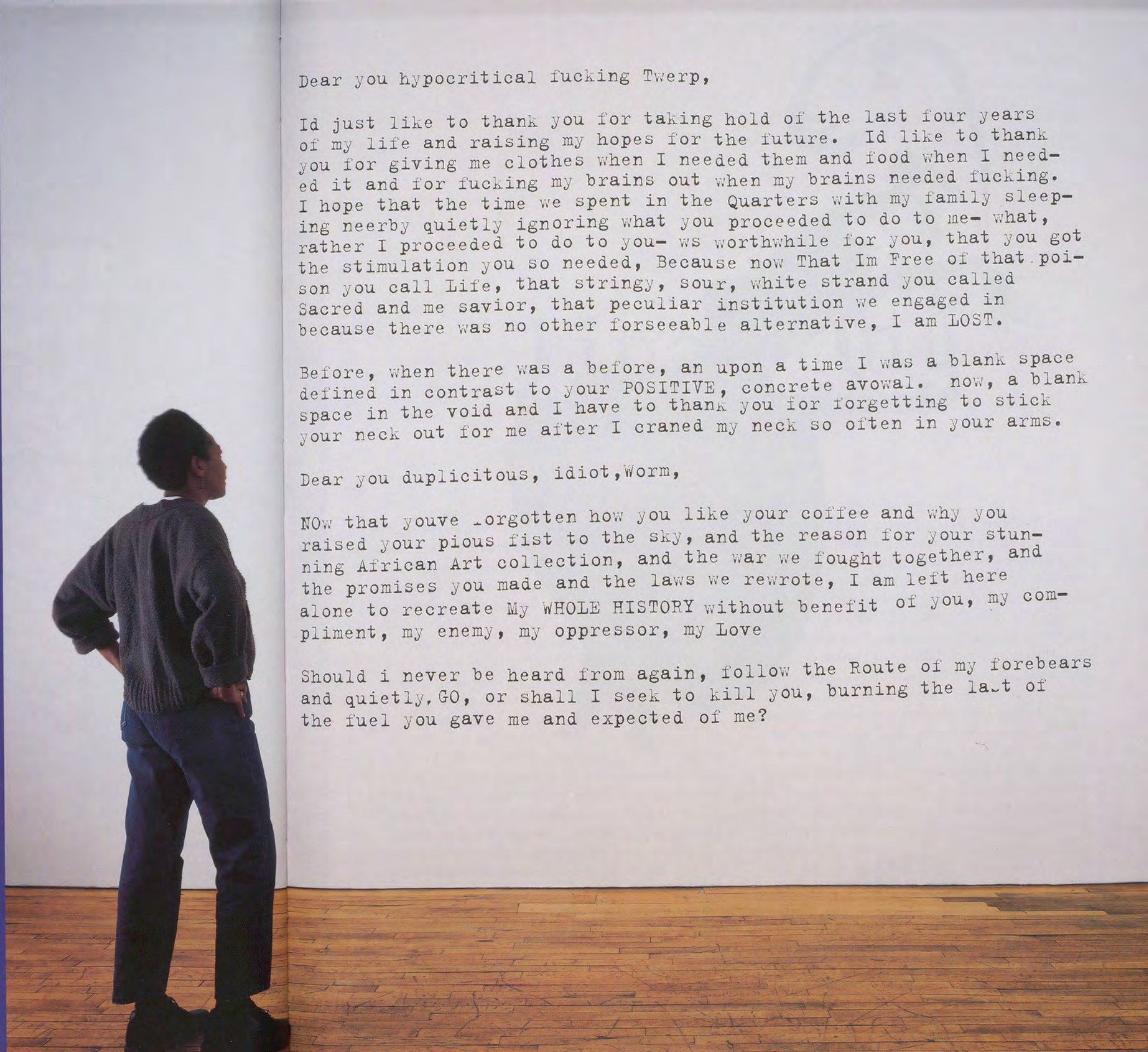


KARA RA WAL KER

KARA WALKER, LETTER FROM A BLACK GIRL, 1998, text on wall, dimensions variable,
installation view at Wooster Gardens, New York /
BRIEF EINES SCHWARZEN MÄDCHENS, Text auf Wand, Größe variabel.



Dear you hypocritical fucking Twerp,

Id just like to thank you for taking hold of the last four years of my life and raising my hopes for the future. Id like to thank you for giving me clothes when I needed them and food when I needed it and for fucking my brains out when my brains needed fucking. I hope that the time we spent in the Quarters with my family sleeping nearby quietly ignoring what you proceeded to do to me- what, rather I proceeded to do to you- ws worthwhile for you, that you got the stimulation you so needed, Because now That Im Free of that poison you call Life, that stringy, sour, white strand you called Sacred and me savior, that peculiar institution we engaged in because there was no other forseable alternative, I am LOST.

Before, when there was a before, an upon a time I was a blank space defined in contrast to your POSITIVE, concrete avowal. now, a blank space in the void and I have to thank you for forgetting to stick your neck out for me after I craned my neck so often in your arms.

Dear you duplicitous, idiot, Worm,

NOW that youve forgotten how you like your coffee and why you raised your pious fist to the sky, and the reason for your stunning African Art collection, and the war we fought together, and the promises you made and the laws we rewrote, I am left here alone to recreate My WHOLE HISTORY without benefit of you, my compliment, my enemy, my oppressor, my Love

Should i never be heard from again, follow the Route of my forebears and quietly, GO, or shall I seek to kill you, burning the last of the fuel you gave me and expected of me?

Nigger Lover or

Although race is now readily regarded as a social construct rather than natural or biblical law, eliminating it as a political and psychological reality proves more difficult than say dismantling the Federal Housing Projects on Chicago's South side. When W. E. B. Du Bois speculated that the problem of the twentieth century would be that of race, I wonder if he had any idea that we would leave the century standing on, rather than crossing, the color line. How exactly does race figure into our understanding of a better world? Does the category of race disappear on the horizon of even the most progressive visionary's socio-political landscape? Or to put it in more frank, polemical terms, will there be any black people in utopia?

It depends whose imagination is at work as to whether one finds the idea of utopia with or without race objectionable. On the one hand, black people as I have come to know, love and be one of them, seem to vanish whenever I hear the words "non-racial humanism." And on the other, casting utopia in the present discourse regarding race, particularly that of an abandoned project such as affirmative action, can only register as defensive in the absence of any viable alternatives for change. Skeptical of a humanist vision in which black subjects are unable to see themselves as anything but black and lacking any tangible commitment to dismantling the de facto racial hierarchy, the imagination, when it comes to race, is caught between a rock and a hard place. As if in a machine designed by Willy Wonka cum again as Sun Ra, a black subject, unable to envision subjectivity without race and escape the unsettling terms of the present, is offered two options. He or she can declare themselves a citizen of Saturn or tumble backward into an idiom of race fixed in the past.

HAMZA WALKER is Director of Education at the Renaissance Society at the University of Chicago.

HAMZA WALKER

Kara Walker has chosen the latter with a vengeance. Her claims upon the imagination have everything to do with our inability, for better and/or worse, to envision a future without race. The extent to which race and utopia are mutually exclusive becomes apparent the more our imaginations fail at conjuring a world in which skin tone does not immediately correspond to a place within a social hierarchy. This is a noteworthy failure for an imagination praised for having delivered us into a new world order, which for many of us doesn't look so new. Indeed, nothing could be more anachronistic than Walker's decision to revive a medium as historically withered as silhouette portraiture, which is proof that a leap of the imagination is not synonymous with going forward. Instead, Walker's unwieldy imagination is fixated with race in the starkest and most American of terms, black and white, as they were forged in the ante-bellum South, a time not so long ago in a galaxy called here.

Like myself, Walker is a post-civil rights child. I suspect she, too, would have been sent mixed signals, as if the contradictions inherent to notions of a racial utopia could somehow be resolved by watching the television saga *Roots*. In one ear would have been the tepid rhetoric of a color-blind society while in the other, the waning rhetoric of Black Nationalism from its militant to its middle-class varieties. A decade and a half after *Roots*, however, Walker's work cannot help but stand in bold contrast to the relatively anemic dialogue whose signs of exhaustion have taken the

Will There Be Any Black People in Utopia?

form of collective fantasies, ranging from those of an Afrocentric, hopelessly bourgeois order, to the "don't ask, don't tell" fantasy of liberals to the arch conservative fantasy of race being relegated to the private sphere where, like religion, it is something you practice at home. In each instance, the simultaneous maintenance and depoliticization of race reinforces the status quo underscoring our inability to address the real issue, which is that of class. The result has been an overwhelming ambivalence as to how, not to mention if, we shall or even want to overcome the category of race. To say Walker's work assumes such vivid proportion against our better wishes for overcoming race is misleading. Walker's installations situate themselves in the muddled vacancy of the imagination precisely in the absence of any such better wishes. Just as we are unable to imagine a color we haven't seen, or in the case of race, unable to imagine seeing without color, our better wishes for transcending race are inarticulate to our consciousness. Under these circumstances, what might pass as a better wish for a racial utopia is exposed as little more than a mechanism for repressing that which it was meant to transcend. Revealed as such, what lurks below our thoughts of a colorless humanity is a black and white, Manichean realm in which the stereotype thrives.

But when Walker's detractors decry her use of stereotypes, what exactly do they mean by use? Bludgeoning, cannibalization, shitting, and eating are extreme activities, even for mummies, pickaninnies,

sambos, belles, dandies, carpetbaggers and the like. Gone is the ubiquitous jiggaboo grin, for Walker's characters have moved on to forms of gratification that involve flesh much more substantial than that of a watermelon. In their animated zeal, Walker's characters proudly declare that they have overcome the taboo in a manner not unlike that of say Jeffrey Dahmer. Lick, suck, devour. Prod, poke, puncture. Shit, fuck, bludgeon. The agents in Walker's freak scene à la de Sade never once acknowledge our presence let alone seek our approval for acts ranging from bestiality to pedophilia, from the sexually explicit to the downright polymorphous perverse. In short, we are an audience for whom her caricatures, frankly my dear Scarlett, don't really give a damn. Independent of any basis in reality, they go about their merry ass licking, cunnilingus craving way as if altogether unobserved and forgotten, which is another way of saying repressed.

Using Walker's artistic hindsight, slavery could just as easily have been dubbed the perverse institution by Sigmund Freud as it was the peculiar institution by Frederick Law Olmsted. Her vision is a skewed triad of race, history and desire, that when it avails itself of a reading, avails itself of one of such surreal and psychological dimensions that it might be better called a diagnosis. This certainly jibes with the work's formal resemblance to a Rorschach test. If Walker's work is about anything, it is about shame or the lack thereof. In fact, the work is shameless three times over, abandoning the historical shame sur-



KARA WALKER, INSURRECTION, 1997, gouache on paper, 60 x 42" / AUFSTAND, Gouache auf Papier, 152,4 x 106,7 cm.

KARA WALKER, THE BATTLE OF ATLANTA: BEING THE NARRATIVE OF A NEGRESS IN THE FLAMES OF DESIRE—
A RECONSTRUCTION, 1995, detail, cut paper, adhesive on wall, Nexus Contemporary Art Center Atlanta, Georgia /
DIE SCHLACHT VON ATLANTA: GESCHICHTE EINER NEGERIN IN DEN FLAMMEN DES BEGEHRENS – EINE REKONSTRUKTION,
Teilansicht, an der Wand befestigte Scherenschnitte.





KARA WALKER, THE BATTLE OF ATLANTA: BEING THE NARRATIVE OF A NEGRESS IN THE FLAMES OF DESIRE—A RECONSTRUCTION, 1995, detail, cut paper, adhesive on wall / DIE SCHLACHT VON ATLANTA: GESCHICHTE EINER NEGERIN IN DEN FLAMMEN DES BEGEHRENS – EINE REKONSTRUKTION, Teilansicht, an der Wand befestigte Scherenschnitte.

rounding slavery, the social shame surrounding stereotypes, and finally a bodily shame regarding sexual and excretory functions. Walker's characters are all too well aware that to speak of shame is to simultaneously speak of disgust, the overcoming of which is a prerequisite for sexual pleasure. The pursuit of such illicit pleasure under the confines of slavery, however, becomes a rather dubious notion when the economy surrounding slavery is overlapped with that surrounding sex. As Walker's recurring motif of the baby-popping pickaninny suggests, slavery was a labor force meant to reproduce itself. If sex is theoretically defined as an economy whose poles are reproduction—work or utility—on the one hand, and pleasure—play or surplus—on the other, then slavery would fall into the former category. The tier of breast suckling from *THE END OF UNCLE TOM AND THE GRAND ALLEGORICAL TABLEAU OF EVA IN HEAVEN* (1995) depicts the transition of sex from reproductive utilitarian ends to an erotic surplus that stands outside the ends of slavery. In short, sexual pleasure becomes the locus of an individual bodily sovereignty, i.e. pleasure as a form of power. But pleasure should not simply be equated with power.

As Michel Foucault would have it, this is "power that lets itself be invaded by the pleasure it is pursuing; and opposite it, power asserting itself in the pleasure of showing off, scandalizing, or resisting. Capture and seduction, confrontation and mutual reinforcement; parents and children, adults and adolescents, educators and students, doctors and patients."¹ And for Walker, this list would include the slave mistress and her conscripted lover. Liberation is not in the form of the plantation rebellion or the runaway slave in search of the Underground Railroad. Instead, it is the naughty tongue of a slave mistress tickling the barrel of a kneeling soldier's rifle, or the chicken drumstick, willfully abandoned in favor of his tender sexual advances.

Needless to say, it is the 250-year history of slavery as it was conducted squarely within our consciousness that makes it possible for Walker to render shameful acts so shamelessly. But Walker's ability to blur the boundaries between forms of shame is the result of race taking on characteristics of the taboo. The more we try to convince ourselves of having overcome race, the more the inarticulable wish for a racial utopia and the Freudian concept of the forbid-

den wish seem to merge. Race as a category, which the imagination has failed to transcend, becomes a real, yet symbolically charged site of internalized prohibitions. As such race can assume a place in the unconscious alongside prohibitions submerged during childhood, prohibitions that notably involve the mouth, sexual organs, and excretory functions. This would allow Walker the freedom to conjure a Loony Toons ante-bellum where a socially ordained racial hierarchy rather whimsically becomes the mise-en-scène for an infantilized id where lust and avarice are played out as acts of anal sadism and oral aggression. By linking racial stereotypes to infantile, libidinal impulses buried in the unconscious, Walker's vignettes suggest that the construction of stereotypes is part of deeper psychological complexes. Indeed, like the forbidden wish which, albeit for infants, is generated out of situations of anxiety, racism and the inscription of otherness with negative values is a neurosis, a mental projection which Walker has rendered as a psychoanalytic shadow play of blackness without blacks.

Yet in focusing on her use of stereotypes, discussions have obscured the work's larger stakes. Examining the issue of race and its place in the sociopolitical imagination cannot help but double as a critique of the role that African-American history plays in reinforcing rather than resisting the self-congratulatory monologue of liberal democracy's claim to triumph. When it comes to reading African-American history as anything other than a narrative with a beginning, middle, and successful end, doubting Thomases (and let us not forget Clarence) are rare. Read in this manner, African-American history is used as an argument to say that discussions of race, difference and otherness are behind us, as if we had arrived at "the table of humanity" come again as a Benetton ad. If the struggle which African-American history represents is not over, then it is not a question of the extent to which race and utopia are mutually exclusive but the opposite, to what extent race and utopia are inextricably bound.

Although world's apart on their surface, the contrast between Walker's nightmares and Martin Luther King Jr.'s dreams of integration, in which blacks and whites sit as equal partners at the table of

humanity, is not as absurd as it would first appear. Walker's work and King's "I Have a Dream" speech are fundamentally about a world in which race and utopia are not mutually exclusive but inextricably linked. It is only through efforts at overcoming categories of difference that we can arrive at profound speculation as to what it means to be human in a broader historical and psychological scope. Whereas King envisioned the efforts of the Civil Rights Movement serving as a catalyst for a one-time social transformation summed up by the expression "We Shall Overcome," Walker's work suggests that race and otherness are libidinally lodged catalysts for perpetual subject transformation. But Walker's decidedly negative critique of subject formation is in no way meant to contradict the aims of social transformation. On the contrary, it is meant to strengthen such objectives by provoking a psychological and visceral vigilance about human nature. "Who Knows What Evil Lurks in the Hearts of Men?" Walker's shadows, no doubt. As it relates to Walker's work and skepticism about overcoming the past and achieving full absolution from the conscious horrors committed by humanity, a most telling passage comes from none other than James Baldwin.

Which of us has overcome his past? And the past of a Negro is blood dripping down through the leaves, gouged out eyeballs, the sex torn from the socket and severed with a knife. But this past is not special to the Negro. The horror is also the past, and the everlasting potential, or temptation, of the human race. If we do not know this, it seems to me, we know nothing about ourselves, nothing about each other; to have accepted this is also to have found a source of strength—source of all our power. But one must first accept this paradox, with joy.²

In light of this quote, one could, without reservation, characterize Walker's imagination as joyful. Her work absolves no one from a discussion of race. It is not simply blacks that then bear the onus of speaking up about race, but whites as well, for they are as raced as anyone else. The white wall, the unquestioned arbiter of purity, becomes a stereotype of normalcy against which these discussions play themselves out. If a broader, utopian vision of humanity is in some respect dependent upon categories of difference, constructed and otherwise, then no one



KARA WALKER, EMANCIPATION APPROXIMATION, 1999, cut paper, adhesive, on wall,
installation details, "1999 Carnegie International," Pittsburgh /
ANNÄHERUNG AN DIE EMANZIPATION, Teilansichten, an der Wand befestigte Scherenschnitte.

is absolved from a discussion of race. Walker has no choice but to counter the modernist white cube with a radical racial inscription so that white wall, the unquestioned arbiter of purity, is exposed as a stereotype of normalcy against which these discussions have exhausted themselves. Just as the white cube serves as an exalted symbol of clinical objectivity (speaking for all and speaking for no one) Walker's work, in presenting a radically negative critique of humanity, cannot help but alienate its audiences—black, white, Asian, Hispanic, and other. The blank, white wall as it represents the repressive limits of an imagination seeking to transcend race finds its linguistic corollary in "Nigger Lover," an expression featured on a sepia-wash drawing in the shape of a scroll that was included in her 1997 installation at The Renaissance Society.³⁾ Nigger Lover is in fact the alienated reflection of the words racial utopia. With all of

the ambivalence surrounding "lover" and none surrounding "Nigger," the expression is an oxymoron that reinstates the terms of race at their most vulgar, to ask what is or is not being embraced. In this respect, Walker's work shares an affinity with the humor of none other than Richard Pryor, who likewise used the sexually explicit, the psychotic and the vulgar as a means to liberate the presently inescapable terms of race. And like Pryor, that negress is crazy!

- 1) Michel Foucault, *The History of Sexuality: An Introduction*, vol. 1 (Vintage: New York, 1978), p. 45.
- 2) James Baldwin, *Nobody Knows My Name* (Vintage: New York, 1989), p. 213.
- 3) This drawing was conspicuously absent from the work's reinstallation at The Museum of Contemporary Art, Chicago. It was rumored that black employees of the museum (ironically enough, security guards) demanded that this drawing be removed.



Nigger Lover

Obwohl Rasse heute allgemein als gesellschaftliches Konstrukt und nicht mehr als natur- oder gottgegeben betrachtet wird, erweist es sich doch als schwieriges Unterfangen, sie als politische und psychologische Realität aus der Welt zu schaffen, schwieriger, als beispielsweise die staatlichen Obdachlosensiedlungen an Chicagos Südufer niederzureissen. Ich frage mich, ob W. E. B. Du Bois,¹⁾ als er mutmasste, dass Rasse das grosse Problem des zwanzigsten Jahrhunderts sein würde, damit rechnete, dass die Grenzen der Hautfarbe auch am Ende des Jahrhunderts noch nicht überwunden sein würden. Welche Rolle spielt die Rassenthematik in unseren Vorstellungen einer besseren Welt? Verschwindet die Kategorie der Rassenzugehörigkeit wenigstens in der fortschrittlichsten Vision der gesellschaftspolitischen Landschaft von der Bildfläche? Oder freier und polemischer gefragt: Wird es in Utopia Schwarze geben?

Ob man den Gedanken an ein Utopia mit oder ohne Rasse fragwürdig findet, hängt davon ab, wessen Phantasie er entspringt. Einerseits scheinen Schwarze, wie ich sie kennen und lieben gelernt habe und von denen ich selbst einer bin, sich in Luft aufzulösen, sobald die Worte «nicht-rassistischer Humanismus» fallen. Und andererseits kann der Entwurf einer Utopie im gegenwärtigen Diskurs zum Thema Rasse, insbesondere nach der Aufgabe der aktiven politischen Selbstbehauptung, nur als defensiv wahrgenommen werden, solange keine realistische Alternative für eine echte Veränderung in Sicht ist. Mit ihrer skeptischen Haltung gegenüber einer humanistischen Sichtweise, in der schwarze Bürger sich ausschliesslich als Schwarze sehen können und in der kein Engagement zum Umsturz der bestehenden Rassenhierarchie zu erkennen ist, steckt unsere Vor-

HAMZA WALKER ist «Director of Education» der Renaissance Society der Universität von Chicago.

HAMZA WALKER

stellungskraft, was die Rassenfrage angeht, in einer ausweglosen Situation. Wie in einer von Willy Wonka als Reinkarnation von Sun Ra entworfenen Maschine²⁾ bleiben dem schwarzen Subjekt, das unfähig ist sich eine Zukunft ohne Rasse vorzustellen und den verstörenden Bedingungen der Gegenwart zu entkommen, zwei Möglichkeiten: Er oder sie kann sich entweder als Bürger Saturns deklarieren oder auf eine Ausdrucksform von Rasse zurückgreifen, die der Vergangenheit entstammt.

Kara Walker hat sich rabiät zu Letzterem entschlossen. Ihre Einforderung von Phantasien hat alles zu tun mit der Unfähigkeit, uns überhaupt eine Zukunft ohne Rasse vorzustellen. Wie sehr sich Rasse und Utopie gegenseitig ausschliessen, wird in dem Masse deutlich, wie unsere Vorstellungskraft daran scheitert, eine Welt zu denken, in der die Hautfarbe nicht unweigerlich mit einem bestimmten Platz in der gesellschaftlichen Hierarchie einhergeht. Bemerkenswertes Versagen einer Vorstellungskraft, die immerhin dafür gerühmt wird, dass sie uns in eine neue Weltordnung geführt habe, die allerdings für viele von uns so neu nicht aussieht. Tatsächlich, was gibt es Anachronistischeres als Walkers Rückgriff auf ein derart historisch verstaubtes Darstellungsmittel wie die Porträt-Silhouette, was wiederum zeigt, dass eine neue Idee nicht unbedingt vorwärts gerichtet sein muss. Stattdessen richtet sich Walkers unerbittliche Phantasie auf Rasse im härtesten und im höchsten Grad amerikanischen Sinn, auf das Schwarz und Weiss der amerikanischen Südstaaten vor dem Bürgerkrieg, eine Zeit, die noch gar nicht so lange zurückliegt in der Galaxie namens Hier und Jetzt.

oder: Wird es in Utopia Schwarze geben?

Genau wie ich ist auch Walker ein Kind aus der Zeit nach der Bürgerrechtsbewegung. Ich vermute, dass auch sie widersprüchlichen Signalen ausgesetzt war, als ob die Widersprüche, die dem Begriff einer Utopie, die Rasse mit einschliesst, anhaften, dadurch gelöst würden, dass man sich im Fernsehen ein Epos wie *Roots* anschaut. Im einen Ohr wird ihr die laue Rhetorik einer farbenblinden Gesellschaft geklungen haben und im anderen die abflauenden schwarz-nationalistischen Töne von der militanten bis zur Mittelklasse-Variante. Anderthalb Jahrzehnte nach *Roots* jedoch steht Walkers Arbeit in krassem Kontrast zu dem relativ blutleeren Dialog, dessen letztes müdes Aufflackern die Form kollektiver Phantasien angenommen hat, die sich von jener einer afrozentrischen, hoffnungslos bürgerlichen Ordnung über die liberale «Frag nicht, sag nichts»-Phantasie bis zur erzkonservativen Vorstellung erstrecken, dass Rasse etwas Privates sei, was man wie Religion zuhause praktiziert. In jedem Fall festigt das Beharren auf dem Rassebegriff und dessen gleichzeitige Entpolitisierung den Status quo und ist bezeichnend für unsere Unfähigkeit das eigentliche Thema, nämlich das der Klassengesellschaft, anzusprechen. Daraus ergibt sich eine ungeheure Ambivalenz gegenüber der Frage, wie, gar nicht zu reden von ob überhaupt, wir die Kategorie der Rasse überwinden sollen oder wollen. Zu behaupten, Walkers Arbeit entfalte ihre lebendige Wirkung erst vor dem Hintergrund unseres gesunden Wunsches zur Überwindung der Rassenthematik, ist eine Irreführung. Walkers Installationen beissen sich genau in jenem blinden Fleck unserer Vorstellungskraft fest, der

durch die Abwesenheit dieses gesunden Wunsches entstanden ist. Genauso, wie wir unfähig sind, uns eine Farbe vorzustellen, die wir nie gesehen haben, oder als Zugehöriger einer Rasse, unfähig, ohne Farbe zu sehen, kann unser Bewusstsein auch diesen gesunden Wunsch, den Rassebegriff zu überwinden, nicht formulieren. Unter diesen Umständen erweist sich unser so genannter Wunsch nach einer die Rassenfrage berücksichtigenden Utopie eher als Mechanismus zur Unterdrückung dessen, was er eigentlich überwinden wollte. Demzufolge lauert hinter unseren Vorstellungen einer Menschheit ohne Farben ein schwarzweisser Manichäismus, in dem das Stereotyp prächtige Blüten treibt.

Aber wenn Walkers Gegner ihre Verwendung von Stereotypen kritisieren, was meinen sie genau mit Verwendung? Niederknüppeln, Menschenfressen, Scheissen und Essen sind selbst für Mammies, Pickaninnies, Sambos, Belles, Dandies und weisse Kriegsgewinnler aus dem Norden extreme Tätigkeiten. Auch ist die übliche grinsende Nigger-Grimasse ganz verschwunden, denn das Begehren von Walkers Figuren hat Formen angenommen, die nach ganz anderem Fleisch dürsten als nach dem von Wassermelonen. In ihrem lebhaften Eifer verkünden sie stolz, dass sie alle Tabus überwunden haben, ähnlich wie etwa Jeffrey Dahmer. Lecken, Saugen, Verzehren. Aufstacheln, Stochern, Durchstechen. Scheissen, Ficken, Niederknüppeln. Die Handelnden in Walkers schrägen Szenen à la Sade kümmern sich keinen Deut um unsere Gegenwart, geschweige denn um unsere Billigung ihrer Handlungen, die von Bestialität bis Pädophilie, von schockierend offener

Sexualität bis zur unverblümt polymorphen Perversität reichen. Kurz, wir sind ein Publikum, um das sich ihre Karikaturen, wirklich, meine liebe Scarlett, den Teufel scheren. Ohne jeden Realitätsbezug treiben sie ihr fröhliches Arsch- und Mösenlecken, als wären sie total unbeachtet und vergessen, will sagen verdrängt.

Kara Walkers künstlerischem Rückblick zufolge hätte Freud die Sklaverei mit gleichem Recht pervers nennen können, wie Frederick Law Olmsted³⁾ sie merkwürdig genannt hat. Walkers Vision ist eine verdrehte Dreifaltigkeit von Rasse, Geschichte und Begehren, die, wenn sie überhaupt eine Interpretation erlaubt, dann eine von solch surrealer und psychologischer Tiefe, dass ihr eher die Bezeichnung Diagnose gebührte. Das passt natürlich zur formalen Ähnlichkeit ihrer Arbeiten mit dem Rorschachtest. Wenn Walkers Werk von etwas handelt, dann von der Scham oder dem Mangel an Scham. In der Tat ist ihr Werk dreifach schamlos, indem es das historische Schamgefühl, das die Sklaverei umgibt, verletzt, aber auch das gesellschaftliche Schamgefühl in Bezug auf das Stereotype und schliesslich die körperliche Scham rund um Sexualität und Körperausscheidungen. Walkers Figuren wissen alle nur zu gut, dass von Scham zu sprechen immer auch heisst von Ekel zu reden, dessen Überwindung wiederum Vorbedingung des sexuellen Genusses ist. Das Verfolgen solch verbotener Freuden im Rahmen der Sklaverei wird jedoch zur dubiosen Angelegenheit, wenn die Machtverhältnisse, die in der Sklaverei spielen, sich mit denen der Sexualität überlagern. Wie Walkers wiederkehrendes Motiv des gebärenden Negermädchens nahe legt, war die Sklaverei als unerschöpfliche Quelle sich selbst reproduzierender Arbeitskräfte gedacht. Definiert man Sexualität als ökonomisches System, dessen Pole Reproduktion – Arbeit oder Nützlichkeit – auf der einen und Lust – Spiel oder Zugabe – auf der andern Seite sind, so gehört die Sklaverei in die erste Kategorie. Die Abfolge des Brustsaugens in *THE END OF UNCLE TOM AND THE GRAND ALLEGORICAL TABLEAU OF EVA IN HEAVEN* (Das Ende von Onkel Tom und das grosse allegorische Bild von Eva im Himmel, 1995) zeigt den Übergang der Sexualität von utilitaristischen Fortpflanzungszwecken zum erotischen Extra jen-

seits der Ziele der Sklaverei. Kurz, der sexuelle Genuss steht für die individuelle körperliche Souveränität, das heisst, Genuss ist eine Form von Macht. Aber Genuss sollte nicht einfach mit Macht gleichgesetzt werden. Laut Michel Foucault ist das eine «Macht, die sich von der Lust, der sie nachstellt, überwältigen lässt; und ihr gegenüber (ist) eine Macht, die ihre Bestätigung in der Lust, sich zu zeigen, einen Skandal auszulösen oder Widerstand zu leisten, findet. Erschleichung und Verführung, Konfrontation und gegenseitige Verstärkung: seit dem 19. Jahrhundert haben Eltern und Kinder, Erwachsene und Jugendliche, Erzieher und Schüler, Ärzte und Kranke, der Psychiater mit seiner Hysterischen und seinen Perversen nicht aufgehört, dieses Spiel zu spielen.»⁴⁾ Bei Walker würde diese Liste auch die Herrin und den zu Liebesdiensten befohlenen Sklaven enthalten. Die Befreiung findet nicht in der Form des Plantagenaufstandes statt und in Gestalt des entflohenen Sklaven auf der Suche nach dem schützenden Bahntunnel. Nein, es ist die ungezogene Zunge der weissen Herrin, die den Gewehrlauf eines knienden Soldaten leckt, oder das zugunsten sexueller Zärtlichkeiten fallen gelassene Hühnerbein.

Natürlich ist es die in unserem Bewusstsein eingegrabene Schande von 250 Jahren Sklaverei, die es Walker erlaubt schändliche Taten so schamlos wiederzugeben. Aber dass Walker derart die Grenzen zwischen den verschiedenen Arten von Scham verwischen kann, verdankt sie der Tatsache, dass Rasse selbst zum Tabu geworden ist. Je heftiger wir uns einreden, den Rassenbegriff überwunden zu haben, desto mehr scheint sich der unartikulierbare Wunsch nach einer Utopie, in der das Rassenproblem gelöst ist, mit dem Freudschen Begriff des verbotenen Begehrens zu vermischen. Die Rasse als Kategorie, die wir im Denken nicht zu transzendieren vermochten, wird zum realen, aber symbolträchtigen Ort eines verinnerlichten Verbots. Damit kann Rassezugehörigkeit sich im Unterbewusstsein neben anderen, insbesondere den oralen, sexuellen und analen Verboten der Kindheit festsetzen. Daher steht Walker die Freiheit zu, ein verrücktes Vorbürgerkriegs-Szenario heraufzubeschwören, in der die gesellschaftlich verordnete Rassenhierarchie zur lau-

nigen Inszenierung eines infantilen Es wird, in der Lust und Geiz sich in Form anal-sadistischer Akte und oraler Aggressionen austoben. Indem sie Rassenstereotype mit infantilen, im Unterbewusstsein verborgenen Trieben verknüpfen, deuten Walkers Vignetten an, dass die Bildung von Stereotypen einen tieferen psychologischen Grund hat. Und tatsächlich, genau wie das verbotene Begehren, jedenfalls bei Kindern, aus Angstsituationen entsteht, ist auch der Rassismus und die negative Wertung des Andersseins eine Neurose, eine Projektion, die Walker als schwarzes psychoanalytisches Schattenspiel ohne Schwarze wiedergibt.

Aber die Konzentration der Diskussion auf Walkers Verwendung von Stereotypen verstellt den Blick auf wichtigere Aspekte ihrer Arbeit. Die Überprüfung der Rassenthematik und ihrer Bedeutung für die gesellschaftspolitischen Vorstellungen läuft notwendig auf eine Kritik an der Rolle der afroamerikanischen Geschichte hinaus, die dem selbstzufriedenen Monolog einer liberaldemokratischen Siegesgewissheit eher noch in die Hände spielt, statt ihm zu widerstehen. Sobald es darum geht, die afroamerikanische Geschichte nicht in Form einer Erzählung mit Anfang, Mitte und erfolgreichem Ende zu predigen, so findet sich kaum ein ungläubiger Thomas (nicht zu vergessen Clarence⁵⁾), der einen unterstützen würde. So erzählt, wird die afroamerikanische Geschichte zum Beweis für die Behauptung, dass die Diskussionen um Rasse, Verschiedenheit und Anderssein hinter uns liegen, als hätten wir alle wie in der Benetton-Werbung bereits am Tisch der Menschheit Platz genommen. Wenn der Kampf, für den die afroamerikanische Geschichte steht, noch nicht zu Ende ist, so hat das weniger damit zu tun, wie sehr sich Rasse und Utopie gegenseitig ausschliessen, sondern im Gegenteil damit, wie unauflöslich Rasse und Utopie miteinander verstrickt sind.

Auch wenn oberflächlich betrachtet Welten zwischen ihnen liegen, so ist ein Vergleich von Walkers Alptraum und Martin Luther Kings Traum von der Integration, in dem Schwarz und Weiss als gleichberechtigte Partner am Tisch der Menschheit sitzen, weniger absurd, als es zunächst scheinen mag. Walkers Werk und Kings «I Have A Dream»-Rede

KARA WALKER, *THE END OF UNCLE TOM AND THE GRAND ALLEGORICAL TABLEAU OF EVA IN HEAVEN*, 1995, detail, cut paper, adhesive, on wall, / *DAS ENDE VON ONKEL TOM UND DAS GROSSE ALLEGORISCHE BILD VON EVA IM HIMMEL*, an der Wand befestigte Scherenschnitte.



handeln beide von einer Welt, in der Rasse und Utopie einander nicht ausschliessen, sondern untrennbar miteinander verbunden sind. Nur wenn wir uns darum bemühen, diese Kategorien der Unterscheidung zu überwinden, können wir in einem tieferen, geschichtlichen und psychologischen Sinn beginnen zu verstehen, was es heisst, ein Mensch zu sein. King verstand die Bürgerrechtsbewegung als Katalysator einer einmaligen gesellschaftlichen Umwälzung, wie das im Lied «We Shall Overcome (Wir werden siegen)» zum Ausdruck kam. Dagegen legen Walkers Arbeiten nahe, dass Rasse und Anderssein triebgebundene Katalysatoren für einen andauernden Wandlungsprozess des Subjekts sind. Aber Walkers

eindeutig negative Bewertung der Subjektwerdung richtet sich nicht gegen das Ziel der gesellschaftlichen Veränderung. Im Gegenteil, sie unterstützt dieses Bestreben, indem sie zu einer psychologischen und instinktiven Wachsamkeit gegenüber der menschlichen Natur aufruft. «Wer weiss, welche Bosheit in menschlichen Herzen schlummert?» Walkers Schattenrisse, so viel ist gewiss. Im Zusammenhang mit der in ihrem Werk zum Ausdruck kommenden Skepsis gegenüber einer erfolgreichen Vergangenheitsbewältigung und der vollständigen Erlösung von den Schandtaten, die Menschen an Menschen verübten, gibt es eine erhellende Passage bei keinem Geringeren als James Baldwin:

*Wer von uns hat seine Vergangenheit überwunden? Und die Vergangenheit eines Schwarzen ist Blut, das durchs Laub heruntertropft, aus den Höhlen gestossene Augen, herausgerissene und mit dem Messer abgetrennte Geschlechtsteile. Aber diese Vergangenheit ist nicht dem Schwarzen vorbehalten. Das Erschreckende ist auch die Vergangenheit und die ewig weiter bestehende Möglichkeit oder Versuchung der menschlichen Rasse. Wenn wir das nicht wissen, glaube ich, wissen wir nichts von uns selbst und nichts voneinander; dies akzeptiert zu haben heisst aber auch eine Quelle der Kraft entdeckt zu haben – die Quelle all unserer Macht. Aber zuerst muss man dieses Paradox freudig akzeptieren.*⁶⁾

Im Lichte dieses Zitats könnte man Walkers Phantasie vorbehaltlos als eine freudige bezeichnen. Ihre Arbeit erspart niemandem die Diskussion der Rassenfrage. Es sind auch nicht nur die Schwarzen, denen die Last zufällt über Rasse zu sprechen, sondern die Weissen genauso, denn sie sind eine Rasse wie alle anderen auch. Die weisse Wand, als nicht weiter hinterfragtes Kriterium der Reinheit, wird zum Stereotyp der Normalität, auf dessen Hintergrund diese Debatten stattfinden. Wenn eine breitere utopische Vision der Menschheit zum Teil von (konstruierten und anderen) Kategorien der Unterscheidung abhängt, so bleibt niemandem die Diskussion der Rassenfrage erspart. Also hat Walker keine andere Wahl, als dem modernen weissen Kubus eine radikale rassisch bestimmte Inschrift entgegenzusetzen, so dass die weisse Wand als Stereotyp einer Normalität entlarvt wird, auf deren Hintergrund sich diese Diskussion erschöpft hat. So, wie der weisse Kubus

als übersteigertes Symbol einer sterilen Objektivität dient (für alle sprechend und für keinen), kann Walkers Arbeit mit ihrem radikal negativen Menschenbild gar nicht anders, als ihr Publikum zu befremden, egal ob es schwarz, weiss, asiatisch, hispanisch oder sonst was ist. Die blanke weisse Wand, die für die repressiven Grenzen einer Vorstellungskraft steht, die versucht den Rassenbegriff zu transzendieren, findet ihre sprachliche Krönung im Ausdruck «Nigger Lover» in der Sepia-Zeichnung einer Schriftrolle, die mit zur 1997 in der Renaissance Society gezeigten Installation gehörte.⁷⁾ In «Nigger Lover» klingt in verzerrter Form der Ausdruck «Rassen-Utopie» an. Es ist – mit der ganzen Ambivalenz, die in «Lover» mitschwingt, und der nicht vorhandenen Ambivalenz in «Nigger» – ein Oxymoron, das die vulgärste Benennung der Rasse wieder aufnimmt, um zu prüfen, was genau hier alles mitspielt. Walker gerät damit in die Nähe des Humors eines Richard Pryor, der ebenfalls das unverblümt Sexuelle, das Psychotische und Vulgäre zur Freisetzung des gegenwärtig unvermeidlichen Rassenbegriffs benutzte. Und genau wie Pryor: diese Negerin ist verrückt! (Übersetzung: Susanne Schmidt)

1) William Edward Burghardt Du Bois, 1868–1963, amerikanischer Bürgerrechtskämpfer, der sich für die Rechte der schwarzen Amerikaner und Afrikaner einsetzte.

2) Willy Wonka ist der Protagonist einer Kinderbuchserie von Roald Dahl, *Charlie and the Chocolate Factory* und *Charlie and the Great Glass Elevator*. Wonka ist eine Art verrückter und bösariger «Candyman», der den Kindern, die alle zu viel Süßes naschen und dafür jedes auf seine Weise büssen müssen, Lektionen erteilt. 1971 entstand auch ein Film mit dem Titel *Charlie and the Chocolate Factory*. Sun Ra war ein bedeutender schwarzer Jazzmusiker (1914–1993), der von sich sagte, er stamme von Saturn und habe grünes Blut. Mit seinem Orchester trat er unter dem Namen Sun Ra & The Arkestra auf.

3) Frederick Law Olmsted, 1822–1903, amerikanischer Landschaftsarchitekt und Chefdesigner des Central Park in New York.

4) Michel Foucault, *Sexualität und Wahrheit*, Bd. 1, *Der Wille zum Wissen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1983, S. 61.

5) Anspielung auf Bundesrichter Clarence Thomas, das einzige schwarze Mitglied des amerikanischen Bundesgerichtshofs (1991 von George Bush nominiert).

6) James Baldwin, *Nobody Knows My Name*, Vintage Books, New York 1989, S. 213 (Übers. durch die Red.).

7) Diese Zeichnung fehlte bezeichnenderweise in der späteren Ausstellung im Museum of Contemporary Art in Chicago. Man munkelte, dass schwarze Angestellte des Museums (und zwar ausgerechnet die für die Sicherheit zuständigen Wärter) ihre Entfernung verlangt hatten.

KARA WALKER, PRESENTING NEGRO SCENES UPON MY PASSAGE THROUGH THE SOUTH AND RECONFIGURED FOR THE BENEFIT OF ENLIGHTENED AUDIENCES WHEREVER SUCH MAY BE FOUND BY MYSELF, MISSUS K. E. B. WALKER, COLORED, detail from the 1997 installation at The Renaissance Society, Chicago / DARSTELLUNG VON NEGERSZENEN AUF MEINER REISE DURCH DEN SÜDEN, NACHGESTELLT ZUM WOHL EINES AUFGEKLÄRTEN PUBLIKUMS, WO IMMER EIN SOLCHES VON MIR SELBST, DER FARBIGEN MISSUS K. E. B. WALKER, AUFGESPÜRT WERDEN MAG, Teil der Installation in der Renaissance Society, Chicago, 1997.

