

## Momente auktorialer Einfügung und interpikturaler Bezugnahme – performativ

### Selbst-Darstellungen in *Black Off* (2016) von Ntando Cele

**W**ährend das Forschungsprojekt, aus dem diese Publikation hervorgeht, die Frühphase des sogenannten integrierten Selbstporträts im 15. Jahrhundert aufarbeitet, werden nachfolgend medienübergreifend das Nachleben von Momenten auktorialer Einfügung und interpikturaler Bezugnahme in der theatralen Performance *Black Off* (2016–) der Künstlerin Ntando Cele in den Fokus genommen und die performativ erzeugten komplexen Formen der Selbstbekundung untersucht.

Seit 2005 entwickelt die Performerin, Schauspielerin, Sängerin und Theatermacherin Ntando Cele (geb. 1980 in Durban, Südafrika) Theater- und Performanceprojekte, die (Physical-)Theater, Video und Stand-up kombinieren. Nach der Ausbildung in Durban und Amsterdam lebt Cele heute in Bern, wo sie 2014 das Label *Manaka Empowerment Productions* gegründet hat.

Ihre Stand-up-Performances *Black Off* (seit 2016)<sup>1</sup> und *Face Off* (seit 2012),<sup>2</sup> die manchmal zusammen, manchmal einzeln aufgeführt werden, thematisieren Formen ethnischer Diskriminierung in Verbindung mit Fragen kultureller Identität und Zugehörigkeit. Dies geschieht unter Einbezug ihrer persönlichen Erfahrungen als südafrikanische Frau in Europa.<sup>3</sup>

Die Theaterwissenschaftlerin Grit Köppen ordnet Celes künstlerische Arbeiten folglich dem Feld der sogenannten afropolitanen Performancekunst zu.<sup>4</sup> In Anlehnung an das unter anderem von der Schriftstellerin Taiye Selasi und dem Historiker und Politikwissenschaftler Achille Mbembe (weiter-)entwickelte Konzept behandelte „die *afropolitan* geprägte Performancekunst die Erfahrungen von Menschen afrikanischer Herkunft, die durch einen kosmopolitischen Lebensstil, freiwillige Mobilität und eine politische



Abb. 1: Ntando Cele, *Black Off*, Ntando Cele als Bianca White



Abb. 2: Ntando Cele, *Black Off*, Ntando Cele als Vera Black

Haltung des Hinterfragens von Konzepten wie Nationalität, Identität und Kultur beeinflusst sind.<sup>45</sup>

In Celes Performances rücken die vielfältigen Rollen, die wir im Alltag einnehmen sowie die unterschiedlichen Einflussfaktoren, die Identität formen, ins Zentrum. Dabei hinterfragt die Künstlerin kritisch, inwiefern wir selbstbestimmt handeln und welche Rolle gesellschaftliche Konventionen spielen. Im ersten Teil von *Black Off* verhandelt Cele die zuvor genannten Themen in der Rolle der Bianca White, einer weißen Frau mit platinblondem Haar und blauen Augen, die einen Kimono und weiße Handschuhe trägt. Bianca White ist eine kultivierte, weltoffene und kunstinteressierte – aber nicht sonderlich sympathische – Frau, die sich als Mäzenin und Kuratorin betätigt (Abb. 1). Im zweiten Teil des Stückes schlüpft Cele in die Rolle der Vera Black, einer Schwarzen Punksängerin mit Netz-Strumpfhosen und geflochtenem Haar (Abb. 2).

Die folgenden Gedanken gründen auf live-Aufführungen der Performances *Black Off* (2018)<sup>6</sup> sowie *Face Off* (2020) in Basel<sup>7</sup>, bei denen ich anwesend war, sowie auf Video- und Bild-Material zu den Stücken, das im Netz öffentlich zugänglich ist.

### 1 Momente auktorialer Einfügung

Der erste Teil des vorliegenden Beitrags geht Momenten auktorialer Einfügung nach und zeigt, auf welche Weise sich die Präsenz der Künstlerin im eigenen Werk manifestiert.

Cele erklärt in einem Interview, dass ihr *Alter Ego* Bianca White aus der Frustration aufgrund ihrer Erfahrung mit Blackface in Holland entstanden sei.<sup>8</sup> In den Stücken *Black Off* und *Face Off* fügt Cele dieser Praxis einen anderen Blickwinkel hinzu, indem sie sie durch ihre performative Verhandlung kritisch hinterfragt. Wenn Cele ihr schwarzes Gesicht mit weißer Farbe maskiert, beschränkt sie sich nicht darauf, Blackface umzukehren. Die rassismusbehaftete Praxis des Blackface verfügt über eine historisch sehr komplexe Geschichte und wird oft vor allem in den USA und Großbritannien betrachtet, obwohl sie auch im weiteren europäischen und im anglophonen außereuropäischen Kontext wie in Südafrika, Australien und Neuseeland, aber auch Indien präsent war und ist.<sup>9</sup> Der Theaterhistoriker und Dramaturg Marvin McAllister befasst sich mit dem Thema *whiting up* in

Abb. 3: Ntando Cele, *Black Off*

afrikanisch-amerikanischen Performances, wobei er zwei Modi der Aufführung unterscheidet: *whiteface minstrelsy* und *stage europeans*.

Celes *Whiteface* enthält viele Anklänge an beide Modi, so zum Beispiel die Persiflage und das Hinterfragen der Darstellungen des Weißseins durch *whiteface minstrelsy* sowie die Betonung körperlicher und stimmlicher Manifestationen des Weißseins, die auf visuelle Effekte wie weiße Gesichtsbemalung und blonde Perücken zurückgreifen, wie es der Fall bei *stage europeans* ist. McAllister führt weitere Aspekte des *whiting up* aus, die sich auf Identitäts-Fragen beziehen und sich in Celes *Whiteface* wiederfinden: darunter fallen zeitgenössische Wahrnehmungen des Publikums zu Weiß- und Schwarzsein, die historisch begründet, stereotyp, mythisch und archetypisch sein können.

Cele bezieht sich mit ihrem *Whiteface* zum Beispiel auch auf das Werk *Schwarze Haut, weiße Masken* des Vertreters dekolonisierenden Denkens Frantz Fanon (1925–1961). Darin befasst sich Fanon mit dem Verhältnis zwischen Schwarzen und Weißen und betont, wie beide in ihrem Schwarz- oder Weißsein ‚ein-

gesperrt‘ seien.<sup>10</sup> Celes Form des *Whiteface* sprengt jedoch diesen Aspekt, denn bei näherer Betrachtung werden Brüche in ihrer Darstellungsweise deutlich. Bianca White gibt zum Beispiel an, ein Viertel Zulu, ein Fünftel Khoikhoi und eine dritte Generation Yuri Meichi zu sein. Zudem äußert sie, sich fast schwarz zu fühlen, wenn sie sich in Liechtenstein aufhält.<sup>11</sup> Ähnliches gilt für die Momente, in denen Bianca White über Erfahrungen als Schwarze spricht. Was verbirgt sich hinter dem Spannungsfeld zwischen dem angestrebten weißen Erscheinungsbild und (in der Fiktion der Performance) der Markierung eines realen schwarz-ethnischen Hintergrunds?

Mit dem Theaterwissenschaftler Koku Nonoa gesprochen ist diese Strategie womöglich dahingehend ausgerichtet, „[...] das Unsichtbare sichtbar zu machen und sowohl zur kritischen Reflexion binärer Wahrnehmungskategorien zu bewegen als auch zur Umkehrung der Perspektive bzw. um so zu einer anderen Lesart einzuladen [...]“.<sup>12</sup>

Köppen versteht dabei Celes performative Praxis als eine künstlerisch-ästhetische strategische Verkehrung

im Sinne einer „Mimikry“. Bei der *Colonial Mimicry* handelt es sich um Nachahmungen (Mimesis) von Habitus und Sprachhandlungen der Kolonisierenden durch die Kolonisierten, in der auch immer Spott (*Mockery*) liegt. Köppen spricht dabei von „Aufrechthaltung der Ambivalenz“, denn es sei nicht klar, ob die Kunstfigur oder die Performerin Ntando Cele spreche.<sup>13</sup>

Die Feststellung eines Zustands der Ambivalenz geht mit der Mehr- beziehungsweise Doppeldeutigkeit der Ambiguität einher. An dieser Stelle ergeben sich epochen- und medienübergreifende Anknüpfungspunkte an die Ausführungen von Valeska von Rosen zur Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600 anhand von Gemälden Caravaggios und der sogenannten Caravaggisti.<sup>14</sup> Ntando Cele bedient – und bricht gleichzeitig mit – Stereotypen und Darstellungs-Konventionen, wodurch sie ein ironisches Spiel erzeugt, das die Betrachtenden erkennen sollen und das sie gezielt irritieren soll.<sup>15</sup> Diese Oszillation zwischen Dargestellter und Darstellenden sowie die Reibungsmomente, in denen beim Auftritt die Künstlerin hinter der Rolle sichtbar wird, zeugen ferner von einem bewussten Umgang mit der künstlerischen Selbstbezüglichkeit: Denn Bianca White entlarvt mit diesen Brüchen der ästhetischen Fiktion auch die Show als Show<sup>16</sup> und stellt ihre Künstlichkeit und die Konstruktion ihrer Figur und Identität aus.

Die Maske und der Akt der Demaskierung ermöglichen – wie der Theaterwissenschaftler Friedemann Kreuder schreibt – ein ästhetisches Oszillieren zwischen Wahrheit und Illusion, das der Maske als Dialektik von Zeigen und Verdecken inhärent ist und ein mimetisches Wechselspiel von Identität, Differenz und Aneignung durchscheinen lässt.<sup>17</sup>

In der Mitte von *Black Off* sitzt Bianca White vor einem Spiegel und entfernt die Perücke und die weiße Farbe von ihrem Gesicht. Durch die Kameraaufnahme dieses Verfahrens kann das Publikum den Akt der Demaskierung von Bianca White vergrößert auf der Leinwand mitverfolgen (Abb. 3).<sup>18</sup>

Cele initiiert damit einen Rollenwechsel, legt Bianca White ab. Im Prozess der Demaskierung wird sie selbst allmählich sichtbar, sie tritt in Erscheinung. Dieser Akt ist eine Dekonstruktion der getragenen Maske, der explizit die Präsenz der Künstlerin zeigt. Mit dem Spiel zwischen Transparenz und Opazität erreicht Cele jene ikonische Präsenz, die es ermöglicht, etwas zu zeigen, was nicht – und doch – ist. Die Co-Präsenz von Gesicht und Maske – hier durch Make-up, Kostüm und Perü-

cke – wird in besonderer Weise betont. Hans Belting spricht aus kulturwissenschaftlicher Perspektive von einer medialen oder somatischen Einheit zwischen dem Unsichtbaren und dem Sichtbaren, zwischen dem maskierten und dem erscheinenden Körper.<sup>19</sup>

Durch Maskieren und De-Maskieren markiert Cele auch ihre Autorschaft – sie ist diejenige, die die Figur erschafft und führt – sodass, wenn sie in *Black Off* nicht mehr Bianca White, aber auch noch nicht Vera Black ist, für einen Moment ihre Präsenz offensichtlich wird.

Man könnte sagen, dass es zwei Formen der Präsenz der Künstlerin gibt, die ein integraler Bestandteil der Performances sind. Zum einen die implizite, kontinuierliche Präsenz hinter den Figuren, die sich nicht nur im Äußeren, sondern auch – wie eingangs erwähnt – im gesprochenen Text offenbart, zum Beispiel in dem Moment, in dem sie sich als Bianca White vorstellt und ihre doch schwarzen Wurzeln erwähnt. Zum anderen gibt es die explizitere Präsenz der Künstlerin.

Es folgt eine Phase der Erkundung des eigenen Gesichts vor dem Spiegel. Cele arbeitet dabei mit ihrem Gesicht, wobei sie beängstigende und pathetische Grimassen schneidet. Die Erkundung des eigenen Gesichts wird durch die Projektion der Kamera vergrößert und auf der Leinwand im Sinne eines Echos medial erweitert.

Überlappend dazu wird älteres Videomaterial Celes auf der Leinwand gezeigt:<sup>20</sup> In diesen Selbst-Darstellungen ist ihr Gesicht mal rot geschminkt (wobei es so aussieht, als ob Cele die rote Farbe abtrage), mal von einer Schnur umwickelt, die von Cele *entwickelt* wird (diese Aufnahme stammt beispielsweise aus dem älteren Stück *Face Off*).

Bei den in den Videoausschnitten gezeigten Verfahren handelt es sich um eine umgekehrte Zeitlichkeit, da die Handlungen – Farbe abtragen und Faden *entwickeln* – rückwärts *gerollt* werden.

Mit dem Einsatz unterschiedlicher Medien – es wird auch Fotomaterial aus Celes Jugend und Kindheit gezeigt – werden die Echtzeitbilder der Performance mit Bruchstücken aus der Vergangenheit Celes vermischt. So schreiben sich Bestandteile von Celes Lebensgeschichte und künstlerischem Werdegang in die Gegenwart der Performance ein.

Diese künstlerische Strategie, die man auch mit dem Konzept der Heterochronie in Verbindung setzen kann, lässt sich entsprechend mit den Worten der



Abb. 4: Ntando Cele, *Face off*

Literaturwissenschaftlerin, Kultur- und Kunsthistorikerin Mieke Bal zusammenfassen: „This is an effect of temporal discrepancy between the past and the present, when our acts of viewing become, suddenly, acts of a different nature than that of routine looking in a continuum“.<sup>21</sup>

In *Face Off* kann man nach der Demaskierung Celes Umkleidungsprozess auf der Bühne beobachten: wie sie die Kostümierung von Bianca White wechselt und wie sie sich, verwandelt, als Sängerin präsentiert. Cele fügt in diesem weiteren Teil der Performance eine Tanzeinlage ein, in der eine weibliche Figur sich vor der Kulisse einer offensichtlich kollektiv imaginierten Afrika-Welt befindet. Vor diesem als Afrika-Klischee inszenierten Bühnenbild tanzt und bewegt sich die weibliche Figur, die ein Oberteil aus Plastik-Taschen (mit einem Hund-Abdruck) trägt und eine leere PET-Flasche (quasi als Musikinstrument) in der Hand oder auf dem Kopf hält, die auf den Tragekorb anspielen, wie man ihn häufig auf Bildern von afrikanischen Frauen sieht (Abb. 4).

Mittels dieser Einlage, musikalisch entsprechend untermalt, integriert Cele Szenen beziehungsweise

Bilder einer imaginierten, exotisierten Fremdheit, bestehend aus Bruchstücken einer Erlebniswelt, die als Resultat fremder Blicke eines kollektiven Imaginären als folkloristisch-touristische Attraktion konstruiert wird.<sup>22</sup>

An dieser Stelle zieht Köppen das Konzept der *Ethnic Travesty* der Theaterwissenschaftlerin Katrin Sieg heran: Hierbei handle es sich um die bewusste künstlerische Übernahme stereotyper Klischees, die verfremdet reinszeniert werden, um die Denaturalisierung dieser Konstruktionen zu vermitteln.<sup>23</sup>

## 2 Momente interkulturaler Bezugnahmen

Es gibt in der Performance aber weitere Bezüge zu Bildern, die dem künstlerischen Bereich angehören: So lassen sich Referenzen auf die Kunst seit den 1970er Jahren feststellen – etwa auf die Body Art, wie Köppen bereits erwähnt hat<sup>24</sup> – und im weiten Sinne auch auf globale popkulturelle Phänomene.

Die kunstwissenschaftliche Forschung hat sich in den letzten Jahren intensiv mit Bezügen zwischen Bil-

dem befasst. dabei wird auf ein breites Begriffsspektrum zurückgegriffen, das von Interpikturalität (von Rosen 2003) und Interbildlichkeit (Rose 2006) über Interikonizität (Gelshorn 2007) bis zu Interpiktorialität (Isekenmeier 2013) sowie einigen mehr reicht, wobei die Grenzen zu Phänomenen der Wiederholung, des Zitats, der Aneignung beziehungsweise Appropriation Art durchlässig sind ebenso wie zu denjenigen der Medienrelationen.<sup>25</sup>

An dieser Stelle verwende ich bewusst den allgemeinen Begriff der interpikturalen Bezugnahme, um einerseits einen Modus der ästhetischen Selbst-Reflexion in den interessierenden theatralen Performances Celes zu erläutern und andererseits, um Resonanzräume und Refigurationen, die im Akt der Betrachtung und bei der ästhetischen Erfahrung produktiv werden, zu markieren.

Zum einen lassen sich Bezüge der Künstlerin auf eigene frühere Arbeiten, die in den Bereich der Selbstdarstellung fallen, und zum anderen Bezüge auf sogenanntes fremdes Bildmaterial unterscheiden. Letzteres wird dazu eingesetzt, der eigenen Selbstdarstellung und Selbsterkundung weitere visuelle und semantische Ebenen hinzuzufügen oder sie durch Sinnbezüge zu intensivieren.

Diese interpikturalen Bezugnahmen bewirken eine bildliche Durchdringung, die sich im Dazwischen, an der Schwelle des Bildes, performativ und grenzüberschreitend entfaltet.<sup>26</sup>

Im Folgenden sollen einige besonders augenfällige interpikturale Bezugnahmen bemüht werden, am Hinblick auf die möglichen Funktionen, die diese im Kontext der theatralen Performance *Black Off* haben könnten. Wie deutlich werden wird, rücken dabei Aspekte der Identitätskonstruktion der dargestellten Figur in den Mittelpunkt sowie Strategien der (Selbst-)Positionierung der Künstlerin in einer bestimmten künstlerisch-ästhetischen Tradition, die in der aktuellen Performance zugleich verhandelt wird.

Cele selbst hat sich nach heutigem Wissensstand nicht zu diesen möglichen künstlerischen Referenzen geäußert: das heißt, es ist nicht bekannt, in welchem Maße sie diese gezielt eingesetzt hat. Dass solche „Quellen“ durchaus auch einen „trägerischen Charakter“ haben können, soll an dieser Stelle nicht abgestritten werden. Schon die Kunstkritikerin und Kunsthistorikerin Abigail Solomon-Godeau äußerte dies bezüglich der künstlerischen Referenzen für die Selbstporträt-Fotografien der amerikanischen Künst-

lerin Francesca Woodman, die meistens in eine männlich geprägte Herkunftslinie gestellt wurde.<sup>27</sup> Nachfolgend soll jedoch gezeigt werden, dass in manchen Fällen – und dazu zähle ich die Performance *Black Off* von Ntando Cele – einige bildliche Verwandtschaften doch gewisse Aspekte im Werk der Künstlerin „entdecken oder erhellen“ können.<sup>28</sup>

Auf der Rezeptionsebene gilt es für die Betrachtenden – so sie die künstlerischen Referenzen wiedererkennen –, deren Stellenwert in die Interpretation des Stückes einzubeziehen. Das heißt, „der semiotisch-kommunikative Aspekt der Bildzitate oder -allusionen“<sup>29</sup> kann die visuelle Erfahrung des Publikums intensivieren.

Ein erstes Beispiel betrifft die Konstruktion des Erscheinungsbildes von Bianca White. Kennzeichnend für diese Figur ist die platinblonde Perücke, die – wie bereits gesehen – auf Whiteface zurückzuführen ist. Die Künstlerin verstreut aber einen weiteren Hinweis, wenn sie behauptet, „I am a quarter Zulu, I am a fifth Khoikhoi, and third generation Yuri Meichi“. Dies scheint – wie gesagt – zunächst inkongruent zu ihrem Erscheinungsbild: Zulu und Khoikhoi sind indigene Gesellschaften im Süden Afrikas. Yuri Meichi ist hingegen eine japanische Manga- und Anime-Figur,<sup>30</sup> die als eine ruhige, fast immer lächelnde Frau dargestellt wird. Doch hinter dem Lächeln verbirgt sich eine eher gefühllose und berechnende Person. Dieser unsympathische Zug ebenso wie die Frisur – langes glattes Haar mit einem markanten Pony, manchmal platinblond – teilt sie mit Bianca White. Diese tritt im Kimono auf: Das lange, von einem Gürtel gehaltene japanische Kleidungsstück mit weiten, angeschnittenen Ärmeln wird unter anderem von Geishas getragen, also von Gesellschafterinnen beziehungsweise Unterhaltungskünstlerinnen, die in Musik und Tanz ausgebildet sind und die Gäste in japanischen Teehäusern unterhalten.<sup>31</sup>

Der Kimono – Japans traditionelles Kleidungsstück und dort als Verkörperung der nationalen Kultur betrachtet – kann in Zusammenhang mit den sprechaktlich markierten afrikanischen Wurzeln in *Black Off* auch Verwirrung stiften. Philipp Zitzlsperger hat im Zuge seiner Auseinandersetzung mit der Kleiderkunde mehrfach gezeigt, wie die mediale Anverwandlung von Kleidung neue vestimentäre Bedeutungsräume erschließt und dass „die Vielfalt möglicher Verweisstrukturen und assoziativer Verknüpfungen, die vom symbolischen Charakter der Kleidung aus-

gehen, [...] kulturell konditioniert“ sind.<sup>32</sup> So ist der Kimono in der Fiktion der theatralen Performance *Black Off* als ein Element zu lesen, das auf die geistreiche Unterhaltung (der Geishas) hinweist, eine Eigenschaft, die zur konstruierten Identität Bianca Whites als kultivierter Mäzenin gehört und übertragen werden soll. Zugleich erzeugt der Kimono in Verbindung mit der Bezugnahme auf die Frisur einer japanischen Manga-Figur ein weiteres Reibungsmoment im Erscheinungsbild zwischen der traditionellen Figur der Geisha und der popkulturellen Manga-Figur. Denn beide Elemente verweisen auf zwei unterschiedliche Frauen-Typen, die in Kontrast stehen dürften.

Diese unterschiedlichen Ebenen wiederum zeigen die Komplexität von Identitätskonstruktion jenseits binärer Kategorien.

Im Kontext von *Black Off* lassen sich interpikturale Bezugnahmen zur feministisch geprägten Performancekunst der 1970er Jahre festhalten, so etwa zu Anna Maria Maiolinos Serie *De: Para: (From: To:)* von 1974–2010 oder auch zu Maiolinos Arbeit *Um Momento, Por Favor (One moment, please)*, 1999/2004. Insbesondere die Bilder, die Celes von einer Schnur umwickeltes Gesicht zeigen und die Close-ups der Augen in den Videos erinnern an die erwähnten Arbeiten von Maiolino. Die 1942 in Italien geborene brasilianische Künstlerin gilt als eine der bedeutendsten Künstlerinnen des heutigen Brasiliens. Ich bringe Cele und Maiolino in Verbindung, weil Maiolino sich in ihrer Praxis mit ihrer Identität als Frau, als Künstlerin und als Immigrantin auseinandersetzt, insbesondere im Hinblick auf ihr Leben und Wirken unter der Militärdiktatur im Brasilien der 1960er bis 1980er Jahre.<sup>33</sup>

Ein weiteres Beispiel stellt die Videoarbeit *Free, White and 21* der Künstlerin Howardena Pindell (\*1943) von 1980 dar.<sup>34</sup> Vor einer Kamera erzählt die US-afroamerikanische Künstlerin und Kuratorin unter anderem von rassistischen Erfahrungen, die sie und ihre Mutter machten. Dabei lässt sie sich über die Kunstwelt aus, die sie als rassistisch erlebte, als sie aus den Kreisen der (schwarzen und weißen) Avantgarde ausgeschlossen wurde – unter anderem, weil sie abstrakte Werke schuf, die als nicht ausreichend „schwarz“ angesehen wurden (Pindell war seit den späten 1960er Jahren in der feministischen Kunstbewegung in New York aktiv). Im Video geht es um einen Dialog zwischen Reinkarnationen ihrer selbst und der Karikatur einer weißen Feministin, die den Wahrheitsgehalt ihrer Erfahrungen in Frage stellt. Pindell

spielt alle Rollen selbst und wie Cele erscheint sie mit weißem Make-up, einer blonden Perücke, Lippenstift und Sonnenbrille in Gestalt der weißen Gegenspielerin.

1964, als Pindell 21 Jahre alt war, wurde der *Civil Rights Act* verabschiedet. Cele als Südafrikanerin und Pindell als US-Afroamerikanerin verbindet das Thema eines – wenn auch in unterschiedlicher Ausprägung – erlebten Apartheidsystems. Im Video unterbricht Pindell ihre Erzählung, um ihren Kopf mit einer Mullbinde zu umwickeln, während an anderer Stelle eine Figur eine klebrige Maske von ihrem Gesicht abzieht.

Des Weiteren lassen sich künstlerische Referenzen ausmachen, zum Beispiel zu einer lebendigen Skulptur Erwin Wurms (\*1954) aus seiner Serie *One Minute Sculptures*.<sup>35</sup> Auf den Fotografien der Serie sind Bilder von Menschen – anonyme Teilnehmende, Performende, Kuratierende, künstlerisch Schaffende und auch dem Künstler selbst – bei unkonventionellen und manchmal körperlich herausfordernden Interaktionen mit Alltagsgegenständen zu sehen. Die daraus resultierenden Kompositionen zeigen ungewöhnliche Verrenkungen – für eine Minute gehalten – und einen häufig ins Satirische, Absurde, ja Plakative gehenden skurrilen Humor; eine Beschreibung, die auch auf die Figur der Bianca White zutrifft.

Köppen zieht zudem das Beispiel einer Fotografie der amerikanischen Künstlerin Francesca Woodman aus der Serie *Untitled (Boulder, Colorado)* aus den 1970er Jahren heran (Abb. 5), in der sie Wäscheklammer an ihren nackten Oberkörper (Bauch, Nabel und Brüsten) heftet. In Anlehnung an die Kulturwissenschaftlerin Elisabeth Bronfen thematisiert Köppen dabei die performative Verletzung, „um die Objektivierung des weiblichen Körpers, die damit einhergehende Schmerzerfahrung und den sezierenden männlichen Blick kenntlich zu machen und zu unterlaufen“.<sup>36</sup>

Zwischen Bianca Whites Stand-up-Comedy und ihren Interaktionen mit dem Publikum führt Cele eine ästhetische Strategie ein, die aus Momenten des Stillstands sowie einer Mischung aus Posen und Grimassen besteht.<sup>37</sup> Bianca White steht in der Mitte der Bühne und blickt wortlos ins Publikum. Die eben erwähnte Darstellungsform, die man – in Anlehnung an die Theaterwissenschaftlerin Gabriele Brandstetter – als „zwischen Bild und Performance“ beschreiben könnte, wirkt „seltsam und komisch“ und fügt der Situation eine Irritation und eine Art Widerstand hinzu.



Abb. 5: Francesca Woodman, *Untitled*, Boulder, Colorado, 1972–1975/2005, Schwarz-Weiß-Silbergelatineabzug auf Barytpapier (rückseitig mit Bleistift signiert „George + Betty Woodman“, Nachlass-Stempel „PE/FW“, Stempel „Printed by Igor Bakht“, datiert 2005, nummeriert „E. 3 6/40“), Wien, Sammlung Verbund

Brandstetter weist auch darauf hin, dass eine Situation von „acting“ und „not acting“ beim Publikum ein Déjà-vu-Gefühl auslösen kann, sich aber in der Regel als „Maskerade einer Körper-Bild-Figuration“ entpuppt, weil sie sich nicht auf bereits bekannte Posen bezieht.<sup>38</sup>

### 3 Selbst-Darstellungen

Der Perspektivenwechsel wird im zweiten Teil von *Black Off* sehr deutlich: Cele kehrt nach einer Pause als Punksängerin Vera Black auf die Bühne zurück. Sie performt nun die selbstbewusste, empowerte und stark sexuell konnotierte schwarze Aktivistin mit Netzstrumpfhose, geflochtenen Haaren und lauter Stimme. Vera Black singt Fight-Punk-Songs, die auch politisch konnotierte Identitätsaussagen von Frantz Fanon enthalten oder darauf anspielen.<sup>39</sup>

In *Black Off* verweist Cele auf das Problem der Diskriminierung aufgrund der Hautfarbe, das Fanon selbst erlebt hat. Stellvertretend für viele Schwarze befreit sich Cele von der weißen Maske, die Fanon zufolge Schwarze tragen müssen, um die anerkennenden Blicke der Weißen zu erhaschen. Dies geschieht,

indem die Künstlerin die weiße Farbe auf Bianca Whites und ihrem eigenen Gesicht abschminkt, und somit die getragene Maske ablegt, und indem sie mit den Erwartungen des Publikums an Bianca White und Vera Black spielt.<sup>40</sup> Gleichwohl geht es vor allem bei Vera Black auch um ein ideologisiertes Körperbild, was bei Fanon ein wichtiges Thema ist. Grit Köppen schreibt: „Diese [Vera Black] führt nun mehrfach Twerking vor – die sexuell provozierende Tanzart mit schnellen Kreisbewegungen von Gesäß und Hüfte. Cele verbindet sie im Verfahren der *Ethnic-Gender Travesty* mit einer dominanten rassistisch-hypersexualisierten Imagination über den schwarzen weiblichen Körper.“<sup>41</sup> Auch beim Auftritt als Vera Black bahnen sich Brüche an, in denen die Künstlerin durchscheit: so zum Beispiel, wenn sie über ihre kleinen Kinder spricht, die von der Gesellschaft als niedlich, als Erwachsene aber als bedrohlich empfunden werden.

*Black Off* und *Face Off* lassen eine komplexe Selbstdarstellung Celes durchschimmern: Indem sie in die Rollen der Bianca White und der Vera Black schlüpft, vermag die Künstlerin, durch ein Zusammenspiel von Inszenierungsstrategien wie Maskierung und Demaskierung sowie Anverwandlungen, durch Momente der auktorialen Einfügung und der interpikturalen Bezugnahme grenzüberschreitend komplexe Formen der Selbstbekundung performativ zu erzeugen.

### Anmerkungen

- 1 Ntando CELE, *Black Off*, <https://vimeo.com/224043567>, Video, 03:09 min. (14.1.2025).
- 2 Ntando CELE, *Face Off* Trailer, <https://vimeo.com/44333081>, Video, 04:27 min. (14.1.2025).
- 3 Es sei auf folgende Publikationen hingewiesen, die einige Aspekte dieser theatralen Performance analysieren und den Ausgangspunkt für den vorliegenden Beitrag bilden: Grit KÖPPEN, *Afropolitane Performancekunst. Die Kunstfiguren und ästhetischen Strategien von Ntando Cele*, in: *Kunstfiguren. Ästhetische Strategien und performative Praktiken von künstlerisch gestalteten Identitäten* (hrsg. von Fabiana SENKPIEL/Sibylle HEIM/Mira KANDATHIL), Berlin 2023, 115–126; Fabiana SENKPIEL, *Selbst- und Fremdwahrnehmung in Black Off und Face Off von Ntando Cele*, in: *Transkultureller Theaterschauplatz. Grenzen und die Odyssee Fliehender – Interdisziplinäre Überlegungen* (hrsg. von Julius HEINICKE/Koku Gnatuloma NONOA), Esch-sur-Alzette 2024, 1–21; DIES., *The Act of Un-Masking in Black Off (2016–)* by Ntando Cele, in: *Siècles – Cahiers du CHEC*, LI, 2021, 15 Seiten (unpag.). Ferner

- sei verwiesen auf folgende Abhandlungen, die Celes künstlerische Praxis streifen: Sue WILLIAMSON, *South African Art Now*, New York 2009, 123, 142; Stephanie M. SELVICK, *Love in a Time of Trauma. Imagining Queer Female Sexualities in Post-Apartheid South Africa* (Dissertation, University of Miami), 2013, in: [https://scholarlyrepository.miami.edu/oa\\_dissertations/1036](https://scholarlyrepository.miami.edu/oa_dissertations/1036) (1.9.2025); Stephanie M. SELVICK, *Positive Bleeding. Violence and Desire in Works by Mlu Zondi, Zanele Muholi, and Makhosazana Xaba*, in: *Safundi. The Journal of South African and American Studies*, XVI, Nr. 4, 2015, 443–465.
- 4 KÖPPEN 2023 (zit. Anm. 3), 115–116, bes. 118.
  - 5 KÖPPEN 2023 (zit. Anm. 3), 116, Anm. 2, 121.
  - 6 Idee, Konzept, Schauspiel, Gesang, Video: Ntando Cele; Musik, Komposition, Sidekick: Simon Ho; Musik, Sidekick: Patrick Abt, Pit Hertig; Text, Co-Regie, Ton: Raphael Urweider; Lichtdesign: Tonio Finkam; Technik: Maria Liechti; Produktionsleitung: Michael Röhrenbach.
  - 7 Idee, Umsetzung, Spiel: Ntando Cele; Musik, Spiel: Simon Ho; Dramaturgie, Textfassung, Co-Regie: Raphael Urweider; Technik: Tonio Finkam; Fotos: Elisa Mendes, Janosch Abel; Produktionsleitung: Michael Röhrenbach.
  - 8 Ntando CELE, *Season 3: Ntando Cele ON Whiteness as Theory*. Interview von Kadiatou DIALLO. *Artists on Africa: An Experimental Podcast About Africa, From Africa – From an Artist's Perspective*, and SPARCK *Space for Panafrican Research Creation and Knowledge*, Video (hochgeladen am 14.5.2018), 44:59 min., bes. min. 12:55–14:30, <http://www.artistsonafrica.net/podcasts/ntando-cele-on-whiteness-as-theory> (14.1.2025). auch die Forschung zur Aufführungstradition des *Whiteface* ist spärlich, grundlegend dazu: Marvin Edward MCALLISTER, *Whiting Up. Whiteface Minstrels and Stage Europeans in African American Performance*, Chapel Hill 2011.
  - 9 Vgl. zu verschiedenen Ausprägungen des Phänomens: Coen HEIJES, *Shakespeare, Blackface and Race. Different Perspectives*, Cambridge 2020; Michael PICKERING, *Blackface Minstrelsy in Britain*, Aldershot 2008; Jill LANE, *Blackface Cuba, 1840–1895*, Philadelphia 2005; Michael ROGIN, *Blackface, White Noise. Jewish Immigrants in the Hollywood Melting Pot*, Berkeley/Los Angeles/London 1998; Jürgen BAUER, *Die Blackfacing-Debatte II: Worüber wir reden, wenn wir über ‚Blackface‘ reden. Blackface ist nicht gleich Blackface*, in: *Nachtkritik*, 22.2.2012, [https://www.nachtkritik.de/index.php?view=article&id=6619%3Adie-blackfacing-debatte-ii-worueber-wir-reden-wenn-wir-ueber-qblackfaceq-reden&option=com\\_content&Itemid=84](https://www.nachtkritik.de/index.php?view=article&id=6619%3Adie-blackfacing-debatte-ii-worueber-wir-reden-wenn-wir-ueber-qblackfaceq-reden&option=com_content&Itemid=84) (14.1.2025); Ulf SCHMIDT, *Die Blackfacing-Debatte oder: Das Politische im Ästhetischen*, in: *Nachtkritik*, 21.2.2012, [https://www.nachtkritik.de/index.php?view=article&id=6615%3Adie-blackfacing-debatte-oder-das-politische-im-aesthetischen&option=com\\_content&Itemid=84](https://www.nachtkritik.de/index.php?view=article&id=6615%3Adie-blackfacing-debatte-oder-das-politische-im-aesthetischen&option=com_content&Itemid=84) (14.1.2025).
  - 10 KÖPPEN 2023 (zit. Anm. 3), 118.
  - 11 CELE, *Black off*, min. 00:10–00:29.
  - 12 Koku G. NONOA, *Christoph Schlingensiefels Operndorf jenseits des Postkolonialismus?*, in: *Postkolonialismus und (Inter-)Medialität. Perspektiven der Grenzüberschreitung im Spannungsfeld von Literatur, Musik, Fotografie, Theater und Film* (hrsg. von Laura BECK/Julian OSTHUES), Bielefeld 2016, 155–163, bes. 160.
  - 13 KÖPPEN 2023 (zit. Anm. 3).
  - 14 Valeska VON ROSEN, *Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren. Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600*, Berlin 2009.
  - 15 Zum Verfahren der Dissimulationsironie ebd., bes. Kap. III. 2.4.
  - 16 Werner GREVE/Stefan KRANKENHAGEN, *Authentische Fiktionen. Selbst-Darstellung und Identitätskonstruktion bei William F. Cody und Karl May*, in: *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift*, II, H. 1, 2017, 25–37, bes. 28.
  - 17 Friedemann KREUDER, *Maske/Maskerade*, in: *Metzler Lexikon Theatertheorie* (hrsg. von Erika FISCHER-LICHTE/Doris KOLESCH/Matthias WARSTAT), Stuttgart 2004, 203–205, bes. 203–204.
  - 18 Dominik WOLFINGER, *Performance aus tiefster Seele*, in: *Kulturkritik*, August 26, 2012, <http://www.kulturkritik.ch/2012/ntando-cele-face-off/> (14.1.2025)
  - 19 Hans BELTING, *Bild-Anthropologie*, München 2006, 34.
  - 20 Xymna ENGEL, *Ihr Wille ist ihre Schaufel*, in: *Der Bund*, 3. November 2016, <https://www.derbund.ch/kultur/berner-woche/ihr-wille-ist-ihre-schaufel/story/23990424> (14.1.2025); CELE 2018 (zit. Anm. 8), min. 08:18–08:43.
  - 21 Mieke BAL, *Heterochrony in the Act. The Migratory Politics of Time*, in: *Art and Visibility in Migratory Culture. Conflict, Resistance and Agency* (hrsg. von DERS./Miguel Á. HERNÁNDEZ-NAVARRO), Amsterdam/New York 2011, 211–238.
  - 22 Vgl. die Besprechung der balinesischen Tanz- und Theateraufführungen auf der Weltausstellung in Paris 1931 in Günther HEEG, *Das transkulturelle Theater*, Berlin 2017, 34–37, 48.
  - 23 KÖPPEN 2023 (zit. Anm. 3), 124.
  - 24 Ebd., 123.
  - 25 Valeska VON ROSEN, *Interpikturalität*, in: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe* (hrsg. von Ulrich PFISTERER), Stuttgart 2003, 161–164; *Interpiktorialität. Theorie und Geschichte der Bild-Bild-Bezüge* (hrsg. von Guido ISEKENMEIER), Bielefeld 2013; Julia GELSHORN, *Interikonizität*, in: *Kritische Berichte*, III, 2007, 53–58; Margaret A. ROSE, *Parodie, Intertextualität, Interbildlichkeit*, Bielefeld 2006; Christoph ZUSCHLAG, *Auf dem Weg zu einer Theorie der Interikonizität*, in: *Lesen ist wie Sehen. Intermediale Zitate in Bild und Text* (hrsg. von Silke HORSTKOTTE/Karin LEONHARD), Köln/Weimar/Wien 2006, 89–99; Christoph ZUSCHLAG, *Die Kopie ist das Original. Über Appropriation Art*, in: *Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube* (Ausstellungskatalog Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, hrsg. von Ariane MENSGER), Bielefeld 2012, 126–135. Vgl. zuletzt auch: Manuela BÜNZOW, *Dazwischen. Das Interikonische als theoretisches Objekt*, Berlin/Boston 2025.
  - 26 VON ROSEN 2003 (zit. Anm. 25); VON ROSEN 2009 (zit.

- Anm. 14); Klaus KRÜGER, Bild – Schleier – Palimpsest. Der Begriff des Mediums zwischen Materialität und Metaphorik, in: Begriffsgeschichte im Umbruch? (hrsg. von Ernst MÜLLER), Hamburg 2005, 81–112; Klaus KRÜGER, Das Bild als Palimpsest, in: Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch (hrsg. von Hans BELTING), München 2007, 133–163. zum intertextuellen Wiedererkennen Wolfram PICHLER/Ralph UBL, Bildtheorie zur Einführung, Hamburg 2014, 101–104.
- 27 Abigail SOLOMON-GODEAU, Körperdouble, in: Francesca Woodman. Werke aus der SAMMLUNG VERBUND (Ausstellungskatalog Wien, Vertikale Galerie, SAMMLUNG VERBUND, hrsg. von Gabriele SCHOR/Elisabeth BRONFEN), Köln 2014, 73–87, bes. 80–83, Zitat 81.
- 28 Ebd., 80.
- 29 VON ROSEN 2009 (zit. Anm. 14), 289; VON ROSEN 2003 (zit. Anm. 25).
- 30 KÖPPEN 2023 (zit. Anm. 3), 122.
- 31 Vgl. DWDS – Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache: <https://www.dwds.de/wb/Geisha> (28.1.2025). Zum Kimono als ein Symbol Japans schlechthin und gleichzeitig als verwandelbares und modisches Kleid vgl. die Ausstellung: *KIMONO. Kyoto to Catwalk* im Museum Rietberg (Zürich), <https://rietberg.ch/ausstellungen/kimono> (15.1.2025), sowie die Publikation: *Kimono. Kyoto to Catwalk* (hrsg. von Anna JACKSON), London/New York 2020.
- 32 Philipp ZITZLSPERGER, Dürers Pelz und das Recht im Bild. Kleiderkunde als Methode der Kunstgeschichte. Berlin 2008, 150–151; DERS., Zwischen ‚Lesbarkeit‘ und ‚Unlesbarkeit‘ der Kleider-Codes, in: Die Medialität der Mode. Kleidung als kulturelle Praxis. Perspektiven für eine Modewissenschaft (hrsg. von Rainer WENRICH), Bielefeld 2015, 89–107, bes. 89.
- 33 Vgl. die Ausstellung *In the sky I am one and many and as a human I am everything and nothing* zu Anna Maria Maiolino begleitendem Text im Kunsthaus Baselland, <https://kunsthausbaselland.ch/ausstellungen/anna-maria-maiolino> (31.1.2025), sowie Anna Maria Maiolino in *Conversation with Ines Goldbach*. In the Sky I Am One and Many and As a Human I Am Everything And Nothing, in: *Artishock*. Revista de Arte Contemporáneo, 9.9.2021, <https://artishockrevista.com/2021/09/09/anna-maria-maiolino-interview/> (31.1.2025). Ferner: Mónica LINDSAY-PÉREZ, Beyond Feminism. The Egg as a Symbol of the Brazilian Dictatorship in the Work of Anna Maria Maiolino, in: *Journal of International Women's Studies*, 21, H. 1, 2020, 192–203, <https://vc.bridgew.edu/jiws/vol21/iss1/16> (31.1.2025); sowie Raira ROSENKJAR, Migrant Paths and Dispersed Flows in Anna Maria Maiolino's Work, in: *Revista Croma, Estudios Artísticos*, IX, H. 18, 2021, 76–86.
- 34 *Howardena Pindell's Free, White and 21*: Howardena Pindell in Conversation with Lanka Tattersall and Piper Marshall, 21.2.2023, Museum of Modern Art, New York, <https://www.moma.org/magazine/articles/848> (29.2.2025); Uri MCMILLAN, Is This Performance about You? The Art, Activism, and Black Feminist Critique of Howardena Pindell, in: *Embodied Avatars. Genealogies of Black Feminist Art and Performance* (hrsg. von DERS.), New York 2015, 153–196.
- 35 Rainer METZGER, *One Minute Sculptures*, in: DERS., *Erwin Wurm. Biografie*, Wien 2024, 161–193; Sandra UMATHUM, *Auf der Bühne. Erwin Wurms One Minute Sculptures*, in: DIES., *Kunst als Aufführungserfahrung. Zum Diskurs intersubjektiver Situationen der zeitgenössischen Ausstellungskunst*. Felix Gonzalez-Torres, Erwin Wurm und Tino Sehgal, Bielefeld 2011, 73–116.
- 36 KÖPPEN 2023 (zit. Anm. 3), 122; vgl. dazu Elisabeth BRONFEN, Francesca Woodman. Fotografische Tableaux Vivants, in: *Feministische Avantgarde. Kunst der 1970er-Jahre aus der Sammlung Verbund* (hrsg. von Gabriele SCHOR), Wien/München 2015, 363–416, bes. 363–364; sowie *Ausstellungskatalog Wien 2014* (zit. Anm. 27), Abbildung 105.
- 37 Vgl. zum Beispiel CELE 2018 (zit. Anm. 8), min. 13:30–14:00.
- 38 Gabriele BRANDSTETTER, *Attitüden und Posen. Figuration als Bild und als Performance*, in: *Figuration – Defiguration. Beiträge zur transkulturellen Forschung* (hrsg. von Atsuko ONUKI/Thomas PEKAR), München 2006, 163–173, Zitate 169.
- 39 Geneva MOSER, *Decolonize me! Also the Real Thing/Black Off – Arbeiten von Boris Nikitin, Zuleikha Chaudhari und Ntando Cele zum Auftakt des Crossroad Festivals in Basel*, in: *Nachtkritik*, 8.2.2018, [https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=14975:also-the-real-thing-black-off-arbeiten-von-boris-nikitin-zuleikha-chaudhari-und-ntando-cele-zum-auftakt-des-crossroad-festivals-in-basel&catid=599:kaserne-basel&Itemid=100190](https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=14975:also-the-real-thing-black-off-arbeiten-von-boris-nikitin-zuleikha-chaudhari-und-ntando-cele-zum-auftakt-des-crossroad-festivals-in-basel&catid=599:kaserne-basel&Itemid=100190) (14.1.2025).
- 40 Frantz FANON, *Black Skin, White Masks*. Introduction by Paul Gilroy, London 2017; Jens KASTNER, *Klassifizierende Blicke, manichäische Welt. Frantz Fanon: ‚Schwarze Haut, weiße Masken‘ und ‚Die Verdammten dieser Erde‘*, in: *Schlüsselwerke der Postcolonial Studies* (hrsg. von Julia REUTER/Alexandra KARENTZOS), Wiesbaden 2012, 85–95, bes. 86.
- 41 KÖPPEN 2023 (zit. Anm. 3), 124.