defiance of Painting: Cubism, Futurism, and the Invention of Collage*, New Haven /
London: Yale University Press, 1992, S. 1.



Abb. 61: Chris Ofili, *Confession (Lady Chancellor)*, 2007
Öl auf Leinwand, 281 x 195, 3 cm, Sammlung Dakis Joannou, Athen
in: Kat. Ausst. London 2010, S. 129.



Abb. 62: Chris Ofili, *The Raising of Lazarus*, 2007

Öl und Kohle auf Leinwand, 278,7 x 200,4 cm, Sammlung von David und Monica Zwirner
in: Kat. Ausst. London 2007, S. 131.

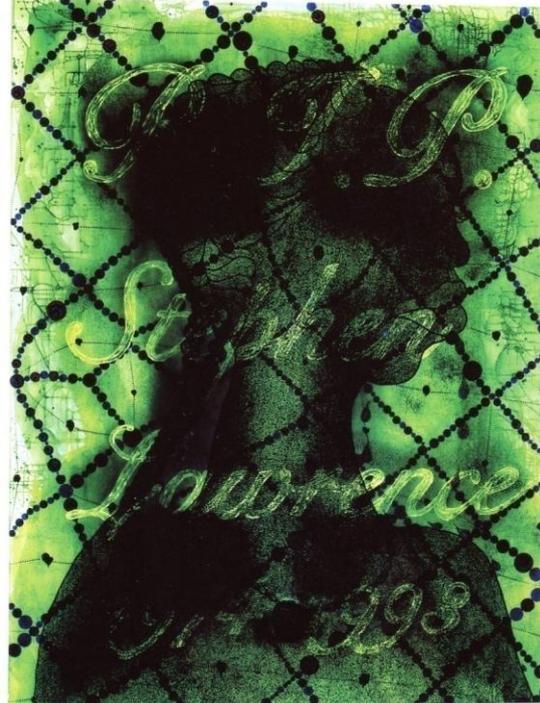
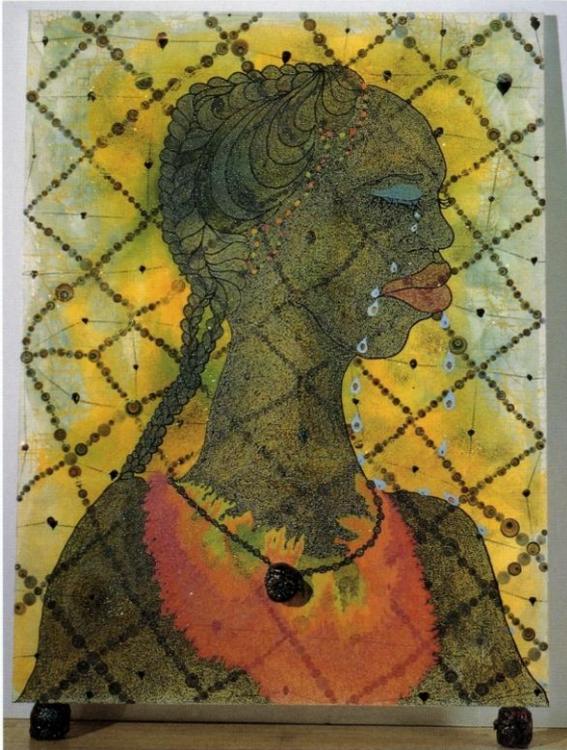


Abb. 63 (links): Chris Ofili, *No Woman No Cry*, 1998
Öl, Acryl, Kunstharz, Tinte, Papier Collage, Glitzer, Pinnwandstecknadeln und Elefantendung auf
Leinwand, 243,8 x 182,8 cm, Tate Gallery, London
in: Kat. Ausst. London 2010, S. 45.

Abb. 64 (rechts): *No Woman No Cry* (Phosphoreszenz)
in: *Chris Ofili*, New York: Rizzoli, 2009, S. 102.

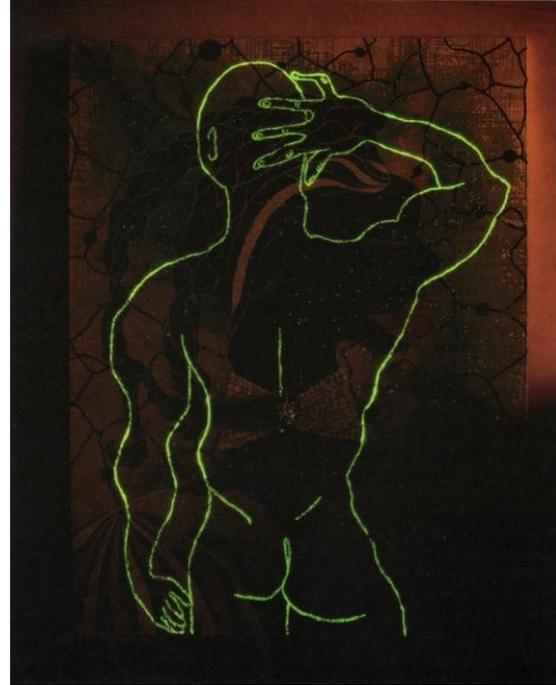
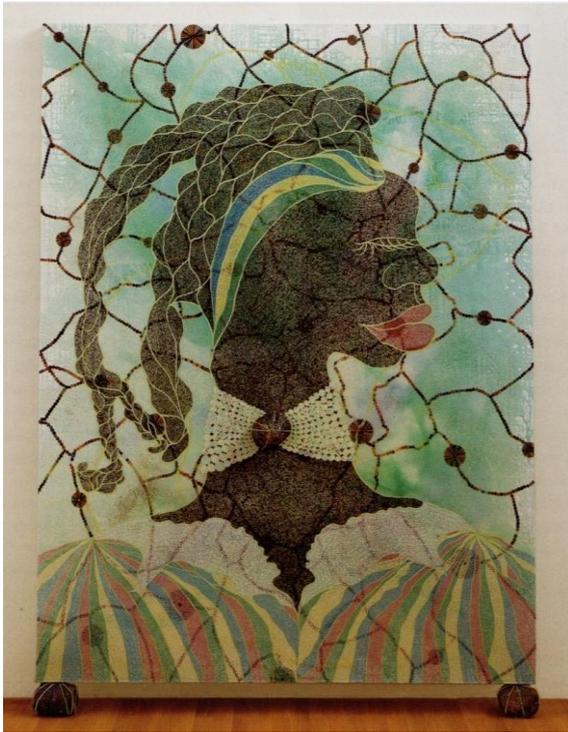


Abb. 65 (links): Chris Ofili, *Dreams*, 1998
Öl, Acryl, Kunstharz, Papier Collage, Glitzer, Pinnwandstecknadeln und Elefantendung auf Leinwand,
243,8 x 182,3 cm, Goetz Sammlung, München
in: *Chris Ofili*, New York: Rizzoli, 2009, S. 105.

Abb. 66 (rechts): *Dreams* (Phosphoreszenz)
in: *Chris Ofili*, New York: Rizzoli, 2009, S. 104.

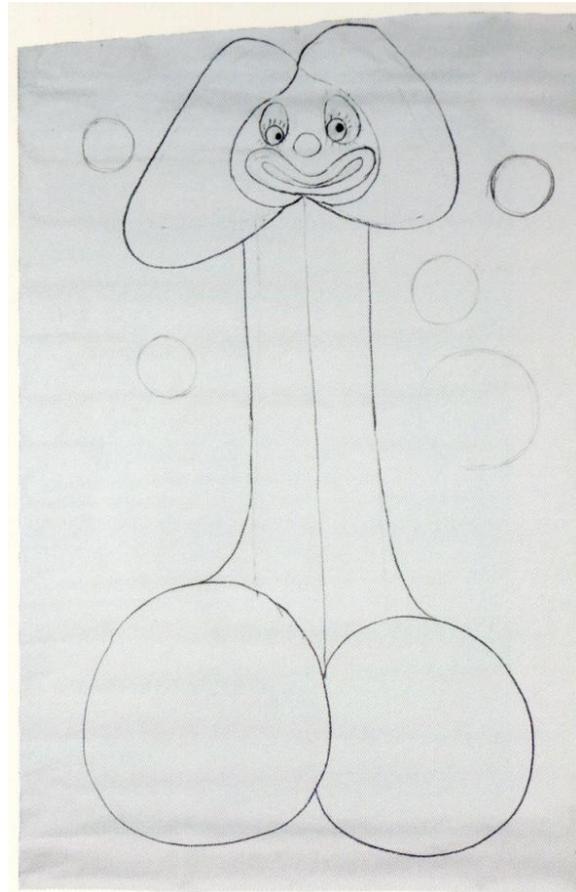
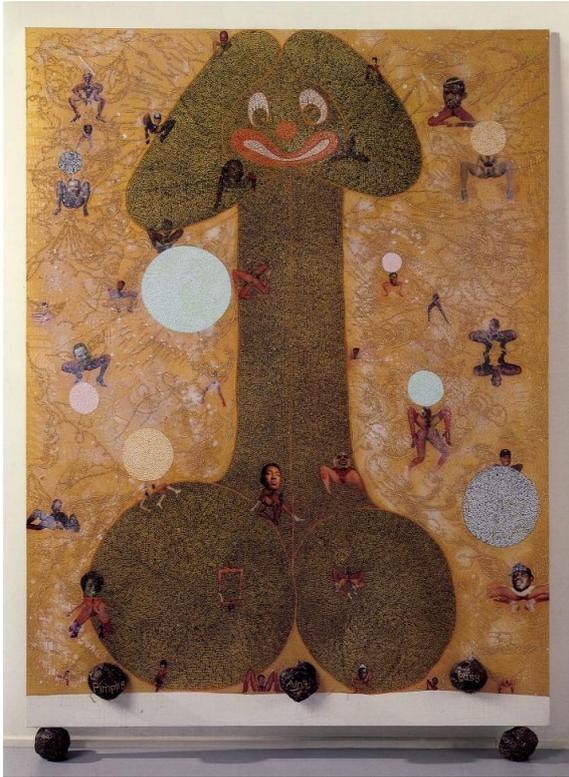


Abb. 67 (links): Chris Ofili, *Pimpin' ain't easy*, 1997
Öl, Acryl, Kunstharz, Papier Collage, Glitzer, Pinnwandstecknadeln und Elefantendung auf Leinwand,
243,8 x 182,9 cm, Sammlung Dakis Joannou, Athen
in: Kat. Ausst. Southampton / London 1998, Tafel 27.

Abb. 68 (rechts): Chris Ofili, Studie für *Pimpin' ain't easy*, 1997
Kohle auf Papier, 233,5 x 151,5 cm, private Sammlung
in: *Chris Ofili*, New York: Rizzoli, 2009, S. 256.



Abb. 69: Eddie Chambers, *Destruction of the National Front*, 1980
Collagetechnik auf vier Leinwänden, je 426,7 x 365,8 cm, inIVA, London
in: Bailey, David A. / Baucom, Ian / Boyce, Sonia (Hrsg.): *Shades of Black – Assembling Black Arts in 1980s
Britain*, Durham / London: Duke University Press, 2005, S. 140f.

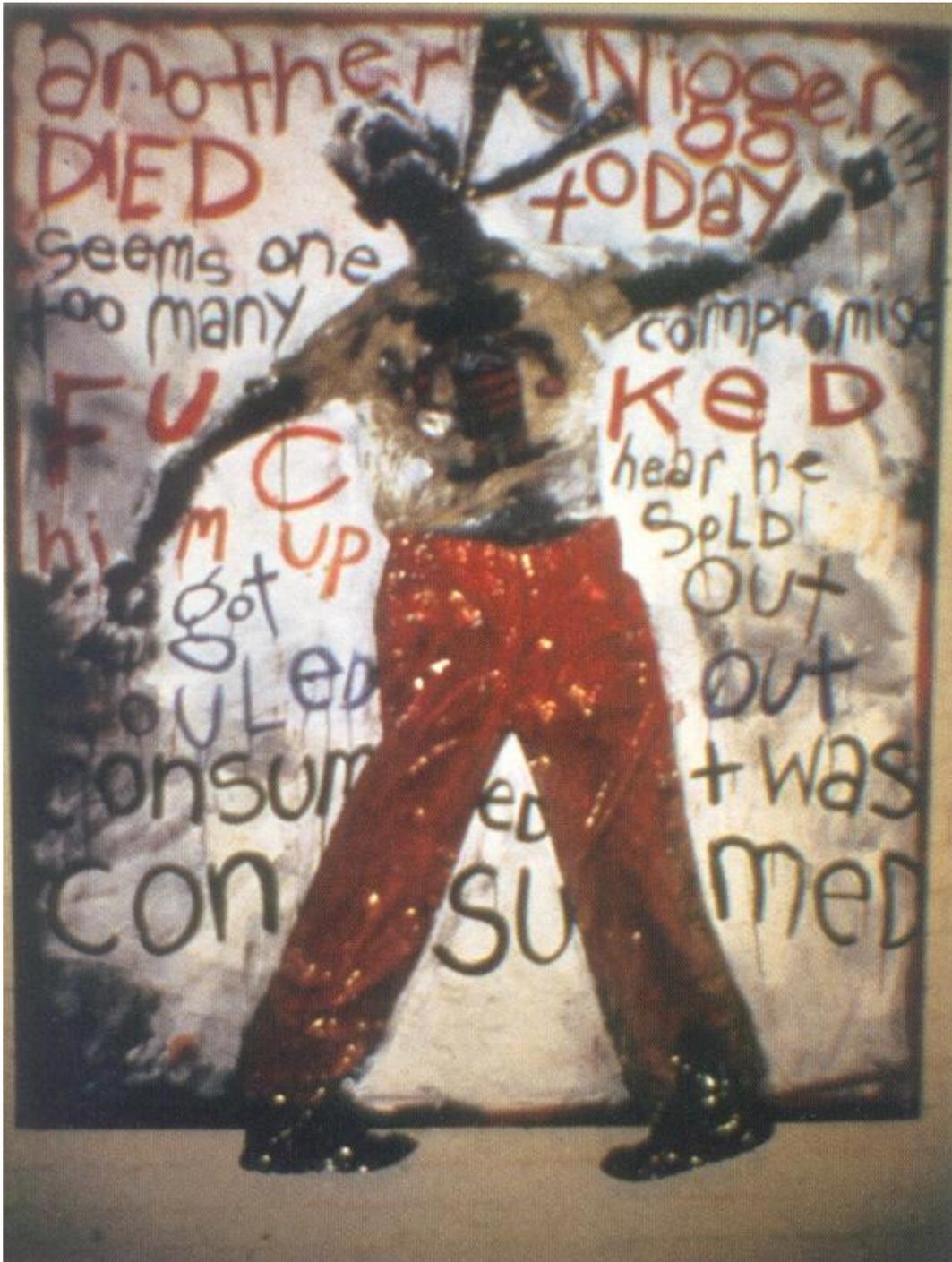


Abb. 70: Keith Piper, *Reactionary Suicide: Black Boys Keep Swinging (Another Nigger Died Today)*, 1982
Acryl und Mischtechnik auf Leinwand, 182,9 x 121,9 cm, inIVA, London
in: David A. / Baucom/ Boyce 2005, S. 136.

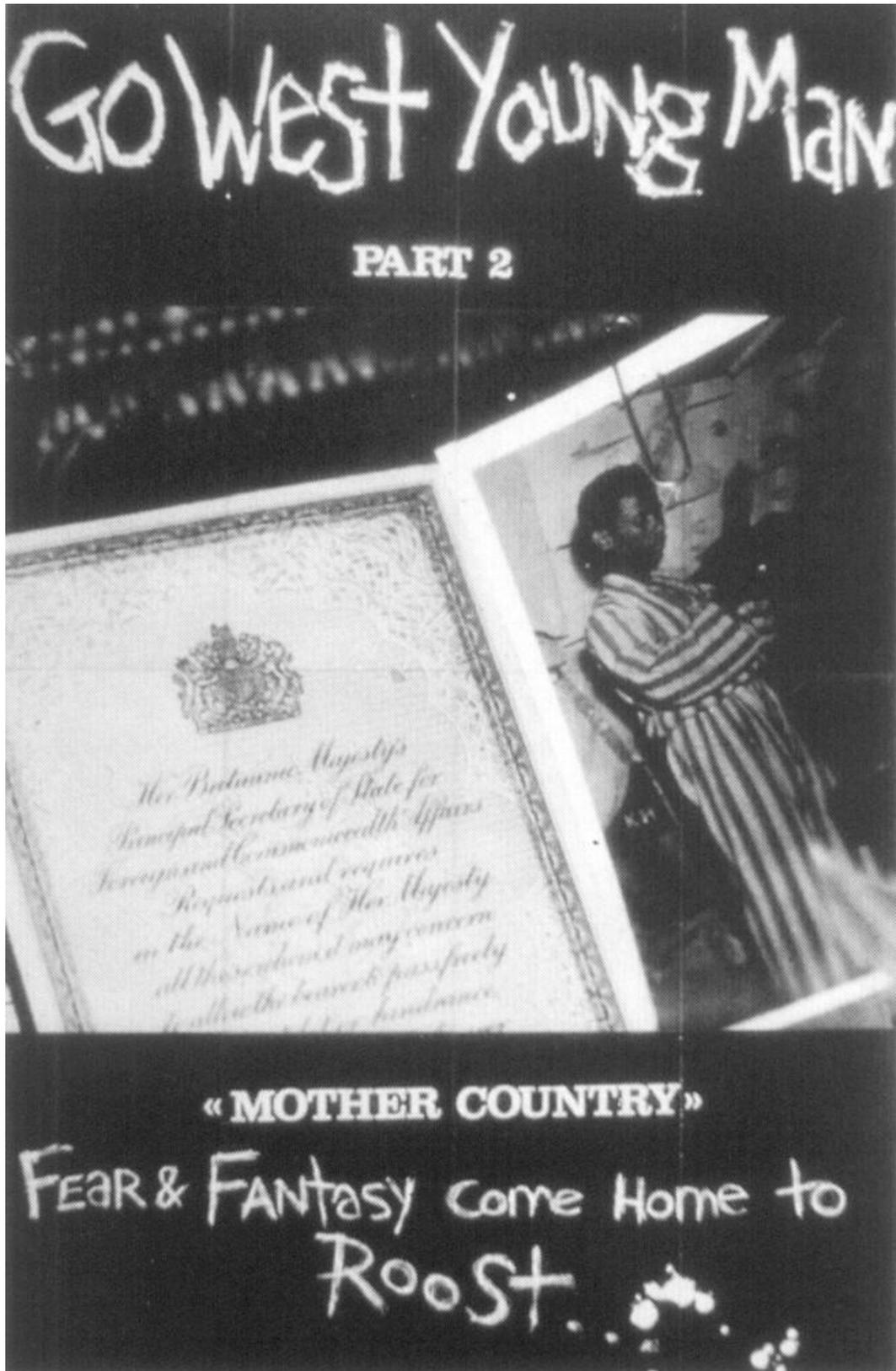


Abb. 71: Keith Piper, *Go West Young Man*, 1987
Fotomontage, 55,9 x 35,6 cm, Sammlung des Künstlers
in: Kat. Ausst. New York 1996, S. 56.

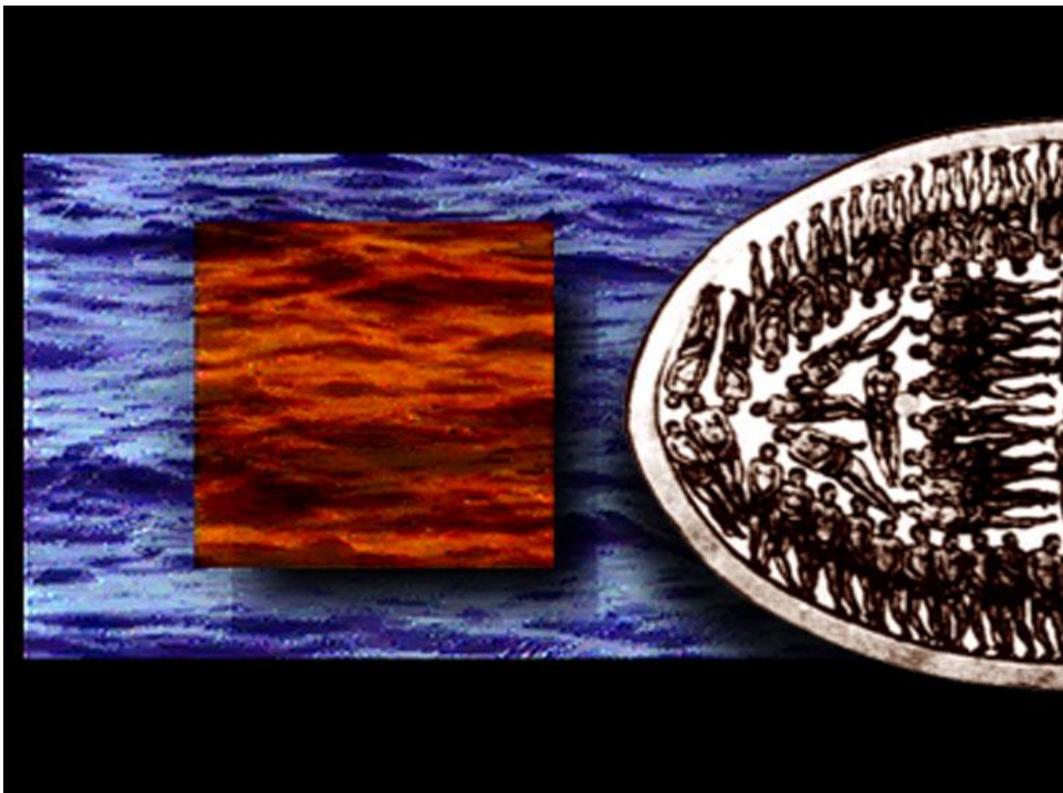


Abb. 72 (oben) / 73 (unten): Keith Piper, Filmstills: *Go West Young Man* (1994-96)
Video 3 min. 43 sek. Filmstills, Sammlung des Künstlers
in: <http://www.animateonline.org/stillsfull/gowestyoungman03.jpg>
<http://www.animateonline.org/stillsfull/gowestyoungman02.jpg> (Stand: 20.02.2006).



Abb. 74 (oben) / 75 (unten): Keith Piper, Filmstills: *Go West Young Man* (1994-96)
Video 3 min. 43 sek. Filmstills, Sammlung des Künstlers
in: <http://www.animateonline.org/stillsfull/gowestyoungman01.jpg>
<http://www.animateonline.org/stillsfull/gowestyoungman05.jpg> (Stand: 20.02.2006).



Abb. 76 (oben): Sonia Boyce, *Lay back, keep quiet and think about what made England so great*, 1986 (Als schwarz-weiß Abbildung)
Holzkohle, Pastellstift und Wasserfarbe auf Papier, vierteilig, je 124,5 x 63,5 cm, Arts Council Collection, London
in: Kat. Ausst.: Kat. Ausst. New York 1996, S. 23.

Abb. 77 (unten): Sonia Boyce, *Talking Presence*, 1987
Mischtechnik auf Fotopapier, 122 x 165 cm, Sammlung der Künstlerin
in: <http://www.telegraph.co.uk/arts/graphics/slideshows/london/london13.jpg> (Stand: 20.02.2006).

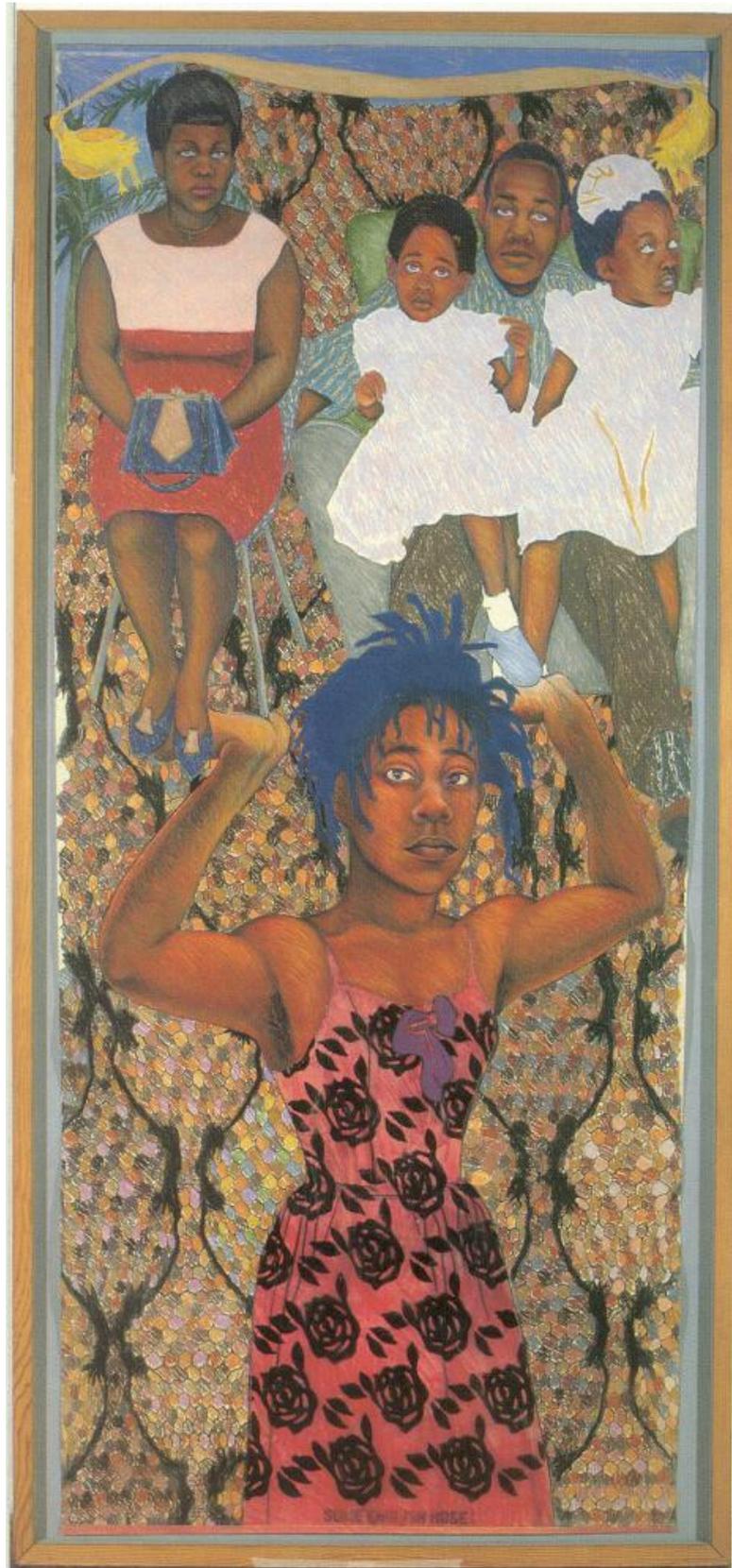


Abb. 78: Sonia Boyce, *She ain't holding them up, she's holding on (Some English Rose)*, 1986
Wachsmalstift, Kreide, Pastellstift und Tinte auf Papier, 215,9 x 99,1 cm, inIVA, London
in: Ausst.: Kat. Ausst. New York 1996, S. 94.



Abb. 79: Sonia Boyce, *From Tarzan to Rambo, English born, Native considers her Relationship to the Constructed/Self Image and her Roots in Reconstruction*, 1987
Fotografie und Mischtechnik auf Papier, 123,2 x 355,6 cm, Tate Gallery, London
in: <http://www.tate.org.uk/tarzantorambo/images/tarzantorambo.jpg> (Stand: 20.02.2006).



Abb. 80: Chris Ofili, *Them Bones*, 1995

Öl, Acryl, Kunstharz und Elefantendung auf Leinwand, 182,2 x 121,9 cm, The Saatchi Gallery, London
in: Kat. Ausst. Southampton / London 1998, Tafel 6.



Abb. 81: Chris Ofili, *Afro Love and Envy*, 2002/03

Öl, Acryl, Kunstharz, Glitzer, Pinnwandstecknadeln und Elefantenzung auf Leinwand, 275 x 214 cm,
Sammlung von David Teiger

in: *Chris Ofili*, New York: Rizzoli, 2009, S. 153.

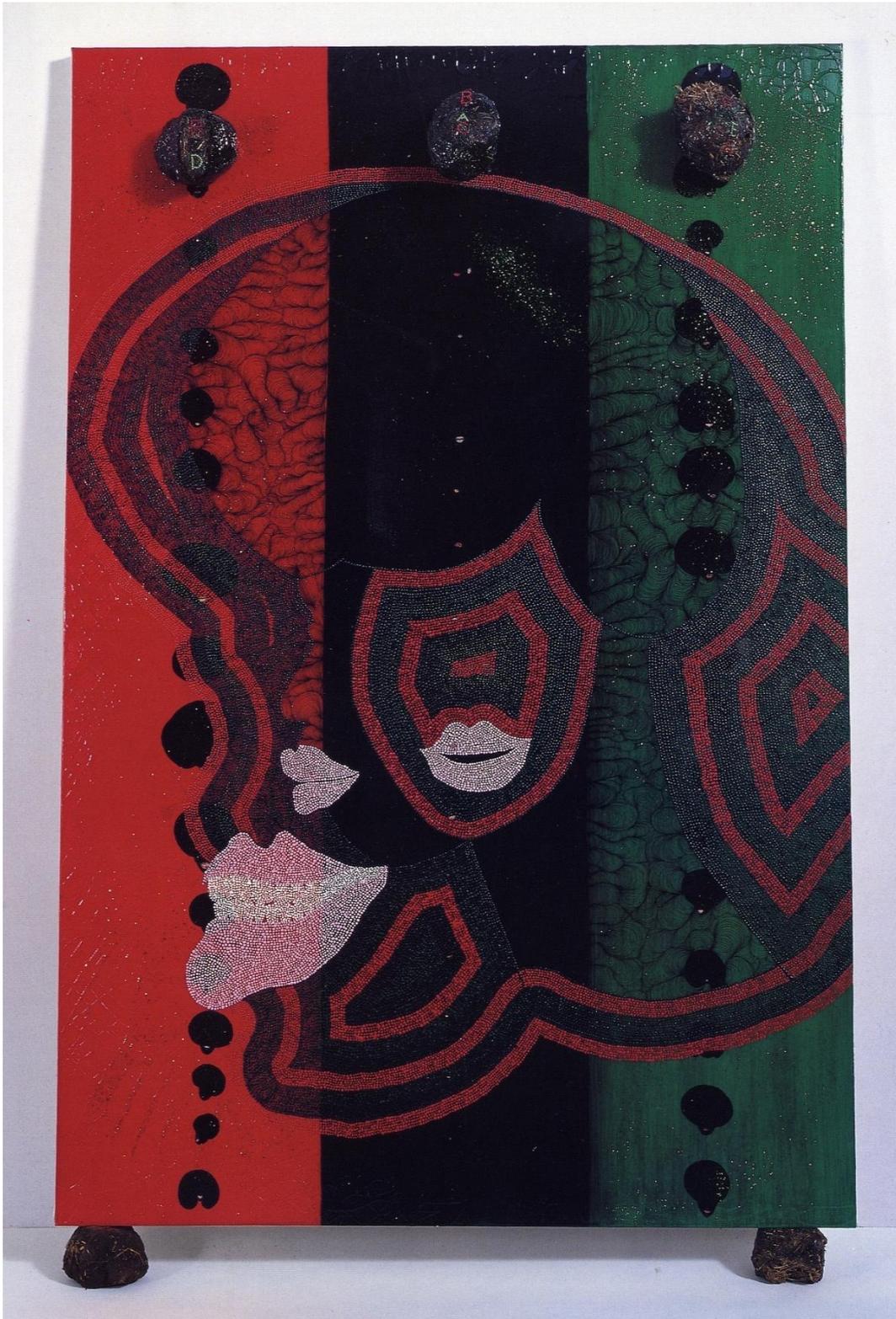


Abb. 82: Chris Ofili, *Black Paranoia*, 1997

Öl, Acryl, Tinte, Kunstharz, Glitzer, Pinnwandstecknadeln und Elefantendung auf Leinwand, 182,8 x 121,9 cm, private Sammlung

in: *Chris Ofili*, New York: Rizzoli, 2009, S. 153.



Abb. 83: Jean-Michel Basquiat, New York Times Coverbild, 10. Februar 1985, Foto von Lizzie Himmel
in: Emmerling, Leonhard (Hrsg.): *Jean-Michel Basquiat 1960 – 1988*, Köln: Taschen Verlag, 2003, S. 2.



Abb. 84: Jean-Michel Basquiat, *Acque Pericolose (Poison Oasis)*, 1981
Acryl, Ölkreide und Sprühfarbe auf Leinwand, 167,5 x 243,5 cm, The Schorr Family Collection, New York
in: Emmerling 2003, S. 52f.



Abb. 85: Yinka Shonibare, *How does a girl like you, get to be a girl like you*, 1995
Holländische Wachsdruck-Textilien, ca. 168 x 40 cm, The Saatchi Gallery, London
in: Kat. Ausst. London 1997, S. 165.



Abb. 86 (oben) / 87 (unten): Yinka Shonibare, *Diary of a Victorian Dandy*, 1998
Fotodruck, gerahmt, jeweils 183 x 228,6 cm, inIVA, London
in: http://www.iniva.org/assets/archive/images/large/SHON_YINK_001.jpg
http://www.iniva.org/assets/archive/images/large/SHON_YINK_002.jpg (Stand: 20.02.2006).



Abb. 88 (oben) / 89 (unten): Yinka Shonibare, *Diary of a Victorian Dandy*, 1998
Fotodruck, gerahmt, jeweils 183 x 228,6 cm, inIVA, London
in: http://www.iniva.org/assets/archive/images/large/SHON_YINK_003.jpg
http://www.iniva.org/assets/archive/images/large/SHON_YINK_004.jpg (Stand: 20.02.2006).



Abb.90: Yinka Shonibare, *Diary of a Victorian Dandy*, 1998

Fotodruck, gerahmt, 183 x 228,6 cm, inIVA, London

in: http://www.iniva.org/assets/archive/images/large/SHON_YINK_005.jpg (Stand: 20.02.2006).

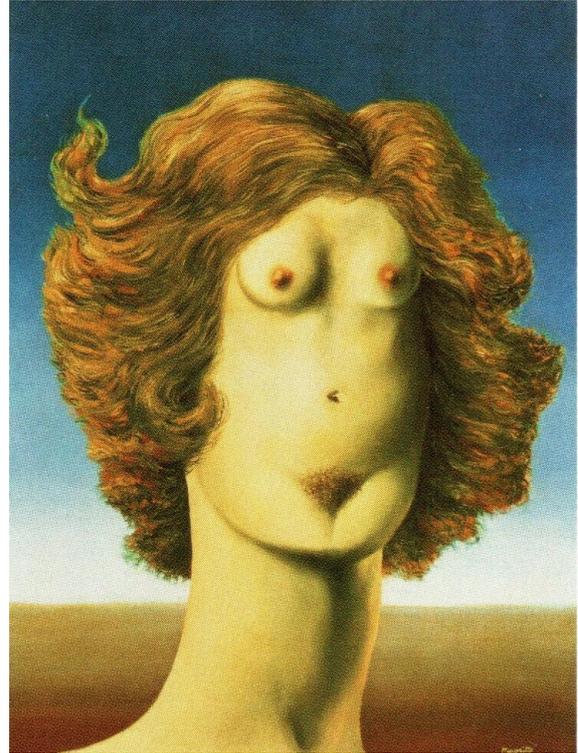


Abb. 91(links): Sarah Lucas, *Two Fried Eggs and a Kebab* (1992)
Fotografie, Spiegeleier und Kebab auf Tisch, 76 x 152 x 89 cm, The Saatchi Gallery, London
in: Kat. Ausst. London 1997, S. 116.

Abb. 92 (rechts): René Magritte, *Le Viol* (Die Vergewaltigung), 1934
Öl auf Leinwand, 73,4 x 54,6 cm, Sammlung Menil, Houston
in: Collings, Matthew: *Sarah Lucas*, London: Tate Publishing, 2002, S. 40.



Abb. 93: Sarah Lucas, *Self-Portraits 1990-1998*, 1999
Installationsansicht, Tate Modern, London
in: Collings 2002, S. 75.



Abb. 94: Sarah Lucas, *Got A Salmon On*, 1999
Fotografie, 73,9 x 49,6 cm, Tate Modern, London
in: Collings 2002, S. 50.



Abb. 95: Sarah Lucas, *Get hold of his*, 1994-95
Beton, 29,9 x 36,8 x 30,5 cm, Museum Boymans van Beuningen, Rotterdam
in: Collings 2002, S. 54.



Abb. 96: Kara Walker, *Gone, an historical Romance of a Civil War as it occurred between the dusky thighs of one young Negress and her heart*, 1994

Scherenschnitt, 3,96 x 15,24 m, Sammlung Yvonne Force, New York
in: Kat. Ausst. London 2010, S. 67.



Abb. 97: Minstrel in Blackface, Georgie Hunter, ohne Jahreszahl
in: Pieterse, Jan Nederveen: *White on Black – Images of Africa and Blacks in Western Popular Culture*, New Haven / London: Yale University Press, 1992, S. 133.



Abb. 98: *A Round Game*, London, 1895

Kartenspiel mit dem originalen Golliwogg und den sogenannten Dutch dolls
in: Pieterse 1992, S. 156.



Abb. 99: *Banania. Ya Bon*, Original Werbeplakat von 1917 für die französischen Frühstückszerealien Banania präsentiert einen senegalesischen Schützen im Feld
in: Pieterse 1992, S. 85.



Abb. 100 (oben links): Buchdeckel von Helen Bannermans *The Story of Little Black Sambo*, London, 1899
in: Pieterse 1992, S. 170.

Abb. 101 (oben rechts): *Aunt Jemima Pancakes*, USA, 1948
in: Pieterse 1992, S. 155.

Abb. 102 (unten): *Uncle Remus Syrup*, USA
in: Pieterse 1992, S. 155.



Abb. 103: *Shaft*, Original Filmplakat, 1971

in: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/d/d0/Shaftposter.jpg> (Stand: 30.09.2010).



Abb. 104: Chris Ofili, *The Adoration of Captain Shit and the Legend of the Black Stars (Version 1)*, 1998
Öl, Acryl, Kunstharz, Papier Collage, Pinnwandstecknadeln und Elefantenzung auf Leinwand, 243,8 x
182,8 cm, Sammlung von Dakis Joannou, Athen
in: Kat. Ausst. Southampton / London 1998, Tafel 30.



Abb. 105: Francis Picabia, *L'Adoration du Veau*, 1941-42
Öl auf Leinwand, 106 x 76,2 cm, Musée National d'Art Moderne, Paris
in: *Chris Ofili*, New York: Rizzoli, 2009, S. 257.



Abb. 106 (oben): *Captain Sky*, AVI Records, 1979

in: <http://cn.last.fm/music/Captain+Sky/+images/23997801> (Stand: 03.10.2010).

Abb. 107 (unten): *Captain Sky*

in: *Chris Ofili*. New York: Rizzoli. 2009. S. 57.

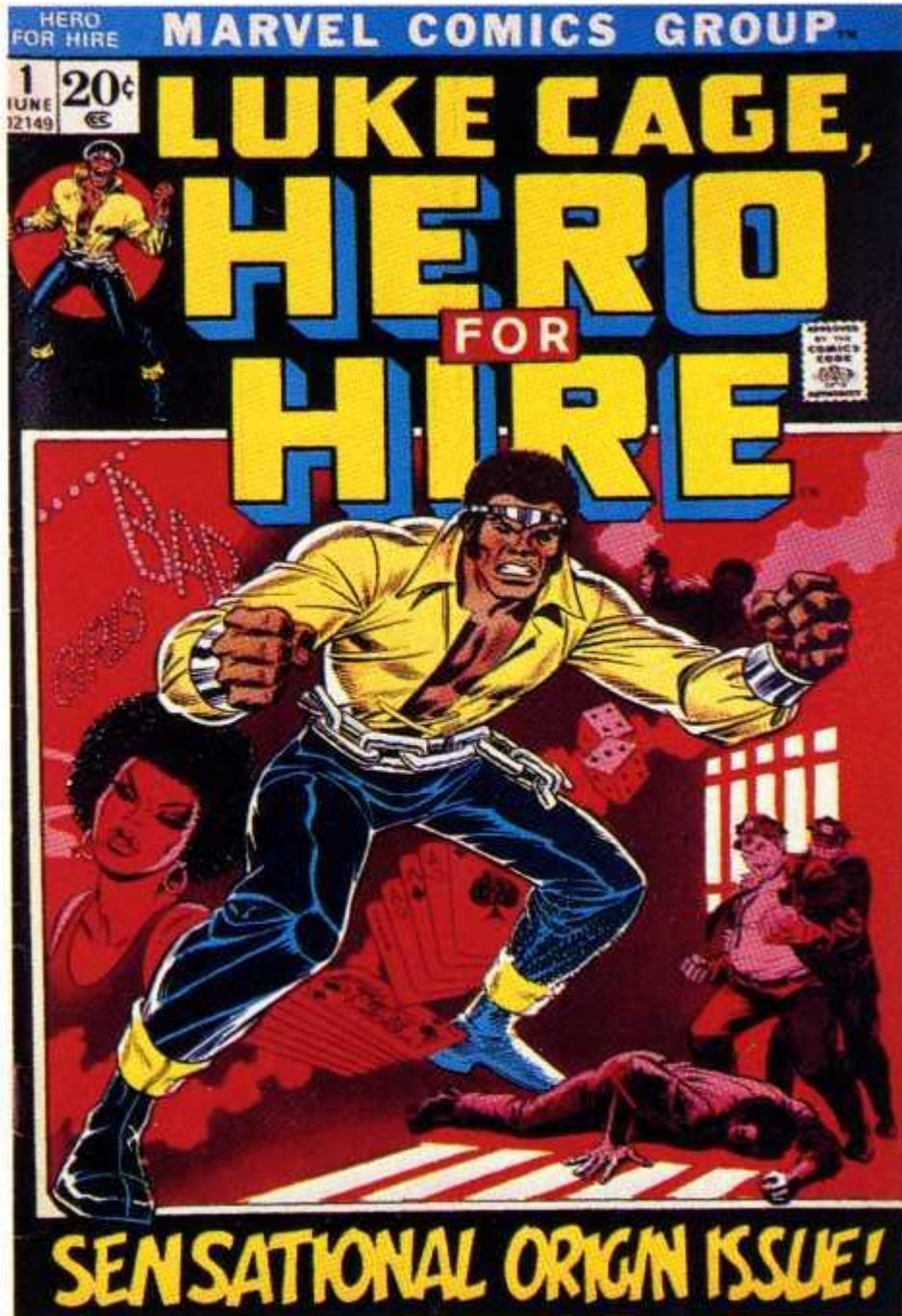


Abb. 108: *Luke Cage – Power Man*, Marvel Comicbuch-Serie, 1. Ausgabe / Juni 1972
in: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/1/11/Luke_Cage.jpg (Stand: 03.10.2010).



Abb. 109 (links): Chris Ofili, *The naked Spirit of Captain Shit and the Legend of the Black Stars*, 2000-01
Öl, Acryl, Papier Collage, Glitzer, Kunstharz, Pinnwandstecknadeln und Elefantendung auf Leinwand,
243,8 x 182,8 cm

in: *Chris Ofili*, New York: Rizzoli, 2009, S. 99.

Abb. 110 (rechts): Chris Ofili, *The naked Spirit of Captain Shit and the Legend of the Black Stars*
(Phosphoreszenz)

in: *Chris Ofili*, New York: Rizzoli, 2009, S. 98.

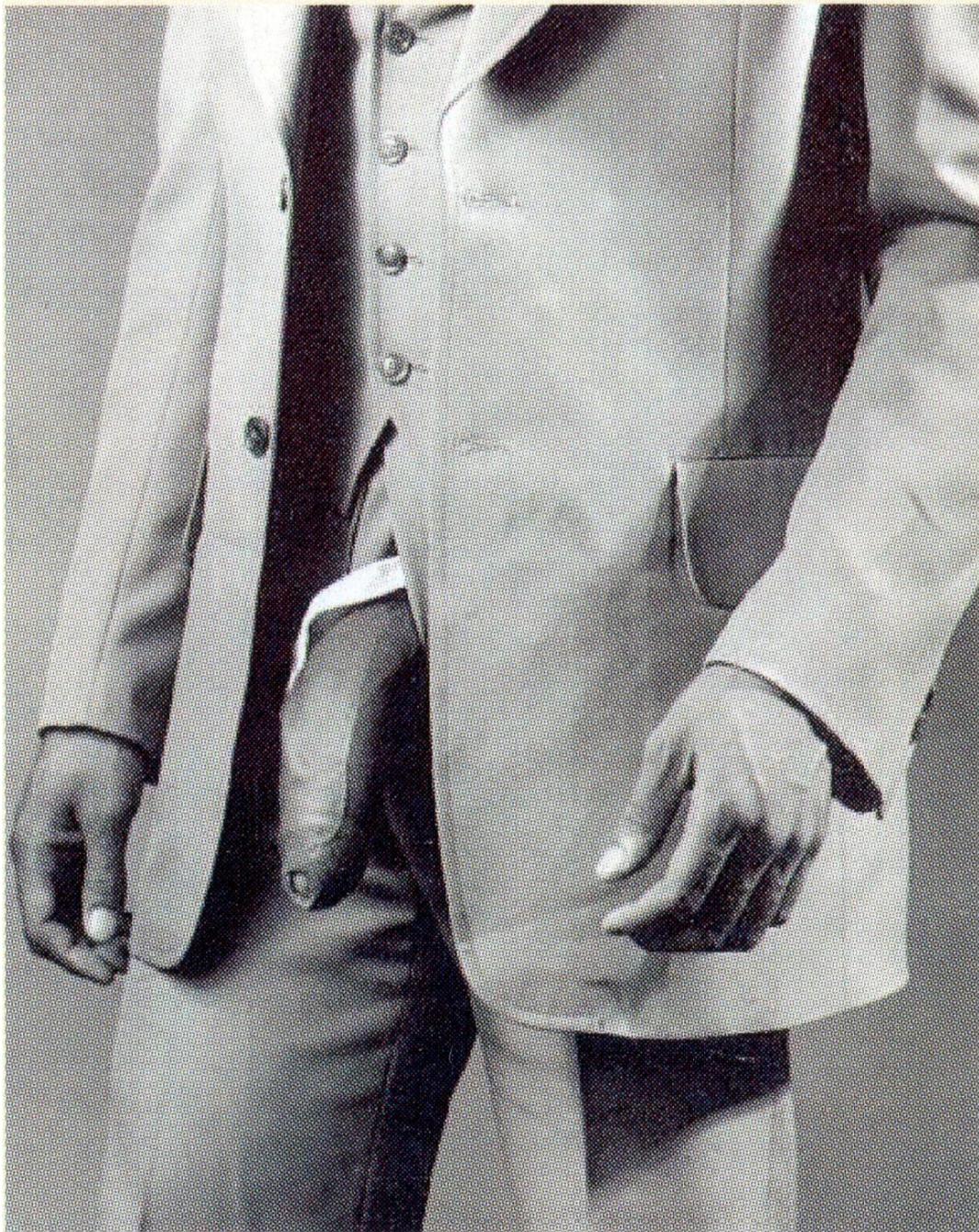


Abb. 111: Robert Mapplethorpe, *Man in Polyester Suit*, 1980
Fotografie, 7,5 x19 cm, The Robert Mapplethorpe Foundation
in: *Chris Ofili*, New York: Rizzoli, 2009, S. 257.



Abb. 112: Chris Ofili, *The naked Soul of Captain Shit and the Legend of the Black Stars*, 1999
Öl, Acryl, Kunstharz, Papier Collage, Glitzer, Pinnwandstecknadeln und Elefantendung auf Leinwand,
243,8 x 182,9 cm, private Sammlung
in: *Art in America*, Vol. 88 / No. 1, Januar 2000, S. 96.

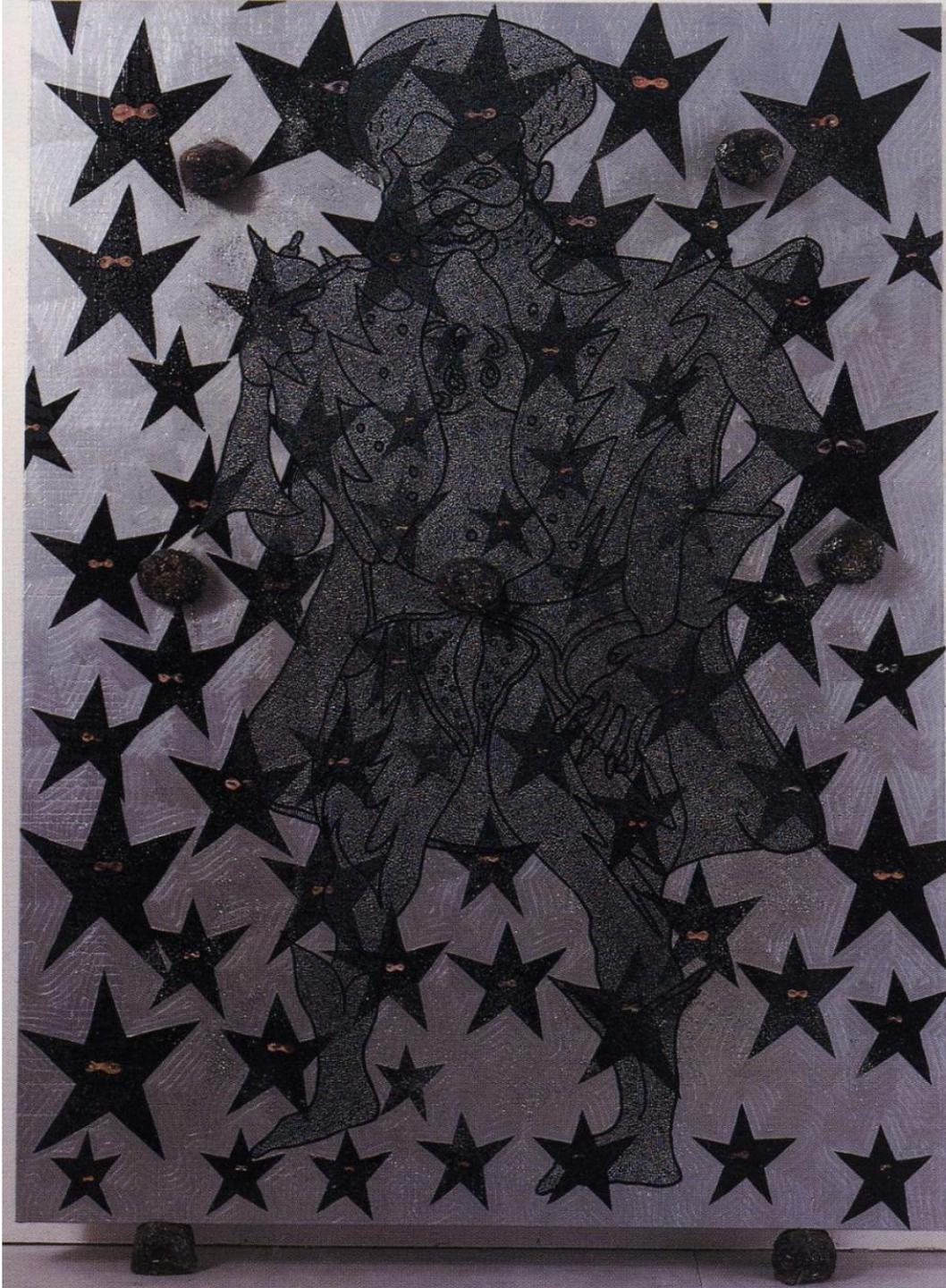


Abb. 113: Chris Ofili, *The Shadow of Captain Shit and the Legends of the Black Stars*, 1998
Öl, Acryl, Kunstharz, Papier Collage, Glitzer, Pinnwandstecknadeln und Elefantendung auf Leinwand,
243,8 x 182,9 cm, private Sammlung
in: *Nka Journal of Contemporary African Art*, Nr. 10, Frühjahr / Sommer 1999, S. 42.



Abb. 114: Chris Ofili, *The Adoration of Captain Shit and the Legend of the Black Stars (Version 2)*, 1998
Öl, Acryl, Kunstharz, Papier-Collage, Glitzer, Pinnwandstecknadeln und Elefantendung auf Leinwand,
Sammlung Dakis Joannou, Athen
in: *ART das Kunstmagazin*, Februar 2000, Nummer. 2, S. 12.



Abb. 115: Chris Ofili, *The Adoration of Captain Shit and the Legend of the Black Stars (Version 3)*, 1998
Öl, Acryl, Kunstharz, Glitzer, Pinnwandstecknadeln und Elefantendung auf Leinwand, 243,8 x 182,2 cm,
Carnegie Museum of Art, Pittsburgh
in: *Chris Ofili*, New York: Rizzoli, 2009, S. 93.



Abb. 116: Andy Warhol, *Gold Marilyn Monroe*, 1962
Siebdruck auf Acryl auf Leinwand, 211,4 x 144,7 cm, MoMA, New York
in: McShine, Kynaston (Hrsg.): *Andy Warhol – Retrospektive*, München: Prestel Verlag, 1989, Tafel 1.



Abb. 117: Andy Warhol, *Jackie (The Week That Was)*, 1963
Siebdruck auf Acryl auf Leinwand, 203 x 162 cm, Walker Art Center, Minneapolis
in: McShine 1989, Tafel 2.

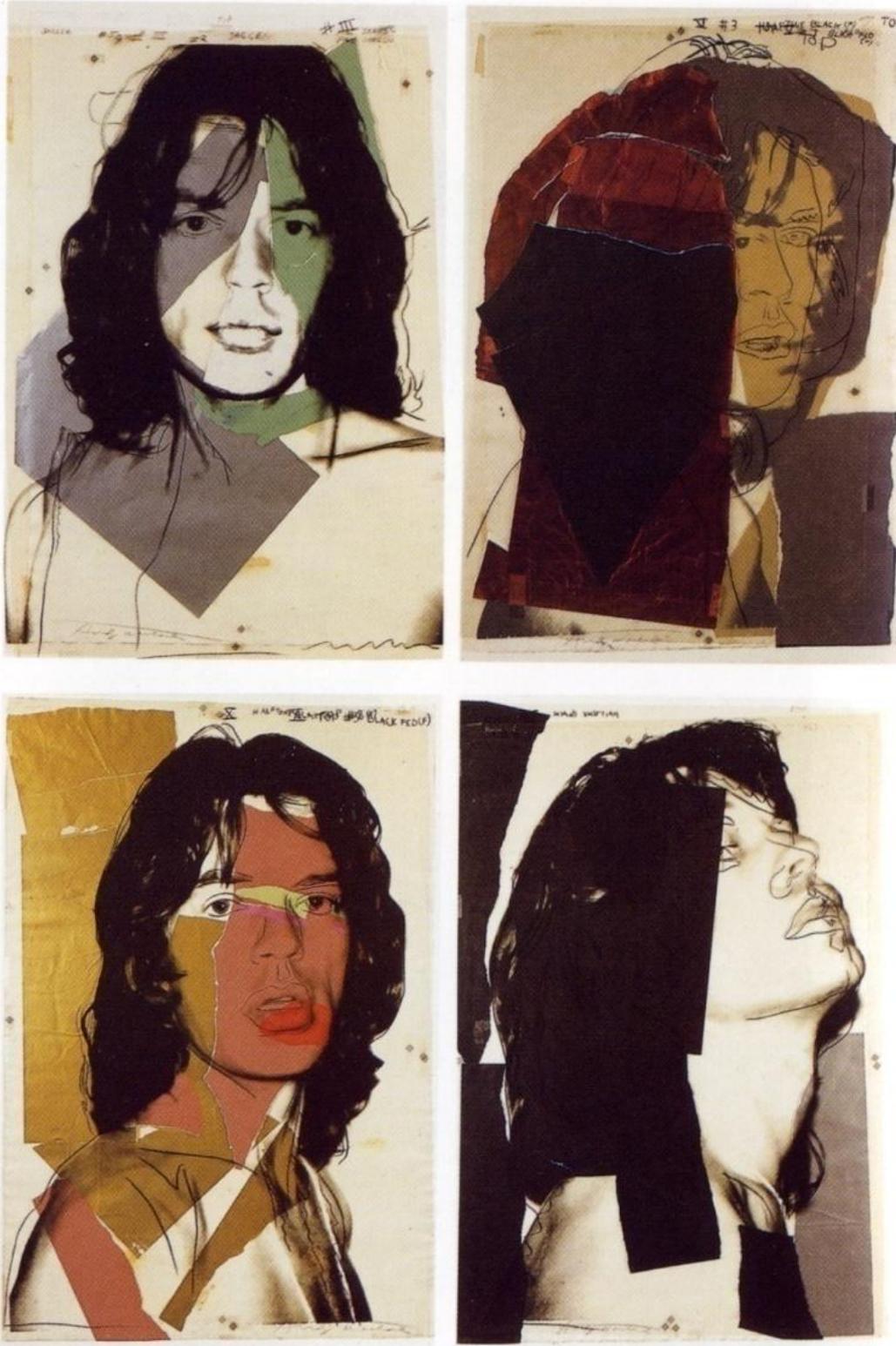


Abb. 118: Serigrafien (1-4 von 10) für die Mappe *Mick Jagger*, 1975
Siebdruck auf Papier und auf Papier collagierte Acetatfolie, jeweils 111 x 73 cm, Museum moderne Kunst,
Wien
in: Honnef, Klaus: *Andy Warhol 1928-1987 – Kunst als Kommerz*, Köln: Taschen, 2006, S. 78.



Abb. 119: Serigrafien (5-10 von 10) für die Mappe *Mick Jagger*, 1975
Siebdruck auf Papier und auf Papier collagierte Acetatfolie, jeweils 111 x 73 cm, Museum moderne Kunst,
Wien
in: Honnef 2006, S. 79.



Abb. 120: Chris Ofili, *Blue Stag (All Fours)*, 2008-09
Öl auf Leinwand, 280,7 x 196,3 cm, private Sammlung
in: Kat. Ausst. London 2010, S. 127.



Abb. 121: Paul Cézanne, *La Montagne Sainte-Victoire vue des Lauves*, 1904-06

Öl auf Leinwand, 60 x 72cm, Öffentliche Kunstsammlung Basel

in: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mont_Sainte-Victoire_Seen_from_Les_Lauves_\(Basel\)_1904-1906_Paul_Cezzane.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mont_Sainte-Victoire_Seen_from_Les_Lauves_(Basel)_1904-1906_Paul_Cezzane.jpg) (Stand: 04.10.2010).



Abb. 122: Georges Braque, *Violine und Krug*, 1910
Öl auf Leinwand, 117 x 73 cm, Kunstmuseum Basel
in: Rubin, William (Hrsg.): *Picasso und Braque – Die Geburt des Kubismus*, München: Prestel-Verlag, 1990,
S. 143.



Abb. 123: Georges Braque, *Femme à la guitare* (*Frau mit Gitarre*), 1913
Öl und Kohle auf Leinwand, 130 x 73 cm, Musée National d'Art Moderne, Paris
in: Rubin, 1990. S. 291.



Abb. 124: Pablo Picasso, *Stilleben mit Fächer (L'Indépendant)*, 1911
Öl auf Leinwand, 61 x 50 cm, Private Sammlung
in: Rubin 1990, S. 191.



Abb. 125: Chris Ofili, *Thirty Pieces of Silver*, 2006

Öl, Acryl und Kohle auf Leinwand, 278,4 x 200,2 cm, The Dakis Joannou Collection, Athen
in: Kat. Ausst. Hannover 2006, S. 132.



Abb. 126: Chris Ofili, *Charmant Eight*, 2005-06

Öl, Acryl, Kohle und Aluminiumfolie auf Leinwand, 269,3 x 200,4 cm, Sammlung von Janet de Botton und Rebecca Marks, London

in: Chris Ofili, New York: Rizzoli, 2009, S. 185.



Abb. 127: Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger (O. J. R.)*, 1925
Öl auf Leinwand, 243,9 x 233,7 cm, The Museum of Modern Art, New York
in: Rubin 1990, S. 67.

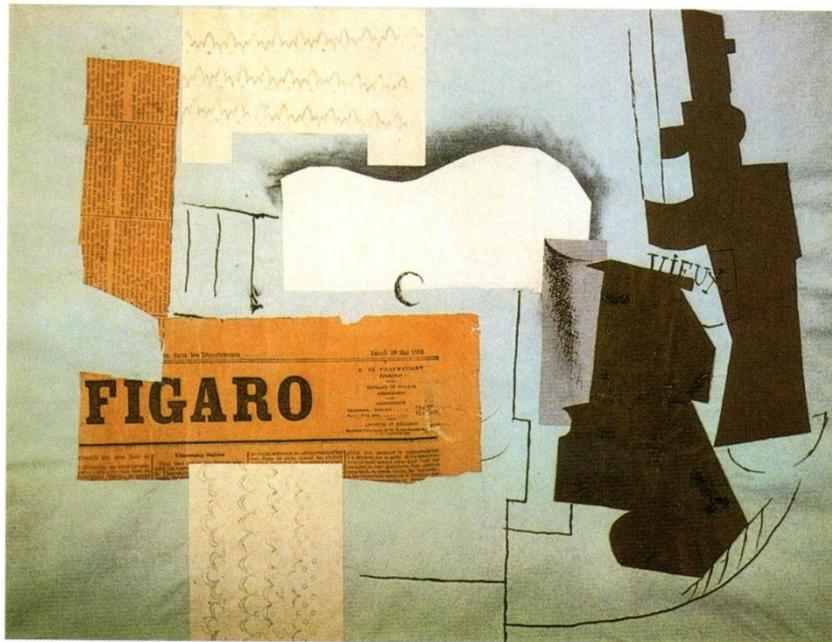


Abb. 128 (oben links): Pablo Picasso, *Le Joueur de guitar*, 1910, Öl auf Leinwand, 100 x 73 cm, Musée National d'Art Moderne, Paris, in: Rubin 1990, S. 163.

Abb. 129 (oben rechts): Pablo Picasso, *Violon accroché au mur*, 1913, Öl und Sand auf Leinwand, 65 x 46 cm, Kunstmuseum, Bern, in: Warncke, Carsten-Peter: *Pablo Picasso – 1881-1973*, Köln: Taschen, 2002, S. 214.

Abb. 130 (unten): Pablo Picasso, *Guitare, journal, verre et bouteille*, 1913, Papiers collés und Feder auf Papier, 46,5 x 62, 5 cm, Tate Gallery, London, in: Rubin 1990, S. 281.



Abb. 131 (oben): Pablo Picasso, *Guitare et bouteille de Bass*, 1913
Holz, Papier, Kohle und Nägel auf Holzplatte, 89,5 x 80 x 14 cm, Musée Picasso, Paris
in: Warncke 2002, S. 225.

Abb. 132 (unten): Pablo Picasso, *Mandoline et clarinette*, 1914
Bemaletes Tannenholz, 58 x 36 x 23 cm, Musée Picasso, Paris
in: Rubin 1990, S. 286.



Abb. 133: Pablo Picasso, *La Dryade (Nu dans un foret)* (*Die Dryade (Akt im Wald)*), 1908
Öl auf Leinwand, 185 x 108 cm, Ermitage, Leningrad
in: Warncke 2002, S. 272.



Abb. 134: Paul Cézanne, *Die großen Badenden*, 1900-06

Öl auf Leinwand, 208 x 249 cm, Museum of Art, Philadelphia

in: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Paul_C%C3%A9zanne_047.jpg (Stand 03.10.2010)



Abb. 135: Michelangelo, *Der Sterbende Sklave*, 1513-16
Ursprünglicher Bestimmungsort: Grab von Papst Julius II
Marmor, Höhe 2,29 m, Paris, Louvre
in: Ceysson 1999, S. 82.



Abb. 136 (oben): Peter Paul Rubens, *Diana und Kallisto*, 1637-40
Öl auf Leinwand, 202 x 323 cm, Museo del Prado
in: http://www.museodelprado.es/imagen/alta_resolucion/P01671.jpg (Stand: 03.10.2010).

Abb. 137 (unten): Tizian, *Venus von Urbino*, 1538
Öl auf Leinwand, 119 x 165 cm, Uffizien
in: http://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Tizian_102.jpg (Stand: 03.10.2010).

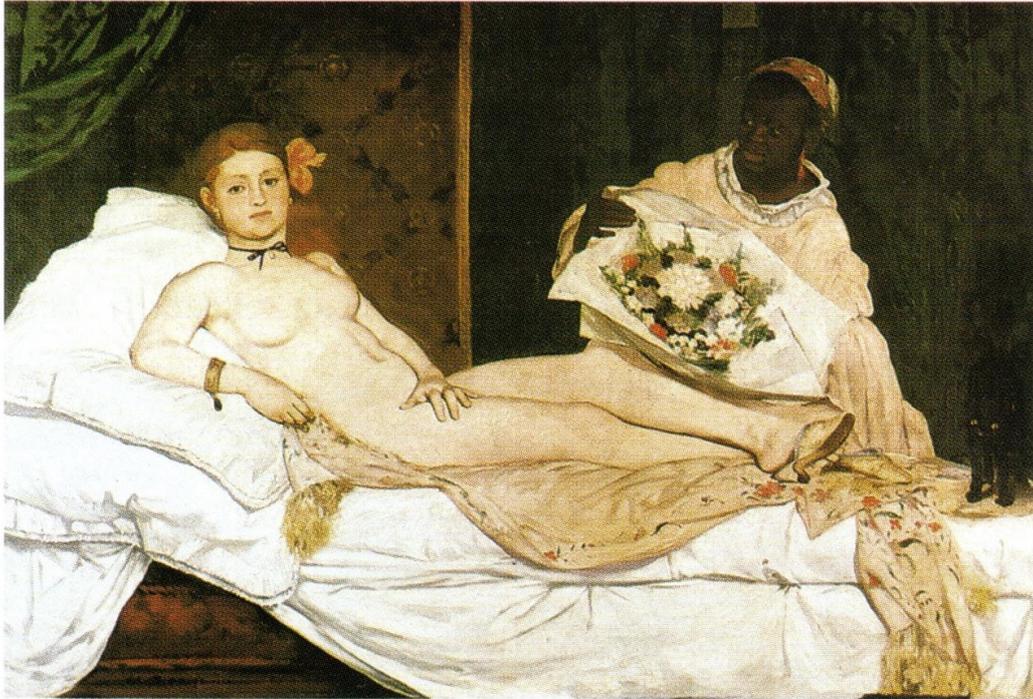


Abb. 138 (oben): Edouard Manet, *Olympia*, 1863

Öl auf Leinwand, 130,5 x 190 cm, Musée d'Orsay, Paris

in: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6a/Manet%2C_Edouard_-_Olympia%2C_1863.jpg (Stand: 03.10.2010).

Abb. 139 (unten): Francisco de Goya, *Die nackte Maja*, um 1800

Öl auf Leinwand, 97 x 190 cm, Museo del Prado

in: http://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Francisco_de_Goya_y_Lucientes_011.jpg (Stand: 03.10.2010).



Abb. 140: Alexandre Cabanel, *Die Geburt der Venus*, 1863
Öl auf Leinwand, 130 x 225 cm, Metropolitan Museum of Art, New York
in: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f6/1863_Alexandre_Cabanel_-_The_Birth_of_Venus.jpg (Stand: 03.10.2010).