

## Farbe – Sprache – Blicke. Topoi im Umgang mit Weißsein

Sind Sie *weiß*?

„Was soll DIE Frage denn!“

„Natürlich nicht, sieht man doch!“

„Weiß ich gar nicht!“

„Stimmt, was bedeutet das eigentlich?“

... sind mögliche Antworten, die ich mir bei Ihnen als Leser/innen vorstelle. Ziel ist es, diese unterschiedlichen Standpunkte in einen Dialog zu bringen. Wie kann über den Umgang mit Weißsein und Schwarzsein<sup>1</sup> gesprochen werden, ohne zu verletzen? Wie widersprüchliche Meinungen vorgebracht, Neugierde auf andere Wahrnehmungen geweckt werden?

Die Literaturnobelpreisträgerin Toni Morrison beschrieb das Unbehagen eindrücklich: „Einer der Gründe für die Dürftigkeit kritischen Materials zu diesem weiten und fesselnden Thema besteht wahrscheinlich darin, daß in Rassenangelegenheiten von jeher Schweigen und Ausweichmanöver den literarischen Diskurs bestimmten. [...] Was sie noch schwieriger macht, ist der Umstand, daß die Angewohnheit, die [historisch gewachsene Kategorie, Anm. d. Autorin] Rasse zu ignorieren, als taktvolle, sogar großmütige liberale Geste verstanden wird. Sie zur Kenntnis zu nehmen bedeutet, einen bereits diskreditierten Unterschied anzuerkennen. Durch Schweigen ihre Unsichtbarkeit zu erzwingen bedeutet, dem schwarzen Körper eine schattenlose Teilhaberschaft an dem dominierenden kulturellen Körper zuzugestehen. [...] Diese Gepflogenheiten sind indessen delikate Angelegenheiten, über die man einen Moment lang nachdenken sollte, bevor man sie fallenläßt.“<sup>2</sup>

Sicherheit im Hier und Jetzt, ein Recht auf selbstbestimmte Identität und zugleich auf einen Platz in der Gesellschaft sind menschliche Grundbedürfnisse. Im Angesicht von Globalisierung

und Migration entstehen heterogenere Gemeinschaften. Bestehende gesellschaftliche Werte müssen sich bewähren, ein neuer Konsens muss entwickelt werden. Dafür sind Kritikfähigkeit und Sensibilität gefragt: für die eigene Identität, für das Hören des Anderen, für die Wahrnehmung verschiedener Standpunkte. Um dafür eine Basis zu schaffen, werde ich aufzeigen, wie die Dominanz von Weißsein in der europäischen Kunstgeschichte thematisiert werden und damit zur Bewusstseins-schärfung in der Gegenwart dienen kann.

### Farbe macht Körper

Körperfarben sind in gewisser Weise ein „blinder Fleck“ in der europäischen Kunstgeschichte: Sie sind stets vorhanden und werden selten bewusst wahrgenommen. Zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert wurden in Europa „Hautfarben“ stereotypisiert und als wesentliche „Rassemerkmale“ stilisiert.<sup>3</sup> Die Materialisierung imaginärer Bilder auf der Leinwand unterstützte die Etablierung von Differenz, normalisierte diese und schrieb sie fort. Aus kunsthistorischer Perspektive stellen „schwarz“ und „weiß“ als gängige Bezeichnungen für „Hautfarben“ bereits ein Dilemma dar, werden sie doch auf der Leinwand aus einer Vielzahl an Farbpigmenten hergestellt. Ihre gesellschaftlichen Definitionen als „anders“/„eigen“, „arm“/„reich“, „unten“/„oben“ etablieren Hierarchien. Wie sahen Körperfarben vor dem 16. Jahrhundert aus? In der Kunsthalle Bremen illustriert dies Jacopo del Casentinos

(1297–1349/1358) *Hausaltar* von 1336: Die Körper sind auf einer grün-grauen Grundierung konzipiert. Die technische Schwierigkeit, (helle) Haut darzustellen, ist zentraler Gegenstand kunsttheoretischer Traktate. Theophilus Presbyter nennt in seiner Schrift *Schedula diversarum artium* aus dem 12. Jahrhundert sieben dafür notwendige Farbtöne. Aus den 1390er Jahren stammt der *Libro dell'arte* von Cennino Cennini, in dem der neue kunsthistorische Terminus Inkarnat (*carne/incarnazione*) – mit Bezug auf die Menschwerdung Gottes in der Person Christi – den Prozess der Bildwerdung als Prozess der Fleischwerdung beschreibt.<sup>4</sup> Der Künstler wurde zum Schöpfer und die Darstellung lebendig wirkender Haut zum Kriterium seiner Kunstfertigkeit. Mit der moralischen Aufwertung heller Hauttöne ab dem 14. Jahrhundert ging der Ausschluss dunkler Hauttöne einher.

Erst Tizian (um 1477/90 –1576) gelang es, durch das Übereinanderlegen einzelner Malschichten die durchscheinende Wirkung von Haut zu imitieren.<sup>5</sup> An seiner Darstellung des Europa-Mythos lässt sich aufzeigen, wie der maltechnischen Herausforderung begegnet wurde, symbolisches Weiß (die seit Ovid überlieferte Farbe des göttlichen Stieres)<sup>6</sup> und Hellhäutigkeit (als äußeres Zeichen weiblicher Tugendhaftigkeit in Malereitraktaten) kontrastreich zu kombinieren.<sup>7</sup> Die Haut wird durch eine rote Grundierung bestimmt. Der auf der Leinwand mehrfarbig hergestellte Weiß-Eindruck des Stiers (das *picture*) verweist auf sein (inneres) Weißsein (das *image*).<sup>8</sup> Dieses wird als Männlichkeit, Überlegenheit und Göttlichkeit verstanden. Nur scheinbar kollidiert es mit dem Weißsein (*image*) der Europa, das als Weiblichkeit, Schicksalsergebenheit und Tugendhaftigkeit aufgefasst und über helle Haut (*picture*) vermittelt wird. Helle Haut und Weißsein verhalten sich zueinander wie Abbild und Idee, für beide ist die Symbolik

der Farbe Weiß die zentrale Referenz. Weißsein als unsichtbare Norm wird in der europäischen Malerei diskursiv erzeugt, indem es mit hellen Hauttönen assoziiert und zugleich durch sie transportiert und gesellschaftlich zementiert wird. Die geraubte Europa wird in der Renaissancemalerei immer heller, aber auch in textlichen Darstellungen. 1581 erhält sie in der Ovid-Übersetzung des deutschen Verlegers Sigmund Feyerabend erstmals eine „zarte weiße Hand“.<sup>9</sup> Im Universal-Lexikon von Johann Heinrich Zedler wird 1734 dann sogar eine Ableitung des Namens „Europa“ von „weißes Gesicht“ diskutiert.<sup>10</sup> Ist der Blick einmal geschärft, fallen in der europäischen Kunstgeschichte viele weitere ikonografische Motive auf, bei denen Weiß und Hellhäutigkeit als Farbe bzw. Symbol eine wichtige Rolle spielen.<sup>11</sup> Dunkle Haut war für die Maler (und Malerinnen) ebenso eine Herausforderung.<sup>12</sup> Die Werke erzählen uns, wie mit Farbkombinationen, Malschichten und Kontrastierungen gearbeitet wurde; eine theoretische Reflexion ist nicht überliefert. In einer multiperspektivischen Kopf-Darstellung von 1613/14 von Peter Paul Rubens (1577–1640) etwa erfolgt eine plastische Modellierung durch die Farbtöne Braun, Rot, Schwarz, Grau sowie weiße Glanzlichter. Das Erkenntnisinteresse *weißer* Autor/innen an dem Naturalismus des Künstlers, verbunden mit dem Wunsch, ihn als Künstler der europäischen Kunstgeschichte hervorzuheben, der würdige Darstellungen von Afrikaner/innen schuf, führte zu Werkbezeichnungen, die sich auf die Körperfarbe bezogen. Die früheste Erwähnung des Werkes von 1857 bezeichnet es allerdings als „Vier Temperamente“.<sup>13</sup>

Das Image „Afrikaner“ in der europäischen Kunstgeschichte funktioniert auch ohne dunkle Körperfarbe, beispielsweise bei Kupferstichen des Motivs der Heiligen Drei Könige: Einer von

ihnen wird durch eine von den anderen abweichende Physiognomie, kurze, lockige Haare oder Assistenzfiguren mit dunkler Körperfarbe markiert. Hinzu kamen – aus europäischer Perspektive – exotische Accessoires wie Turbane, Gewänder, Palmen oder Papageien. Eine Kontinuität ist allerdings festzustellen: Stets ist er der jüngste König und am Rand der Anbetungsszene platziert.<sup>14</sup> Dadurch wird er von den anderen Königen abgesetzt.

Koloniales Erbe ist in vielen Bremer Museen präsent. Sie hatten es bisher übersehen? Oder: Die vielen rassistischen Stereotype beleidigen Sie in Ihrer Existenz? Wahrnehmungen und Wertungen heutiger Museumsbesucher/innen gehen in diesem Punkt weit auseinander. In den Museen Böttcherstraße wird der Silberschatz der „Compagnie der Schwarzen Häupter“ verwahrt. Dieser bis heute aktive und einst um 1400 in Riga gegründete Zusammenschluss junger, unverheirateter Bremer Kaufleute wählte den Schwarzen Heiligen Mauritius zu ihrem Schutzpatron. Von ihm gibt es eine Tradition mit heller und eine mit dunkler Körperfarbe. Das heißt, Körperfarbe ist selbst bei ikonografischen Motiven keine stabile Kategorie. Die Legende besagt, dass der Afrikaner in Europa für seinen christlichen Glauben starb. 937 ließ Otto der Große Reliquien des Heiligen nach Magdeburg bringen, das als politischmilitärischer Grenzposten gegenüber dem nicht christlichen Osten ausgebaut wurde. So wurde der Heilige Mauritius später mit der Eroberung von Handelsstützpunkten im Osten und dem Jüngsten der Heiligen Drei Könige als Beschützer von Reisenden assoziiert. In der Zeit, als sich Spanier und Portugiesen der Eroberung außereuropäischer Gebiete widmeten, tritt in der mitteleuropäischen Kunst ein Schwarzer Heiliger als Schutzherr der innereuropäischen Kolonisation auf. Für die Bremer Kaufleute stand sein Schwarzsein für aben-

teuerfreudiges, jugendliches Anderssein gegenüber den etablierten Handelsverbänden. Indem sich die jungen Kaufleute mit dem Schwarzen Heiligen identifizierten und abgrenzten, trugen sie zur Etablierung von Weißsein als Norm bei.<sup>15</sup>

### **Sprache lenkt Blicke**

Erst unvoreingenommen betrachten, dann darüber sprechen? Versuchen Sie es, es ist ein Ding der Unmöglichkeit. In dem Moment, wo unser Verstand versucht, das zu Sehende begrifflich zu fassen und einzuordnen, erfolgen bereits Festlegungen für eine zukünftige Interpretation. Exemplarisch lässt sich dies am *Sechskampf auf der Insel Lipadusa* von Julius Schnorr von Carolsfeld (1794–1872) zeigen. Im Jahresbericht des Bremer Kunstvereins 1904/5 wird die Szenerie wie folgt beschrieben: „An einem südlichen Meeresgestade kämpfen drei Paare von geharnischten Rittern (Heiden und Christen) mit einander. Links und rechts in architektonischer Umrahmung zuschauende Gruppen. Links ein fürstlicher Mohr, dem eine weiße Sultanin einen Sonnenschirm hält. Rechts ein heiliger Bischof mit einem Kirchenmodell. Hinter ihm ein Geistlicher mit der Monstranz umgeben von Gläubigen.“<sup>16</sup> Im Verlauf der Rezeption erhielten der Mann und die Frau in der linken Nebenszene eine immer negativere Konnotation: In der ersten Quelle 1817 heißt es „Heyde“ und „weibliche Figur“.<sup>17</sup> Daraus wurden 1904 herrschaftliche Andere („fürstlicher Mohr“ und „weiße Sultanin“), 1973 ein herrschender Anderer („Mohrenfürst“ mit „weißer Sklavin“)<sup>18</sup>, zuletzt 1998 ein gewalttätiger Anderer, der als Exempel für den Islam steht<sup>19</sup>. Die Analyse eines Prozesses der Stereotypenbildung kann helfen, im Heute einen Denkraum zu öffnen, in dem durch Begriffe gesteuerten Wertsetzungen hinterfragt und alternative Wahrnehmungen möglich werden.

Die vor der italienischen Küste gelegene Insel Lampedusa hat heute aufgrund der inzwischen über 100.000 Menschen aus Afrika, die dort als so genannte *Boatpeople* ankamen, und den Tausenden, die auf dem Weg ertranken, eine traurige, verstörende Berühmtheit. Das Carolsfeld-Gemälde kam 1904 als Geschenk von Alfred Walter Heymel in die Kunsthalle Bremen.<sup>20</sup> Literarische Vorlage war Ludovico Ariostos Heldenepos des *Rasenden Roland (Orlando furioso)* (entstanden 1516–1532). Roland – Heerführer Karls des Großen (747–814) und jedem/r Bremer/in als Statue auf dem Marktplatz bekannt – verliebt sich am Hof Karls in die chinesische Prinzessin Angelika. Diese aber folgt einem im italienischen Original als „moro“ bezeichneten Mann, woraufhin Roland ihr nachreist.<sup>21</sup> Hintergrund der Geschichte sind die Kriege Karls des Großen gegen muslimische Heerführer, die im frühen Mittelalter Teile Spaniens und Italiens eroberten. Rolands Abenteuer gipfeln in einem Kampf gegen König Argamente auf Lampedusa.

Schnorr von Carolsfeld schuf den *Sechskampf* während seines Studiums an der Kunstakademie in Wien.<sup>22</sup> Das Werk entsprach den Kriterien der damals die Gattungshierarchie anführenden Historienmalerei: ein historisch und moralisch bedeutendes Thema mit Vorbildcharakter für die Gegenwart. Das Wirken Rolands wird mit dem Aufkeimen deutschen Nationalgefühls und den Befreiungskriegen gegen Napoleon assoziiert worden sein. Die Idee der Befreiung von Unterdrückung könnte Anfang des 19. Jahrhunderts jedoch auch auf die Abschaffung des transatlantischen Sklavenhandels Bezug genommen haben.<sup>23</sup> Um 1790 hatte Henry Webber (1754–1826) das Logo der Abolitionisten entworfen: ein kniender, gefesselter Schwarzer, dessen Haltung an die des Mannes links in Schnorr von Carolsfelds Gemälde erinnert.

Sein rechtes Bein ist so auf eine Stufe gestellt, dass sein bloßes Knie zu sehen ist. Mit der rechten Hand weist er auf das Zentrum des Gemäldes und hält zugleich locker eine gelöste Fesselkette. Auch heute noch wird mit derartigen Kolonialbildern beispielsweise für Spendenaktionen geworben.<sup>24</sup>

Nicht historische Quellen, sondern in späteren Zeiten übliche Begriffe (und Wertungen) bestimmten 1904, was in dem Gemälde gesehen wurde. Es galt als ästhetisch veraltet und wurde auf den Kampf zwischen Christentum und Islam reduziert. Die beiden Figuren am linken Bildrand eröffnen aber eine komplexere Interpretation. Ist der Mann, wie bei Darstellungen der Heiligen Drei Könige, eine Assistenzfigur, durch die – aus europäischer Perspektive – das Anderssein der hellhäutigen Muslime im Bildzentrum ausgedrückt werden soll? Sollten eine hellhäutige Heidin (in orientalischer Kleidung für Asien) und ein Mann mit dunkler Haut (für Afrika) zusammen das Heidentum repräsentieren? Oder inspirierte Schnorr von Carolsfeld der Umstand, dass laut Ariost die Ursache des Kampfes eine chinesische Prinzessin war, die typischerweise mit Schirm dargestellt wurde? Ihr gesenkter Kopf ist Ausdruck einer inneren Demut, ihre entgegen den Vorzeichnungen zeitlose Erscheinung verleiht ihr einen allegorischen Charakter. In der ersten Quelle wird sie entsprechend als „schimpflich unterdrückte Menschheit“<sup>25</sup> bezeichnet. Auch heute steht Lampedusa für die Frage nach den geografischen und moralischen Grenzen Europas. Götze (falscher Glaube), Frau (innere Einkehr) und Mann (Bitte um Befreiung) symbolisieren zusammen das Heidentum (nicht den Islam, dieser wird durch die verschattet dargestellte Gruppe in der Mitteltafel repräsentiert).<sup>26</sup> Das Heidentum wird als kulturell niedriger stehend und auf Befreiung durch das Christentum hoffend dargestellt.

### Kein Selbst ohne Anderes

Schwarze Menschen wurden von *weißen* Europäer/innen zu Beginn des deutschen Kolonialismus nicht als gleichwertig angesehen. Diese Haltung war über Jahrhunderte gewachsen. Die Faszination am Anderen beruhte auf rassistischen Vorstellungen hierarchischer Menschenkategorien und Kulturstufen. Wie heute damit umgehen? Es ist eine historisch begründete Tatsache, dass bei *weißen* wie Schwarzen Menschen eine jeweils eigen empfundene Irritation angesichts dieser Kategorisierung besteht. Bei der Beschäftigung mit historischem, künstlerischem Material müssen Fragen zu Wissensproduktion und Machtverhältnissen einbezogen werden. Ein Dialog verschiedener Perspektiven ist erst möglich, wenn ein gemeinsames Bewusstsein für die Berechtigung der Differenz die Basis ist: Während die einen in der rezipierenden Generation die Naivität früherer Zeiten belächeln, sehen die anderen darin bis heute wirkende strukturelle Gewalt.

In der europäischen Kunstgeschichte sind unterschiedliche Strategien zur Darstellung *weißer* und Schwarzer Menschen nachweisbar. Dunkle Körperfarbe dient zumeist der Differenzmarkierung, die eigene *weiße* Identität ist implizit. Helle Körperfarben sind die (unbewusste) Norm. Ist diese Tatsache bewusst, können Differenzen bei der heutigen Wahrnehmung und Bewertung historischer Werke besser verstanden werden, zumal derartige Bildmechanismen auch heute noch Realität in den Medien sind. Weder Quellen noch wissenschaftliche Analysen sind neutral, sondern immer zeitgebunden und interessegeleitet. Museen haben heute nicht mehr die Autorität, Besucher/innen die Welt zu erklären. Vielmehr sind sie auf Nutzer/innen angewiesen, die Fragen der Gegenwart an das überlieferte Material richten; Museen können Themen multiperspektivisch aufbereiten, kontroverse Stand-

punkte in Gespräche bringen, Orientierungshilfe in der globalisierten Welt bieten. Jede/r sollte sich fragen, wie viel Rassismus in einem selber steckt und welcher individuelle Beitrag geleistet werden kann für die Gleichberechtigung aller Menschen in dieser Welt. – Haben Sie Mut, das anzusprechen, was Ihnen im Angesicht der ausgestellten Werke durch den Kopf geht! Fragen Sie andere nach Ihrer Wahrnehmung! Probieren Sie einen Perspektivwechsel aus!

Anna Greve

Erstmals erschienen in: Der Blinde Fleck. Bremen und die Kunst in der Kolonialzeit. Ausst. Kat. Kunsthalle Bremen, hrsg. von Julia Binter, Berlin 2017, S. 58-71.

Für ihre kritische Lektüre und weiterdenkende Hinweise danke ich Elombo Bolayela und Johannes Dimpfl.

<sup>1</sup> Weißsein beschreibt das soziologische Konzept der Mehrheitsgesellschaft in Deutschland, sich selbst als Norm zu definieren. *Weiß*e Personen sind eingebunden in ein kohärentes System, das häufig unbewusst rassistische Strukturen reproduziert. Der unbewusste Selbstkonstruktionsprozess der *weißen* Mehrheit soll daher durch eine andere Schreibweise sichtbar gemacht werden. „Schwarz“ ist ein politischer Identitätsbegriff. Die Großschreibung – auch in adjektivischer Verwendung – hat sich im deutschen Diskurs um die Kritische Weißseinsforschung auch bei deren Kritiker/innen inzwischen etabliert. Es ist ein typografischer Stolperstein, der die Wahrnehmung von ungleichen Machtverhältnissen – nicht von Hautfarben! – schärfen soll. Ausgedrückt wird damit die Eigenbezeichnung all derjenigen, die zu Objekten von Rassismus konstruiert werden. Dabei steht nicht die rassifizierte Position, sondern das Widerstandspotenzial gegenüber den hegemonialen *weißen* Strukturen im Vordergrund. In analytischer Verwendung schließt der Begriff ausdrücklich alle *People of Color* ein, d. h. unterschiedlich positionierte Personen, die neben vielen Differenzen Erfahrungen von Rassifizierung teilen. Vgl. Maureen Maisha Eggers et al. (Hg.), *Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*, Münster 2005, S. 13.

<sup>2</sup> Toni Morrison, *Im Dunkeln spielen. Weiße Kultur und literarische Imagination*, Hamburg 1994 [1992], S. 30–31.

<sup>3</sup> Vgl. weiterführend Anna Greve, *Farbe – Macht – Körper. Kritische Weißseinsforschung in der europäischen Kunstgeschichte*, Karlsruhe 2013.

<sup>4</sup> Vgl. Christiane Kruse, „Fleisch werden – Fleisch malen. Malerei als ‚incarnazione‘. Mediale Verfahren des Bildwerdens im Libro dell’Arte von Cennino Cennini“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 63, 2000, S. 322.

<sup>5</sup> Vgl. Ann-Sophie, „Hautfarben. Zur Maltechnik des Inkarnats und der Illusion des lebendigen Körpers in der europäischen Malerei der Neuzeit“, in: Greissmar-Brandi, Christoph (Hg.), *Gesichter der Haut*, Frankfurt/M. 2002, S. 106.

<sup>6</sup> Vgl. Ovid, *Metamorphosen*. Aus dem Lateinischen von Erich Rösch, Zürich 1992, II 852: „Weiß seine Farbe wie Schnee“.

<sup>7</sup> Vgl. weiterführend Anna Greve, „Der Europa-Mythos. Ein weißer Stier und eine hellhäutige Europa“, in: Martin Schulz und Beat Wyss (Hg.), *Techniken des Bildes*, München 2010, S. 313-328.

<sup>8</sup> Zur analytischen Differenz zwischen *picture* und *image* vgl. William J. T. Mitchell, „What Is an Image?“, in: *New Literary History* 15, Heft 3, 1984, S. 503-537.

<sup>9</sup> Sigmund Feyerabend, „Ovids Verwandlungen (1581)“, zitiert nach: Almuth-Barbara Renger, *Mythos Europa. Von Ovid bis Heiner Müller*, Leipzig 2003, S. 75.

<sup>10</sup> Vgl. Johann Heinrich Zedler, *Großes vollständiges Universal-Lexikon*, Bd. 8 (1734), Sp. 2192.

<sup>11</sup> So zum Beispiel bei *Leda und der Schwan* sowie bei Andromeda-Darstellungen. Sehr häufig werden helle Frauenkörper durch weiße Tücher oder Gewänder umfassen, wodurch ihr Weißsein unterstrichen wird. In der Kunsthalle Bremen lässt sich dies etwa an Louis Corinth (1858–1925) *Liegender weiblicher Akt* und Felix Valottons *Rückenansicht* von 1902 nachvollziehen.

<sup>12</sup> Vgl. David Bindmann/Henry Luis Gates (Hg.), *The Image of the Black in Western Art*, Bde. I-V., London 2010–2014.

<sup>13</sup> Kat. Katalog der Gräflin von Schönborn’schen Bilder-Galerie zu Pommersfelden, 1857, Nr. 432.

<sup>14</sup> Vgl. weiterführend Joseph Leo Koerner, *The Epiphany of the Black Magus Circa 1500*, in: Bindman/Gates 2010 (wie Anm. 12), Bd. III, S. 7-92.

<sup>15</sup> Vgl. weiterführend Anna Greve, „Die Macht der Farbe. Der weiße Silberschatz der Kompanie der Schwarzen Häupter“, in: Dies. (Hg.), *Weißsein und Kunst. Neue postkoloniale Analysen (Kunst und Politik; 17)*, Göttingen 2015, S. 67-76.

<sup>16</sup> Vgl. Der Kunstverein Bremen, *Jahresbericht des Vorstandes des Kunstvereins über das Geschäftsjahr 1904/05*, Bremen 1905, S. 5.

<sup>17</sup> Marianne Prause, *Die Kataloge der Dresdener Akademie-Ausstellungen 1801-50*, Berlin 1975, Katalog von 1817, Nr. 99 und Nachtrag zu Nr. 99.

<sup>18</sup> Gerhard Gerken und Ursula Heiderich (Hg.), *Katalog der Gemälde des 19. und 20. Jahrhunderts in der Kunsthalle Bremen*, Bremen 1973, S. 296.

<sup>19</sup> Der Kunstverein in Bremen (Hg.), *Kunsthalle Bremen. Meisterwerke, Gemälde, Skulpturen, Neue Medien*, Bremen 1998, Bd. 1, S. 160.

<sup>20</sup> Vgl. Kunstverein Bremen 1905 (wie Anm. 16), S. 5.

<sup>21</sup> „Mohr“ wird etymologisch sowohl auf „töricht“, „einfältig“, „gottlos“ als auch „schwarz“, „dunkel“, „afrikanisch“ zurückgeführt. Beide Bedeutungsrichtungen wurden von *weißen* Europäer/innen im griechischen (*mauros*) und lateinischen (*maurus*) Sprachgebrauch seit der Antike verwendet, wurden aber auch häufig miteinander verknüpft; so bereits in Wolfram von Eschenbachs *Parzival* aus dem frühen 13. Jahrhundert. Vgl. Wolfgang Pfeifer (Hg.), *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, Berlin 1999, S. 884; Susan Arndt/Ulrike Hamann: „Mohr\_in“, in: Susan Arndt/Nadja Ofuatey-Alazard (Hg.), *Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache. Ein Nachschlagewerk*, Münster 2011, S. 649-653.

<sup>22</sup> Vgl. Michael Teichmann, *Julius Schnorr von Carolsfeld (1794-1872) und seine Ölgemälde. Monographie und Werkverzeichnis*, Frankfurt/M. 2001, S. 59-68.

<sup>23</sup> Ein Jahr vor Fertigstellung des Carolsfeld-Gemäldes wurde 1815 in der Schlussakte des Wiener Kongresses die „Declaration der Mächte über die Abschaffung des Negerhandels“ formuliert. Vgl. <http://www.staatsvertraege.de/Frieden1814-15/wka1815-i.htm> (4.2.17).

<sup>24</sup> Vgl. Noah Sow, *Deutschland Schwarz Weiß. Der alltägliche Rassismus*, München 2009, S. 171-179.

<sup>25</sup> Prause 1975 (wie Anm. 17).

<sup>26</sup> In der rechten Szene werden Facetten des Christentums vorgeführt, wenn nicht sogar die christlichen Tugenden gemeint sind: Glaube (Bischof mit Kirchenmodell), Liebe (Elisabeth), Hoffnung (Priester mit Hostie).