

**Post/koloniale Blicke, Blickregime und Blickregie
– Aspekte der Dekolonisierung des Blicks
in der zeitgenössischen Kunst**

Diplomarbeit

zur Erlangung des akademischen Grades "Mag.a art" (Magistra artium)
in den Studienrichtungen Kunst und kommunikative Praxis sowie
Design, Architektur und Environment /
Unterrichtsfach Bildnerische Erziehung und Technisches Werken

eingereicht an der Universität für angewandte Kunst Wien
am Institut für Kunstwissenschaften, Kunstpädagogik und Kunstvermittlung

bei Univ.-Prof. Mag.phil. Eva Maria Stadler
vorgelegt von Mag.phil. Claudia Kragulj, MAS

Wien, im Dezember 2016
WS 2016/17

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit,

dass ich die Diplomarbeit selbstständig verfasst, keine andere als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt und mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfen bedient habe, dass diese Diplomarbeit weder im In- noch Ausland (einer Beurteilerin / einem Beurteiler zur Beurteilung) in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt wurde, dass dieses Exemplar mit der beurteilten Arbeit übereinstimmt.

Datum

Unterschrift

© Copyright 2016 Claudia Kragulj

Diese Arbeit wird unter den Bedingungen der Creative Commons Lizenz
Namensnennung–NichtKommerziell–KeineBearbeitung Österreich (CC BY- NC-
ND) veröffentlicht – siehe <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/at/>

gewidmet meiner Tochter Viyan Lilla

Abstrakt

Diese Diplomarbeit ist eine Auseinandersetzung mit den im Westen vorherrschenden Blickregimen, die historisch gewachsen und durch die Bedingungen des Kolonialismus geprägt sind. Unserem Blick liegen postkoloniale Machtdiskurse zugrunde, die sich in verschiedenen Blickregimen widerspiegeln und insbesondere von PostkolonialismustheoretikerInnen und FeministInnen diskutiert und kritisiert werden. Aspekte dieser sichtbaren und unsichtbar herrschenden Blickregime, im Sinne von überindividuellen Strukturen, sind hier entlang ausgesuchter zeitgenössischer künstlerischer Arbeiten zusammengefasst. Kritische Künstlerinnen und Künstler beschäftigen sich mit postkolonialen Machtdiskursen und stellen die Blickregime zur Diskussion. Sie entwickeln verschiedene künstlerische Strategien, die etwa neue Möglichkeiten der Identifikation und der Ermächtigung visuell aufzuzeigen umfassen; sie eröffnen hybride mehrdimensionale Räume, um Differenz aushandeln zu können und gehen neuen Ausdrucksformen von Subjektivität nach.

Abstract

This thesis examines predominant gaze regimes in the West, which have developed historically and been affected by the conditions of colonialism.

Our gaze has been influenced by different postcolonial power discourses that set a broad field for discussion and criticism especially by post-colonial theorists and feminists. Aspects of these visible and invisible ruling gaze regimes, in the sense of superindividual structures, are outlined here and presented through selected contemporary artistic works.

Critical artists deal with post-colonial power discourses and discuss gaze regimes. They develop various artistic strategies that include new visual ways of identification and empowerment; They open up hybrid multi-dimensional spaces in order to negotiate differences and pursue new forms of expression of subjectivity.

Danksagung

Ich danke den Lehrenden der Universität für angewandte Kunst Wien für viele inspirierende (Lehr)Veranstaltungen, für die sicheren Experimentierräume und für ihre Begeisterung in der Wissensvermittlung.

Margarete Hottenroth danke ich für ihre einfühlsame Beratung, um mein Schreiben ins Rollen zu bringen, Eva Maria Stadler für die vertrauensvolle Begleitung dieser Arbeit und ihre konstruktive Kritik. Anton Falkeis, Elizabeth McGlynn, Ruth Mateus-Berr, Barbara Putz-Plecko, Tatia Skhirtladze, James Skone, Tanja Widmann und viele mehr – Danke für viele wichtige, bereichernde und wundervolle Projekterfahrungen!

Meiner Familie, insbesondere meinem Mann Erdal, meinen Eltern und meinem Bruder Florian danke ich für ihren umfassenden Rückhalt und ihre liebevolle Unterstützung.

In Erinnerung an meine Freundin Irmi Maral-Hanak.

**Post/koloniale Blicke, Blickregime und Blickregie
– Aspekte der Dekolonisierung des Blicks
in der zeitgenössischen Kunst**

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	13
I. Die Macht der Bilder.....	15
I. 1. Iconic / Pictorial / Visual Turn.....	15
I. 2. Das Othering & zwei Beispiele: Exotismus und „das Primitive“.....	19
I. 3. Über Habitus und Schirme.....	32
II. Blick, Blickregime und Blickregie als künstlerische Praxis.....	36
II. 1. Der Museumsblick – Die Rolle von Museen als Orte der Bedeutungsfabrikation und Wissensproduktion.....	39
II. 2. Der männliche Blick / Künstler- und Entdeckerblick.....	55
II. 3. Der weiße ethnisierende Blick.....	59
II. 4. Der geschlechtsdefinierende, sexualisierende und erotisierende Blick.....	70
II. 5. Der weibliche Blick.....	77
II. 6. Der Ding-Blick.....	89
III. Conclusio.....	100
IV. Abbildungen.....	106
V. Anhang.....	154
V. 1. Literaturverzeichnis.....	154
V. 2. Abbildungsverzeichnis und Bildquellen.....	172
V. 3. Lebenslauf.....	184

Einleitung

Wir alle haben gelernt, die Dinge auf eine bestimmte Art und Weise zu sehen. Unsere Sinneswahrnehmungen haben eine Geschichte und sie finden sich in einer Wahrnehmungsmatrix¹ wieder, die, wie aufgezeigt werden soll, verschiedenen Machtdiskursen unterworfen ist. Diese Matrix beeinflusst unsere gesellschaftlichen und kulturellen Praktiken wie dies etwa das Gestalten und Lesen von Bildern ist und reicht bis hin zu hegemonialen Körperpolitiken.

Ziel dieser Arbeit ist es, post/koloniale visuelle Bildstrukturen zusammenzufassen und die Wirksamkeit von Blickregimen zu beleuchten. Diese Blickregime, welche überindividuelle Strukturen darstellen, schlagen sich in verschiedenen Arten von Blicken nieder, die sich als Herrschaftsinstanz entpuppen und unser Denken und Handeln beeinflussen.

„Es gilt, die epistemische Gewalt in den Blickachsen zu erkennen, die immer wieder tradierte Konzepte des Betrachtens als normal transportieren. Weil es so normal erscheint, wird nicht gefragt, was zu sehen gegeben wird, wer objektiviert und wer ausgegrenzt wird.“²

In Zeiten des Postkolonialismus sehen sich kritische KünstlerInnen mit den Hinterlassenschaften des Kolonialismus, insbesondere dem Erbe des kolonial-imperialen Blicks konfrontiert³ und sind doch gleichzeitig Teil dieses verfilzten Systems und wissen „[...] um die Unmöglichkeit, den dominanten Bildschirm einfach beiseite zu schieben und durch einen neuen zu ersetzen“.⁴

Wie gehen sie mit diesen Blickregimen unter postkolonialen Bedingungen um? Wie sehen ihre künstlerischen Praxen aus, die den asymmetrischen Machtbeziehungen der Geschichte – die bis heute wirken – und den vorherrschenden Narrationen, die durch Rassismen belastet sind, entgegensteuern?

Mit künstlerischen Beispielen als Fallstudien, in denen KünstlerInnen

¹ Vgl. Habitus als Wahrnehmungsmatrix bei Bourdieu, Pierre, Entwurf eine Theorie der Praxis – auf der ethnologischen Grundlagen der kabyrischen Gesellschaft, Frankfurt am Main, 1979.

² Haehnel, Birgit, Postkoloniale Bildpolitiken und ihre (Gegen-)Strategien, in: <http://www.igbildendekunst.at/bildpunkt/bildpunkt-2015/imaginarios/haehnel.htm> (Zugriff: 15.6.2016).

³ Vgl. Hochleitner, Elfriede, Die Fotografische Repräsentation des Fremden im Werk von Lisl Ponger, Wien 2012, S. 45.

⁴ Vgl. Ebd. S. 44.

Bildprägungen und Blickordnungen aufdecken, um strukturell bedingte Diskriminierungen im Bereich des Visuellen aufzulösen, sollen wirksame (Gegen-)Strategien und mögliche Denkansätze zusammengefasst werden.

Im ersten Kapitel wird erläutert, was unter dem Schlagwort „Macht der Bilder“ und dem „Denken mit Bildern“ verstanden werden kann und in welcher Form Bilder unser Denken und Handeln beeinflussen. Im zweiten Kapitel steht die Beschreibung, Analyse und Benennung der verschiedenen Blickregime im Fokus. Es werden verschiedene Arten von künstlerischen Arbeiten vorgestellt, die es geschafft haben, diese Blicke aufzudecken und Gegenstrategien einzuführen. In der Conclusio fasse ich kritische Denkansätze und Überlegungen zusammen, die meiner Argumentation folgend weit und tief in vorherrschende Denkstrukturen einzugreifen vermögen.

Die Arbeiten von LiteratInnen und TheoretikerInnen wie Homi Bhabha, Gayatri Chakravorty Spivak, Toni Morrison, bell hooks, Stuart Hall oder Edward Said uva. lieferten mir viele neue Denkanstöße und Einblicke in das Feld des Postkolonialismus; Pierre Bourdieus Konzept von Habitus als Handlungs-, Wahrnehmungs- und Denkmatrix war hilfreich, um den Blick als Struktur im sozialen Kräftefeld zu verstehen. Viktoria Schmidt-Linsenhoffs Buch *Ästhetik der Differenz: Postkoloniale Perspektiven vom 16. bis 21. Jahrhundert. 15 Fallstudien* (2010) war mir eine wichtige Stütze, um meine Arbeit aufzubauen und mich auch für visuelle Differenz-Erfahrungen zu sensibilisieren, die der Bildung von Dichotomien entgegensteuern. Inspirierend waren auch die vielen Arbeiten der Künstlerinnen und Künstler, auf die ich im Zuge meiner Recherche getroffen bin. Sie legen ihre Finger im visuellen Bereich punktgenau in sichtbare und unsichtbare Male der Geschichte bzw. nehmen die Dinge auseinander, um sie neu miteinander zu verknüpfen und zusammenzudenken.

I. Die Macht der Bilder

In welcher Form haben Bilder Macht? In diesem Kapitel wird erläutert, was unter dem Schlagwort „Macht der Bilder“ verstanden wird. Die Hinwendung zum Visuellen, wie es der *Iconic bzw. Pictorial Turn* ab den 1990er Jahren fordert, bedeutet auch neue Wege für den Erkenntnisgewinn. Begriffe wie Habitus und Bildschirm helfen zu verstehen, welche Strukturen dem Phänomen des Blicks bzw. der Blicke zugrunde liegen. Alles Gesehene, alles Wahrgenommene wird vom Erkenntnisapparat des Subjekts gefiltert und auf Basis von wiederkehrenden (Seh)Erfahrungen zugeschnitten, was Pierre Bourdieu in seinem Konzept von Habitus beschreibt und Vilém Flusser als (Wand)Schirm, Kaja Silverman als Bildschirm bezeichnen.

I. 1. Iconic / Pictorial / Visual Turn

William J.T. Mitchell und Gottfried Boehm läuteten unabhängig voneinander 1992 und 1994 eine „ikonische“ Wende ein. Mitchell nennt diese Wende den *pictorial turn*⁵, während Boehm in als *Iconic Turn*⁶ bezeichnet. Mitchell wie Boehm sehen die „ikonische“ Wende sowohl als Symptom als auch als eine Möglichkeit, die visuelle Analysekompetenz neu auszurichten.

Mitchell weist darauf hin, dass die Vermittlung von Informationen sowie die Ausübung von Macht zunehmend mithilfe visueller Technologien erfolgt. Daher müssten neue Instrumente zur Analyse und Kritik des Visuellen entwickelt werden.

„[...] eine postlinguistische, postsemiotische Wiederentdeckung des Bildes als komplexes Wechselspiel von Visualität, Apparat, Institutionen, Diskurs, Körpern und Figurativität.

Darauf basiert

⁵ Mitchell, W.J.T., *Der Pictorial Turn*, S. 15–40, in: Christian Kravagna, *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, Berlin: Ed. ID-Archiv, 1997

⁶ Vgl. Boehm, Gottfried, *Iconic Turn. Ein Brief*, in: Belting (Hg.): *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*. München 2007, S. 27–36.

[...] die Erkenntnis, daß die Formen des Betrachtens (das Sehen, der Blick, der flüchtige Blick, die Praktiken der Beobachtung, Überwachung und visuelle Lust) ebenso tiefgreifende Probleme wie die verschiedenen Formen der Lektüre (das Entziffern, Dekodieren, Interpretieren etc.) darstellen, und dass visuelle Erfahrung oder ‚die visuelle Fähigkeit zu lesen‘ (visuelle Kompetenz) nicht zur Gänze nach dem Modell der Textualität erklärbar sein dürfen. Entscheidenderweise aber enthält der pictorial turn die Erkenntnis, dass, obgleich sich das Problem der bildlichen Repräsentation immer schon gestellt hat, es uns heute unabwendbar mit noch nicht dagewesener Kraft bedrängt, und das auf allen Ebenen der Kultur, von der raffiniertesten philosophischen Spekulation bis zu den vulgärsten Produkten der Massenmedien. Traditionelle Strategien zur Eindämmung scheinen nicht länger adäquat zu sein, der Bedarf nach einer globalen Kritik der visuellen Kultur scheint unvermeidlich.“⁷

Mitchell definiert den *pictorial turn* als Gegenströmung zum *linguistic turn*, während Boehm den *Iconic Turn* hermeneutischer und als konsequente Fortsetzung des *Linguistic Turn* und nicht als dessen Opposition versteht.⁸ Boehm sieht diese Wende als Versuch „das Bild als ‚Logos‘, als sinnstiftenden Akt zu verstehen“⁹ Es geht ihm nicht um eine Abkehr von der Sprache, sondern um die Überzeugung, dass Bilder an sich neue Formen des Wissens und des Erkenntnisgewinns ermöglichen können und nicht vollends durch Sprache vermittelt oder übersetzbar seien.¹⁰

Beide Wissenschaftler verbindet, dass sie eine Wende vom Wort zum Bild feststellen. Bilder sind in unserer Alltagskultur, die zunehmend medial und digital organisiert ist, omnipräsent und beherrschend. Diejenigen, die die Macht über die Medien haben, bestimmen Diskurse maßgeblich. Wer liefert die ersten Bilder, wer die ersten Informationen dazu, wer kann diese in seinem Sinne konnotieren und mit Bedeutung füllen? Wer kann diese Bedeutung über welche digitalen Kanäle aufrecht erhalten? Wem gehören die Satelliten? Wer darf senden, wessen Sendemöglichkeit wird geschlossen?

Die Wende bzw. Hinwendung zum Bild auszurufen ist nicht neu. Dazu war es auch schon beim Aufkommen der Fotografie und des Films im 19. Jahrhundert

⁷ Mitchell, W.J.T., Der Pictorial Turn, in: Christian Kravagna, Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur, Berlin: Ed. ID-Archiv, 1997, S. 19.

⁸ Vgl. Boehm, Gottfried, Iconic Turn. Ein Brief, in Belting (Hg.): Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch. München, 2007a, S. 27–36, S. 29.

⁹ Vgl. Ebd. S. 29.

¹⁰ Vgl. Ebd. S. 29.

gekommen. Mit den Veränderungen durch und die Verbreitung von Informationen und Bildern durch die neuen digitalen Kommunikations- und Visualisierungstechnologien ist die Situation ähnlich d.h. neue Medien kommen hinzu, ältere, wie etwa Zeitungen, verschwinden deshalb jedoch nicht völlig. Auch die Tafelmalerei verschwand damals durch das Auftauchen des Film und der Fotografie nicht von der Bildfläche, wurde jedoch verändert.

Laut Doris Bachmann-Medick bedeutet der *Iconic Turn* eine Wende der Forschungsaufmerksamkeit weg vom Wort, hin zum Bild ohne einen theoretisch-wissenschaftlichen Putsch bzw. die Herrschaft der Bilder über die Worte zu wollen. Gerade deshalb sei wohl ein langanhaltender Prozess der Bildkritik und Bildanalyse eingeleitet worden, der sich durch viele Disziplinen zieht. Durch Bildlichkeit würde das Feld der Repräsentation – über die sprachliche Darstellung im engeren Sinne hinaus – zu „Darstellungsbedingungen im umfassenderen Sinne“¹¹ hin geöffnet.¹² Die Diskussion ums Bild sei laut Böhm nicht irgendein neues Thema, es betreffe „[...] vielmehr eine andere Art des Denkens.“¹³ Bilder werden nicht mehr bloß als Untersuchungsgegenstände gesehen, sondern als Analysekategorien und Erkenntnismittel. Es geht Böhm um ein Denken *mit* Bildern, nicht das Nachdenken über Bilder, denn diese hätten im Kontext ihrer Produktion und Rezeption eine eigene Kraft, Sinn zu erzeugen.¹⁴

Man fragt längst nicht mehr, was ein Bild denn sei, sondern, wie Bachmann-Medick schreibt, drehen sich die Fragen um: „Wie, wo und warum werden Bilder eingesetzt, wer produziert sie, mit welchem Interesse, in welchem Kontext? Was tun wir mit Bildern, was tun sie mit uns?“¹⁵ Dies gilt für Werke der Kunst wie für Bilder des Alltags. Besonders letztere „erscheinen als nicht erklärungsbedürftig, als seien sie selbst-verständlich.“¹⁶ Eine kritische Bildwissenschaft geht der scheinbaren Objektivität der Bilder nach und

¹¹ Boehm, Gottfried, *Iconic Turn. Ein Brief* (Briefwechsel: Gottfried Boehm und Tom Mitchell), in Belting (Hg.): *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*. München, 2007, S. 27-36, S.29

¹² Vgl. Bachmann-Medick, Doris, *Gegen Worte – Was heißt 'Iconic/Visual Turn'?*, 20. Heft, Herbst 2008, unter: <http://bachmann-medick.de/wp-content/uploads/2012/10/Bachmann-Medick%20Iconic%20Turn:Gegenworte.pdf> (Zugriff: 2.4. 2016)

¹³ Boehm S. 27–36, S. 27 in Belting (Hg.) 2007

¹⁴ Vgl. Bachmann-Medick, Doris, *Gegen Worte – Was heißt 'Iconic/Visual Turn'?*, 20. Heft, Herbst 2008, unter: <http://bachmann-medick.de/wp-content/uploads/2012/10/Bachmann-Medick%20Iconic%20Turn:Gegenworte.pdf> (Zugriff: 2.4. 2016)

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Sigrid Schade / Silke Wenk: *Studien zur Visuellen Kultur. Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld* (= Studien zur visuellen Kultur; 8), Bielefeld: transcript 2011, S. 8.

unterzieht „Visualisierungen, die sich als Objektivierung verstehen, einer Revision. Visualisierung umfasst die kulturelle Vorprägung und Ausprägung der Wahrnehmungs- und Bildgebungsformen selbst.“¹⁷ Demnach funktionieren Bilder in verschiedenen globalen Kontexten und bildproduzierenden und -rezipierenden Systemen auch unterschiedlich und vermitteln jeweils andere Inhalte.

In den Visual Culture Studies, die sich auf die Verbildlichung und Ästhetisierung unseres gesamten Alltags- und Konsumlebens beziehen – beispielsweise Bilder der Werbung, von Überwachungskameras, Medienbilder, Kriegsberichterstattungen, Imagebilder, Bilder auf Facebook, Selfies etc. – spricht man von einem *Visual Turn*. Bachmann-Medicke fasst diesen folgendermaßen zusammen:

„Über den Bild-Gegenstand, über die Logik der Bilder hinaus wird hier das komplexe visuelle Regime überhaupt zum Untersuchungsgegenstand: kulturelle und historische Wahrnehmungsformen, wie Sehen und Zuschauen, aber auch Herstellen, Verbreiten, Ausstellen, Verbieten und Manipulieren von Bildern.“¹⁸

So sind das Analysieren und Dekonstruieren von Blickordnungen und -strukturen eine der wichtigen Aufgabenbereiche der *visual culture studies*.

Sigrid Schade und Silke Wenk verstehen die Macht der Bilder, mit der wir im Alltag gefüttert werden, in dieser visuellen Wende als ein Begehren – ein Begehren nach „Okkupation“ zur Erfüllung von Wünschen oder zur Vermeidung von Ängsten.¹⁹ Dieses Begehren äußert sich in Praktiken der Bildproduktion und -rezeption. Sie glauben nicht, dass Bilder unmittelbar verständlich seien und unabhängig von historischen, kulturellen, subjektiven und anderen Kontexten das Gleiche bedeuten. Immer ginge es auch um Bedingungen und Prozesse der Produktion, der Rezeption, der Wahrnehmung, der Verbreitung, der Tradierung, des kulturellen Austausches und Differenzen.²⁰

¹⁷ Bachmann-Medicke, Doris, Gegen Worte – Was heißt ‚Iconic/Visual Turn‘?, 20. Heft, Herbst 2008, unter: <http://bachmann-medick.de/wp-content/uploads/2012/10/Bachmann-Medicke%20Iconic%20Turn:Gegenworte.pdf> (Zugriff: 2.4. 2016)

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Vgl. Sauer Bühl, Martina, Rezension über: Sigrid Schade / Silke Wenk: Studien zur Visuellen Kultur. Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld (= Studien zur visuellen Kultur; 8), Bielefeld: transcript 2011

²⁰ Vgl. Sigrid Schade / Silke Wenk: Studien zur Visuellen Kultur. Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld (= Studien zur visuellen Kultur; 8), Bielefeld: transcript 2011

I. 2. Das Othering & zwei Beispiele: Exotismus und „das Primitive“

Unter „Othering“ versteht man, dass die eigene Identität in Abgrenzung zu „den Anderen“ bzw. Ausschluss „der Anderen“ entsteht. Es ist ein Konstrukt von Identität. „Thus to see Others not as ontologically given but as historically constituted [...]“, wie Edward Said schreibt, das auf hergestellter Differenz beruht und die eigene Identität nur als Negation versteht, quasi: Wir sind nicht ihr. Das „Othering“ ist zudem Ausgangspunkt für diverse Diskriminierungsmechanismen. Homi Bhaba beschreibt es folgendermaßen:

„Colonial power produces the colonized as a fixed reality which is at once an ‘other’ and yet entirely knowable and visible. It resembles a form of narrative in which the productivity and circulation of subjects and signs are bound in a reformed and recognizable totality.“²¹

Das Othering drückt sich in Gegensatzpaaren von „Wir und Die Anderen“ oder „Hier und Dort“ aus. Aber auch Distanzierungstechniken für die Vorstellungen von Zeit d.h. in Form von „Heute und Früher“ gehören hier dazu bzw. damit einhergehend das Einfrieren und Fixieren „der Anderen“ „dort“ in Raum und Zeit. Fabian spricht in diesem Zusammenhang von einer Praxis der „present tense“, wie die Zeitform im Englischen, die Allgemeingültiges, Unveränderliches ausdrücken soll und so „die Anderen“ in ihrer Entwicklung und Geschichte einfriert bzw. ihnen eine Entwicklung abspricht. Johannes Fabian schreibt:

„[...] it ‘freezes’ a society at the time of observation; at worst, it contains assumptions about the repetitiveness, predictability and conservatism of primitives.“²²

Er beschreibt die „*evolutionist time*“, eine lange Zeit dominante Vorstellung von Zeit, der bestimmte Gesellschaften einer imaginierten früheren Entwicklungsstufe zugeschrieben wurden, während der/die schreibende und forschende AnthropologIn darin auf der Entwicklungsstufe ganz oben steht. Die Zielrichtung der Entwicklung ist hierbei vorgegeben und nicht hinterfragt. Die „*encapsulated time*“ nach Fabian, in der funktionalistische und strukturalistische

²¹ Bhabha, Homi, *The Other Question: Difference, Discrimination, and the Discourse of Colonialism*, in: Barker, F.; Hulm, P., Iversen, M., Laxley, D., eds., *Literature, Politics and Theory*, New York: Methuen, 1986, S. 156.

²² Fabian, Johannes, *Time and the Other: How Anthropology makes its Objects*, New York 1983, S. 81. zitiert in: Kravagna, Christian, *The Preserves of Colonialism: The World in the Museum*, Juni 2008, <http://eipcp.net/transversal/0708/kravagna/de> (Zugriff: 14.1. 2016)

ethnographische Ansätze zur Anwendung kommen, beinhaltet ein ähnliches Problem, nämlich die „Verweigerung von Gleichzeitigkeit“. Der Kern der westlichen anthropologisch-wissenschaftlichen Vorstellungen von Zeit und Konzepten zeitlicher Entwicklungsabläufe bestand lange in dieser „Verweigerung der Gleichzeitigkeit“. Diese unterscheidet in jene, die schreibend Diskurse produzieren und den Betroffenen, wie Fabian feststellt:

„I will call it denial of coevalness. By that I mean a persistent and systematic tendency to place the referent(s) of anthropology in a Time other than the present of the producer of anthropological discourse.“²³

Speziell für Bildproduktionen ist dieses Element der Zeit wesentlich, fixieren Darstellungen in Bildern doch auf nachhaltige und machtvolle Art und Weise die Dargestellten und die Blickregie im Bild.

Neben der Zeitfrage spielt auch der Raum bei Othering-Prozessen eine wichtige Rolle. Welcher Raum wird „den Anderen“ in der Narration zugeteilt und wer hat die Macht wem den Platz im sozialen Feld²⁴ zuzuweisen? Denn diese Faktoren werden als strukturelle Elemente in die Narration eingebaut und dabei Machtungleichgewichte fortgeführt und Bewertungen ausgedrückt:

„Die Figur des ‚Anderen‘, der [...] als die Negation all dessen konstruiert war, wofür der Westen stand, tauchte mitten im Zentrum des Diskurses über die Zivilisation, die Kultiviertheit, die Modernität und die Entwicklung des Westens wieder auf.“²⁵

Völkerschauen, Weltausstellungen und Kolonialausstellungen sind Beispiele dafür, wie Europa sich seinen Platz in der Narration des Fortschritts zu sichern suchte. Nicht zufällig gab es in der Zeit des wachsenden nationalen Bewusstseins in Europa im 19. Jahrhundert und zu Beginn des 20. Jahrhunderts besonders viele dieser Ausstellungen und Spektakel. Die Motivation der Organisation dieser Schauen war vordergründig wirtschaftlicher Natur.²⁶ Es herrschten in dieser Zeit Fortschrittsoptimismus und

²³ Fabian 1983, S. 31. zitiert in Kravagna, Christian, <http://eipcp.net/transversal/0708/kravagna/de> (Zugriff: 14.1. 2016)

²⁴ Soziales Feld wird hier im Sinnen von Pierre Bourdieu als mehrdimensionaler Raum von Positionen verstanden, dem bestimmte Verteilungsprinzipien zugrunde liegen. Vgl. Bourdieu, Pierre, Sozialer Raum und „Klassen“, Leçon sur la leçon – Zwei Vorlesungen, Frankfurt am Main, 1985, S. 10.

²⁵ Hall, Stuart, Der Westen und der Rest: Diskurs und Macht, in: ders., Rassismus und kulturelle Identität (Ausgewählte Schriften 2), hg. von Nora Rätzsch, Hamburg/ Berlin: Argument 1994, S. 173–174.

²⁶ Vgl. Dreesbach, Anne in: <http://ieg-ego.eu/de/threads/modelle-und-stereotypen/wilde-und>

Modernisierungswillen und die aufsteigenden Nationalstaaten nutzten „Othering“-Prozesse, um ihr eigenes Wir-Gefühl und ihre Identität als Nation zu stärken, indem sie sich von anderen abzugrenzen versuchten und sich selbst als fortschrittlich und modern darstellten. Diese großen Ausstellungen reichten vom inszenierten „Eingeborenendorf“ mit bezahlten DarstellerInnen, durch das die europäischen BesucherInnen spazieren konnten, bis hin zu Menschenzoos, in denen vom Westen als exotisch bezeichnete Gemeinschaften in anthropologisch-zoologischen Ausstellungen unter körperlicher Gewaltanwendung entmenschlicht und wie Tiere in Käfigen zur Schau gestellt wurden. In jedem Fall zeigt der Umgang mit dem Fremden, wie der Blick mittels dieser Ausstellungsformate ideologisch-medial zugerichtet wurde.²⁷

Ein Situationsbericht eines der DarstellerInnen des sogenannten „afrikanischen Dorfes“, inszeniert im Wiener Prater 1896, der vom Wiener Schriftsteller Peter Altenberg übermittelt wurde, zeigt wie die weiße Blickregie geführt und den DarstellerInnen ein bestimmter Platz, nämlich die Rolle als „Wilde“ zugewiesen wird:

„Wir dürfen nichts anziehen, Herr, keine Schuhe, nichts, sogar ein Kopftuch müssen wir ablegen... Wilde müssen wir vorstellen, Herr, Afrikaner. Ganz närrisch ist es. In Afrika können wir so nicht sein. Alle würden lachen.“²⁸

Anne Dreesbach beschreibt diese Völkerschauen²⁹ am Beispiel Deutschlands folgendermaßen:

„Von der Reichsgründung bis in die 1930er Jahre fanden in Deutschland etwa 400 Völkerschauen statt. Jede Schau folgte einem bestimmten Inszenierungsmuster, das die Stereotypen über das dargestellte Volk bediente. In einem Stereotypenkreislauf wurden im Besucher bereits verankerte Klischees aktiviert und im Verlauf der Vorstellung bestätigt, wodurch der Besucher zur Bildung neuer Klischees angeregt wurde.“³⁰

zivilisierte/anne-dreesbach-kolonialausstellungen-voelkerschauen-und-die-zurschaustellung-des-fremden (Zugriff: 12.12. 2015)

²⁷ Zickgraf, Peer, iz3w Nr.iz3w 258, Januar/Februar 2002, S. 35–37 und <http://www.freiburg-postkolonial.de/Seiten/zickgraf-menschenzoos.htm> (Zugriff: 17.6. 2016)

²⁸ Darsteller des „afrikanischen Dorfes“, 1896, aufgezeichnet durch den Wiener Schriftsteller Peter Altenberg, in: Fercher, Sonja, „Menschenzoos“ in Wien: „Wir dürfen nichts anziehen“, 12.11. 2012, in: <http://www.m-media.or.at/gesellschaft/menschenzoos-in-wien-wir-duerfen-nichts-anziehen/2012/11/12/> (Zugriff: 13.6. 2016)

²⁹ Wie Dreesbach, Anne (2012) schreibt verschwinden mit dem Aufkommen des Tonfilms und Ferntourismus jene Völkerschauen. Diese Medien produzieren eine neue Art von Bildern, mit denen die Lust am `visuellen Othering` befriedet werden konnte.

³⁰ Dreesbach, Anne, Kolonialausstellungen, Völkerschauen und die Zurschaustellung des "Fremden", 17.2. 2012, in: <http://ieg-ego.eu/de/threads/modelle-und-stereotypen/wilde-und-zivilisierte/anne-dreesbach-kolonialausstellungen-voelkerschauen-und-die-zurschaustellung-des-fremden> (Zugriff: 12.12. 2015)

Die Inszenierungen der Völkerschauen mit den ungleich verteilten Rollen der weißen EuropäerInnen als Publikum und den Menschen aus den Kolonien als SchaustellerInnen bzw. Zur-Schau-Gestellten gehören sicher zu den augenscheinlichsten Strategien die Blickregie, und zwar das Augenmerk auf Menschen als Objekte der Darstellung, zu lenken. Doch die bezahlten DarstellerInnen solcher Völkerschauen waren nicht bloße Objekte einer Inszenierung, sie spielten eine aktive Rolle dabei und sammelten ihre eigenen Erfahrungen, die in der wissenschaftlichen Literatur jedoch wenig aufscheint.

Findet man solche Quellen mit Erfahrungsberichten, können die Grenzen zwischen dem Subjekt, das die Blickregie führt, und dem sogenannten Objekt der Darstellung in diesem Othering-Prozess in Frage gestellt und um neue Perspektiven erweitert werden, wie das folgende Beispiel zeigt.

Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts produzierte Edward S. Curtis im Laufe von ungefähr 30 Jahren tausende idealisierte Fotos von Native Americans, die von der „heilen stolzen Welt der Indianer“ erzählen, die es nach Meinung von Curtis für die Nachwelt zu fixieren galt. Curtis versuchte, die in seinen Augen untergehende Lebensweise und Traditionen der Native Americans fotografisch festzuhalten und sie gemäß überlieferten romantischen Vorstellungen seiner Zeit und als Projektionsfläche für eigene Wünsche nach Freiheit und einem Leben in Harmonie mit der Natur zu präsentieren.³¹

Wie unterschiedlich ein Ereignis allerdings von den verschiedenen Beteiligten wahrgenommen werden kann, wenn man diesen Wahrnehmungen nachgeht, beschreibt James Clifford.³² 1914 drehte Edward Curtis den Film (Video 1) *In the Land of Headhunters*³³ und baute hierfür eine quasi authentisch traditionelle

³¹ Adam, Hans Christian, Göttinger Bibliotheksschriften 26, Göttinger Bibliotheksschriften 26, Elmar Mittler (Hg.), Edward Sheriff Curtis. The North American Indian. Die Indianer Nordamerikas, Ausstellung in der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, 29. Februar bis 18. April 2004 in: http://www.univerlag.uni-goettingen.de/bitstream/handle/3/isbn-3-930457-45-8/gbs_26.pdf?sequence=1, 2004. (Zugriff: 15.8. 2016)

³² Vgl. Clifford, James, *Museums as Contact Zones*, in: James Clifford, *Routes. Travel and Translation in the late Twentieth Century*, Cambridge/London 1997. Er erwähnt dazu den Film von T.C.McLuhan *Shadow Catcher* von 1975, in dem Erinnerungen von drei FilmakteurInnen aufgezeichnet wurden und Gespräche, die Bill Holm mit überlebenden TeilnehmerInnen von Curtis Film 1967 führte.

³³ Curtis, Edward, *In the Land of Headhunters*, 1914, in: <https://www.youtube.com/watch?v=73u7eugbbu8> (Zugriff: 16.8. 2016)

Umgebung mit indianischen Kostümen auf. Diese bedienten die Stereotype für den weißen Konsum, deckten sich andererseits aber auch mit dem Wunsch der *Kwakiutl*³⁴ nach kultureller Kontinuität. Die *Kwakiutl* fanden an dem Spektakel Spaß und entdeckten darin Möglichkeiten an frühere Generationen anzuknüpfen. So sind die *Kwakiutl* nicht bloße „Objekte“ einer weißen Inszenierung, sondern aktive GestalterInnen einer eigenen Erzählung, und darin sind sie nicht bloß ausgebeutete DarstellerInnen in einer von Curtis erdachten „Indianer-Welt“. Sie entziehen sich damit ihrer zugewiesenen Rollen. Diese Erfahrungsberichte führen eine neue Perspektive in scheinbar fixiertes Wissen über Rollen und Beziehungen bei der Herstellung des Films ein.

Im Zusammenhang mit den Fotografien von Edward S. Curtis ist ein weiterer Aspekt zu beobachten, den ich hier erwähnen möchte. Die Rezeption seiner Arbeiten veränderte sich im Laufe der Zeit. Galten sie zur Zeit ihrer Entstehung noch als beweisstarke Dokumente einer authentischen Darstellung nordamerikanischer Kultur, änderte sich diese Vorstellung gegenüber dem Werk und die Fotos wurden später als Maskerade und „Lüge entlarvt“ bzw. als Projektionsfläche für Wünsche und Begierden der westlichen Welt gesehen. In Curtis Fotokonvolut gibt es auch eine Serie an individuellen Porträtaufnahmen von nordamerikanischen Natives, die eine andere Interpretation zulassen. Darin gibt es Hinweise auf die wechselseitige Beziehung zwischen den Dargestellten und dem Fotografen Curtis geben könnten. Ruhig, ernst und stolz blickt (Abb 0) *Shiwawatiwa, a Zuni Man* (1903) in die Kamera. Dies sind keine Schnappschüsse, sondern die Modelle mussten eine ganze Weile ruhig sitzen, damit ihre Darstellung am Foto nicht unscharf wurde. Shiwawatiwa blickt hier direkt in die Kamera, auf gleicher Augenhöhe, mit dem Ansatz eines Lächelns in den Augen kokettiert er mit der Fotokamera, indirekt sah er dabei Curtis und uns als BetrachterInnen an. Curtis Modelle sollen auch für das Posieren einen Dollar bekommen haben. Ist dies nicht das Wechselspiel einer Beziehung? Die Bedeutung von Curtis Porträts der Natives können in der heutigen Rezeption als „wirkmächtiges Dokument der Existenz(berechtigung)“³⁵ gelten, die an Zanele Muholis fotografischer Porträtserie *Faces and Phases* (2007-2011)

³⁴ Gruppe von Natives in Nordamerika

³⁵ Sagmeister, Maria Regina, Dekonstruktion von Identität in der zeitgenössischen Fotografie. Sichtbarkeit und Wirklichkeitsproduktion in den Porträts von Catherine Opie, Zanele Muholi und Verena Jaekel. Diplomarbeit, Wien, 2013, S. 59, http://othes.univie.ac.at/25251/1/2013-01-09_0704772.pdf (Zugriff: 18.7. 2016)

erinnern, die an späterer Stelle erläutert wird. Bei Muholi geht es um diskriminierte schwarze queere SüdafrikanerInnen, bei Curtis um marginalisierte nordamerikanische Natives, deren Siedlungs- und Jagdgebiete immer weiter zurückgedrängt wurden.

Zum Phänomen des Othering gehören auch die Vorstellung von Exotik und die Ideen und Betrachtungsweisen des „Primitiven“. Beides stellt eine Haltung den Anderen, Fremden gegenüber dar und dient als Grundlage für die eigene Positionierung und als Projektionsfläche eigener Wünsche und Befindlichkeiten. Mehr als eine oberflächliche oder eingeschränkte Auseinandersetzung mit den Anderen und deren Lebensumständen lassen diese schwer zu.

Maureen Maisha Eggers beschreibt den Prozess des „Othering“ im Kontext von Exotismus: „[...] in dieser Form des Othering verschwindet der Andere als Subjekt und wird zur bloßen Projektionsfläche des Selbst.“³⁶

Schon Viktor Segalens kritisiert den Exotismus beinahe hundert Jahre zuvor und verlangt die Anerkennung der Subjektivität des Anderen, den Verzicht auf seine Integration und zu akzeptieren, dass das vollkommene Verstehen der Anderen nicht möglich ist. „L' exotism n' est donc pas une adaption; n' est donc pas la comprehension parfait d' un hors soi-même qu' on entendrait en soi, mais la perception aigue et immediate d' une incomprehensibilité éternelle.“³⁷

Unterschiede sollen nicht durch Verschmelzung mit den Anderen aufgelöst werden, sondern die wechselseitige Abhängigkeit des Heterogenen soll anerkannt werden, d.h. „Die Welt sehen und sagen, wie man sie sieht – nicht etwa behaupten, dass sie so sei, wie man sie sieht.“³⁸

Edward Said versteht den Exotismus als eine spezifische Ästhetik des Imperialismus, eine Projektion westlicher Wunschfantasien und ästhetische Ausbeutung der „Anderen“ im Imperium der westlichen Kulturproduktion.³⁹

³⁶ Eggers, Maureen Maisha, Rassifizierte Machtdifferenz als Deutungsperspektive in der kritischen Weißseinsforschung in Deutschland. Zur Aktualität und Normativität diskursiver Vermittlungen von hierarchisch aufeinander bezogenen rassifizierten Konstruktionen, S. 56–72, in: Maureen Maisha Eggers, Grada Kilomba, Peggy Piesche, Susan Arndt (Hg.): Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland. Münster 2005.

³⁷ Segalens, Victor, Essai sur l' Exotisme. Une Ésthetique du Divers (1904–1918), in: Segalens 1995, S. 745–781, zitiert in: Schmidt-Linsenhoff, Viktoria über Segalens Ästhetik des Diversen in: Ästhetik der Differenz: Postkoloniale Perspektiven vom 16. bis 21. Jahrhundert. 15 Fallstudien. Band 1: Texte; Marburg: Jonas Verlag für Kunst und Literatur 2010, S. 98.

³⁸ Schmidt-Linsenhoff, Viktoria über Segalens *Ästhetik des Diversen* in: Schmidt-Linsenhoff 2010, S. 99.

³⁹ Vgl. Said, Edward, in: Schwarz, Thomas, <http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF>

Die Faszination und Beliebtheit außereuropäischer Kunst spiegelt sich beispielsweise in den europäischen Museen Anfang des 20. Jahrhunderts wider, die voll mit außereuropäischen Kunstobjekten, insbesondere Plastiken und Masken, waren. Reisende Künstler wie August Macke und Emil Nolde, „Kreativ-Kunst-Touristen“⁴⁰ wie Beyme sie nennt, erkannten damals bereits die Qualität vieler außereuropäischer Werke und plädierten dafür, außereuropäische Kunst in Kunstmuseen zu bringen und nicht in ethnographischen Sammlungen aufzubewahren.⁴¹ Die ästhetische Anerkennung von außereuropäischer Kunst als solche verdankt Europa demnach den KünstlerInnen der klassischen Moderne. Dennoch blenden auch sie, abgesehen davon, dass viele Sammlungen auf konfiszierten Objekten von Militärexpeditionen beruhen und Raubkunst sind, etwas Wesentliches aus – die außereuropäischen ProduzentInnen der Kunst. Denn die europäische KünstlerInnen beschränken sich auf äußere formale Analogien zu deren Werken. Während indigene Arbeiten als Meisterwerke der Kunst bezeichnet werden, tauchen deren ErschafferInnen und die Beurteilung ihrer außergewöhnlichen Leistungen kaum in der Rezeption oder ihre Person als Subjekt auf. Derain, Matisse und Picasso, Kirchner und Schmidt-Rottluff konnten sich einfach nicht vorstellen, dass die Masken und Figuren, die sie rückhaltlos bewunderten, fieberhaft sammelten und über das Antikenvorbild stellten, von Künstlern und Künstlerinnen hergestellt waren, die in den Kolonialgesellschaften einen ähnlichen Beruf wie sie selbst in Paris und Berlin ausübten.

Zudem:

„[...] war es ihnen schlechterdings unmöglich, *Negerkünstler* als konkrete, historische Personen zu fantasieren, geschweige denn als Zeitgenossen und Kollegen, mit denen sie ohne allzu große Umstände in den Kolonien hätten zusammen treffen können.“⁴²

In einem ähnlichen Zusammenhang stellt Johannes Fabian, der Tagebücher und ethnografische Berichte von Afrika-Reisenden des 19. und 20. Jahrhunderts analysierte, fest: „The more I read, the more appalled and

/kk/df/postkoloniale_studien/schwarz_exotismus.pdf (Zugriff: 20.12. 2015)

⁴⁰ Beyme, Klaus, Die Faszination des Exotischen. Exotismus, Rassismus und Sexismus in der Kunst, Wilhelm Fink Verlag, München, 2008. S. 143.

⁴¹ Ebd.

⁴² Schmidt-Linsenhoff 2010, S. 298f.

intrigued I have been how little recognition (in the sense of Erkennen and Anerkennen) these explorers had for the Africans they met.“⁴³

„Das ‚Primitive‘ besitzt keine deutlich umrissene Identität, sondern stellt vielmehr eine Bezeichnung für sich verändernde Vorstellungen eines Anderen“⁴⁴ im Laufe der Geschichte dar. Primitivismus, wie ihn Robert John Goldwater versteht, ist eine Haltung anderen gegenüber:

„Primitivism is not the name for a particular period or school in the history of painting, and consequently no description of a limited set of objective characteristics which will define it can be given. [...] Since primitivism, as well as romanticism, is an attitude productive of art, its results are bound to vary [...].“⁴⁵

Am Beispiel der KünstlerInnen der Moderne ist dieser Spiegel für die eigenen Befindlichkeiten dieser Zeit in der Haltung den Anderen gegenüber ausgedrückt. „In Paris begann 1906 unter modernistischen Künstlern eine regelrechte „Jagd auf die Negerkunst“^{46,47}, wie es der fauvistische Maler Maurice de Vlaminck beschrieb. Macke und Klee bezeichneten sich in ihren Tagebüchern als „wir plündern kaufend“⁴⁸. Auch Henri Matisse, André Derrain, Georges Braque, Pablo Picasso und andere kauften afrikanische und ozeanische Skulpturen, die in ihren Ateliers standen und die sie täglich vor Augen hatten.⁴⁹ Einigen Werken Picassos werden Einflüsse afrikanischer und ozeanischer Skulpturen nachgesagt, und in vielen Bildern der Künstlergruppen *Die Brücke* und *Der Blaue Reiter* verbinden sich Südseeträume mit Vorstellungen des sogenannten Authentischen und der Suche nach dem „Ursprünglichen“ und „Primitiven“. Es herrschte eine „eskapistische Sehnsucht des Ichs,“⁵⁰ der Wirklichkeit und den Lebensumständen zu entfliehen und sich an geheimnisvolle fremde Orte zu

⁴³ Fabian, Johannes, *Out of Our Minds: Reason and Madness in the Exploration of Central Africa*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1996, S. 227.

⁴⁴ Hofer, Ulrike, „*Utopia (...) ist überall da zu finden, wo es gesucht wird.*“ *Primitivismus in Kunst und Leben* von Max Pechstein, Diplomarbeit, Wien 2009, S. 23.

⁴⁵ Goldwater, Robert John, 1986, *Primitivism in Modern Art. Enlarged Edition*, Cambridge (Massachusetts)/London 1986 (1938). S. XXIIIff. zitiert in: Hofer, Ulrike, 2009.

⁴⁶ Formulierung von Maurice de Vlaminck, zit. n. Kat. Berlin 1964: *Das Ursprüngliche und die Moderne*, Kommentar zu Nr. 76; zit. In: Otterbeck, Christoph 2007

⁴⁷ Otterbeck, Christoph, *Europa verlassen: Künstlerreisen am Beginn des 20. Jahrhunderts*, Böhlau Verlag, Köln/Weimar/Wien 2007, S. 209.

⁴⁸ Klee, Paul, Paul Klee Estate, ARS, Parkstone International, New York/VG Bild-Kunst Bonn, 2012, S. 115.

⁴⁹ Vgl. Otterbeck 2007, S. 209f.

⁵⁰ Rincón, Carlos, s. v. Exotisch/Exotismus, S. 338-364, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Studienausgabe, Bd 2, hrsg. von Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs, Friedrich Wolfzettel, Stuttgart/Weimar: Metzler, 2008. hier: S. 338.

begeben. Zudem benutzen KünstlerInnen und Intellektuelle „die Anderen“ und das vermeintlich „Ursprüngliche“ und „Primitive“ außereuropäischer Gemeinschaften, um so eine Kritik an der eigenen Gesellschaft zu formulieren.

Christian Kravagna beschreibt diese Zeit der Moderne:

„Die Künstlerreise in der Moderne ist von einer eigentümlichen Struktur geprägt. Sie steht in den meisten Fällen im Zeichen des Unbehagens an der „eigenen“ Kultur, ihrer „Dekadenz“, ihrer Verdinglichung von Beziehungen, ihrer Rationalisierung, Entfremdung usw. und ist als Hinwendung zu deren Gegenteil entworfen, als Suche nach dem Authentischen, dem Ursprünglichen, dem Rohen und Wilden.“⁵¹

Und am Ende der Reise

„[...] stehen die Bilder, die dem heimatlichen Publikum aus der Ferne zurückspiegeln, was der Reisende von daheim mitgenommen und unterwegs in teils innovativen Ästhetiken gekleidet hat.“⁵²

Sigmund Freuds Theorien über die Macht des Unbewussten förderten den Mythos des Primitiven, und KünstlerInnen der Moderne sahen in außereuropäischen Kunstwerken jene unbewusste primitive Macht ausgedrückt und nutzten sie als Quelle befreiender Kraft für sich.⁵³

Der Künstler Emil Nolde schildert seine Faszination für das sogenannte „Primitive“ und die Kraft jener Kunstwerke:

„Wie mag es kommen, dass wir Künstler so gern die primitiven Äußerungen der Naturvölker sehen? [...] Mit dem Material in der Hand, zwischen den Fingern, entstehen die Werke der Naturvölker. Das sich äußernde Wollen ist Lust und Liebe zum Bilden. Die absolute Ursprünglichkeit, der intensive, oft groteske Ausdruck von Kraft und Leben in allereinfachster Form – das möge es sein, was uns die Freude an diesen eingeborenen Arbeiten gibt.“⁵⁴

Auch die Faszination des Exotischen hat, wie Klaus von Beyme schreibt, eine lange Geschichte⁵⁵. Sie ist charakterisiert von einem hierarchischen Verständnis und Verhältnis gegenüber dem „Fremden“ anderer Kontinente. Seine Einteilung des Exotismus beschreibt er als grundlegende Haltung Fremdem gegenüber,

⁵¹ Kravagna, Christian, *Traveling Bodies. Subjektentwürfe und Körperinszenierungen in postkolonialen Reisebildern*, 3.Intern. Grad.-Konf. Univ. Wien „Verkörperter Differenzen“, Wien, April 2003, S. 3.

⁵² Ebd., S. 4.

⁵³ Hochleitner, Elfriede, *Die Fotografische Repräsentation des Fremden im Werk von Lisl Ponger*, Wien 2012, S. 36.

⁵⁴ Nolde, Emil, 1912 zitiert nach: Gordon, Donald in: Rubin, William (Hrsg.), *Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts*, Prestel-Verlag, München, 1984, S. 394.

⁵⁵ Beyme, Klaus, *Die Faszination des Exotischen. Exotismus, Rassismus und Sexismus in der Kunst*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2008, S. 7.

die er in vier historische Phasen entwickelt sieht: Die erste Phase, die Prämoderne, beschreibt er als ambivalente Haltung der EuropäerInnen zwischen Faszination und Vorurteilen, das Zeitalter des Imperialismus als zweite Phase, in der die Faszination des Exotischen durch einen machtorientierten Blick mit wirtschaftlichen Interessen verknüpft ist und sich parallel dazu nationale Imperien herausbildeten. Die dritte Phase nach Beyme beschreibt er als die klassische Moderne. Es ist die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts, in der die Faszination durch Aneignung des Fremden, insbesondere in der Formensprache, gekennzeichnet ist ohne außereuropäische Kulturen tiefergehend verstehen zu wollen. In der vierten Phase, der Postmoderne bzw. des Postkolonialismus ginge es zunehmend um das Ende des Exotismus und eine hybridisierte Weltkultur, in der die Stimmen „der Anderen“ zu hören wären.⁵⁶ Man bekommt hier jedoch den Eindruck, dass von Beyme meine, dass nun, da auch andere zu hören wären, alles gesagt und damit „wieder im Lot wäre“.

Gayatri Chakravorty Spivak, Mitbegründerin der postkolonialen Theorie, ist skeptisch, dass durch das bloße Zu-Wort-Melden der Subalternen⁵⁷ dominante Diskurse aufgebrochen werden können.⁵⁸ Sie fordert zum aktiven Ver-Lernen von Kanonisierungen in den verschiedensten Bereichen der Wissensproduktion auf.

In der Postkolonialismustheorie beschäftigt man sich mit Ansätzen, wie man diesen im Mächteungleichgewicht der Geschichte gewachsenen und eingelernten Mustern der Erfahrung begegnen kann und wie man das Denkmodell in den Oppositionspaaren, die den Othering-Phänomenen zugrunde liegen, wie „Wir“ und „die Anderen“, Zentrum und Peripherie etc. aufzubrechen vermag. Homi K. Bhabha führt zwei wichtige Begriffe und Denkfiguren in die Postkolonialismustheorie ein – Hybridität und den Dritten Raum, die beide eng miteinander verknüpft sind. Laut Bhabha gibt es keine

⁵⁶ Beyme, Klaus, Die Faszination des Exotischen. Exotismus, Rassismus und Sexismus in der Kunst, Wilhelm Fink Verlag, München, 2008, S. 9–10.

⁵⁷ Subalternität nach Spivak (1988) wird als soziales Konstrukt hegemonialer Diskurse und Ausgrenzung verstanden. Subalterne sind in diesem Sinne die Ausgegrenzten, die über keine gemeinsame Sprache, keine Organisation und keine Repräsentation verfügen.

⁵⁸ Vgl. Spivak, Gayatri Chakravorty, Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation, Deutsch von Alexander Joskowicz und Stefan Nowotny, Turia + Kant, Wien, 2007.

klare binäre Opposition zwischen Kolonisierten und KolonisorInnen, sondern beide sind in einer komplexen Reziprozität gefangen.⁵⁹

Mit dem Konzept des Dritten Raumes versucht Bhabha Kulturkontakte neu beschreibbar zu machen.⁶⁰ Kulturelle Differenz bedeutet nicht Unterschiede kultureller Inhalte und kultureller Praktiken, sondern entsteht erst im Kontakt miteinander, in Prozessen wechselseitiger Infragestellung. Der dritte Raum, ist der symbolische Ort, in dem sich die kulturellen Differenzen manifestieren und „[...] ein wechselseitiges ‚Übersetzen‘ der einander fremd gegenüberstehenden Inhalte stattfinden kann. Solche Austauschprozesse nennt Homi Bhabha auch gern ‚Verhandlungen‘.“⁶¹ Diese führen dann zu Hybrid-Bildungen.

„Hybridität funktioniert auf dieser Ebene als der ‚zwischenräumliche Übergang zwischen festen Identifikationen‘, ‚in der es einen Platz für Differenz ohne eine übernommene Hierarchie gibt.“⁶² Dieser Zwischenraum ist voller Brüche, in dem althergebrachte historische Narrationen keinen Platz finden.

„What must be mapped as a new international space of discontinuous historical realities is, in fact, the problem of signifying the interstitial passages and processes of cultural difference that are inscribed in the 'in-between', in the temporal break-up that weaves the 'global' text. [...]

The space of 'thirdness' in postmodern politics opens up an area of 'interfection' (to use Jameson's term) where the newness of cultural practices and historical narratives are registered in 'generic discordance, 'unexpected juxtaposition', 'the semiautomization of reality', 'postmodern schizo-fragmentation as opposed to modern or modernist anxieties or hysterias' (pp. 371-2).“⁶³

Die Effektivität von Hybridität laut Bhabha zeigt sich, indem es auf der Ebene des Subjekts nicht um Identität, sondern um Möglichkeiten der Identifikation

⁵⁹ Vgl. do Mar Castro Varela und Dhawan Nikita, Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung, 2. überarbeitete Auflage (1. Auflage 2005), transkript Verlag, cultural studies 36, Bielefeld, 2015, S. 222.

⁶⁰ Vgl. Struve, Karen, Zur Aktualität von Homi K. Bhabha: Einleitung in sein Werk, Wiesbaden: Springer VS 2013, S. 117 und Bhabha, Homi, Die Verortung der Kultur (1994). Übersetzt von M. Schiffmann und J. Freudl. Stauffenburg Verlag, Tübingen, 2000, S. 5 zitiert in: Struve Karen ebd. 2013, S. 97.

⁶¹ Vgl. Kreuzer, Leo zu Homi K. Bhabha: Die Verortung der Kultur. Stauffenburg Verlag, Tübingen 2000, übersetzt von Michael Schiffmann und Jürgen Freudl, http://www.deutschlandfunk.de/homi-k-bhabha-die-verortung-der-kultur.730.de.html?dram:article_id=101531 (Zugriff: 10.8. 2016)

⁶² Struve, Karen, Zur Aktualität von Homi K. Bhabha: Einleitung in sein Werk, Wiesbaden: Springer VS 2013, S. 117 und Bhabha, Homi, Die Verortung der Kultur (1994). Übersetzt von M. Schiffmann und J. Freudl. Stauffenburg Verlag, Tübingen, 2000, S. 5., zitiert in Struve Karen ebd. 2013.

⁶³ Bhabha, Homi, The Location of Culture, London and New York, Routledge, 1994, S. 310f.

geht.⁶⁴ KolonisorInnen müssen immer anhand „jener Anderen“ zu einer Identifikation finden, die sie nicht sind und machen so ihre Identität von „den Anderen“ abhängig. Bhabhas Idee von Subjektivität ist hingegen nie abgeschlossen und lenkt die Aufmerksamkeit auf die Handlungsmacht der Kolonisierten, die „Verhandlungen und Befragungen initiieren und damit den kolonialen Prozess irritieren“⁶⁵ können.

Bhabha lehnt einen holistisch gemeinten Kulturbegriff ab. Seine Ideen basieren auf dem Prinzip der kulturellen Differenz im Gegensatz zu kultureller Diversität. Zu letzterem gehören das Konzept des Multikulturalismus und andere fix konstituierte Identitäten. Kulturelle Differenz hingegen beruht auf brüchiger immer wieder wechselnden Identifikationen⁶⁶, was Bhabha folgendermaßen beschreibt:

„Der Unterschied liegt darin, daß Diversität immer schon fertig konstituierte Identitäten voraussetzt, sodaß das Problem der Differenz erst nach diesem Konstituierungsprozeß auftaucht. Wenn man demgegenüber inmitten von Differenzen zu arbeiten beginnt, so werden gerade die Spannungen und Beschränkungen wichtig, die fortlaufenden Identifikationsprozesse: guter Bürger – schlechter Bürger, Staatsbürger – Migrant, und so weiter.“⁶⁷

Für den Dritten Raum, in dem sich Hybridität bilden kann, verwendet Bhabha ein schönes Bild, ein Treppenhaus, in dessen Hin und Her man zwischen verschiedenen Positionen wandelt ohne sich auf eine bestimmte Identität oder Position festschreiben zu lassen.

„Das Treppenhaus als Schwellenraum zwischen den Identitätsbestimmungen wird zum Prozeß symbolischer Interaktion, zum Verbindungsgefüge, das den Unterschied zwischen Oben und Unten, Schwarz und Weiß konstituiert. Das Hin und Her des Treppenhauses, die Bewegung und der Übergang in der Zeit, die es gestattet,

⁶⁴ Vgl. Struve, Karen, Zur Aktualität von Homi K. Bhabha: Einleitung in sein Werk, Wiesbaden: Springer VS 2013, S. 117 und Bhabha, Homi, Die Verortung der Kultur (1994). Übersetzt von M. Schiffmann und J.Freudl. Stauffenburg Verlag, Tübingen, 2000, S. 5 zitiert in Struve Karen ebd. 2013, S. 117.

⁶⁵ Vgl. do Mar Castro Varela, Maria und Dhawan, Nikita, Postkoloniale Theorie: Eine kritische Einführung, transkript, cultural studies 36 Intro, 2. überarbeitete Auflage 2015, S. 222.

⁶⁶ Vgl. Höller, Christian, Interview Dazwischen, daneben, danach. Ein Interview mit dem Postkolonialismus-Theoretiker Homi K. Bhabha, Springerin 1/98 Ränder Formate Verortung unter: http://www.springerin.at/dyn/heft_text.php?textid=338&lang (Zugriff: 9.4. 2016)

⁶⁷ Homi K. Bhabha in: Höller, Christian, Interview Dazwischen, daneben, danach. Ein Interview mit dem Postkolonialismus-Theoretiker Homi K. Bhabha, Springerin 1/98 Ränder Formate Verortung, unter: http://www.springerin.at/dyn/heft_text.php?textid=338&lang (Zugriff: 9.4. 2016)

verhindern, daß sich Identitäten an seinem oberen und unteren Ende zu ursprünglichen Polaritäten festsetzen. Dieser zwischenräumliche Übergang zwischen festen Identifikationen eröffnet die Möglichkeit einer kulturellen Hybridität, in der es einen Platz für Differenz ohne eine übernommene Hierarchie gibt.⁶⁸

Die Konzepte der Hybridität und des dritten Raums speisen diverse wissenschaftliche Diskussionen. Nora Sternfeld etwa vergleicht Bhabhas dritten Raum als Ort, „in dem sich Unterschiede treffen und zum Ausdruck kommen können, ohne dass diese immer schon bereits gekannt, gewusst und hierarchisiert sind“ mit „dem Zwischenraum des gemeinsamen Handelns bei Arendt“ und der "Kontaktzone"⁶⁹ von Mary Louise Pratt und James Clifford, ein Begriff, der an späterer Stelle noch genauer beleuchtet wird. Diesen dritten Raum beschreibt sie mitunter als konfliktuell, jedoch auch vielversprechend, da hier Positionen verhandelt werden müssen.⁷⁰ Für Bhabha bieten diese Zwischenräume das Potential, neue Formen des Selbst-Verständnisses zu entwickeln:

„What is theoretically innovative, and politically crucial, is the need to think beyond narratives of originary and initial subjectivities and to focus on those moments or processes that are produced in the articulation of cultural differences. These ‚in-between‘ spaces provide the terrain for elaborating strategies of selfhood – singular or communal – that initiate new signs of identity, and innovative sites of collaboration, and contestation, in the act of defining the idea of society itself.“⁷¹

Friedman sieht in Homi Bhabhas Idee von Hybridität jedenfalls eine mächtige kreative Transformationskraft, um Binäritäten und damit auch den Othering-Prozess in viele Einzelteile auseinanderzunehmen, in Frage zu stellen und herauszufordern:

„For [...] Homi Bhabha [...] hybridity is transgressive, a creative force that disrupts, denaturalizes, and potentially dismantles hegemonic cultural formations.“⁷²

⁶⁸ Bhabha, Homi K., Die Verortung der Kultur. Tübingen: Stauffenburg, 2000, S. 5.

⁶⁹ Vgl. Clifford, James, Museums as Contact Zones, in: Clifford, James: Routes, Travel and Translation in the Late Twentieth Century, Cambridge 1997, S. 188–219 und Pratt, Mary Louise, Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation, London and New York: Routledge, 1992, S. 6–8.

⁷⁰ Sternfeld, Nora, Constanze Eckert im Gespräch mit Nora Sternfeld. Partizipation und der dritte Raum unter: <http://publikation.kulturagenten-programm.de/detailansicht.html?document=156Sternfeld> (Zugriff: 9.04. 2016)

⁷¹ Bhabha, Homi, The Location of Culture, London and New York, Routledge Classics, 2004, S. 2.

⁷² Friedman, Susan Stanford, „Border Talk“, Hybridity, and Performativity Cultural Theory and Identity in the Spaces between Difference, 2002, unter: <http://www.eurozine.com/articles/2002-06-07-friedman-en.html> (Zugriff: 20.4. 2016)

I. 3. Über Habitus und Schirme

Habitus ist ein Begriff, der auf ein Konzept von Pierre Bourdieu 1972 zurückgeht. Als Habitus versteht er ein im Körper verankertes Gedächtnis, eine *Handlungs-Wahrnehmungs- und Denkmatrix*⁷³, mit der wir gelernt haben, die Welt um uns herum zu sehen. Er stellt ein zum Körper gemachtes Soziales dar, eine chronologische Serie von Strukturen, das mit einem langen Prozess einer Verinnerlichung einhergeht, der in frühester Kindheit beginnt und das gesamte Leben andauert. Es ist die Entäußerung der Innerlichkeit und der Verinnerlichung der äußeren Lage:

„Die für einen spezifischen Typus von Umgebung konstitutiven Strukturen (...) erzeugen Habitusformen, d.h. Systeme dauerhafter Dispositionen, strukturierte Strukturen, die geeignet sind, als strukturierende Strukturen zu wirken, mit anderen Worten: als Erzeugungs-, und Strukturierungsprinzip von Praxisformen und Repräsentationen, die objektiv 'geregelt' und 'regelmäßige' sein können, ohne im geringsten das Resultat einer gehorsamen Erfüllung von Regeln zu sein;...“⁷⁴

Geht man mit diesem Verständnis in die Untersuchung des Visuellen, stellen Bilder eine eigene Form von Wissen dar, das reproduziert, weitertradiert, in anderen Kontexten verändert wird und neues Wissen produzieren kann. Menschen nehmen in diesem Prozess sowohl eine gestaltende wie gestaltete Position ein.

Als Struktur, die sich zwischen das Subjekt und der Welt geschoben darstellt, verweist auch der Begriff *Schirm*, *Wandschirm* und *Bildschirm*.

Den Begriff *Schirm* (franz. écran), der zwischen Subjekt und Objekt wirksam ist, führt Jacques Lacan 1962 ein und unterscheidet dabei zwischen physischem Auge und dem Blick (engl. gaze)⁷⁵.

Als gesammelte Blick-Erfahrungen können sie zu einem strukturellen Element des Sehens werden. Diese Erfahrung im Blick (gaze) ist vergleichbar mit Bourdieus Habitus als strukturierte und strukturierende Struktur - eine eingelernten Sammlung von visuellen Praxen.

Vilém Flusser spricht von einem *Wandschirm* und beschreibt, welche Qualität

⁷³ Vgl. Bourdieu, Pierre, Entwurf eine Theorie der Praxis – auf der ethnologischen Grundlagen der kabyliischen Gesellschaft (in franz. Sprache: 1972), Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch, 1979, S. 169.

⁷⁴ Bourdieu 1979, S. 164f.

⁷⁵ Vgl. Lacan, Jacques, Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse (1973), Turia & Verlag Kant, Wien und Berlin 2014.

und Funktion die uns umgebenden imaginierten Bilder bekommen:

„Bilder sind Vermittlungen zwischen der Welt und dem Menschen. Der Mensch ‚existiert‘, das heißt, die Welt ist ihm unmittelbar nicht zugänglich, so daß Bilder sie ihm vorstellbar machen sollen. Doch sobald sie dies tun, stellen sie sich zwischen die Welt und den Menschen. Sie sollen Landkarten sein und werden zu Wandschirmen: Statt die Welt vorzustellen, verstellen sie sie, bis der Mensch schließlich in Funktion der von ihm geschaffenen Bilder zu leben beginnt. Er hört auf, die Bilder zu entziffern und projiziert sie statt dessen unentziffert in die Welt ‚dort draußen‘, womit diese selbst ihm bildartig – zu einem Kontext von Szenen, von Sachverhalten – wird. Diese Umkehrung der Bildfunktion kann ‚Idolatrie‘ genannt werden, und wir können gegenwärtig beobachten, wie sie vor sich geht: Die allgegenwärtigen technischen Bilder um uns herum sind daran, unsere ‚Wirklichkeit‘ magisch umzustrukturieren und in ein globales Bildszenarium umzukehren. Es geht hier im wesentlichen um ein ‚Vergessen‘. Der Mensch vergißt, daß er es war, der die Bilder erzeugte, um sich an ihnen in der Welt zu orientieren.“⁷⁶

Es ist dieses vorgeprägte Bildmaterial im Archiv unserer Gehirne, aus dem heraus wir die Welt um uns herum wahrnehmen und denken können. Kaja Silverman verwendet den Begriff *Bildschirm*:

„Der Bildschirm oder das kulturelle Bildrepertoire ist jedem von uns eigen – ganz ähnlich wie die Sprache. Also folgt unsere Wahrnehmung eines anderen Menschen oder eines Objekts zwangsläufig bestimmten Darstellungsparametern, deren Anzahl zwar hoch, aber letztlich doch begrenzt ist. Diese Darstellungsparameter legen fest, was und wie die Angehörigen unserer Kultur sehen – wie sie Sichtbares bearbeiten und welche Bedeutungen sie ihm geben. Und ebenso wie uns manche Worte leichter in den Sinn kommen als andere, weil sie in unserer Gesellschaft ständig zirkulieren, kommen uns auch manche Darstellungsparameter einfach dadurch entgegen, daß sie innerhalb unserer Kultur ständig wiederholt oder mit großem Nachdruck artikuliert werden. Mit dem Begriff ‚Bildschirm‘ bezeichne ich die ganze Bandbreite der zu einem bestimmten Zeitpunkt verfügbaren Darstellungsparameter; diejenigen unter ihnen, die sich fast zwangsläufig aufdrängen, nenne ich das ‚Vor-Gesehene‘.“⁷⁷

Spätestens mit dem Iconic Turn erlebt diese Auffassung einer Art körperlichen und visuellen Matrix besondere Bedeutung, gelten Bilder hier doch nicht mehr als Abbilder oder Repräsentationen, sondern als „dynamisierte Strukturen von Sichtbarkeit, Sichtbarmachung und visuellen Signalen, (...) als sozial und

⁷⁶ Flusser, Vilém, Für eine Philosophie der Fotografie (1983), 6. Auflage, Göttingen, 1992, S. 9F.

⁷⁷ Silverman, Kaja, Dem Blickregime begegnen, S. 41–64, in: Christian Kravagna (Hg.), Privileg Blick: Kritik der visuellen Kultur, Berlin: ID-Verlag 1997, S. 58.

kulturell eingeübte Wahrnehmungspraxis⁷⁸.

In den Fokus rücken dabei ebenso die Bedingungsbeziehungen der Produktion, Sichtbares in Beziehung zu Unsichtbarem bzw. unsichtbar Gemachtem, Einschlüsse und Ausschlüsse, Visualisierungsvorgänge mit ihren kulturspezifischen Techniken und Praktiken, die mit gesellschaftlichen und auch ökonomischen Machtverhältnissen verquickt sind und sich in Formen des „Blicks“ widerspiegeln.⁷⁹

Der „reine Blick“, mit dem beispielsweise der „Kunstcharakter von Bildern“ erkannt werden könne, ist ein Mythos, der mit Schulbildung, sozialer Herkunft und erlernten, oft unbewussten Kompetenzen, dem bereits erwähnten Habitus, zusammenhängen. So werden einer Sache zugrunde liegende spezifische Strukturen unbewusst ver- wie anerkannt.⁸⁰

Der Blick auf fremde Gesellschaften ist seit langer Zeit Gegenstand der Ethnographie und Ethnologie, die dazu im Laufe der Geschichte eine Vielzahl von Bildern erzeugt hat, die über Begegnungen zwischen westlichen Ländern und anderen Gemeinschaften erzählen und dabei „Anschauungsmaterial für Alteritätskonstruktionen“⁸¹ boten, die mit Vorurteilen belastet waren. Mit diesen machtpolitischen Bedingungen der eigenen Wissensproduktion aus diesen kolonialen Begegnungen beschäftigt sich die Forschung dann ab dem 20. Jahrhundert systematisch. In den posthum veröffentlichten Tagebüchern beschreibt der Sozialanthropologe Bronislaw Malinowski, der als der Begründer der Methode der „teilnehmenden Beobachtung“ gilt, sehr offen seinen eigenen Alltag, seine Irritationen, Sorgen und seine Einstellungen gegenüber der BewohnerInnen der Südseeinsel Trobriand, bei denen er von 1914-18 lebte und forschte.⁸² Diese Veröffentlichungen lösten viel Wirbel aus, deckten sie doch

⁷⁸ Bachmann-Medick, Doris, Gegen Worte – Was heißt `Iconic/Visual Turn´?, 20. Heft, Herbst 2008, unter: <http://bachmann-medick.de/wp-content/uploads/2012/10/Bachmann-Medick%20Iconic%20Turn:Gegenworte.pdf> (Zugriff: 2.4. 2016)

⁷⁹ Vgl. Bachmann-Medick, Doris, Gegen Worte – Was heißt `Iconic/Visual Turn´?, 20. Heft, Herbst 2008, unter: <http://bachmann-medick.de/wp-content/uploads/2012/10/Bachmann-Medick%20Iconic%20Turn:Gegenworte.pdf> (Zugriff: 2.4. 2016)

⁸⁰ Vgl. Erler, Ingolf, Laimbauer, Viktoria und Sertl, Michael. Wie Bourdieu in die Schule kommt. Analysen zu Ungleichheit und Herrschaft im Bildungswesen, Schulheft 142/2011, Studienverlag

⁸¹ Kravagna, Christian, Traveling Bodies. Subjektentwürfe und Körperinszenierungen in postkolonialen Reisebildern, 3. Intern. Grad.-Konf. Univ. Wien „Verkörperter Differenzen“, Wien, April 2003

⁸² Vgl. Kravagna, Christian, Konserven des Kolonialismus: Die Welt im Museum, in: schnittpunkt ausstellungstheorie & praxis (Hg.), Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien, Turia und Kant, Wien 2008, unter: <http://eipcp.net/transversal/0708/kravagna/de> (Zugriff: 6.5. 2016)

einen Teil der unbewussten Denkmatrix, des *Habitus*⁸³ und zwar eines einflussreichen Wissenschaftlers, auf. James Clifford beschreibt die Bedeutung der Tagebücher, denn sie entschleiern die Konstruiertheit von Begegnungen in der ethnographischen Forschung und sprechen damit ein erkenntnistheoretisches Problem an:

„It is a crucial document for the history of anthropology, not because it reveals the reality of ethnographic experience but because it forces us to grapple with the complexities of such encounters and to treat all textual accounts based on fieldwork as partial constructions.“⁸⁴

Was für die Konstruktion von (wissenschaftlichen) Texten gilt, ist ebenso für das Bildmaterial, das wir produzieren, relevant. „Seit den 1990er Jahren ist die kritische Reflexion ethnografisch-anthropologischer Repräsentation in Text, Bild und Sammlung wichtiger Bestandteil postkolonialer und institutionskritisch ausgerichteter Kunst.“⁸⁵ wie Christian Kravagna schreibt. Die Strukturen, dem unser Sehen unterliegt, sind unsichtbar und uns meist gar nicht bewusst. Subjekt und Objekt stehen in einer Wechselbeziehung verbunden durch den Blick.

Michel Foucault führt hier den Machtbegriff ein und verknüpft Macht mit dem Blick. Die Wirksamkeit jener unmarkierten Macht beschreibt er in seinem Konzept des Panoptismus, bei der das kontrollierende Organ unsichtbar bleibt bzw. gar nicht selbst anwesend sein muss, um Macht auszuüben. Das Konzept des Panoptismus ist von Panoptikon hergeleitet, welches ursprünglich ein architektonisches Konzept von Jeremy Bentham des späten 18. Jahrhunderts für Gefängnisbauten und ähnlichen Anstalten ist, bei denen die gleichzeitige Überwachung vieler Menschen durch einen einzelnen Überwacher ermöglicht werden sollte. Ein Panoptikon besteht aus einem Ring mit nebeneinander gleichmäßig aufgeteilten Gefängniszellen. In der Mitte befindet sich ein Überwachungsturm, in dem ein/e einzelne/r WärterIn Einblick in alle Zellen hat. Jede einzelne Zelle kann isoliert überwacht werden, da der Kontakt zwischen

⁸³ Vgl. Bourdieu 1979; S. 169.

⁸⁴ Clifford, James, *The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature and Art*, Harvard University Press, 1988

⁸⁵ Kravagna, Christian, *Konserven des Kolonialismus: Die Welt im Museum in: schnittpunkt ausstellungstheorie & praxis* (Hg.), *Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien*, Turia und Kant, Wien 2008, unter: <http://eipcp.net/transversal/0708/kravagna/de> (Zugriff: 6.5. 2016)

den InsassInnen der Zellen nicht möglich ist. Der Turm selbst ist von außen nicht einsehbar, die Wächter unsichtbar, und die Häftlinge wissen nicht, ob sie gerade beobachtet und kontrolliert werden oder nicht. Die Häftlinge haben Angst vor Kontrolle, beginnen sich anzupassen und so zu verhalten als ob die ÜberwacherInnen ständig anwesend wären. Die tatsächliche Ausübung der Macht wird hinfällig, da sich die Häftlinge selbst disziplinieren. „Er wird gesehen, ohne selber zu sehen, er ist Objekt einer Information, niemals Subjekt in einer Kommunikation.“⁸⁶ In der „Schaffung eines bewussten und permanenten Sichtbarkeitszustandes beim Gefangenen“⁸⁷ während die ÜberwacherInnen unsichtbar bleiben, liegt laut Foucault ein wirkungsvolles Prinzip der Unterwerfung.

So werden Asymmetrien, die dieser Blickregie zugrunde liegen, von den Menschen internalisiert und unsichtbare Dominanz und Machtverhältnisse dauerhaft ineinander verwoben während die Macht selbst ungreifbar und unkörperlich ist. Die (asymmetrische) Art der Beziehung und Stellung zwischen dem Westen und dem „Rest der Welt“, der panoptische Blick der Eroberer bei der Repräsentation „der Anderen“, kann in den Habitus einverleibt werden ohne uns bewusst zu sein. Hier kann künstlerische Praxis ansetzen und Unsichtbares wie den unmarkierten Blick wieder sichtbar machen, ihn zerlegen bzw. die Art der Beziehung, die eine Wechselbeziehung ist, neu verhandeln.

II. Blick, Blickregime und Blickregie als künstlerische Praxis

Das Sehen gilt nicht mehr als die wichtigste Ordnung der Erkenntnis, sondern als ein Prozess, der eine Dichte des Sehens bedeutet, welche aus einer Vielzahl von Filtern aus sozialen Normen und kulturellen Modellen besteht, die zwischen Sehendem und Gesehenem wirksam werden.⁸⁸ Das Sehen wird als „sozial und kulturell konditionierter Prozeß“ verstanden und ist „in Zusammenhängen ökonomischer, politischer und kultureller Machtverhältnisse

⁸⁶ Foucault, Michel, Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main 1976, S. 257.

⁸⁷ Ebd., S. 258.

⁸⁸ Vgl. Kravagna, Christian (Hg.), Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur, Berlin: Ed. ID-Archiv, 1997, Vorwort, S. 8.

verortet“.⁸⁹

Bourdieu spricht vom „Auge“, das unter bestimmten Bedingungen zu sehen gelernt hat: „Das `Auge` ist ein durch Erziehung reproduziertes Produkt der Geschichte.“⁹⁰ Je nach Stellung im sozialen Raum ist der Habitus dieses „Auges“ ein anderer. Sehen ist ein wechselwirkender Prozess durch den verschiedene Subjekte ihre Positionen und Beziehungen zueinander bzw. zu Objekten einnehmen und bestimmte kulturelle, gesellschaftliche (Körper)-Bilder geschaffen werden. Dies geschieht nicht ohne die Einwirkung der Machtverhältnisse, die auf diese Beziehungen Einfluss nehmen und bestimmte Bilder hervorrufen.

Auf diese weist Kravagna hin, indem er auffordert Fragen zu den Bildern zu stellen:

„Was wird von wem wie gesehen? Was soll aufgrund welcher Interessen, wie gesehen werden? Wie bestimmen sozialer Status, Geschlecht usw. die Wahrnehmung? Welche Politik, welche Ideologien verkörpern sich in der Produktion solcher Differenzen? Aber auch umgekehrt: wie manifestieren sich diese Wahrnehmungsfilter wiederum in kulturellen Produkten?“⁹¹

Sigrid Schade und Silke Wenk fügen diesen Fragen die Örtlichkeit und das Gerichtet-sein-auf-jemanden hinzu: „Wo wird wem was und wie zu sehen gegeben, oder wo ist wem was und wie unsichtbar gemacht?“⁹²

Für Kravagna ist der *Blick* eine überindividuelle Struktur, die sich als „Herrschaftsinstanz“ bzw. als „Technik der Distanz und Kontrolle“ darstellt⁹³:

„Der Blick, wie ihn die dominante Tradition der westlichen Philosophie und Kunst, entsprechend ihrem universalen Subjektbegriff, verstanden hatte, ist (oder symbolisiert) eine Herrschaftsinstanz, eine Technik der Distanz und Kontrolle.“⁹⁴

Das Glossar der Kunstvermittlung der Dokumenta 12 von 2007 einigte sich auf folgendes Verständnis von *Blick* und veröffentlichte nachstehende Definition:

„Der Blick ist historisch, gesellschaftlich und kulturell strukturiert. Umgekehrt wirkt er strukturierend auf die Wahrnehmung. Blicke sind von Machtbeziehungen geprägt. Ein übergeordneter Blick repräsentiert und sichert dabei dominante Ordnungen und

⁸⁹ Kravagna 1997, S. 8.

⁹⁰ Bourdieu, Pierre, Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. (1982), Frankfurt am Main, 1987, S. 20–21.

⁹¹ Kravagna 1997, Vorwort, S. 8.

⁹² Schade, Sigrid / Wenk, Silke: Studien zur Visuellen Kultur. Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld (= Studien zur visuellen Kultur; 8), Bielefeld: transcript 2011, S. 53.

⁹³ Kravagna 1997, S. 7.

⁹⁴ Ebd.

Wertungen. Diese Instanz bezeichnet Kaja Silverman (in Anlehnung an Jacques Lacan) als »Blickregime« [gaze]. Dieses gliedert und reguliert das Feld (und die Bedeutung) des Sichtbaren, von Sehen und Gesehenwerden und bildet ein Repertoire von kulturell verfügbaren Bildern und Darstellungs-konventionen.⁹⁵

Unter Blickregie verstehe ich, ein Zusammenspiel verschiedener Kriterien, um den Blick zu lenken, der auf kleinere Strukturen etwa in einem Bild angewandt wird. Die Blickregie richtet den Fokus bewusst auf bestimmte Elemente stärker als auf andere. Es bedeutet also ein Gerichtet sein auf etwas von jemandem, der/die Regie führt, etwa von KünstlerInnen, mit dem bewussten oder unbewussten Plan, eine bestimmte Wirkung zu erzielen. So geht es bei der Blickregie um Fragen wie und wer blickt wen in einem Bild an oder werden die BetrachterInnen in dem Bild miteinbezogen und wie?

Regime hingegen bedeutet „[...] die Verknüpfung der Organisation von Herrschaft und der Form, die diese Herrschaft annimmt bzw. ausmacht.“⁹⁶

Als Blickregime werden die „visuellen Ordnungen [...], die dazu beigetragen haben und weiterhin dazu beitragen, bestimmte Dominanzverhältnisse und Gesellschaftsformen über ein System nicht-natürlicher und zugleich vorbe-wusster Wahrnehmungs- und Visualisierungskonventionen zu stabilisieren“⁹⁷, bezeichnet.

Die Filmtheoretikerin Kaja Silverman stellt fest, dass Blickregime auch (Rück-)Wirkungen von Wahrnehmungsstrukturen auf die Konstitution des Subjekts haben.⁹⁸ Dies kann in der Postkolonialismuskonversation für Kolonisatoren wie für Kolonisierte gelten, aber auch auf die Idee von Geschlecht angewendet werden. So sind „Männlichkeit“ und „Weiblichkeit“

⁹⁵ Mörsch, Carmen (Hrsg.) documenta 12 education II Between Critical Practice and Visitor Services Results of a Research Project, Glossar 1, Dokumenta 12 (2007), diaphanes Verlag, Zürich, Berlin, 2009

⁹⁶ Schaffer, Johanna, ... dass das Regime lernt und Kritik assimiliert. Regimestörungen im Gespräch. Mit der Regime-Gruppe, unter <http://www.igbildendekunst.at/bildpunkt/2010/regimestoerungen/regime-gruppe.htm> (Zugriff: 28.4.2016)

⁹⁷ Dimitrova, Petja, Egermann, Eva, Holert, Tom, Kastner, Jens & Schaffer, Johanna (Hrsg.) (2012). Regime. Wie Dominanz organisiert und Ausdruck formalisiert wird. Münster: Edition assemblage, S. 24. zitiert in: Thiele, Anja, Un/Sichtbare Weiblichkeit. Blickregime und die Konstitution von Geschlecht im Theater Elfriede Jelineks, Jena 2014, unter: <https://jelinetz2.files.wordpress.com/2014/10/masterarbeit-anja-thiele.pdf> (Zugriff: 27.4.2016)

⁹⁸ Vgl. Silverman, Kaja. The threshold of the visible world. London: Routledge, 1996

keine fixierbaren Realitäten, auch nicht biologisch, sondern Konstruktionen aus verschiedenen Diskursen und Ergebnisse sozialer und kultureller Praxen. Als solche gelten Bilder und Blickordnungen, die für die Konstitution von Geschlecht wichtig sind.⁹⁹ Blickregime sind in diesem Zusammenhang strukturierte wie strukturierende Sammlungen von Praxen und Herrschaftsordnungen.

Im zweiten Kapitel geht es darum, eben jener Struktur des hegemonialen Blickregimes und dessen verschiedensten Ausformungen, den *Blicken*, nachzugehen. Unterschiedliche Arten des Blicks werden herausgearbeitet und vorgestellt, nicht immer sind jedoch die Definitionen und Beschreibungen dieser Blicke klar voneinander zu trennen und überlappen sich. Bei den verschiedenen Blicken handelt es sich um den, wie ich ihn nenne, Museumsblick, den männlichen Blick – den Schmidt-Linsenhoff eng mit Ideen des Eroberers verbindet¹⁰⁰ –, den weißen ethnisierenden Blick, den geschlechtsdefinierenden oder sexualisierenden/erotisierenden Blick sowie den weiblichen Blick und den Ding-Blick. Dazu werden jeweils einige KünstlerInnen und deren Arbeiten vorgestellt, die mit verschiedensten künstlerischen Praktiken und Strategien diese Blicke thematisieren, durcharbeiten und darauf geeignete Antworten suchen.

II. 1. Der Museumsblick – Die Rolle von Museen als Orte der Bedeutungsfabrikation und Wissensproduktion

Im folgenden Textabschnitt soll die Rolle von Museen bei der Fabrikation von Bedeutung und der Produktion von Wissen beleuchtet werden.

Die Politik des Sammelns und Präsentierens und des Aufbaus von Wissen über die Kulturen kolonisierter Länder verlief parallel zu einem aufkeimenden Nationalismus in den Ländern Europas und hatte die Funktion, kollektive, nationale, Identitäten zu stiften, in denen Logiken von Ein- und Ausschlussmechanismen wirksam wurden.¹⁰¹ Nach Benedict Anderson fungiert das

⁹⁹ Vgl. Butler, Judith, Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997, S. 21ff.

¹⁰⁰ Vgl. Schmidt-Linsenhoff 2010, S. 21–109.

¹⁰¹ Vgl. Shelton, Anthony Alan, Museums and Anthropologies. Practices and Narratives, in:

Museum als „Identitätsfabrik“¹⁰² und Nationenbildner und ist ein Mittel der politischen Machtreproduktion.¹⁰³

Museen sind umkämpfte Orte des Symbolischen.¹⁰⁴ In diesen Institutionen wird mit machtvollen Bildern, allgemeingültig anmutenden Texten, theatralen Räumen, Museumssammlungen und -archiven wissenschaftliche „Objektivität“ erzeugt und werden gültige „Wahrheiten“ geschaffen, welche Macht und Machtstrukturen produzieren und reproduzieren. Mit mächtigen, wirkungsvollen Bilderwelten werden Inszenierungen im Raum erschaffen und bewusste und unbewusste Aussagen über „die Anderen“ getroffen, während Weiße dabei zumeist als Unmarkierte ausgespart werden.¹⁰⁵

Monika Sieghart-Sommer beschreibt Museen im Sinne von Stuart Hall als *contested space*¹⁰⁶, Räume, wo ständig zahlreiche Prozesse des Aushandelns von Sichtweisen auf Geschichte stattfinden¹⁰⁷, vergleichbar mit Homi Bhabhas Konzept des *Dritten Raums*, wo kulturelle Differenzen erscheinen dürfen und ausverhandelt werden:

„[...] konfligierende Machtverhältnisse kommen ins Spiel, Deutungs- und Entscheidungshierarchien werden relevant, denn sie urteilen über Inklusion in oder Exklusion aus der Repräsentation der Vergangenheit. Das Museum ist ein Spannungsfeld in sich, das kulturelle Muster verhandelt und produziert.“¹⁰⁸

Dass Museen nicht zufällig im Westen entstanden, sondern deren Gründung und Sammlungen Teil kolonialer historischer Entwicklungen und Machtgefüge sind, die heute noch wirksam sind, macht Olu Oguibe in einem Interview

Sharon Macdonald (Ed.), *A Companion to Museum Studies*, Oxford 2006.

¹⁰² Vgl. Begriff „Identitätsfabrik“ nach Gottfried Korff und Martin Roth, *Das historische Museum: Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik*, Frankfurt/Main 1990.

¹⁰³ Vgl. Anderson, Benedict, *Zensus, Landkarte, Museum*. In: Benedict Anderson, *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzeptes*, Frankfurt am Main/New York, 1996, S.163/164.

¹⁰⁴ Vgl. Muttenthaler, Roswitha / Wonisch, Regina, *Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*, Bielefeld 2006.

¹⁰⁵ Vgl. Kragulj, Claudia, *Das Museum dekolonisieren. Strategien für eine kritische Auseinandersetzung mit ethnographischen Narrativen*, Wien 2008, S. 9.

¹⁰⁶ Vgl. Hall, Stuart, *Die Frage der kulturellen Identität*, in: Ders., *Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2*, Hamburg 1994, S. 180–222. Stuart Hall, *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, London u. a. 2003 (=Culture, media and identities 2).

¹⁰⁷ Vgl. Sommer-Sieghart, Monika, *(Kultur-)Historische Museen als gegenwartsrelevante Diskursräume*, in: schnittpunkt u.a., *Storyline. Narrationen im Museum*, S. 74–92, Wien 2008, S. 79.

¹⁰⁸ Sommer-Sieghart, Monika, *(Kultur-)Historische Museen als gegenwartsrelevante Diskursräume*, in: schnittpunkt u.a., *Storyline. Narrationen im Museum*, S. 74–92, Wien 2008, S. 79.

deutlich. Er wurde in Nigeria geboren, studierte angewandte und bildende Kunst in Afrika und lebt heute in den USA als Künstler, Forscher, Kunsthistoriker und Kurator:

„You know, the greater and most valuable bulk of Africa’s visual culture heritage is sitting in museums outside the continent, and most of us, especially my generation, have had to travel to Europe or America to gain any access to them. There are far more artifacts from the Benin Kingdom sitting locked up in the basement of the British Museum and the Museum of Mankind in London than any African will ever set eyes on in their lifetime. When I was in art school back in Africa, we studied those artifacts as black and white reproductions in art history books or the occasional slide made from a museum postcard, but had no direct access to them whereas any kid in London could hop on a bus to Central London or the West End and they’d gain access to those artifacts. Europeans had easy access to my cultural heritage, and I didn’t. Colonialism impaired our cultural institutions and worse still, our knowledge of those institutions. In many instances the only way that my generation could repair or reconstruct our links to those institutions or our past, no matter how tenuous such efforts might be, was through the artifacts, but those artifacts had all been taken away also and stashed well beyond our reach in Europe. [...]

The Tate Galleries in Britain were built on the bequest of the Tate and Lyle inheritance, which came from the slave trade and slavery on sugar plantations in the Caribbean. Edward Said detailed the inheritance in his classic study, *Imperialism*. Without robber barons we would not have many of the foundations and individual patrons that support the arts today, and without colonialism and its plundering of distant colonies, we would not have the British Museum or the Louvre or the glittering Europe and cities that we call home.“¹⁰⁹

Oguibes Aussage macht deutlich wie bedeutsam Museen sind, wie wichtig die Verfügbarkeit der Bild- und Kunstwelt für Marginalisierte ist und welchen Einfluss der Zugang zu künstlerischen und kulturellen Artefakten auf die Entwicklung von Gemeinschaften hat.

Weißer westliche Gesellschaften trafen zur „Zeit der großen Entdeckungen“ bzw. der europäischen Expansion ab dem 15. Jahrhundert mit Gesellschaften außerhalb Europas zusammen; Diese Begegnungen waren von Neugierde der EuropäerInnen angetrieben aber gleichzeitig auch von wirtschaftlichen Interessen und von eurozentrischen Fortschritts- und Dominanzideologien

¹⁰⁹ Martin Herbert im Interview mit Olu Oguibe, unter: http://www.camwood.org/oguibe_venice_mp.html (Zugriff: 12.01. 2016)

geprägt.¹¹⁰

Vom Paradigma der Vernunft geleitet, ist man insbesondere im 18. Jahrhundert auf der Suche nach wissenschaftlichen Erkenntnissen, die überprüfbar und empirisch beobachtbar sind. Große europäische Forschungs- und Expansionsreisen, denen vorwiegend wirtschaftliche Interessen zugrunde liegen, werden unternommen wie die Weltumsegelungen von James Cook zwischen 1768 und 1780. Beim Versuch, die Welt um uns herum zu verstehen und zu erklären, werden bedeutende und zum Teil bis heute geltende Kategorisierungen und Klassifizierungen entwickelt, wie etwa jene von Carl von Linné (1707-1778) über die „Naturreiche“ Tiere, Pflanzen und Mineralien (1735-68). Von hier ist der Weg zur Einteilung der Menschen, der vermeintlich „Anderen“, nach typologischen Merkmalen in sogenannte „Rassen“, erklärbar und nicht weit. Verbunden mit sozialer Bewertung stellt dies die Basis für Rassismus dar. In Museen wurden systematische ethnographische Sammlungen errichtet, die die Einordnung der sozialen und materiellen Kultur außereuropäischer Gesellschaften zum Ziel hatten.

Die wissenschaftliche Disziplin der Kultur- und Sozialanthropologie – Völkerkunde und Ethnologie, wie sie im deutschsprachigen Raum früher genannt wurde – verdankt seine Existenz und seinen Ursprung Begegnungen zwischen EuropäerInnen und Gesellschaften anderer Kontinente, die von ungleichen Machtverhältnissen in der Geschichte gezeichnet sind.

Und so wurde von europäischen ForscherInnen vermessen, geordnet, klassifiziert, über „die Anderen“ geschrieben und vermeintlich „gewusst“ d.h. eine bestimmte Art von Wissen aufgebaut. Dies gilt insbesondere für Museen mit ethnographischen Sammlungen aber auch für Kunstmuseen mit außereuropäischer Kunst.

Diese Art von Wissen ist eine in der Struktur an sich angelegte Macht und wird auch epistemische Gewalt bezeichnet¹¹¹, die auf diesem Akt des Einteilens und des Klassifizierens der „Anderen“ beruht und so tut, als ob das Wissen, das sie produziert und reproduziert „wissenschaftliche Wahrheit“ wäre. Bourdieu beschreibt die Beziehung zwischen sogenannten Subjekten und Objekten:

¹¹⁰ Vgl. Said, Edward, *Orientalism*, New York 1978 [;] vgl. Anthony Alan Shelton, *Museums and Anthropologies. Practices and Narratives*, in: Sharon Macdonald (Ed.), *A Companion to Museum Studies*, Oxford 2006, S. 64–80.

¹¹¹ Spivak, Gayatri Chakravorty, *Can the Subaltern Speak*, in: Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin (Hg.), *The Post-colonial Studies Reader*, Routledge New York 1995.

„Von symbolischer Herrschaft oder Gewalt sprechen, heißt davon sprechen, dass der Beherrschte von einem subversiven Aufruhr abgesehen, der zur Umkehrung der Wahrnehmungs- und Bewertungskriterien führt, dazu tendiert, sich selbst gegenüber den herrschenden Standpunkt einzunehmen.“¹¹²

Araba Evelyn Johnston Arthur beschreibt epistemische Gewalt folgendermaßen:

„Die diesem System zugrundeliegende Macht und epistemische Gewalt kann nur ein Wissen produzieren, dass uns als diejenigen über die etwas gewusst wird, zu Objekten macht über die in einem weißen Diskurs etwas gewusst wird. Dieses in der Praxis ausgeübte und wahrgemachte Wissen macht uns so zu Objekten der Unterwerfung.“¹¹³

Mit der Serie *Aus einem ethnographischen Museum* (1924-30) steht die Künstlerin Hannah Höch ab den 1920er Jahren mitten im Museumsdiskurs und gilt als eine der frühesten KünstlerInnen, die eine kritische künstlerische Perspektive auf die koloniale Konstruktion von Andersheit insbesondere im Museum wirft.¹¹⁴ Allein schon der Name der Serie ist interessant, verweist er doch nicht auf „authentische Kunstobjekte“ und ein von WestlerInnen imaginiertes „kulturelles Anderswo“¹¹⁵, sondern generell auf einen westlichen institutionellen Kontext, auf Museen als Orte, an denen Andersartiges produziert wird. „Alles, was in diesen Bildern als exotisch, primitiv oder fremd erscheinen mag, gehört in erster Linie der diskursiven Ordnung des Museums beziehungsweise der Ethnografie als wissenschaftlicher Praxis an.“¹¹⁶

Höch arbeitet mit den Techniken der Montage und Collage und gehörte dem Berliner Dada an, der von Medienbewusstsein und Selbstreflexion charakterisiert wird. Dessen VertreterInnen beschäftigten sich mit den Massenmedien. Sie zerlegten deren Sprache und Bilder und kreierten daraus ihre Mittel für Kritik. Trifft diese Praxis auf koloniale konstruierte Bilder und Blicke, ist sie ein gutes Mittel, um die Blickregime zerlegen zu können. Hannah Höch war die einzige Frau in der männerdominierten Dada-Gruppe. Maria

¹¹² Bourdieu, Pierre, *Die männliche Herrschaft*, 2005, Frankfurt/M., S. 202.

¹¹³ Johnston Arthur, Araba Evelyn und Görg, Andreas in: <http://no-racism.net/antirassismus/glossar/index.htm>, 20. Mai 2008.

¹¹⁴ Vgl. Kravagna, Christian, *Konserven des Kolonialismus: Die Welt im Museum in: schnittpunkt ausstellungstheorie & praxis* (Hg.), *Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien*, Turia und Kant, Wien 2008 und Vgl. Schmidt-Linsenhoff, Viktoria: *Ästhetik der Differenz: Postkoloniale Perspektiven vom 16. bis 21. Jahrhundert*, 15 Fallstudien. Band 1: Texte; Marburg: Jonas Verlag für Kunst und Literatur, 2010

¹¹⁵ Kravagna, S. 138 in: *schnittpunkt ausstellungstheorie & praxis* (Hg.), *Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien*, Turia und Kant, Wien 2008.

¹¹⁶ Ebd.

Makela¹¹⁷ sieht Höch mit anderen Kulturen sympathisieren, da sie selbst im Kunstbetrieb als Frau diskriminiert wurde: „Perhaps she as a woman, had so often been trivialized, Hannah Höch intuitively emphasized with the disrespected and exoticized Other of non European culture.“¹¹⁸. Sie arbeitete zehn Jahre lang beim Ullstein-Verlag und hatte Zugang zu Bildern, die ein neues Frauenbild diskutierten, aber auch zu ethnographischem Bildmaterial.

Die Collage als verfremdende Technik bietet sich gut dafür an, um neue Zusammenhänge in Altbekanntes, bereits kolonial konnotiertes Bildmaterial zu bringen. Sie verbindet Bilder von weißen Frauen und Ethno-Bildern zu hybriden Fantasiefiguren, zerlegt außereuropäische Skulpturen aus europäischen Museen und stellt sie mit Fragmenten weißer Frauen neu zusammen wie dies in ihrer Arbeit (Abb 1) *Denkmal II, Eitelkeit. Aus einem ethnographischen Museum* (1926) zu sehen ist. Dargestellt ist eine aus Fotos zusammengesetzte Figur auf einem quaderförmigen Podest. Sie besteht aus einer außereuropäischen Holzmaske mit Kopfschmuck, einem kurzen Oberkörper einer männlichen Plastik und einem weiblichen Unterkörper mit rasierter Scham und glatten weißen Frauenbeinen in der klassischen Standbein-, Spielbein-Positur. Den Hintergrund bilden drei breite Farbstreifen – Sandfarbe (unten), blau (Mitte) und grauer Farbe (oben) –, die das Bild horizontal teilen. Der perspektivisch dargestellte Sockel auf dem die Figur steht, erinnert an Dreidimensionalität, an einen Raum und zwar den Ort des Museums und lädt symbolisch dazu ein, um die Figur herumzugehen und sie zu betrachten.

Sockeln und auch Vitrinen, die in Höchs Fotomontagen immer wieder auftauchen, verweisen auf die museale Präsentation und erinnern an die Schaukästen der Museen. Sie sind Mittel, um die Figuren hervorzuheben und zu präsentieren, eine Form der Zurichtung der Repräsentierten vor den westlichen BetrachterInnen. Skulpturen wie Frauen kämpfen in ihren Werken mit der Schaulust, dem Ausgeliefertsein vor den westlichen bzw. männlichen BetrachterInnen. Der neutrale leere Hintergrund der Montagen vermittelt eine vermeintliche Objektivität, als spräche die Erscheinung der Figuren für sich und

¹¹⁷ Vgl. Makela, Maria, *From an Ethnographic Museum: Race and Ethnography in 1920s Germany*, in: *Ausst. Kat.: The Photomontages of Hannah Höch*, hg. von Maria Makela und Peter Boswell, Walker Art Center, Minneapolis 1996, in: Schmidt-Linsenhoff, Viktoria: *Ästhetik der Differenz: Postkoloniale Perspektiven vom 16. bis 21. Jahrhundert. 15 Fallstudien. Band 1: Texte*; Marburg: Jonas Verlag für Kunst und Literatur 2010, Band 1:Texte, S. 200.

¹¹⁸ Makela, Maria, S. 72, zitiert in: Schmidt-Linsenhoff 2010, Band 1:Texte, in Fußnoten, S. 201.

spielt mit dem Eindruck als hätten die Figuren keinen Kontext.¹¹⁹ Dies sind Höchs formale künstlerische Mittel, um eine museale Präsentation zu verdeutlichen, gleichzeitig dienen sie ihr auch als optische Analysekatoren und variables Ordnungssystem¹²⁰, welche an die Klassifizierungssysteme der Museen verweisen, welche auf ihre Sammlungen angewendet werden.

Höch bietet keine fertigen Lösungen zur Frage der Repräsentation an, auch haben die Arbeiten ihrer Serie keine bestimmte Abfolge, sind teilweise ohne Titel geblieben, und fordern das Publikum auf, in ihrer Sammlung mit anderen Ordnungssystemen weiter zu experimentieren.¹²¹ Die Bedeutung, die Höch in der frühen Auseinandersetzung mit Postkolonialismus zugeschrieben wird, beschreibt Kravagna folgendermaßen:

„Auch wenn es heute schwierig ist, Höchs kritische Intentionen zu rekonstruieren, so hebt sich ihr Blick auf die medialen und institutionellen Bedingungen der Konstruktion von Andersheit doch deutlich von zeitgleichen künstlerischen Einstellungen ab, die das ‚Primitive‘ als Projektionsraum der Zivilisationsflucht imaginieren.“¹²²

Eine weitere Arbeit beschäftigt sich mit den Möglichkeiten des Museums, Bedeutung zu konstruieren bzw. auch zu ent-kontextualisieren. 1953 erscheint der Film (Video 2) *Les Statues meurent aussi*¹²³ von Chris Marker und Alain Resnais, der von der Négritude Bewegung in Auftrag gegeben worden war. Der Film zeigt und reflektiert den symbolischen Tod und die Ent-Kontextualisierung der afrikanischen Kunst in europäischen Museen als Ergebnis von Kolonialismus. Der Film war in Frankreich bis 1965 verboten. Er bricht auf verschiedenen Ebenen mit Altbekanntem. Text und Sprache sind dabei eng miteinander verwoben. Er macht durch kritische antikolonialistische OFF-Kommentare auf sich aufmerksam, die von gegenläufigen Bildern begleitet werden. Der Film beginnt mit dem Statement: „Wenn Menschen tot sind, gehen sie in die Geschichte ein. Wenn Statuen tot sind, gehen sie in die Kunst ein. Diese Botanik des Todes nennen wir Kultur.“¹²⁴ Danach sind Masken und

¹¹⁹ Vgl. Kravagna, Christian, Konserven des Kolonialismus: Die Welt im Museum, <http://eipcp.net/transversal/0708/kravagna/de> (Zugriff: 12. 12. 2015)

¹²⁰ Vgl. Schmidt-Linsenhoff 2010, S. 202.

¹²¹ Vgl. Ebd. S. 201.

¹²² Vgl. Kravagna, Christian, Konserven des Kolonialismus: Die Welt im Museum, <http://eipcp.net/transversal/0708/kravagna/de> (Zugriff: 12.12. 2015)

¹²³ Resnais, Alain und Marker, Chris, *Les Statues Meurent Aussi* (Statues Also Die) – 1953 unter: <https://www.youtube.com/watch?v=hzFeuiZKHcg> (Zugriff: 24.3. 2016)

¹²⁴ Öhner, Vrääh, Kolonialismus aus der Sicht des linken Ufers: *Négritude*, nationale Kultur

Skulpturen quasi als materielle Relikte dieser vermeintlich toten Kultur, die im Museum landet, zu sehen. Durch eine besondere Kameraführung und Beleuchtung schafft es der Film diese „toten entkontextualisierten Objekte“ im Museum wieder zu verlebendigen. An anderer Stelle zeigt der Film weiße Laborratten und eine Off-Stimme ist zu hören, die die angebliche „Modernisierung“ Afrikas durch die Weißen auf ironische Weise erläutert und die „Schwarzen Anderen“ als Projektionsfläche der Weißen aufdeckt: „From such heights, Africa is a wonderful laboratory where it is possible to partially prefabricate the kind of good black dreamt up by the good whites.“¹²⁵

Der Film führt Elemente ein, die in dieser Art neu sind. Gegen Ende werden Szenen, in denen Missionare und Kolonialherren zu sehen sind, sowie dokumentarische Filmmaterialien von Alltagsszenen in Afrika eingefügt, um an die Geschichte und Kontexte zu erinnern, in denen die Kunstobjekte produziert wurden. Im Museum tauchen zum ersten Mal neue Figuren auf – eine farbige Frau als Rezipientin und Vertreterin des Kunstpublikums sowie ein afrikanischer Kunstproduzent, ein Maler. Der Film verbindet auf diese Weise afrikanische Museumsobjekte und stellt AfrikanerInnen als KünstlerInnen/ProduzentInnen sowie RezipientInnen dar.¹²⁶

In den späten 1960er Jahren, zur Zeit der geopolitischen Entkolonialisierung, gehören die künstlerischen Arbeiten von Lothar Baumgarten wie etwa (Abb 2a) *Unsettled Objects, Pitt Rivers Museum, Oxford* (1968/69) zu den ersten ausdrücklich institutionskritischen und systematischen Reflexionen auf Museen (Infobild 1) mit ethnographischen Sammlungen und deren Praktiken der Klassifizierungen und der Konstruktion von Anderen. Er beschäftigt sich mit dem „Selbst als Quelle der Produktion von Andersheit“, mit Praktiken des Beschreibens und Berichtens, Sammelns und Eroberns fremder Kulturen. Kravagna deutet Baumgartens Arbeiten als eine „deutliche Verschiebung vom modernistischen Begehren nach Differenz zu einer kritischen Archäologie von

und humanistische Vision in *Auch Statuen sterben* von Alain Resnais und Chris Marker, ÖZG 17/2006, S. 1 und Alain Resnais & Chris Marker - *Les Statues Meurent Aussi* (Statues Also Die) – 1953 unter <https://www.youtube.com/watch?v=hzFeuiZKHcg> (Zugriff: 24.3. 2016)

¹²⁵ Resnais, Alain & Marker, Chris, *Les Statues meurent aussi 3 - English Subtitles*, <https://www.youtube.com/watch?v=tUiV0Xou9FE> (Zugriff: 7.7. 2016)

¹²⁶ Vgl. Öhner, ÖZG 17/2006 sowie Vgl. Schmidt-Linsenhoff 2010, S. 334.

Repräsentationsformen des Anderen“.¹²⁷

In Baumgartens Dia-Installation (Abb 2b) *Unsettled Objects* beschreibt er die evolutionistisch-musealen Ausstellungspraktiken des Pitt Rivers Museum in Oxford, das im späten 19. Jahrhundert gegründet wurde. Das Museum wendete Pitt Rivers vergleichende Methoden¹²⁸ an und ordnete Sammlungsobjekte typologisch nach ihrer Form an. Dabei spielen evolutionistische Vorstellungen von der Entwicklung von Kulturen und kulturellen Äußerungen eine Rolle, denn das Museum zeigte mit welchen „altmodischen Gegenständen und Ideen“ diese Gesellschaften zur Zeit „ihrer Entdeckung“ gearbeitet haben, die westliche BesucherInnen an jene von prähistorischen und steinzeitlichen Menschen in Europa erinnerten. Aber auch die von Fabian angesprochene Problematik der *Encapsulated time*, die Asymmetrie in der Verweigerung der Gleichzeitigkeit zwischen jenen, die schreibend oder ausstellend Diskurse produzieren und den Betroffenen, taucht hier auf.

Baumgarten zeigt in seiner künstlerischen Arbeit überfüllte Vitrinen mit verschiedensten Gegenständen, die mal nach Funktion, mal nach formaler Ähnlichkeit geordnet wurden und lässt Worte wie „displayed“, „imagined“, „classified“, „studied“ oder „consumed“ in den Dias auftauchen. Die Objekte erscheinen dabei, wie das Museum sie beschreibt: Als stumme Zeugen sogenannter „primitiver Gesellschaften“, die das Museum für die Nachwelt bewahren müsse, bevor diese völlig verschwinden. Die übervollen Vitrinen sowie diverse Verpackungen, Beschriftungen und Nummerierungen in Baumgartens Dias zeigen die westliche Sucht nach Sammeln, Aneignung und Anhäufung von „exotischen“ Objekten, sowie die Lust der machtvollen Kontrolle durch Handlungen des Ordners und Klassifizierens im Museum. Wie Kravagna beschreibt, beschleicht manch BetrachterInnen der Dias bei dieser Fülle an Objekten Orientierungslosigkeit und – beobachtet man sich selbstkritisch – immer noch der Wunsch, diese chaotische Anhäufung zu verstehen und zwar nach einer für uns verständlichen Ordnung.¹²⁹

¹²⁷ Kravagna, Christian, <http://eipcp.net/transversal/0708/kravagna/de> (Zugriff: 11.1. 2016)

¹²⁸ Vergleichende Methode bedeutet, dass man von einer Entwicklung einfacher zu komplexen Formen der Kulturäußerungen ausgeht. Man nimmt an, dass Menschen unter gleichen Bedingungen auch Gleiches hervorbringen. Einer der KustodInnen des Museums, Edward Burnett Tylor geht dabei von einer stufenweisen Entwicklung von der Wildheit, über Barbarei zur Zivilisation der Menschen aus.

¹²⁹ Vgl. Kravagna, Christian, *Konserven des Kolonialismus: Die Welt im Museum in: schnittpunkt ausstellungstheorie & praxis* (Hg.), *Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale*

Einige KünstlerInnen haben begonnen Kritik ins Museum einzuführen – was einen neuen Blick auf Ausstellungen oder die Narration von Geschichte ermöglicht hat – und wollen sich dabei selbst nicht einordnen lassen. Auf widerspenstige Weise versuchen sie die ihnen zugeteilte Rolle zu verlassen bzw. gar nicht erst einzunehmen wie beispielsweise der Künstler Fred Wilson. Er beschreibt sich selbst als Nachfahre von "African, Native American, European and Amerindian", hat lange Zeit in den Vermittlungsabteilungen von verschiedenen Museen in den USA gearbeitet und hinterfragt und provoziert mit seinen Arbeiten dominante Narrationen und traditionelle Präsentationsformen von Kunst und Kunstobjekten in Museen. 1987 gestaltete er drei verschiedene Ausstellungsräume für andere KünstlerInnen in der Longwood Art Gallery in New York. Ein Raum war als „white cube“, ein Raum war als Innenraum eines privaten Hauses Ende des 19. Jahrhunderts gestaltet, der dritte als ethnographischer Museumsraum. Wilson machte damit darauf aufmerksam, wie unterschiedlich die Werke der zeitgenössischen KünstlerInnen in den drei Räumen mit ihrer Ausstellungsarchitektur sich darstellen und interpretiert werden können und machte damit auch deutlich, welche Macht das Display der Museumsräume ausübt.¹³⁰

In vielen seiner Arbeiten geht es Wilson in den 1990er Jahren auch um das Sichtbarmachen von Geschichte(n) und deren marginalisierten ProtagonistInnen. In seiner mehrteiligen Ausstellung *Mining the Museum* (1992-93) in der Maryland Historical Society standen am Ausstellungseingang auf Sockeln drei Büsten – Napoleon, Andrew Jackson und Henry Clay. Er platzierte hier als Installation (Abb 3) *Pedestals, Globe, and Busts* drei leere Sockel mit den Namen dreier wichtiger und vergessenen Afro-AmerikanerInnen und Marylander – Fredrick Douglas, Journalist und Politiker, Benjamin Banneker, ein bedeutender Mathematiker, und Harriet Tubman, Abolitionistin – um auf deren fehlende Repräsentation in der Institution aufmerksam zu machen¹³¹ und zu offenbaren, dass in Museen immer ein bestimmter Erzählstrang, eine

Museologien, Turia und Kant, Wien 2008.

¹³⁰ Vgl. Wilson, Fred, Fred Wilson, *Issues in Cultural Theory* 4, Center for Art and Visual Culture, University of Maryland Baltimore County, 2001, S. 24.

¹³¹ Vgl. Ginsberg, Elisabeth, 1992–1993, *Case Study: Mining the Museum* unter: <http://beautifultrouble.org/case/mining-the-museum/> (Zugriff: 10.5. 2016)

bestimmte Geschichte dominiert.

In der gleichen Ausstellung wurden BesucherInnen mit Postern (Abb 4) im Aufzug durch das Museum geleitet, auf denen zu lesen stand: „What is it? Where is it? Why? What is it saying? How is it used? For whom is it created? For whom does it exist? Who is represented? How are they represented? Who is doing the telling? The hearing? [...]“¹³² Wilson machte damit auf den objektivierenden und dabei neutralisierten Erzähler, das Museum, das scheinbare „Wahrheiten“ erzeugt, aufmerksam und entschleierte dessen Rolle im Erzählen der dominierenden Geschichte.

„Die Anordnung von Objekten in Galerien und Museen hat einen immensen Einfluß auf unsere Sichtweise der Welt. Das Interesse westlicher Museen an Afrika und der Dritten Welt konzentriert sich vor allem auf die `Unterdrückung` (das Exotische) und den Beitrag, den sie für eine klar abgehobene Sichtweise des westlichen Selbst leisten kann. Museen sind anscheinend äußerst narzißtische Institutionen. Sie fühlen sich am wohlsten, wenn sie durch westliche Kunst ihre eigenen Werte, Ideen und ästhetischen Grundsätze widerspiegeln oder andere Kulturen als etwas grundsätzlich Verschiedenes darstellen können.“¹³³

In seiner Arbeit (Abb 5a, 5b) *An Invisible Life, A view into the world of a 120 year old man (Baldwin Antinous Stein)* (1993) erschafft Wilson eine Fantasieperson namens Baldwin Antinous Stein, ein vermeintlicher Weltreisender, der in der Karibik geboren wurde, der Porträtfotograf und ein Freund des Fotografen Muybridge und Schriftstellers Marcel Proust war. Mit Objekten, Fotos und dem Ambiente eines im Stil des Ende 19. und Anfang 20. Jahrhunderts ausgestatteten Hauses und entsprechenden BesucherInnen-Führungen erweckte er hier eine fiktive Figur zum Leben. Wilson zeigt damit die unhinterfragte Autoritätsmacht, das symbolische Kapital, mit dem Museen ausgestattet sind, um selbst nicht-reale Personen wirklich werden zu lassen. Zudem steht diese Erzählung des Herrn Stein auch für all jene Geschichten, die noch nicht erzählt oder in die Archive gelangt sind.¹³⁴

Seine Serie *Rooms with a View: The Struggle between cultural Content and the Context of Art* (1990) beinhaltet ein Werk (Abb 6) mit dem Titel *The Colonial Collection: The Spoils*. Dazu zeigte Wilson afrikanische Masken, deren Augen

¹³² Wilson 2001, S. 27.

¹³³ Wilson, Fred, *Silent Messages*, in: *Museums Journal*, May 1995.

¹³⁴ Vgl. Wilson 2001, S. 29.

und / oder Mund in britische und französische Fahnen eingewickelt waren. In eigens hierfür angefertigten alt erscheinenden Vitrinen präsentierte er alte Lithographien von Strafexpeditionen von Briten und Zulus und hängte die eingewickelten Masken dahinter auf. Das Display erweckte den Eindruck, dass die Masken aus der Zeit der Strafexpedition herrührten, die Assoziation war genährt und der neue Kontext zwischen den Objekten künstlerisch-verführerisch hergestellt. Nichts anderes, nämlich verschiedene Narrationen, allerdings mit anderen Inhalten, erschaffen Museen mit Gegenüberstellungen, Vergleichen und Anordnungen ihrer Objekte.¹³⁵

Die Art und Weise, wie außereuropäische Objekte in europäische Museen gekommen sind, ist oft sehr abenteuerlich und gleichzeitig beschämend. Es gibt verschiedene Arten der Aneignung, auch unter Mithilfe der indigenen Bevölkerung, in einem Feld asymmetrischer Machtverhältnisse. Schmidt-Linsenhoff veröffentlicht eine Anzahl von Fotografien, die dies thematisieren und in denen die ProduzentInnen und BenutzerInnen der Artefakte im Bild erscheinen, etwa jenes Foto von 1912, das König Njoya Ibrahim mit seinem Hofstaat in Kamerun und dem österreichischen Händler Rudolf Oldenburg zeigt. Der König sitzt auf einer Kopie des Throns – das Original hat Oldenburg in geschickten Verhandlungen für Kaiser Wilhelm und das Berliner Völkerkundemuseum erworben – während Oldenburg lässig sitzend seinen Fuß gegen den Thron abstützt und damit bereits auf seinen Besitz hinweist (Infobild 2). Auch der Ethnologe Michel Leiris nahm zwischen 1931-33 an einer Expedition von Dakar nach Djibouti teil und beschreibt in *L'Afrique Fantôme* wie er und der Expeditionsleiter Marcel Griaule indigene Kultgegenstände vor den Augen der Dorfgemeinschaft entwendeten und sie „wie Diebe davonschlichen.“¹³⁶ Die Sammelpraxis von Museen etwa in Form von sogenannter konfiszierter Ware aus Militärexpeditionen, war unrühmlich und blieb lange Zeit unhinterfragt, und auch EthnologInnen, die in den Museen arbeiteten, interessierten sich nicht dafür, wer diese Stücke hergestellt oder im Konkreten

¹³⁵ Vgl. Wilson 2001, S. 25 und S. 50–51 sowie Vgl. Kravagna, Christian, *Konserven des Kolonialismus: Die Welt im Museum in: schnittpunkt ausstellungstheorie & praxis* (Hg.), *Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien*, Wien: Turia und Kant 2008.

¹³⁶ Vgl. Leiris, Michel, (1985): *Phantom Afrika 1 & 2. Tagebuch einer Expedition von Dakar nach Djibouti*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M., S. 111 ff.

benutzt hatte.¹³⁷

Leiris löste mit seinen Beschreibungen darüber Aufregung in der Wissenschaftsgemeinde aus.¹³⁸ Nicht zufällig schlagen sich westliche Museen also mit Rückforderungen indigener Gemeinschaften herum und sind dabei, die Provenienz ihrer Sammlungen zu erforschen und nachvollziehbar zu machen.

Laut Krzysztof Pomian liegt die Bedeutung eines Museumsobjekts darin, dass der Gegenstand dem Kreislauf sozialer und ökonomischer Aktivitäten zumeist für immer entzogen wird.¹³⁹ Ein Museum, das als „Contact Zone“ verstanden wird, kann als Ort dienen, um Personen und Dinge (wieder) miteinander in Beziehung zu bringen und einen neuen Kreislauf zu erschaffen.

Das Museum als Kontaktzone kann dazu dienen einen eng definierten Raum eines ethnographischen Museums aufzubrechen und seine Grenzen, was Wissensproduktion in diesem Rahmen bedeutet, zu verschieben.

Der Begriff „Contact Zone“ stammt von Mary Louise Pratt, die diesen folgendermaßen definiert:

„[...] the spaces of colonial encounters, the space in which peoples geographically and historically separated come into contact with each other and establish ongoing relations, usually involving conditions of coercion, radical inequality, and intractable conflict.“

Der Begriff Kontaktzone:

„[...] is an attempt to invoke the spatial and temporal copresence of subjects previously separated by geographic and historic disjunctures, and whose trajectories now intersect. By using the term „contact“ I aim to foreground the interactive, improvisational dimension of colonial encounters so easily ignored or suppressed by diffusionist accounts of conquest and domination. A „contact“ perspective emphasizes how subjects are constituted in and by their relations to each other. [It stresses] copresence, interaction, interlocking understandings and practices, often within radically asymmetrical relations of power.“¹⁴⁰

Die Themen in diesen Kontaktzonen, die verhandelt werden sollen, sind die Beziehung an sich, die Art der Reziprozität, die Form des andauernden Austausches sowie Fragen der Gerechtigkeit.

¹³⁷ Vgl. Price, Sally, *Primitive Kunst in Zivilisierter Gesellschaft*, Campus Verlag, Frankfurt/New York, 1989, S. 326f.

¹³⁸ Vgl. Wintershoff, Heike, <http://www.about-africa.de/kunst-und-kontext/ausgabe-02-2011/294-echtheitskonzepte-afrikanischer-objekte-museum-auktionshaus-sammler>, Ausgabe 02 2011, S. 32 (Zugriff: 23.3. 2016)

¹³⁹ Vgl. Pomian, Krzysztof, *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*. Berlin. Wagenbach 1998, S. 13–19.

¹⁴⁰ Pratt, Mary Louise, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, London and New York: Routledge, 1992, S. 6–8.

Ein Beispiel aus dem Portland Museum of Art in Oregon beschreibt der Historiker und Kultur-, und Sozialanthropologe James Clifford, er empfiehlt Museen als Kontaktzonen zu etablieren. Hier nutzten VertreterInnen der *Tlingit*¹⁴¹ Museumsobjekte als Mittel, um aktuelle brisante Themen mit der Vergangenheit zu verknüpfen. Angesehene RepräsentantInnen der Gemeinschaft wurden eingeladen, um das Museum bei der Neuaufstellung der NW-Küsten Sammlung zu unterstützen. Die Museumsangestellten erwarteten, dass sie mehr über die einzelnen Objekte und deren Funktion herausfinden könnten. Die VertreterInnen der Tlingit allerdings nutzten die Möglichkeit, um zu dieser Zeit aktuelle politische Konflikte anzusprechen. Die Objekte dienten ihnen dabei als Erinnerungshilfen und wurden dafür genutzt, um Geschichten, zum Teil in Liedform verpackt, zu erzählen und damit eine Botschaft zu übermitteln. Diese Darbietungen verliefen nach einem strengen Protokoll der Clans und Communities, was dem Treffen zwischen VertreterInnen des Museums und der Tlingit einen bedeutungsvollen und zeremoniellen Charakter verlieh. Angeregt durch das Museumsobjekt einer Killerwal-Trommel kreierten die Natives ein Lied von einem Wal in einer Bucht und konnten damit Kritik am Verlust von tribal land in Alaska und den Gesetzen des Forrest Service anbringen. Die Objekte mit Personen in eine (neue) Beziehung zu bringen war sehr fruchtbringend, wenn dies auch anders verlief als es vom Museumspersonal geplant war. Mittels dieser Objekte konnten die Natives nicht nur ihre Kritik, sondern auch andere Geschichten zur Sprache bringen, die nichts mit dem Kontakt zwischen Natives und Weißen zu tun hatten, sondern die kulturelle Kontinuität innerhalb ihrer Gemeinschaft betraf und Erinnerungen und die Verbundenheit mit dem Land evozierten. Die Artefakte regten zu Erzählungen von weiterhin andauernden Machtunterschieden an und erinnerten das Museum dadurch an seine Verantwortung. Reziprozität wurde eingefordert, aber nicht mit der Illusion das Machtungleichgewicht der Geschichte zu einem Abschluss zu bringen, sondern um die Beziehung des Dialogs lebendig zu erhalten.¹⁴²

Das Museum als Verwalter ethnographischer Objekte wurde auf seine politische Verantwortung und seine Positionierung im Hier und Jetzt aufmerksam

¹⁴¹ Eine Gruppe von Natives in Nordamerika.

¹⁴² Vgl. Clifford, James, *Museums as Contact Zones*, in: James Clifford, *Routes. Travel and Translation in the late Twentieth Century*, Cambridge/London 1997

gemacht. Die Tlingit forderten das Museum auf mit den Informationen umsichtig umzugehen: „We' re taking the risk of confiding important things to you. It's important that these be recorded for prosperity. What will you do with what we give you? We'll be paying attention.“¹⁴³

Dies ist ein Beispiel für ein Museum als Kontaktzone, das sich in diesem Fall mit den Sammlungsobjekten des Museums und deren Umgang auseinandersetzt. Museen waren und sind politische Räume, Orte, wo Diskurse konstruiert, implementiert und repräsentiert werden.¹⁴⁴ Kontaktzonen nach James Clifford sind Orte hybrider Möglichkeiten. So sollen Museen auch dynamische Orte des Verhandeln sein, wo über Neupositionierungen im sozialen Feld gestritten wird: „Contact zones (Anm. are) – places of hybrid possibility and political negotiation, sites of exclusion and struggle [...]“¹⁴⁵

Museen als Kontaktzonen zu verstehen korreliert mit Michel Foucaults Konzept von Heterotopien. Dies sind utopische Räume an realen Orten. Foucaults Heterotopien sind Gegenorte, wo ein Positionenwechsel der Beteiligten im Feld möglich gemacht werden kann,¹⁴⁶ wo Dinge geschehen können, die vorher nicht planbar sind.

In dieser Krise der Repräsentation sind Museen „nicht mehr länger Orte, um wertvolle Objekte auszustellen und objektive Werte zu repräsentieren, sondern vielmehr Räume [...], in denen ungewöhnliche Begegnungen und Diskurse möglich werden. [...] Räume, in denen Dinge ‚stattfinden‘ und nicht einfach ‚gezeigt werden‘“.¹⁴⁷

Das Museum als Kontaktzone und als Handlungs- und Diskursraum, wo Handlungsmacht neu verteilt werden kann, bietet für KünstlerInnen viele Möglichkeiten, um die dem Museum zugeschriebene Autorität zu nutzen, mit ihr

¹⁴³ Ein/e Tlingit RepräsentantIn, keine Angaben zum Namen der Person, in: Clifford 1997, S. 191.

¹⁴⁴ Kragulj, Claudia, Das Museum dekolonisieren. Strategien für eine kritische Auseinandersetzung mit ethnographischen Narrativen, Wien 2008, S. 48.

¹⁴⁵ Clifford, James, Museums as Contact Zones, in: James Clifford, Routes. Travel and Translation in the late Twentieth Century, Cambridge/London 1997, S. 212f.

¹⁴⁶ Vgl. Foucault, Michel (1967): Von anderen Räumen. In: Dünne, Jörg / Günzel, Stephan (Hg.) (2006): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Suhrkamp: Frankfurt/Main, S. 320.

¹⁴⁷ Sternfeld, Nora und Ziaja, Luisa, ‚What Comes After the Show? On Post-Representational curating‘, S. 62–64. in: Barbara Borčić und Saša Nabergoj (Hg.): Dilemmas of Curatorial Practices, World of Art Anthology, Ljubljana, 2012, in: <http://www.openspace-zkp.org/2013/de/journal.php?j=3&t=5> (Zugriff: 13.7. 2016)

zu spielen, im eigenen Sinne einzusetzen und dabei hegemoniale Narrationen zu verändern und BesucherInnen zu Beteiligten zu machen.

Ein solches Projekt, in dem ein Museum zur Kontaktzone wird, schuf die Künstlerin Martha Rosler. Im Rahmen des mehrteiligen Projekts *Demokratie* der Group Material organisierte sie die Ausstellung (Abb 7a, 7b) *Wenn du hier lebst... Die Stadt in Kunst, Theorie und sozialem Aktivismus* (1989) in der Dia Art Foundation in New York als diskursives, ortsspezifisches Forschungs- und Ausstellungsprojekt. Dieses beschäftigte sich mit dem Thema der Obdachlosigkeit. Sechs Monate lang diskutierten AkteurInnen aus unterschiedlichen Verhältnissen – junge KünstlerInnen, eine Gruppe selbstorganisierter Obdachloser, ein ArchitektInnen-Kollektiv, StadtplanerInnen, SchülerInnen und diversen InteressensvertreterInnen – und verwandelten den Kunstraum in einen sozialen Raum. Das Projekt bestand aus drei Teilen: Bibliotheken, Diskussionsforen und öffentliche Events wie Filmscreenings und Lesungen. Die ausgestellten Objekte bestanden aus Fotos, Plakaten, Videos, Zeitungen, temporären Büros und Bibliotheken. Das partizipativ angelegte Projekt zeigte, dass Museumsobjekte nicht isoliert und aus ihrem Kontext herausgerissen werden müssen, um ins Museum zu gelangen. Yvonne Rainer bezeichnete das Projekt als:

„[...] a vivid demonstration of how an art exhibition can constitute a radically different approach, one that can offer not only a diversity of objects but can contextualize a social field in and from which the objects are produced and derive their meaning. In other words, an art exhibition does not have to separate, or isolate, its objects from the conditions in and under which those objects have been produced.“¹⁴⁸

Bei der interdisziplinären Arbeit der Künstlerin verschwimmen kuratorische und künstlerische Grenzen. *Wenn du hier lebst...* hatte großen Einfluss auf nachfolgende KünstlerInnen und das Verständnis von kollektiven, partizipativen, künstlerischen und kuratorischen Praxen im institutionellen Kunst- und Ausstellungskontext.¹⁴⁹

¹⁴⁸ Rainer, Yvonne, Preface: The Work of Art in the (Imagined) Age of Unalienated Exhibition, *If You Lived Here, The City in Art, Theory, and Social Activism*, A Project by Martha Rosler, Bay Press, 1991, S. 13.

¹⁴⁹ Vgl. Rosler, Martha, *If You Lived Here Still*, in: <http://www.e-flux.com/program/martha-rosler-if-you-lived-here-still/> (Zugriff: 13.7. 2016) und Nora Sternfeld und Luisa Ziaja: ‚What Comes After the Show? On Post-Representational curating‘, in: Barbara Borčić und Saša Nabergoj (Hg.): *Dilemmas of Curatorial Practices*, World of Art Anthology, Ljubljana, 2012, S. 62–64. in: <http://www.openspace-zkp.org/2013/de/journal.php?j=3&t=5> (Zugriff: 13.7. 2016)

II. 2. Der männliche Blick / Künstler- und Entdeckerblick

Was ist das Männliche am männlichen Blick? Repräsentationen und damit auch Vorstellungen von Mann und Frau und was als „männlich“ oder „weiblich“ bezeichnet wird, gelten laut Bourdieu als sozial und kulturell eingeübte Wahrnehmungspraxis,¹⁵⁰ die in unseren „Habitus als Handlungs-Wahrnehmungs- und Denkmatrix“¹⁵¹ eingeschrieben sind. Diese Wahrnehmungsmuster schlagen sich im anatomischen Körper nieder. Auch Judith Butler macht mit ihrer Gendertheorie darauf aufmerksam, dass sich Geschlecht erst durch kulturelle und soziale Praktiken herstellt, die sich im Körper materialisieren.¹⁵² In diesem Sinne gehören auch Bilder und Blicke zu den Praxen, die Geschlecht und Kategorien wie männlich oder weiblich erzeugen.

Dass der männliche Blick, der sich in das Objekt seiner Wahrnehmung und Repräsentation einschreibt, dabei selbst unmarkiert bleibt und damit dem ort- und körperlosen Auge Gottes gleicht, darauf weist die Philosophin Donna Haraway 1988 hin.¹⁵³ Der männliche Blick bleibt selbst unsichtbar, tut als ob er geschlechts- und kulturspezifisch neutral wäre und erhebt Anspruch auf universelle Geltung. So wird der weiße männliche Blick zu einer unsichtbaren Instanz, der die Repräsentation der Anderen überwacht und kontrolliert. „It [the male gaze] has become part of the structures of feeling of our day and age (...)“¹⁵⁴ Die Wirksamkeit seiner Macht durch seine Unmarkiertheit erinnert an das Konzept des Panoptismus von Michel Foucault. Von „Panoptischen Blicken auf Körper“¹⁵⁵ schreibt auch Tina Denninger, bei denen es um die Wahrnehmung des eigenen Körpers und der eigenen Sichtbarkeit geht, die eng mit den Blicken Anderer zusammenhängt. Wird man von anderen

¹⁵⁰ Vgl. Bourdieu 1979, S. 169.

¹⁵¹ Vgl. Ebd.

¹⁵² Vgl. Butler, Judith, Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997, S. 21.

¹⁵³ Haraway, Donna, Situated Knowledges: The Science of Question in Feminism as a Site of Discourse on the Privilege of Partial Perspective, in: Feminist Studies, 14, No. 3, 1988, S. 575ff. zitiert in: Schmidt-Linsenhoff, Viktoria: Ästhetik der Differenz: Postkoloniale Perspektiven vom 16. bis 21. Jahrhundert. 15 Fallstudien. Band 1: Texte; Marburg: Jonas Verlag für Kunst und Literatur 2010, S. 23.

¹⁵⁴ Streeter, Thomas / Hintlian, Nicole / Chipetz, Samantha / Callender, Susanna, A Web Essay on the Male Gaze, Fashion Advertising, and the Pose, <http://www.uvm.edu/~tstreete/powerpose/conclusion.html> (Zugriff: 15.7. 2016)

¹⁵⁵ Denninger, Tina, Sehen und gesehen werden. Panoptische Blicke auf Körperhüter <http://www.oeku-buero.de/info-blatt-81/articles/sehen-und-gesehen-werden.html#1> (Zugriff: 26.6. 2016)

beispielsweise nicht wahrgenommen, fühlt man sich unsichtbar und nicht wertgeschätzt und verhält sich dementsprechend.

Entdecker, Erfinder und Künstler, denen wir Erfindungen und Entdeckungen, quasi alles Neue in der Welt, zu verdanken hätten, geht auf das Konzept der *invenzione* bei Leon Battista Alberti zurück. Seit der Renaissance gelten Erfindungen und Entdeckungen als höchste Form einer künstlerischen Kreativität, die mit Männern verbunden und männlich konnotiert sind.¹⁵⁶

Schmidt-Linsenhoff spricht von der Vorstellung einer „männlichen abendländischen Geniegemeinschaft“, deren Zugehörigkeit weiße Männlichkeit voraussetzte und gleichzeitig den Ausschluss von Frauen und anderen Männern bedeutete.¹⁵⁷ Jan van der Straets Kupferstich *Vespucci entdeckt America* (um 1590) ist paradigmatisch für diese Vorstellung. Das Bild zeigt den Mann und Entdecker Amerigo Vespucci vollständig bekleidet mit technisch-wissenschaftlichen Instrumenten und Schwert ausgerüstet und das Objekt seines und Straets Blicks als nackte Frau, die das „neu entdeckte“ Land verkörpert.

Daniel Boyd und Michael Cook, beide Künstler aus Australien, drehen den Spieß der sogenannten Entdeckungen um. Im Bild (Abb 8) *We call them Pirates Out There* (2006) reproduziert Boyd ein Gemälde *The Landing of Captain Cook* des weißen australischen Künstlers Emanuel Phillips Fox und stellt dieses aus Perspektive der Aborigines als Akt der Piraterie dar. Auf der britischen Fahne, die die englischen Besetzer bei sich tragen, ist ein Jolly Roger-Piratensymbol zu sehen und Rauch am Himmel zeugt von Siedlungen der Aborigines, entgegen der Doktrin von *terra nullius*, niemandes, herrenloses Land. In Michael Cooks Fotoserie (Abb 9a, 9b) *Civilised* (2012) sieht man australische Natives einzeln und in der Rolle und in historischen Kostümen der vier erobernden europäischen Mächte, Spanien, Frankreich, die Niederlande und Großbritannien, an einem flachen Meeresstrand stehen.

Mit der Arbeit versucht Cook den Begriff der sogenannten „Zivilisiertheit“ zu hinterfragen:

„The way that the Aboriginal people lived in Australia, I mean, it well and truly was civilised but its how the explorers saw Aboriginal people through their own eyes and

¹⁵⁶ Vgl. Schmidt-Linsenhoff 2010, S. 22.

¹⁵⁷ Vgl. Ebd., S. 21ff.

what made them civilised was it cultivating the land, was it living in a built up society, was it the clothes that they wear or was it how they looked and the colour of their skin. That is the question 'how did they see them as being civilised?' because they were civilised."¹⁵⁸

Gordon Bennetts Serie kleiner quadratischer Arbeiten (Abb 10) namens *Untitled (dismay, displace, disperse, dispirit, display, and dismiss)* (1989) zeigt bekannte Bilder wie die Ankunft von Captain Cook in der Botany Bay begleitet mit den sechs Worten in großen Blockbuchstaben aus dem Titel. Das sechste Bild *DISMISS* zeigt ein schwarzes Quadrat und weist auf das Unsichtbarmachen der australischen Natives hin. Er kommentiert und kritisiert die kolonialistische visuelle Repräsentation der Entdeckung des „neuen Kontinents“ mit diesen sechs Titeln.

Der Mythos der reisenden und forschenden Entdecker und der „Neues schaffende und gebärende“ Künstler werden immer wieder miteinander verknüpft. André Breton verglich surrealistische Künstler mit Christoph Kolumbus' Aufbruch ins Unbekannte! Als Identifikationsfigur werden weiße Erfinder und Entdecker zwar spätestens ab den 1930ern von der politisch-philosophischen Bewegung der Négritude abgelehnt. Allerdings besteht auch heute nach dem Ende der politischen Dekolonisierung, die Idee von „Entdeckungen“ im Feld der Kunst in anderer Form weiter, beispielsweise darin neue Territorien außerhalb der bekannten Kunsträume zu besetzen. Diese reicht von der symbolischen Besetzung durch Land Art bis zur forcierten Mobilität im Zuge der Globalisierung der Kunstsysteme, bei denen KünstlerInnen mittels Artist in Residence-Programmen von Land zu Land reisen.¹⁵⁹ Aber auch diese Artist in Residence-Programme basieren in ihrer Kernintention auf dem Entdeckermythos, einem männlichen Blick-Habitus der Entdeckungen, aus dem die Künstlerrolle des heimatlosen Vagabunden, des priesterlichen Schamanen, des besitzlosen Nomaden und grenzüberschreitenden Migrant hervorging.¹⁶⁰

Auch bei SammlerInnen und KuratorInnen, die nach neuen künstlerischen

¹⁵⁸ Cook, Michael, UTS Art, Michael Cook, unter: <http://art.uts.edu.au/index.php/michael-cook/> (Zugriff: 10.05. 2016)

¹⁵⁹ Dies ist allerdings aufgrund der prekärer Lebenssituationen vieler KünstlerInnen oft die einzige Möglichkeit ist sich den Lebensunterhalt zu finanzieren.

¹⁶⁰ Vgl. Haehnel, Birgit, Regelwerk und Umgestaltung. Nomadische Denkweise in der Kunstwahrnehmung nach 1945, Berlin 2007 zitiert in: Schmidt-Linsenhoff 2010, S. 22.

Talenten im außereuropäischen Raum suchen, sieht Schmidt-Linsenhoff eine Form der Entdeckerperspektive versteckt. Stellvertretend für ethnische Gruppen markieren sie mit den entdeckten KünstlerInnen geographische Räume, während westliche KünstlerInnen universell geltende Kunst schaffen.¹⁶¹ Ist man nicht europäisch, weiß und männlich, kommt man nur schwer in den Kunstmarkt bzw. wird nur selten in den Kanon der Kunstgeschichte aufgenommen. Diese Tatsache kritisiert Chérie Samba in seinem Triptychon (Abb 11abc) *Quel avenir pour notre cheri samba?* (1997) Auf einem der drei Bilder sind Samba und Picasso mit einem Bild unter dem Arm auf dem Weg ins Centre Pompidou zu sehen, das jedoch nur Picasso aufnimmt.

Die Guerrilla Girls, eine Gruppe feministischer Künstlerinnen und Kunstaktivistinnen, gegründet 1984 in den USA, decken mit Fakten und Humor den weißen männlichen Blick – in seiner Ausformung sexistischer und rassistischer Praktiken in der Kunst- und Filmwelt, der Politik und Popkultur – auf. Sie sind bis heute aktiv und beschreiben ihren Einsatz folgendermaßen: „We undermine the idea of a mainstream narrative by revealing the understorey, the subtext, the overlooked, and the downright unfair.“¹⁶²

Sie agieren anonym, tragen Gorillamasken in der Öffentlichkeit und verwenden Namen verstorbener Künstlerinnen als Pseudonyme. Bekannt wurden sie mit ihrem Plakat (Abb 12) *Do women have to be naked to get into the MET. Museum?* (1989) mit dem Hinweis *Less than 5% of the artists in the Modern Art Sections are women, but 85% of the nudes are female*. Damit kritisierten sie das Metropolitan Museum of Art in New York für seine unausgewogene und unhinterfragte Ausstellungspraxis fast ausschließlich männliche Künstler auszustellen, die vorrangig nackte Frauen malen. Auf dem Plakat, das als Hintergrund gelbe Signalfarbe verwendet, ist die Rückenansicht einer nackten Frau zu sehen, deren Darstellung auf eine Odaliskens-Darstellung (1842) von Jean-Auguste-Dominique Ingres (Infobild 3) zurückgeht. Auf dem Kopf trägt sie eine Gorillamaske.

¹⁶¹ Vgl. Schmidt-Linsenhoff 2010, S. 109f.

¹⁶² Guerrilla Girls, <http://www.guerrillagirls.com/our-story/> (Zugriff: 23.5. 2016)

II. 3. Der weiße ethnisierende Blick

Weißsein ist für Susan Arndt ein wirkungsmächtiges Konstrukt, das unsichtbar herrscht und als Motor für Rassismus dient. Rassismus sei in Europa historisch gewachsen, seine Ursprünge sieht sie in „Rasse“- Kategorien, die aus dem Tier- und Pflanzenreich stammen und nach der Begegnung mit „den Anderen“ auf diese angewandt wurden, wobei EuropäerInnen sich selbst bei dieser Klassifizierung außen vor sahen.

Viktoria Schmidt-Linsenhoff beschreibt den weißen Blick in ihrer Einleitung des gemeinsamen mit Karl Hölz' und Herbert Uerling herausgegebenen Buch *Weißer Blicke. Geschlechtermythen des Kolonialismus*:

„Referenz der Signifikanten im Realen sind vielmehr die weißen Blicke der Einen, die die Farben der Alterität auf andere Körper projizieren, um weiße Identität zu erzeugen und zu stabilisieren.“¹⁶³

Whiteness – ähnlich wie „Männlichkeit“ – wird hier als eine wirksame verinnerlichte Norm, als Maßstab, an dem die „Anderen“ gemessen werden und ihnen eine bestimmte Art von Bedeutung zugeschrieben wird, definiert. Whiteness, als unmarkierte Instanz, bringt einen bestimmten weißen Blick hervor, der „Andersheit“ farbig markiert. Eng verwoben ist dieser weiße Blick auch mit der Norm „männlich“ und bringt auch sexualisierte Körper hervor.¹⁶⁴

Weißsein wird zur Kategorie, die selbst unreflektiert bleibt. Wenn *Weißsein* ignoriert oder für das eigene Leben als nicht relevant eingestuft wird, werden zugleich auch die sozialen Positionen, Privilegien, Hegemonien und Rhetoriken verleugnet, die daran gebunden sind. Weißsein – wie auch das „Mann sein“ – behält dadurch seinen Status als universaler, „unmarkierter Markierer“(a) und „unsichtbar herrschende Normalität“(b).¹⁶⁵ Arndt plädiert dafür, sich mit dem

¹⁶³ Schmidt-Linsenhoff, Viktoria, *Weißer Blicke. Bild- und Textlektüren zu Geschlechtermythen des Kolonialismus*, in: *Weißer Blicke. Geschlechtermythen des Kolonialismus*, hrsg. von Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Karl Hölz, Herbert Uerlings/Marburg 2004, in der Einleitung

¹⁶⁴ Vgl. Keim, Christian, *Zwischenstationen und Markierungspunkte: Postkolonialismus- und Genderforschung auf gemeinsamen Wegen*, *Frauen Kunst Wissenschaft* 43, 2007 unter: <http://www.fkw-journal.de/index.php/fkw/article/viewFile/1088/1085> (Zugriff: 15.7. 2016)

¹⁶⁵ Vgl. Arndt, Susan, *Im Spiegel der Geschichte*, 2. Nov. 2013, <http://www.anschlaege.at/feminismus/2013/11/im-spiegel-der-geschichte/> (Zugriff: 10.1. 2016)
a) bezieht sich Arndt auf Ruth Frankenberg (Hrsg.) *Displacing Whiteness. Essays in Social and Cultural Criticism*. Duke University 1997, S. 1–10. und b) auf Ursula Wachendorfer: *Weiß-Sein in Deutschland. Zur Unsichtbarkeit einer herrschenden Normalität*. In: Susan Arndt (Hrsg.) *AfrikaBilder. Studien zu Rassismus in Deutschland*. Unrast 2001, S. 87–101.

Weißsein, Rasse-Konstrukten und dem, was Rassismus mit uns allen angerichtet hat, auseinanderzusetzen, um sich antirassistisch positionieren zu können.¹⁶⁶

Wie wirksam das weiße Blickregime ist und auch strukturell eingreifen kann, zeigt die Nominierung und Verleihung der 88 Oscars 2016, bei der in den einflussreichsten Kategorien der westlichen Filmbranche ausschließlich Weiße nominiert wurden – und dies bereits zum 77. Mal. Von einer kritischen US-KünstlerInnen-Community wurde die Verleihung sarkastisch als die „White People’s Choice Awards“ bezeichnet.¹⁶⁷ Ähnliche Kritik gibt es auch über den Anteil der Nominierungen und Verleihungen der Oscars an Frauen. 2010 gewann zum ersten Mal eine (weiße) Frau, Kathryn Ann Bigelow, einen Oscar für die beste Regie.

Die weiße Blickregie benennt nicht nur die „Andersheit“ aus einer bestimmten Position heraus, sondern nimmt sich heraus, ihnen auch noch die Plätze in dem Spiel zuzuweisen.

Im Diskurs um den Begriff Whiteness geht es darum, die Universalität und das Weißsein als generelle Norm in Frage zu stellen bzw. diese aufzubrechen und sowohl das „Schwarz-Sein“ wie das „Weiß-Sein“ als soziale Konstrukte zu betrachten, die reale Wirkung auf die Menschen haben.¹⁶⁸ Richard Dyer fordert daher in seinem 1997 veröffentlichten Buch *White*: „White people need to learn to see themselves as white, to see their particularity. In other words whiteness needs to be made strange.“¹⁶⁹

Die Schriftstellerin Toni Morrison war mit ihren Werken¹⁷⁰ maßgeblich an einer Wende in der Forschung zu *Race* beteiligt, die ab dann das Weißsein in den Blick nahm und sich weniger mit den Opfern des Rassismus beschäftigte als mit den Rassismus produzierenden Subjekten und Strukturen:

„Mein Projekt ist ein Bemühen darum, den kritischen Blick vom rassistischen Objekt zum

¹⁶⁶ Vgl. Arndt 2013, <http://www.anschlaege.at/feminismus/2013/11/im-spiegel-der-geschichte/> (Zugriff: 10.1. 2016)

¹⁶⁷ Rock, Chris in einem Artikel von Huber, Peter, Die Presse, 29.2. 2016, in: http://diepresse.com/home/kultur/film/oscar/4935567/TVKritik-zu-Oscars_Das-schlechte-Gewissen-Hollywoods (Zugriff: 23.5. 2016)

¹⁶⁸ Vgl. reflect!-Arbeitskreis <http://www.reflect-online.org/sites/default/files/downloads/reflect-AK-Postkol-Whiteness-2005.pdf> (Zugriff: 10.1. 2016)

¹⁶⁹ Dyer, Richard. *White*, London und New York, Routledge Verlag, 1997, S. 10 und Dyer, Richard, *The matter of whiteness*, S. 539–548, In: Back, Les und Solomos, John (Hrsg.) *Theories of Race and Racism: A Reader*, S. 541.

¹⁷⁰ Vgl. Morrison, Toni, *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*, 1992 oder *Sehr blaue Augen*, 1979 (auf Englisch: 1970).

rassischen Subjekt zu wenden; von den Beschriebenen und Imaginierten zu den Beschreibenden und Imaginierenden; von den Dienenden zu den Bedienten.¹⁷¹

Dies mündete letztlich in der Gründung der *Critical Whiteness Studies* in den USA in den 1990ern, ein Ansatz, der im deutschsprachigen Raum auch als *Kritische Weißseinsforschung* bekannt ist.¹⁷²

Die Wiener Künstlerin Lisl Ponger macht in ihren Arbeiten wie etwa (Abb 13) *Gone Native* (2000) oder (Abb 14) *Lucky Us* (2000) darauf aufmerksam, wie die Mechanik bei der Herstellung von Hierarchien funktioniert. Ihre Arbeit ist parallel zu Ansätzen der *Critical Whiteness Studies* zu sehen, die den Fokus auf das Weißsein und nicht „the Other“ richten. Bei den Fotoarbeiten *Lucky Us* und *Gone Native*, beides Selbstporträts, hinterfragt sie ihre eigene Position als Künstlerin. In *Lucky Us* ist sie halbnah mit Tropenhelm und Moskitonetz und beige Hemd zu sehen. Ihre rechte Hand steckt in einer afrikanischen Handpuppe, ihre linke in einem weißen Spitzenhandschuh, ihr Blick ist nach innen gerichtet. Sie präsentiert sich als weiße „Kolonialistin und Erbin westlicher Denkstrukturen“.¹⁷³ Mit dem weißen Spiel der afrikanischen Handpuppe macht sie auf die Positionen im sozialen Feld aufmerksam. Das *soziale Feld* definiert Bourdieu als mehrdimensionalen Raum von Positionen, dem bestimmte Verteilungsprinzipien zugrunde liegen. Dieses Feld, z.B. das Kunstfeld, umfasst alle Merkmale, die den AkteurInnen Macht und Stärke verleihen. Er bezeichnet es als Kräftefeld, in dem die Merkmale, die den Raum beschreiben, wirksam sind.¹⁷⁴ In diesem Konzept von sozialer Welt handeln die AkteurInnen nicht in einem Vakuum, sondern in konkreten sozialen Situationen, die von objektiven sozialen Beziehungen, gesellschaftlichen Interaktionen, Konstellationen und Kontexten geregelt werden. Ponger spielt in ihrer Arbeit mit dem weißen

¹⁷¹ Morrison, Toni, *Im Dunkeln spielen. Weiße Kultur und literarische Imagination. Essays.* Deutsch von Helga Pfetsch und Barbara von Bechtolsheim, Reinbek bei Hamburg, 1994, S.125.

¹⁷² Vgl. Rohdantz, Lisa-Marie, *Weis(s)heiten im postkolonialen Deutschland, Das Konzept des critical whiteness am Beispiel der Selbst- und Fremdwahrnehmung von Menschen afrikanischer Herkunft und Weißen Deutschen*, Peter Lang-Internationaler Verlag der Wissenschaften, Serie: Afrika und Europa. Koloniale und Postkoloniale Begegnungen / Africa and Europe. Colonial and Postcolonial Encounters (Book 7), 2009, unter: http://www.peterlang.com/download/extract/55810/extract_59304.pdf (Zugriff: 10.1. 2016)

¹⁷³ Vgl. Hochleitner, Elfriede, *Die Fotografische Repräsentation des Fremden im Werk von Lisl Ponger*, Wien 2012, http://othes.univie.ac.at/26858/1/2013-01-08_0548412.pdf (Zugriff: 21. 12. 2016), S. 39.

¹⁷⁴ Vgl. Bourdieu, Pierre, *Sozialer Raum und „Klassen“*, *Leçon sur la leçon – Zwei Vorlesungen*, Frankfurt am Main 1985, S. 10.

ethnisierenden Blick und problematisiert weiße Identität, deren Konstruktion und Herrschaftsansprüche.

„In dem Augenblick, in dem die Konstruktion fotografischer Wirklichkeit zur Diskussion gestellt wird, wird sie selbst Teil des Experimentes, Teil einer Untersuchung. Anders gesagt wird sie Teil einer gemeinsamen kulturellen Konfiguration, bestehend aus Subjekt/ Fotografin/BetrachterIn.“¹⁷⁵

Was diese Arbeiten nicht schaffen bzw. auch nicht im Fokus haben, ist, die Frage nach der Subjektivität der Marginalisierten zu beantworten.

Bei *Gone Native* handelt es sich um eine inszenierte Studiofotografie mit der Künstlerin als Protagonistin im Bild. Sie sitzt als „afrikanisch“ gekleidete weiße Frau neben einer Schaufensterpuppe, die einen jungen Afrikaner in „westlicher“ Kleidung mit Anzug darstellt. Im Hintergrund ist eine Tapete aus M*köpfen¹⁷⁶, dem Zeichen der österreichischen Kaffeemarke Meinel zu sehen. So symbolisiert dieses Foto eine koloniale Begegnung und dies vor dem (Wand)Hintergrund rassistischer zeitgenössischer Alltagskultur. Der Ausdruck Going Native bezieht sich auf das Übernehmen von Lebensgewohnheiten, Kleidung etc. von Natives, bei denen man lebt. Beide Figuren im Bild verwenden die Praktik der Mimesis und passen sich an die jeweils andere Kultur an, wenn gleich auch die Hintergründe dafür sehr verschiedene – freiwillige oder zum Überleben notwendige – sind. Im Paris der 1920er Jahre boomte in Kreisen der Avantgarde und des noblen Pariser Bürgertums die Vorliebe für Inneneinrichtung und Mode „á la Afrika“. Gleichzeitig versuchten sich die in Paris lebenden Schwarzen an europäische Konventionen anzupassen.¹⁷⁷ Pongers Foto mit den zwei Figuren übersetzt diese Situation in die heutige Zeit, in der es einen modischen Ethnoboomb und Bücher und Filme vom Eintauchen Weißer in andere Kulturen gibt und gleichzeitig politische Forderungen nach kultureller Assimilation von MigrantInnen lautstark tönen.¹⁷⁸

Der Künstler Aimé Ntakiyica geht in Lederhosen „auf Entdeckungsreise“ und macht darauf aufmerksam, was die Entdecker den kolonisierten Ländern

¹⁷⁵ Ponger, Lisl, in: <http://imaginative.link/hfm/046/page-d.htm> (Zugriff: 15.8. 2016)

¹⁷⁶ Der diskriminierende Begriff Mohr wird mit M* ersetzt.

¹⁷⁷ Vgl. Archer Straw, Petrine, *Negrophilia: Avant-Garde Paris and Black Culture in the 1920s*, Thames and Hudson, New York, London, 2000

¹⁷⁸ Kravagna, Christian, *Traveling Bodies. Subjektentwürfe und Körperinszenierungen in postkolonialen Reisebildern*, 3.Intern. Grad.-Konf. Univ. Wien „Verkörperter Differenzen“, Wien, April 2003

gebracht haben. Seine Arbeit (Abb 15a, 15b) *European Free Enterprise* (2003) zeigt einen Schwarzen Mann einmal in Lederhosen, einmal mit Schottenrock auf zwei schwarz-weiß Fotografien betitelt mit *Export und Import*. Was hier exportiert und importiert wird listet der Künstler auf, z.B.: „Demarcation and organisation of territories, Exploitation and management of the natural resources, Control and management of human migrations, [...]“¹⁷⁹

Lederhosen und Schottenrock werden mit spezifischen europäisch-nationalen Identifikationsmustern verbunden und irritieren insbesondere europäische BetrachterInnen. Das Phänomen *Going Native*, das man aus der Kolonialgeschichte kennt und europäische VertreterInnen der weißen Dominanzkultur beschreibt, die es sich leisten konnten zu reisen und freiwillig Lebensgewohnheiten und Kleidung der besuchten Kulturen übernahmen, dreht Ntakiyica hier um. Sein Werk führt zu einer ganz anderen Wirkung als das Bild *Gone Native* (2000) von der weißen Künstlerin Lisl Ponger. Bei Ntakiyica geht es, wie Birgit Haehnel zusammenfasst, darum: „Die inszenierte Aneignung folkloristischer europäischer Kleidung von kulturfremden Personen führt an Nationen- und Völkerkonzepte gebundene Stereotypisierungen ad absurdum. Sie offenbart sie die Einseitigkeit des *Going Native* [...]“¹⁸⁰

Mit der Strategie der Maskerade antwortet etwa auch der in Kamerun geborene Künstler Samuel Fosso auf den weißen ethnisierenden Blick. Er betreibt seit 1976 in Bangui, Zentralafrika, bis heute ein Fotoatelier. Vor 1994 entstanden Selbstporträts und Selbstinszenierungen mit einer Wunschwelt in ein anderes Leben mit eskapistischer Funktion, die an ein lokales Publikum gerichtet waren. „It’s about taking somebody to a place that they aren’t able to go themselves.“¹⁸¹ Später, mit seinem Durchbruch am internationalen Kunstmarkt, sind seine Arbeiten nun an ein internationales Kunstpublikum adressiert. Darin erhalten seine Werke neue Funktionen, neue Thematiken und bekommen einen neuen Stil, was die fotografische Maskerade betrifft.¹⁸² Im Bild (Abb 16) *Selbstporträt*

¹⁷⁹ Ntakiyica, Aime, in: <http://ntakiyica.com/website.html> (Zugriff: 30.5. 2016)

¹⁸⁰ Haehnel, Birgit, Postkoloniale Bildpolitiken und ihre (Gegen-)Strategien, 2015, in: <http://www.igbildendekunst.at/bildpunkt/bildpunkt-2015/imaginarios/haehnel.htm> (Zugriff: 30.5. 2016)

¹⁸¹ Interview von Jessica Taylor mit Samuel Fosso, Here's looking at me, 27. Juni 2002 in: <https://www.theguardian.com/culture/2002/jun/27/artsfeatures2> (Zugriff: 1.9. 2016)

¹⁸² Vgl. Schmidt-Linsenhoff 2010, S. 122.

(*The Chief, the one who sold Africa to the colonialists*) (1997) aus der *Tati-Serie* ist er in würdevoller Pose thronend zu sehen. Fosso arbeitet mit Attributen wie bunten Batikstoffen und zugeschriebener stereotyper afrikanischer Identität. Er füttert sein internationales Publikum geradezu mit europäischen Stereotypen zu Afrika, macht auf das Scheitern der historischen Dekolonisierung aufmerksam und schreibt sich selbst darin ein. Er hält damit dem weißen Blick den Spiegel vor die Nase.

Der US-Künstler Glenn Ligon ist gemeinsam mit Thelma Golden Gründer der kritisch angesehenen Bewegung *Post-Blackness*, die das, was schwarze Identität und Authentizität ausmacht, in Frage stellt und meint, dass Schwarz-Sein nicht das alleinige und einschränkende Selbstbild von Afro-amerikanerInnen sein darf, wie dies beispielsweise der US-Präsident Barack Obama vorlebt.

Er zieht autobiographische Erzählungen von Sklaven heran, um Fragen der Repräsentation und des Blickregimes zur Diskussion zu stellen. In seiner *Runaways*-Serie (1993) lässt er sich von zehn FreundInnen im Stil eines Steckbriefs eines entlaufenen Sklaven beschreiben, wobei er gleichzeitig als Künstler und aktives Subjekt agiert sowie als Objekt einer klassifizierenden Beschreibung fungiert. Ein Beispiel aus dieser Serie (Abb 17) liest sich folgendermaßen:

„RAN AWAY, Glenn, a black male, 5'8", very short hair cut, nearly completely shaved, stocky build, 155–165 lbs., medium complexion (not "light skinned," not "dark skinned," slightly orange). Wearing faded blue jeans, short sleeve button-down 50's style shirt, nice glasses (small, oval shaped), no socks. Very articulate, seemingly well educated, does not look at you straight in the eye when talking to you. He's socially very adept, yet, paradoxically, he's somewhat of a loner."¹⁸³

Wie sich zeigt, nimmt dabei die Beschreibung seiner Hautfarbe viel Raum im Text ein und erinnert an Anzeigen aus der Zeit der Sklaverei und die Beschreibung von kriminell Verdächtigen. Wie er beobachtet, ist die soziale Erfahrung von Rassismus und wie man von Anderen gesehen wird immer auch Teil der eigenen (Künstler)Identität: „Runaways is broadly about how an

¹⁸³ Aus der Serie *Runaways* (1993). In: https://www.moma.org/learn/moma_learning/glenn-ligon-untitled-from-the-runaways-1993 (Zugriff: 24.5. 2016)

individual's identity is inextricable from the way one is positioned in the culture, from the ways people see you, from historical and political contexts."¹⁸⁴

In seiner Invention (Abb 18) *Speak of Me As I Am* (2003) engagierte Fred Wilson einen Touristen aus Senegal, der bei der Biennale in Venedig 2003 vor dem US-Länderpavillon Taschen verkaufte, die sich als Entwürfe des Künstlers erwiesen. Es dauerte einige Zeit, nicht nur für die herbeieilende Polizei, bis BesucherInnen verstanden, dass der Mann Teil einer künstlerischen Inszenierung war. Wilson macht uns damit die rassistische Differenzierung aufgrund von Hautfarbe bewusst, die viele zwischen MigrantInnen und TouristInnen unterscheiden und unterschiedlich bewerten lässt; Denn der schwarzen Performer wurde nicht selbstverständlich und automatisch als Teil des Kunstsystems wahrgenommen.

Jimmie Durham ist bildender Künstler, Objektkünstler, Literat, Aktivist der American Native Indian Bewegung, der sich den Cherokees zugehörig fühlt und vieles mehr. Er wehrt sich gegen das Einordnen und Etikettiert-werden und spielt gerne mit Klischees: „I'm accused, constantly, of making art about my own identity, I never have. I make art about the settler's identity when I make political art. It's not about my identity, it's about the Americans' identity."¹⁸⁵ Er überrascht dabei immer wieder mit Ausstellungen und Serien wie etwa (Abb 19) *On loan from the Museum of American Indian* (1985). Diese zeigen vermeintliche Ethnographica und persönliche Fotos, u.a. die „Zahnbürste eines Indianers“, die er zum ethnographischen Objekt hochstilisiert und zur Parodie auf Präsentationsformen der Museen macht. Auch seine Arbeit (Abb 20) *Pocahonta's Underwear* (1985), eine rote Damenunterhose, die mit billigen Perlenschnüren und Federn behängt ist, bedient verschiedenste Klischees aus Hollywood bzw. Karl-May-Büchern und Verfilmungen und „umarmt“¹⁸⁶ diese dabei gleichzeitig auf ironische Weise. Begleitet werden seine Arbeiten von

¹⁸⁴ Interview zwischen Thelma Golden and Glenn Ligon, 11.7. 1997. Harn Museum of Art, Gainesville, Florida. In: https://www.moma.org/learn/moma_learning/glenn-ligon-untitled-from-the-runaways-1993 (Zugriff: 24.5. 2016)

¹⁸⁵ Durham, Jimmie, zitiert von Tlunh Datsi in: <http://ensembles.mhka.be/items/tlunh-datsi-locale=en> (Zugriff: 17.8. 2016)

¹⁸⁶ Wiensowski, Ingeborg, Durham-Ausstellung: Damenslip mit Federschmuck, <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/ausstellung-von-jimmie-durham-in-antwerpen-a-848515.html> (Zugriff: 07.12.2015)

satirisch-trockenen Texten:

„Don't worry – I'm a good Indian. I'm from the West, love nature, and have a special, intimate connection to the environment. (And if you want me to, I'm perfectly willing to say it's a connection white people will never understand.) I can speak to my animal cousins, and believe it or not I'm appropriately spiritual. (Even smoke the pipe.)“¹⁸⁷

Die skulpturale Arbeit (Abb 21) *A pole to mark the center of the world in Berlin* (2004) ist ein ebensolches Beispiel und stammt aus einer *Zentrum der Welt*-Serie. Die Arbeit zeigt einen Holzstab, an dem ein Spiegel hängt und spielt ironisch mit der Andeutung die Stadt Berlin als Zentrum der Welt zu markieren und anzusehen. Aber auch andere Städte wie Yakutsk, Rheims, Pläsy, Antwerpen, Jølster, Prag, Vancouver, Winnipeg oder Gwangju markiert Durham in seiner Serie als Zentrum der Welt, je nachdem, wo er selbst sich gerade aufhält. Er fordert damit Vorstellungen von Zentrum und Peripherie heraus.

„[The project] began quite slowly, in Mexico, where I did live close to the centre of the world, which was an actual tree. When you go to that tree, you see that it marks the centre of the world, there's no argument about it. There is also a magnolia tree, close to where I grew up, that also marks the centre of the world and you can't argue with that either. ... what a coincidence that I am so often at the centre of the world!“¹⁸⁸

Er arbeitet mit Mitteln des Humors und des Wortwitzes – „As authorized savage it is my custom and my job to attack.“¹⁸⁹ – und Weiße müssen erkennen, dass sie dabei manchmal ausgeschlossen werden und ihre Kontrollmacht verlieren. „What I want them to know is that they can't know.“¹⁹⁰ Es ist dies sein Ausdruck von Widerstand, in dem er sich gegen die Vereinnahmung seiner kulturellen Identität wehrt.

(Abb 22abc) *Three Love Songs* (2010) ist eine dreiteilige Videoinstallation des aus dem Irak stammenden und in Finnland lebenden Künstlers Adel Abidin. Zu sehen sind drei junge blonde westlich gekleidete Sängerinnen im Stile von *femmes fatales*, in drei verschiedenen stilisierten Umgebungen – in einem

¹⁸⁷ Colo, Papo (Hg.), Jimmie Durham: The bishop's moose & the pinkerton men. November 1–December 2, 1989, Exit Art, New York 1990, S. 22.

¹⁸⁸ M HKA Museum, <http://ensembles.mhka.be/ensembles/the-center-of-the-world?locale=en> (Zugriff: 4.11. 2016)

¹⁸⁹ Pett, Inge, Annäherung an den „Rest der Welt“, Probleme und Strategien im Umgang mit „fremder“ zeitgenössischer Kunst, Berlin 2000, 18. Mai 2008.

¹⁹⁰ Ebd.

eleganten Restaurant mit glitzerndem Abendkleid, als Vamp auf einer Kleinbühne vor rotem Vorhang, in einer Lounge wie eine Barbiepuppe im orangen Minikleid im Stil der 1960er Jahre. Sie singen auf verführerische Weise drei vermeintliche Liebeslieder in arabischer Sprache mit irakischem Dialekt. Die Videos haben Untertitel in englischer und arabischer Sprache. Liest man die Texte, offenbaren sich darin Gewalt verherrlichende, heroisierende und gegen den Westen gerichtete Inhalte wie „oh father of the two lions...“, „... by Allah we will level the enemy’s neck...“, „... and if the left (Anm.: hand) gets tired, our teeth will carry the sword“, „... we will wipe America from the map“, die einen scharfen Gegenpol zu den sanften romantischen Stimmen und der Performance der Frauen bilden. Die Liedtexte waren vom irakischen Führer Saddam Hussein beauftragt worden, um sein Regime zu verherrlichen.¹⁹¹ Bei westlichen BetrachterInnen rufen die Videos ein Gefühl des Unbehagens und der Verwirrung hervor. Die visuelle Erscheinung der Frauen zeigen westlichen BetrachterInnen Bilder, Orte und Atmosphären, die ihnen bekannt sind, die Texte sind allerdings gegen genau jene Bilder gerichtet. Abidin stellt mit dieser und anderen Arbeiten weltweit, auch in arabischen Ländern, aus. Dieses spezielle Werk war in Qatar 2010 und in Istanbul 2012 zu sehen. Über die dortigen Reaktionen fehlen mir die Informationen, sie könnten jedoch für dortige BesucherInnen aus anderen Gründen verwirrend sein. Abidin arbeitet mit Klischees und setzt uns Stereotype vor, seine Bildsprache ist, wie auch bei Jimmie Durham, voller Sarkasmus, Ironie und Paradoxie. Es ist nicht möglich, ihn einzuordnen oder zu sagen, ob er nun für oder gegen diese oder jene Welt des „Orient“ oder „Okzident“ steht, Abidin weigert sich, vereinnahmt zu werden.

Wie man dem weißen Blick mit Mitteln des politischen Aktivismus’ und Forschungstätigkeit etwas entgegen zu setzen vermag, um kulturelle Identität und Geschichte selbst in die Hände zu nehmen, zeigt das Beispiel der *Recherchegruppe für schwarze österreichische Geschichte und Vergangenheit*. Diese hat sich zum Ziel gemacht, unsichtbare und unterrepräsentierte Geschichten sichtbar zu machen und dominante Mainstream-Narrationen in Frage zu stellen. Diese Recherchegruppe ist Teil von Pamoja und wurde 2005

¹⁹¹ Vgl. Abidin, Adel, in: <http://www.adelabidin.com/works/three-love-songs-2> (Zugriff: 17.8. 2016)

für das Projekt *Hidden history – Remapping Mozart* im Mozart-Jahr 2006 gegründet. *Pamoja* bedeutet auf Suaheli „gemeinsam“ und ist eine Organisation von jungen Studierenden, WissenschaftlerInnen, AktivistInnen, KulturarbeiterInnen und KünstlerInnen mit afrikanischem Erbe, die in Österreich leben und arbeiten. Gemeinsam haben sie eine unabhängige Plattform gebildet, um sich selbst auszudrücken und ihre Rechte zu verteidigen. Die Recherchegruppe konzentriert sich laut eigener Aussage darauf, gegenwärtige Realitäten mit historischen Geschehnissen zu verbinden und dabei die falschen Vorstellungen, dass schwarze Menschen in Österreich keine Geschichte hätten, in Frage zu stellen.¹⁹² Zudem geht es darum, bisher ausgeblendete historische Perspektiven und Realitäten zu thematisieren. Die Mitglieder der Gruppe sind auch politisch aktiv und nehmen immer wieder Stellung zu aktuellen Geschehnissen. Gemeinsam entwickelten sie einen Rundgang durch Wien (Abb 23ab) aus einer neuen, bisher wenig beachteten Perspektive, die *Decolonizing Vienna Tour*. Die Idee dieses Rundganges durch Wien ist, die Stadt aus dem Blickwinkel der Recherchegruppe zu präsentieren und Geschichte/n vorzustellen, die in der weißen österreichischen Mehrheitsgesellschaft wenig bekannt und unterrepräsentiert sind. Sie haben in den Kanon der Geschichtsschreibung kaum Einzug gehalten und sind Perspektiven, die in einem Reiseführer über Wien nicht zu finden sind. Das Publikum wird zu einem Blickwechsel eingeladen, der irritieren kann, der Wissen, das für gesichert gehalten wurde, umstößt oder zumindest ins Wanken bringen kann. Die Stationen der Tour sind beispielsweise die Oper, das Café Mozart, der Josephsplatz, Julius-Meinl-Shop am Graben, das österreichische Innenministerium, die Votivkirche, der Stadtpark, die Löwengasse (*Josephine-Solimán-Straße*¹⁹³) etc. Die Tour wird immer wieder aktualisiert und um weitere Themen und Orte erweitert. Die Grenzen zwischen politischem Aktionismus, wissenschaftlichem Arbeiten, Kunstvermittlung und Kunstpraxis verschwinden bei der *Decolonizing Vienna Tour*.

Wie lebten und leben schwarze Menschen in Österreich und welches Wissen gibt es darüber, sind die Fragen, die im Mittelpunkt des Stadtrundgangs stehen.

¹⁹² Vgl. per email am 16. Mai 2013 übermittelte Selbstbeschreibung von Pamoja und der Recherchegruppe von Katia Ledoux

¹⁹³ Josephine-Solimán-Str. ist ein Vorschlag des Rechercheteams zur Umbenennung der Straße

Die Themen reichen von der Hinterfragung der Darstellung von schwarzen Menschen in Mozarts Opern (Station Oper) über Marcus Omofuma, Seibane Wague und Edwin Ndupu, die Opfer rassistischer Polizeiaktionen wurden und starben (Station österreichisches Innenministerium) bis zu den selbstorganisierten Demonstrationen von Flüchtlingen und Asylwerbern im Frühling 2013 (Station Votivkirche). Bei der Station Josephsplatz ging es um das Leben und Ende des Angelo Soliman und seiner Tochter Josephine¹⁹⁴, sowie um Josephines Bedeutung für die gegenwärtige Schwarze Frauengeschichte.

Die Tour, die auf Spurensuche der schwarzen österreichischen Geschichtsschreibung geht, ist als eine Form des widerständigen Sprechens, des „Talking Back“ zu verstehen, um Gegenerzählungen sichtbar zu machen, ein Begriff, den bell hooks, eine afrikanisch-amerikanische Kulturtheoretikerin, einführte. Die Universalität der Autorität europäischer Klassifikationsschemata, Kanonisierungen und Theorien wird in der postkolonialen Kritik auch von Gayatri Chakravorty Spivak, Mitbegründerin der postkolonialen Theorie, in Frage gestellt. Sie fordert unter dem Begriff „Writing Back“ zum aktiven Ver-Lernen von Kanonisierungen in den verschiedensten Bereichen der Wissensproduktion auf.

Widerständiges Schreiben bzw. Sprechen sind beides emanzipatorische Ansätze, um marginalisierte Menschen mit eigener politischer Artikulation und Möglichkeit des Widerstandes auszustatten. Die Recherchegruppe erzählt selbst, statt erzählt zu werden¹⁹⁵ und macht jene, über die erzählt wurde, zu handelnden Subjekten der Narration. Die *Recherchegruppe* ist als wissenschaftlich und historisch recherchierende wie politisch aktive Gemeinschaft dem Writing back sowie dem Talking back verpflichtet.

¹⁹⁴ Angelo Soliman wurde im 18. Jahrhundert nach Europa verschleppt und diente als Kammerdiener an diversen fürstlichen Höfen. Seine präparierte Haut wurde im Kaiserlichen Naturalienkabinett ausgestellt und verbrannte 1848. [;] „Angelo Soliman wurde enthäutet, ausgestopft und ausgestellt. Seine Tochter Josephine widersetzte sich dieser Art Menschen zu behandeln und wurde nie gehört.“, Interview mit Belinda Kazeem, in: <http://www.afrikanet.info>, 1. Juni 2008.

¹⁹⁵ Vgl. <http://remappingmozart.mur.at/joomla/content/view/17/31/lang/de/>, vgl. auch Nora Sternfeld, *Aufstand der unterworfenen Wissensarten – museale Gegenerzählungen*, S. 30–56, in: *schnittpunkt u.a., Storyline. Narrationen im Museum*, Wien 2008

II. 4. Der geschlechtsdefinierende, sexualisierende und erotisierende Blick

Der geschlechtsdefinierende, sexualisierende und erotisierende Blick macht Dargestellte in der Kunst zur Projektionsfläche männlichen heterosexuellen Begehrens.

Die zu Körpern gemachten Werte sind einverleibte Strukturen, die zumeist unbewusst, unthematisiert und schwer kommunizierbar sind; d.h. die Art wie wir uns geben, sprechen, gehen, fühlen und denken ist besonders in der dualistischen gesellschaftlichen Vorstellung über die Rollen und Bilder von Männern und Frauen sehr deutlich beobachtbar.¹⁹⁶ Dieser geschlechtliche Habitus fungiert als konstruierte Unterscheidungspraxis zwischen den Geschlechtern. Es geht dabei auch um Wertungen, die mit der Kategorie Mann oder Frau jemandem zugeschrieben werden. Der „Körper als fleischliches Gedächtnis von Darstellungen“¹⁹⁷ „[...] ‚weiß‘, wie man sich darstellen muss, um als Frau bzw. als Mann anerkannt zu werden; [...]“¹⁹⁸ „*Doing gender* ist ein Lernprozess, wie man die kulturell üblichen und akzeptierten Zeichen, ein Junge oder ein Mädchen, eine Frau oder ein Mann zu sein, zu verstehen und zu verkörpern hat.“¹⁹⁹

Der Prozess der Anpassung an und der Aneignung von gesellschaftlichen sozialen Normen, welcher über und durch den menschlichen Körper passiert, wird auch als Körpersozialisation bezeichnet. Unsere Sinne, Gender und Ethnizität sind, wie Franziska Bergmann in der Vortragsreihe *Kulturen und Politiken der Sinneswahrnehmung* zusammenfasst, stark miteinander verwoben.

„In Westeuropa sind beispielsweise Fragen danach, wer Wahrnehmungssubjekt bzw.

¹⁹⁶ Vgl. Bourdieu 1979, S. 195.

¹⁹⁷ Hirschauer, Stefan, Die interaktive Konstruktion von Geschlechtszugehörigkeit, Zeitschrift für Soziologie, Jg. 18, Heft 2, April 1989, (S. 100–118), F. Enke Verlag Stuttgart, S. 113. in: <http://zfs-online.org/index.php/zfs/article/viewFile/2685/2222> (Zugriff: 30.5. 2016)

¹⁹⁸ Meuser, Michael, Geschlecht und Männlichkeit. soziologische Theorie und kulturelle Deutungsmuster (1998), VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2. Auflage, Wiesbaden, 2006, S. 118.

¹⁹⁹ Sauerteig, Lutz, Junge oder Mädchen – Frau oder Mann? Der heterosexuelle Körper und die Herstellung visueller Selbstverständlichkeiten in der Sexualaufklärung im 20. Jahrhundert, Werkstatt*Geschichte* 47, Klartext Verlag, (S. 40–60), Essen 2008, S. 40, in: http://www.werkstattgeschichte.de/werkstatt_site/archiv/WG47_040-060_SAUERTEIG_JUNGE.pdf (Zugriff: 30.5. 2016)

Wahrnehmungsobjekt ist, wer wen wie anschauen darf, wer wie riecht, wem erlaubt ist, sein Gegenüber zu berühren oder in welcher Weise wessen äußeres Erscheinungsbild gestaltet sein soll, Bestandteil einer entlang geschlechtlicher und ethnisierter Identitätsgrenzen organisierten Geschichte der Sinne. Dass Geschlecht und Ethnizität dabei stets auf komplexe Weise miteinander verschränkt sind, zeigt sich unter anderem in einer spezifischen Codierung des Blicks, wird doch seit der Aufklärung die mit Autorität, Macht und Erkenntnis assoziierte Position des Betrachters vorzugsweise als europäisch-männliche Position entworfen.²⁰⁰

Die zur Norm gemachte Heterosexualität versus anderweitiger sexueller Orientiertheit und die Ethnisierung erwiesen sich in der Recherche, so auch in diesem Kapitel, als stark miteinander korrespondierend.

Zum männlichen Blick gesellt sich oftmals auch der Blick der heterosexuell geprägten Erotik. Insbesondere Frauen sind dabei vorrangig als passive Objekte männlichen Begehrens von Künstlern kolonisierender Länder dargestellt etwa in Bildern der Künstler der Moderne.²⁰¹ Diese Art des sexualisierten Blicks wird auch in Gauguins Bild (Abb 24) *Manao Tupapau / Spirit of the Dead Watching* (1892) deutlich spür- und sichtbar. In diesem Bild liegt ein junges nacktes Mädchen auf dem Bauch auf einem Art Bett mit weißem Leintuch. Der Kopf ist zur Seite gedreht. Das Mädchen blickt die BetrachterInnen ängstlich und direkt an. Es soll Gauguins 14-jährige tahitianische Freundin darstellen. Links im Hintergrund sieht man eine ältere Person, eine Frau im schwarzen Gewand mit Kapuze mit starren Gesichtszügen. Auf ihrem Gesicht findet sich ein ängstlicher Blick. Es ist keine Darstellung einer selbstbewussten Nackten wie etwa Manets Olympia von 1863, die wir hier sehen, sondern eine, den Blicken der BetrachterInnen ausgelieferte, ängstliche Person und ein Beispiel für den sexualisierenden und kolonialen Blick eines weißen Malers, in dem sich dessen Wunschvorstellungen und Fantasien widerspiegeln – Projektionsfläche männlichen weißen Begehrens.

In *Manao Tupapau / Spirit of the Dead Watching* liest Schmidt-Linsenhoff die Angst einer Jugendlichen, vor dem Maler, der sie beobachtet und mit seinem

²⁰⁰ Bergmann, Franziska, Kulturen und Politiken der Sinneswahrnehmung, Öffentliche Vortragsreihe des Centrums für Postcolonial und Gender Studies (CePoG) der Universität Trier in: <https://www.uni-trier.de/index.php?id=51116> (Zugriff: 30.5. 2016)

²⁰¹ *Im Frauenhaus* (1930) oder *Düstere Pracht* (1920) von Max Pechstein und die *Tänzerin* (1913) von Emil Nolde können als Beispiel für den heterosexuellen männlichen Blick dienen.

Blick in ihre Privatsphäre und Kultur eindringt, ein Mädchen, das sich aus Angst vor Schlimmerem als sexuell gefällig erweist. Der Geist im Hintergrund ist nicht der Grund für ihren erschrockenen Blick. In einer Lithographie zu Manao Tupapau ist anstelle des dunklen Geistes Gauguins vergrößerte Signatur zu sehen und macht deutlich, wer hier der eigentliche Angstmacher ist. Schmidt-Linsenhoff schreibt: „Gauguin markiert deutlich die Position des Künstlers und thematisiert die sexuelle und koloniale Angst, die sein Blick auslöst.“²⁰² Die Kunsthistorikerin fordert ein genaues Hinblicken der BetrachterInnen auf Gauguins Art der Beziehungsdarstellung. Diese *marriage colonial* stellt Gauguin im Bild bewusst oder unbewusst nicht als Liebes- sondern als Gewaltverhältnis dar und macht darin die Reaktion der Dargestellten auf den männlichen europäischen Blick zum Thema. So gesehen beinhalten seine Bilder eine Dimension der Selbstkritik und können eine neue (selbst)kritische und selbstreflexive Lesart eröffnen für die Schmidt-Linsenhoff plädiert.²⁰³

Bewusst mit der Genderfrage als auch mit der Frage des Weißseins beschäftigt sich der Künstler Yasumasa Morimura in seiner Arbeit (Abb 25) *Doublonage* (Marcel)(1988). Er bezieht sich auf Marcel Duchamps Selbstbildnis als Frau (Abb 26) namens *Rose Sélavy* (1921). Darauf zu sehen ist Duchamp im Halbporträt, geschminkt mit Hut und einem Mantel mit Fellkragen, den er mit abgespreizten Fingern ans Gesicht hält. Morimura verdoppelt die Grenzüberschreitung des zugeschriebenen Geschlechts, indem er z.B. Hüte und Arme im Bild verdoppelt. Parallel dazu macht Morimura die Ethnisierung seiner Alterität durch die weiße Gesichtsschminke und zwei weiße und zwei braune Arme zum Thema. Duchamp wie Morimura brechen hier mit dem geschlechts-definierenden und erotisierenden Blick, indem sie die eingelernten und akzeptierten Zeichen, wie sich eine Frau oder ein Mann zu geben hat, austauschen. Morimura schafft es, in seinem Werk zudem die Ethnisierung seiner Alterität zu thematisieren.

Ab den 1970er-Jahren werden in der Werbung und in der Kunst schwarze Körper besonders sichtbar gemacht und hypersexualisiert, wodurch sich

²⁰² Schmidt-Linsenhoff 2010, S. 107.

²⁰³ Vgl. Schmidt-Linsenhoff 2010, S. 105.

schwarze KünstlerInnen zum Thema Sichtbarkeit neue Strategien einfallen lassen mussten.²⁰⁴

1980 entsteht Robert Mapplethorpes erotisierendes Foto (Infobild 4) *Man in Polyester Suit*. Abgebildet ist ein Mann im Anzug, sein Kopf ist nicht zu sehen und vom Bildrand abgeschnitten. Aus seinem Hosenschlitz hängt ein schwarzer Penis heraus. Solch homoerotische Aktfotos diskutierte und thematisierte Ligon als kolonisierenden weißen Blick. Die Fetischisierung schwarzer Körper in Mapplethorpes Bild beantwortete Iké Udés mit dem gleichnamigen fingierten Filmplakat (Abb 27) *Man in Polyester Suit* (1995) und bricht mit dessen sexualisierendem und ethnisiertem Blick. Zu sehen ist ein Mann im Anzug. Im Gegensatz zu Mapplethorpes Bild ist hier ein weißer Penis abgelichtet.

Udés beruft sich auf europäische Künstlermythen, in denen männliche Sexualität mit männlicher Kreativität, der Penis mit dem Pinsel gleichgesetzt werden und dockt an psychoanalytische Geschlechter und Kunsttheorien der 1990er an, deren britischer Vertreter Kobena Mercer als Name auf dem fingierten Filmplakat erscheint. Udé trivialisiert den weißen Supersignifikanten Penis, indem er ihn parodistisch auftauchen lässt.²⁰⁵

Mit der Strategie der Maskerade, diesmal als Dandy, arbeitet auch Yinka Shonibar. Er tritt als viktorianisch-afrikanischer Dandy in der Fotoserie (Abb 28 abc) *Diary of a Victorian Dandy* auf, deren Bilder 1998 in verschiedenen U-bahn-Stationen Londons plakatiert waren. Shonibar zeigt in Form von *Tableaux Vivants*²⁰⁶ den Tagesablauf eines schwarzen modischen attraktiven Dandys, der morgens von DienerInnen geweckt wird und sich bis zum Abend beim Billard Spielen mit Freunden und mit sexuellen Ausschweifungen vergnügt – ein Mann, der von der weißen Gesellschaft geliebt und bewundert wird. Shonibar arbeitet „systematisch das rassistische Blickregime eines kunsthistorischen Genres im Anschluss an William Hogarth durch.“²⁰⁷

Mit dieser Strategie und listig in die Rolle des schwarzen Dandys geschlüpft, schafft es Shonibar in die weiße internationale Kunstszene:

„In a way when people see an artist of African origin, they think: oh, he is here to

²⁰⁴ Vgl. Schmidt-Linsenhoff 2010, S. 120f.

²⁰⁵ Vgl. Schmidt-Linsenhoff 2010, S. 120–121.

²⁰⁶ Tableaux vivants sind Nachstellungen von Werken, insbesondere der Malerei und Plastik, durch lebende Personen.

²⁰⁷ Vgl. Schmidt-Linsenhoff 2010, S. 125.

protest. Yes okay, I am here to protest, but I am going to do it like a gentleman. It is going to look very nice. You are not even going to realize that I am protesting, you are going to invite me to your museum because the work is nice, and when I am inside it is too late.²⁰⁸

Auch Iké Udé arbeitet mit fotografischer Maskerade und der Idee von celebritys. In der Zeitschrift *Sports Illustrated* (1994-97) und unter (Abb 29) dem Titel *Ali is the greatest* zeigt er sich als Boxer, leicht gebeugt in Boxerpose nach Muhammad Ali mit etwas erhobenen Unterarmen, Hände in Boxerhandschuhen bedruckt mit stars and stripes der US-Fahne. Auf seinem Kopf trägt er eine afrikanische Rastahaar-Perücke, sein Gesicht ist weiß und weiblich, drag queen-ähnlich geschminkt. Er irritiert unsere gängigen Bilder von schwarzen Sportlern und distanziert sich von stereotypen Vorstellungen schwarzer männlicher Virilität. Iké Udé verfügt über eine Sammlung visueller stereotyper Bedeutungsträger, die er am eigenen Körper in Form von Maskeraden austestet, vorführt und dabei die Konstruktionen wie ethnische Zugehörigkeit und Gender sichtbar macht.²⁰⁹

Cindy Sherman arbeitet mit ähnlichen Mitteln. Sie ist in ihren Werken wie Udé sowohl Künstlerin als auch Modell und schlüpft mit Kostümen und Schminke in verschiedenste Rollen. Sie beschäftigt sich u.a. mit Fragen der Identität und verschiedensten Arten von Rollenbildern. In ihrer fotografischen Serie *Untitled Filmstills* (1978) zeigt sie sich selbst in verschiedenen fiktiven Filmrollen. Die Szenen sind realen Filmen nur nachempfunden und rufen dennoch bei BetrachterInnen bestimmte Filme ab. Sie macht auf die Klischees in den Filmen aufmerksam, deckt den Mechanismus der Konstruktion von Geschlechteridentitäten auf und parodiert diese. So ist sie in einem der Bilder (Abb 30) *Untitled Filmstills #21* in fotografischer leichter Unteransicht als junge weiße Frau mit Hütchen und weißem Kragen zu sehen. Hinter ihr steigen die Wolkenkratzer einer amerikanischen Großstadt empor. Ihre Augen blicken ängstlich zur Seite, der Mund ist leicht geöffnet. Ihr Gesicht ist sorgenvoll und

²⁰⁸ Guldemond, Jaap / Mackert, Gabriele, To Entertain and Provoke. Western Influence in the Work of Yinka Shonibare, in: Ausst. Kat.: Yinka Shonibare. Double Dutch, Museum Boymans van Beuningen, Rotterdam/Kunsthalle Wien 2004, S. 36; Zitiert in: Schmidt-Linsenhoff, Viktoria: Ästhetik der Differenz (2010), S. 125.

²⁰⁹ Vgl. Schmidt-Linsenhoff 2010, S. 127.

drückt Hilflosigkeit aus. Sherman setzt die einzelnen Elemente so zusammen, dass wir darin eine junge hilflose Frau vom Lande mit großen Erwartungen sehen, die sich offensichtlich in der Großstadt verirrt hat und nun verunsichert nach (männlicher) Hilfe Ausschau hält.

Das Auffällige an den fotografischen Arbeiten der südafrikanischen Künstlerin Zanele Muholi, die sich selbst als „visual activist“²¹⁰ bezeichnet, ist, dass sie mehrdimensionale Diskriminierungen aus der Perspektive der Intersektionalität in den Blick nimmt. Intersektionalität bedeutet, dass Diskriminierung „als Produkt der Konstruktion von Identitäten entlang verschiedener hierarchischer Achsen“ gesehen wird.²¹¹ Muholi setzt sich mit mehrdimensionaler Diskriminierung von schwarzen Lesben und anderen queeren Identitäten im Sinne von „Rasse“, Klasse, Begierde und Gender auseinander. Sie legt den Fokus auf die Pluralität der Identitäten ihrer dargestellten Subjekte und möchte Identitätsmerkmale nicht isoliert betrachten. Sie versucht, „[...] auch die verschiedenen Formen von Diskriminierung, die Personen aufgrund unterschiedlichster Identitätsmerkmale erfahren, fassen zu können, ohne dabei jeweils auf ein bestimmtes Merkmal zu fokussieren und so eine vielschichtige Identität einer Gruppe unterzuordnen [...]“²¹²

(Abb 31a) *Faces and Phases* zwischen (2007–2011)²¹³ ist eine Serie von ca. 100 fotografischen Schwarz-Weiß-Porträts, die queere Identitäten, vor allem Lesben und Transpersonen in Südafrika umfasst und „ein wirkmächtiges Dokument der Existenz(berechtigung) schwarzer queerer Individuen“²¹⁴ darstellt. Die Fotografien zeigen die Porträtierten meist im Halbporträt, einige stehen frontal, andere seitlich zur Kamera, in jedem Fall blicken sie direkt in die Kamera. Auch (Abb 31b) die Protagonistin *Lungile Cleo Dladla KwaThema* aus

²¹⁰ <http://mobile.nytimes.co/2015/05/15/arts/design/review-zanele-muholi-a-visual-activist-presents-isibonelo-evidence.html> (Zugriff: 18.7. 2016)

²¹¹ Sagmeister, Maria Regina, Dekonstruktion von Identität in der zeitgenössischen Fotografie. Sichtbarkeit und Wirklichkeitsproduktion in den Porträts von Catherine Opie, Zanele Muholi und Verena Jaekel. Diplomarbeit, Wien, 2013, http://othes.univie.ac.at/25251/1/2013-01-09_0704772.pdf (Zugriff: 18.7. 2016), Wien, 2013, S. 67, http://othes.univie.ac.at/25251/1/2013-01-09_0704772.pdf (Zugriff: 18.7. 2016)

²¹² Ebd.

²¹³ Diese waren auf der Dokumenta in Kassel 2012 zu sehen

²¹⁴ Sagmeister, Maria Regina, Dekonstruktion von Identität in der zeitgenössischen Fotografie. Sichtbarkeit und Wirklichkeitsproduktion in den Porträts von Catherine Opie, Zanele Muholi und Verena Jaekel. Diplomarbeit, Wien, 2013, S. 59, http://othes.univie.ac.at/25251/1/2013-01-09_0704772.pdf (Zugriff: 18.7. 2016)

Johannesburg (2011) blickt BetrachterInnen unmittelbar mit ernstem unbewegten Gesichtsausdruck ruhig, direkt und selbstbewusst an. Sie trägt Hosen, einen Pullover mit einer weißen Fliege und ihr Kopf ist glatt rasiert. Sie fordert BetrachterInnen heraus, sie als Person ohne weitere Erklärung oder Rechtfertigung, so wie sie ist, zu akzeptieren. Der Hintergrund ist unauffällig, ein längsgestreifter Plastikvorhang, nichts weist die Person explizit als Lesbe aus. BetrachterInnen spüren eine besondere Konzentriertheit im Blick der Fotografierten, sind doch auch die Fotografien, zumeist mit namentlicher Nennung der Porträtierten, ein mutiger Akt, sich öffentlich zu zeigen. Es geht Muholi nicht um die Darstellung von StellvertreterInnen einer bestimmten Gruppe, die Zusammenstellung und Menge individuellen Einzelporträts macht dennoch eine Gruppe sichtbar, die in der Gesellschaft Ähnliches erfahren musste ohne zu einer homogenen Gruppe zu werden.

In außereuropäischen Gesellschaften gibt es Identitäten, die sich nicht in die binäre heterosexuelle Norm einfügen lassen, sich aber auch nicht unter den im Westen üblichen Begriffen trans oder queer subsumieren lassen wie etwa Hijras in Indien oder Two-Spirits bei Native-Americans. So gehören zur Frage der Repräsentation auch Verhandlungen über adäquate sprachliche Begriffe für lokale Repräsentationen sexueller Identitäten für die sich Muholi einsetzt.²¹⁵ Sie hat verschiedene Rollen innen: Ihre Rolle als Künstlerin, als politische Aktivistin, Lesbe und Frau. Damit steht sie an der Schnittstelle verschiedener Diskurse.

KünstlerInnen wie Shonibare, Ligon, Udé, Sherman oder Muholi uvm. arbeiten mit Mitteln der Maskerade, der Parodie, der Irritation, der Umkehrung oder an einer neuen Art der Sichtbarkeit durch intersektionale visuelle Sammlungs-dokumente und stellen sich so dem geschlechtsdefinierenden, sexualisierenden und erotisierenden Blick entgegen.

²¹⁵ Vgl. Sagmeister, Maria Regina, Dekonstruktion von Identität in der zeitgenössischen Fotografie. Sichtbarkeit und Wirklichkeitsproduktion in den Porträts von Catherine Opie, Zanele Muholi und Verena Jaekel. Diplomarbeit, Wien, 2013, S. 59ff, http://othes.univie.ac.at/25251/1/2013-01-09_0704772.pdf (Zugriff: 18.7. 2016)

II. 5. Der weibliche Blick

„A white man has the luxury of forgetting his skin color and sex. He can think himself as an `individual`. Women and minorities, reminded at every turn in the great cultural hall of mirrors of their sex or color, have no such luxury.“²¹⁶

Frauen sind sich immer darüber bewusst Frauen zu sein und als solche definiert und angesehen zu werden. Laura Mulvey beschreibt dies als „[d]ie Frau als Bild, der Mann als Träger des Blickes“.²¹⁷ Das Konstrukt „Weiblichkeit“ wird über den Blick des Mannes erschaffen²¹⁸ und in Sprache, Text oder Bild inszeniert.

Aber auch Frauen haben sowohl als Reisende und Wissenschaftlerinnen, sowie als Ehefrauen von Diplomaten, Handelsreisenden, Ingenieuren, Wissenschaftlern etc. ihren Beitrag zur Aufrechterhaltung des Kolonialsystems geleistet, was sozialhistorische Forschungen aufgezeigt haben.

„Die weibliche Perspektive stellt keinen unbeteiligten oder unschuldigen Blick auf Entdeckungen und Eroberungen, Unterwerfung und Ausbeutung außereuropäischer Gesellschaften ein. Wenn wir das Unternehmen der europäischen Expansion, des Völkermordes und den transatlantischen Sklavenhandel – wie den Krieg – mit einiger Berechtigung wegen der führenden Rolle von Seefahrern, Soldaten, Händlern, Missionaren und Wissenschaftlern als ein *männliches* bezeichnen dürfen, so gilt es doch zugleich, die unverzichtbare, komplementäre Rolle von Weiblichkeit zu berücksichtigen.“²¹⁹

Eine weiße und europäische Frau zu sein bringt ungleich bessere Möglichkeiten, sich zu emanzipieren und sich neue Handlungsräume zu eröffnen, denn als nichtwestliche oder marginalisierte Frau. Es gab reisende Frauen – wenn auch deutlich weniger als Männer – Wissenschaftlerinnen und

²¹⁶ Friedmann, Susan Stanford, *Mappings: Feminism and the Cultural Geographies of Encounter*, Princeton University Press, 1998, S. 75–76.

²¹⁷ Mulvey, Laura, *Visuelle Lust und narratives Kino*, S. 48–65, In: L. Weissenberg (Hrsg.), 1994, *Weiblichkeit als Maskerade*. Frankfurt am Main: Fischer, S. 55.

²¹⁸ Thiele, Anja, *Un/Sichtbare Weiblichkeit. Blickregime und die Konstitution von Geschlecht im Theater Elfriede, Jelinek*, S. 18., in: <https://jelinetz2.files.wordpress.com/2014/10/masterarbeit-anja-thiele.pdf> (Zugriff: 27.4. 2016)

²¹⁹ Schmidt-Linsenhoff 2010, S. 130.

Künstlerinnen. Als Ausnahmen, die die Regel bestätigen, heimsen sie Ruhm ein. Berichte von reisenden Künstlerinnen gibt es wenige, entweder aufgrund Materialmangels oder weil das Forschungsinteresse bisher zu gering war.

Schmidt-Linsenhoff kritisiert, dass die Frage nach den Hierarchien zwischen europäischer und nicht-europäischer Weiblichkeit, nach den Blick- und Bildverhältnissen zwischen Frauen der kolonisierenden und der kolonisierten Gesellschaften selten gestellt werden. Oft genug werde im Namen von allen Frauen gesprochen und geschrieben, wo doch nur weiße westliche Frauen und ihre Belange gemeint seien. Erst *women of colour* sowie *subaltern* und *critical whiteness studies* haben hier mehr Heterogenität in die Idee der weiblichen Perspektive/n gebracht.²²⁰

Die Künstlerin Maud Sulter macht in ihren Arbeiten auf diese multiple Diskriminierungen bezüglich Hautfarbe und Klasse aufmerksam. Sie zeigt in ihrer Fotoarbeit (Abb 32) *Terpsichore* (1992) die Schwarze Performance-Tänzerin Della Street als eine der neun Musen, „die Tanzfreudige“.

Sulter inszeniert Street als *Terpsichore* im Halbporträt mit weißer Perücke in einem schneeweißen mit Spitzen besetzten langem Kleid des 18. Jahrhunderts im Stile eines Porträtgemäldes mit Goldrahmen und erinnert damit an die rassistischen und sexistischen visuellen Repräsentationen von weißen Herrinnen und ihren Schwarzen Sklavinnen. Ihr Kopf ist etwas zur Seite gewandt, ihre Augen sind direkt auf die BetrachterInnen gerichtet. Sie eignet sich den Stil der individualisierten Porträtmalerei weißer aristokratischer Kreise aus der Kunstgeschichte an und transformiert stereotype Darstellungen. Sie setzt die Bildelemente Schwarze Frau, ihre Haltung im Bild, ihre Kleidung und die Rahmung neu zusammen und lässt so ein positives Image einer schwarzen selbstbewussten Frau entstehen, die die Ordnung der Ständegesellschaft sprengt.

Schmidt-Linsenhoff wählt für ihr Buch *Ästhetik der Differenz* einige europäische Künstlerinnen aus, die aus einer privilegierten Subjektposition heraus die vorgefundenen Kategorien für kulturelle Differenz, etwa Wildheit und Weiblichkeit, Frauen, die das Weibliche, die Natur repräsentieren, die von der

²²⁰ Vgl. Schmidt-Linsenhoff 2010, S. 133.

europäischen Zivilisation gezähmt werden muss, veränderten. Als europäische Frauen standen sie sowohl innerhalb als auch außerhalb des hegemonialen Diskurses und waren gleichzeitig Objekte eines männlichen Blicks und Subjekte eines europäischen Blickregimes.²²¹

„Die Weiblichkeit der Perspektive ist deshalb von Interesse, weil sie die Multiperspektivität des Feldes sichtbar macht und weil das den Künstlerinnen aufgezwungene *double consciousness*, zugleich innerhalb und außerhalb des hegemonialen Diskurses zu stehen, gute Voraussetzung für die Entstehung selbstreflexiver Bilder bietet.“²²²

Als Beispiel einer reisenden forschenden Frau nennt Schmidt-Linsenhoff Ida Pfeiffer, die der Fotograf Franz Hanfstaengel 1858 in seine Galerie berühmter Zeitgenossen, als einzige Frau, aufgenommen hat. Man sieht sie da als reisende Forscherin mit Botanisiertrommel und Schmetterlingsnetz und Hosen (Infobild 5). Die Darstellung folgt den Gelehrtenporträts dieser Zeit, die mit den Attributen Globus und Büchern gezeigt werden.²²³

Gabriele Habinger nennt die Kleidung und die europäische Etikette als ein wichtiges Merkmal, welches reisende Frauen in ihren Berichten erwähnen, um die Überlegenheit der europäischen Kultur zu betonen. Sie beschreiben sich damit selbst als zur dominanten Gesellschaft gehörig und streichen ihre „Zivilisiertheit“ als Differenzierung zu den „Anderen“ heraus. Welche wichtige Rolle die Kleidung als Mittel einer diskriminierenden Körperpolitik hat, machte das zuvor beschriebene Beispiel von Maud Sulters *Terpsichore* in der Umkehrung und Neuinterpretation dieser Darstellung deutlich. Aber es ist auch herauszulesen, dass Ida Pfeiffer für ein bestimmtes, westliches Publikum schreibt, dessen Moralvorstellungen sie Genüge tun möchte.

„So stellte die Kleidung im kolonialen Umfeld ein wichtiges Element in den „displays of authority and difference“ dar, woran sich auch die reisenden „weißen“ Frauen beteiligten (Birkett 1989: 118, vgl. auch ebd. 116f.). Dabei konnten mit Hilfe der zahlreichen Hinweise, zumindest in Kleidung und Benehmen dem westlichen Weiblichkeitsideal zu genügen – wie dies viele Reiseschriftstellerinnen und auch Ida Pfeiffer immer wieder taten –, nicht nur die Kritiker übertriebener weiblicher Mobilität in den eigenen Reihen besänftigt werden, das Festhalten an europäischen Bekleidungs Vorschriften war auch

²²¹ Vgl. Schmidt-Linsenhoff 2010, S. 130.

²²² Schmidt-Linsenhoff 2010, S.134.

²²³ Foto von Franz Hanfstaengel 1856;

https://de.wikipedia.org/wiki/Ida_Pfeiffer#/media/File:Ida_Laura_Reyer-Pfeiffer.jpg (Zugriff. 15.4. 2016)

dazu geeignet, sich auf Reisen Autorität und Prestige zu sichern (vgl. Habinger 2002: 241ff.; Russel 1987: 272).²²⁴

Ida Pfeiffer schreibt über einen der Bälle auf Tahiti 1847, an dem sie teilnahm, sie habe nichts „interessanter“ gefunden „als diesen Ball“, denn dort „sah man die schroffsten Gegensätze von Kunst und Natur – die elegante französische Dame neben der plumpen, braunen Indianerin, den Stabsoffizier in voller Uniform neben dem halbnackten Insulaner“.²²⁵ Sie beschreibt diesen Ball in den Gegensatzpaaren von Zivilisation und Wildheit sowie Kunst und Natur, wobei durch die Art der Beschreibung klar ist, wen sie als die überlegene Kultur ansieht. Auch in ihren Norm- und Moralvorstellungen geht sie stets von jenen ihrer eigenen Gesellschaft aus und nur selten beschreibt sie Differenzierungen ohne die Anderen dabei zu bewerten.²²⁶

Pfeiffers Sprache und Darstellungsweise ist Teil eines imperialen und kolonialen Diskurses, der nicht allein auf Männer beschränkt werden kann. Dies bedeutet wie Habinger schreibt, dass die „Anderen“ abgewertet und marginalisiert werden und sie sich selbst vom „Fremden“ distanziert, sich bestätigt fühlt – und sich damit gleichzeitig aufwertet.²²⁷ Margaret Strobel fasst die Rolle der weißen und westlichen Frau passend als „inferior sex within the superior race“ zusammen.²²⁸

Was man bei Pfeiffer nicht findet ist laut Habinger „eine erotische `Aufladung´ der `exotischen Fremden´.“²²⁹ Nacktheit etwa wird von ihr als bedrohlich, erschreckend oder auch als moralisch verwerflich angesehen und keinesfalls als erotisch. Auffallend ist, dass die neue Frauenbewegung in Deutschland sich mehr mit der Emanzipation der Frau beschäftigt als mit dem postkolonialen

²²⁴ Habinger, Gabriele, *Der Westen und der Rest“: Zwischen abschreckender Physiognomie, Trägheit, Sinnlichkeit und Schutzbedürftigkeit oder wie Ida Pfeiffer (1797–1858) die Welt sah*, 2005, <http://www.univie.ac.at/alumni.ksa/images/text-documents/ASSA/ASSA-Journal-2005-01-Art2.pdf>, S. 26. (Zugriff: 28.2. 2016)

²²⁵ Pfeiffer, Ida. 1850. *Eine Frauenfahrt um die Welt. Reise von Wien nach Brasilien, Chili, Otahaiti, China, Ost-Indien, Persien und Kleinasien*, 3 Bd. Wien, Bd. 1, S. 160 zitiert in: Habinger, Gabriele, *Der Westen und der Rest“: Zwischen abschreckender Physiognomie, Trägheit, Sinnlichkeit und Schutzbedürftigkeit oder wie Ida Pfeiffer (1797–1858) die Welt sah*, <http://www.univie.ac.at/alumni.ksa/images/text-documents/ASSA/ASSA-Journal-2005-01-Art2.pdf>, S.26 (Zugriff: 28.2. 2016)

²²⁶ Vgl. Habinger 2005, S. 27.

²²⁷ Vgl. Ebd., S. 29.

²²⁸ Strobel, Margaret. 1991. *European Women and the Second British Empire*. Bloomington/Indianapolis., S. xi

²²⁹ Habinger 2005, S. 26.

Kunstdiskurs. „Die sozialistische und bürgerliche Frauenbewegung setzte sich zwischen 1880 und 1945 nicht nur nicht gegen den Kolonialismus ein, sondern begrüßte ihn enthusiastisch als einen Raum der Emanzipation.“²³⁰

„Die Partizipation an dem kolonialen Projekt war für Frauen ausgesprochen attraktiv, erlaubte sie ihnen doch Rollenübertretungen, die in diesem Kontext nicht nur geduldet, sondern erwünscht waren.“²³¹

Eine deutsche Zeitschrift veröffentlichte Fotos (Infobild 6) von Frieda von Bülow²³², wie sie schießen lernt, um sich auf ihren Einsatz in Deutsch-Ostafrika als Schriftstellerin und Krankenschwester gemeinsam mit dem Afrikaforscher und Mitbegründer der Gesellschaft für deutsche Kolonisation Carl Peter vorzubereiten. In den 1920er-Jahren existierte das Bild der *Modernen Amazone* – mutige Frauen, die Auto fuhren, Flugzeuge flogen, professionell fotografierten, rauchten, schossen oder alleine reisten. Die Existenz der Kolonien ermöglichten den europäischen Frauen große Chancen der Emanzipation, dabei zog der Diskurs um eine anti- bzw. postkoloniale Haltung den Kürzeren.²³³

Nur wenige Künstlerinnen wandten sich dezidiert gegen den Kolonialismus wie etwa das Bauhausmitglied Marianne Brandt. Die Montage (Abb 33) *Archiv für Menschenkunde* (1928) zeigt die kleine Totenmaske Immanuel Kants, Erfinder der vier Rassenkategorien, im linken unteren Bildrand und eine junge Asiatin groß am oberen Rand, dazwischen medizinische Modellbüsten zur Lehre der physischen Anthropologie und stellt damit herrschende Vorstellungen zu Rasse-Hierarchien quasi auf den Kopf.

In (Abb 34) *Fremde Schönheit I* (1929) und (Abb 35) *Fremde Schönheit II* (1966) setzt Hannah Höch eine afrikanischen Maske auf den Körper einer weißen Frau, die einmal als liegender Akt, ein vertrauter Anblick aus der europäischen Kunstgeschichte, einmal im langen chinesisch anmutenden roten Kleid zu sehen ist und auf einem Laufsteg auf uns zuschreitet. Die Kontrolle der weißen Figur findet durch einen außereuropäischen Kopf statt und lenkt den

²³⁰ Wildenthal, Lora, *German Women for Empire 1884–1945*, Durham 2001 und dies., *Rasse und Kultur, Frauenorganisationen in der deutschen Kolonialbewegung des Kaiserreichs*, in: Birthe Kundrus (Hg.), *Phantasiereiche. Zur Kulturgeschichte des deutschen Kolonialismus*, Frankfurt am Main, 2003, S. 202ff.

²³¹ Schmidt-Linsenhoff 2010, S. 203.

²³² Vgl. Cover des Buches von Wildenthal, Lora, <https://www.dukeupress.edu/german-women-for-empire-1884-1945> (Zugriff: 2.3. 2016) und <http://www.fembio.org/biographie.php/frau/biographie/frieda-von-buelow/> (Zugriff: 18.8. 2016)

²³³ Vgl. Schmidt-Linsenhoff 2010, S. 203.

Blick vorrangig auf diese Tatsache und weniger auf den (nackten) Körper. Der männliche Blick ist irritiert, das Erotisieren der Figur funktioniert hier nicht. In einer Zeit großen Interesses an der Rassenbiologie fordert das Bild sein Publikum heraus: „Ein europäisches Aktbild als Kunstmetapher, das von einem afrikanischen Idol kontrolliert wird, provoziert koloniale Angst vor kultureller Überfremdung und biologischer Degeneration durch Rassenmischung.“²³⁴ Eventuell kann die Arbeit auch als Kritik am expressionistischen Primitivismus ihrer Kunstkollegen gelten, denen insbesondere afrikanische Kunst im Kopf herumspinn, von der sie sich inspirieren ließen, solange, dass sie nicht merkten, dass sie eigentlich von ihr kontrolliert wurden.

Aufschlussreich ist das Beispiel und die Rezeption der Künstlerin Shirin Neshat mit ihren Arbeiten *Unveiling* (1993) und *Women of Allah* (1993/97). 1979 verließ sie mit 17 Jahren den Iran, um in den USA Kunst zu studieren. 1990 kehrte sie nach der islamischen Revolution für einige Jahre in den Iran zurück, lebt heute jedoch wieder in den USA.²³⁵ Mit den Fotoserien wurde sie berühmt. Sie zeigen schwarz verschleierte Frauen im Tschador, auch mit Waffen in Händen, die an westliche Pressefotografien erinnern. Dort, wo Haut zu sehen ist, also im Gesicht, an Händen und Füßen, überschreibt sie die Stellen mit poetischen Texten von zeitgenössischen iranischen Schriftstellerinnen in Farsi, die wie Kaligraphien sehr lyrisch und ästhetisch wirken. In der Fotoarbeit (Abb 36) *Rebellious Silence* (1994) sieht man eine Frau im schwarzen Tschador, die sich den Gewehrlauf senkrecht mitten vor das Gesicht hält und uns direkt anblickt. Das Bild ist symmetrisch angeordnet und durch das Gewehr in zwei Hälften gegliedert. Die Frau wirkt ruhig und abwartend, während sie in (Abb 37) *Allegiance with Wakefulness* (1994) die BetrachterInnen direkt zu bedrohen scheint. Zu sehen sind ein Paar mit Schrift bemalte Fußsohlen, die aus schwarzem Stoff hervorschauen und zwischen denen ein Gewehrlauf hervorragt. Dieser zeigt aus dem Bild hinaus und scheint auf die BetrachterInnen gerichtet zu sein.

„Es gibt hier ein eigenartiges Nebeneinander zwischen Weiblichkeit und Gewalt. Meine

²³⁴ Schmidt-Linsenhoff 2010, S. 208.

²³⁵ Zwinzsch, Felix, Private Kunst, SHIRIN NESHAT und das Spannungsfeld zwischen Kunst, Politik und Privatheit, <http://www.cine-fils.com/essays/shirin-neshat.html> (Zugriff: 6.3. 2016)

Bilder zeigen diese Frauen als 'militant' und 'bewaffnet' und doch als merkwürdig 'unschuldig' und 'spirituell'; sie begehen ein Verbrechen, weil sie Gott lieben, und diese Hingabe schließt Gewalt mit ein.²³⁶

Es ist nicht klar, ob sie damit feministische Kritik am Mullah-Regime übt oder gegen das westliche stereotype Bild von passiven iranischen Frauen auftritt. Jedenfalls stellt sie damit stereotype Vorstellungen über muslimische Frauen im Westen in Frage. Die Rezeption und der Ort der Arbeiten wird hier wichtig, denn in den USA schaffte sie mit diesen künstlerischen Arbeiten den Durchbruch, im Iran und im arabischen Raum wird sie nicht ausgestellt. Nur der Westen interessierte sich für dieses „Bild bzw. Nicht-Bild der islamischen Frau“. Unterschiedliche Arten der Rezeption zeigten sich auch in der Ausstellung *Mahrem*, die von der Galerie santralistanbul der Bilgi Universität in Istanbul kuratiert und hier gezeigt wurde. Während die Ausstellung in der Türkei Diskussionen um das Verhältnis zwischen Staatsgewalt und weiblicher Öffentlichkeit hervorrief, drehten sich die Gespräche in Wien bei der gleichen Ausstellung um die Themen Integration und Xenophobie. Im Geleitwort des Katalogs zur Ausstellung *Mahrem* (2008) in der Kunsthalle Wien beschreibt Nilüfer Göle *Mahrem* als Begriff, der sowohl das Muslimische als auch das Moderne verneint und ablehnt, beide Seiten kritisch hinterfragt, um so neue Verschmelzungen, Wege oder auch Konflikte hervorzubringen.²³⁷

„Ironischerweise macht die islamische Verschleierung, die Frauen vor fremden, männlichen Blicken verbergen soll, sie global noch sichtbarer. Durch politisches Engagement sowie religiöse und weltliche Ausbildung entwickeln sich neue Formen der Teilnahme muslimischer Frauen am öffentlichen Leben. So entsteht ein neues Bild muslimischer Frauen, das die Moralphysikologie der islamischen Geschlechterdefinition ebenso in Frage stellt wie die weltlichen Vorstellungen dessen, was öffentliches Leben ist. Weder reproduzieren die Frauen von heute einfach das auf Geschlechtertrennung basierende islamische Mahrem-Muster, noch verfolgen sie westliche Emanzipationsstrategien.“²³⁸

Mona Hatoum entwickelte ein künstlerisches Objekt (Abb 38) für die

²³⁶ Shirin Neshat im Gespräch mit Octavio Zaya, zitiert nach Ausst.-Kat. "Inklusion Exklusion: Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration", Hrsg. Peter Weibel, Künstlerhaus Graz, Graz 1996, S. 289. zitiert von Schmitz, Britta, in: http://universes-in-universe.org/deu/nafas/articles/2005/shirin_neshat

²³⁷ Vgl. Schmidt-Linsenhoff 2010, S. 224.

²³⁸ Göle, Nilüfer, Geleitwort, in: *Mahrem*, Anmerkungen zum Schleier, Non-Western Modernities Project I, Istanbul Bilgi University, satralistanbul, Istanbul 2007, S. 1f.

Ausstellung *Beyond East and West. Seven transnational Artists* (2004/05), das dieser auch als Plakatbild diente, und sich mit dem Gefühl des In Between, des Dazwischen Lebens beschäftigt. Mit der Ausstellung wurde die dichotome Opposition zwischen Orient und dem Westen in Frage gestellt und nach den Zwischenräumen bei der Herstellung von Identität gesucht. Hatoums Arbeit besteht aus zwei Koffern, aus denen aus den Seitenwänden dunkles Haar wächst, das beide Koffer miteinander verbindet und für ein Fortbewegen eher hinderlich ist. Das Objekt erzählt vom Reisen, von Hindernissen, der seelischen Verdoppelung, bzw. Teilung von Identität durch Mobilität. Das organische lebendige Haar, das am falschen Ort wächst, zeugt von immer wiederkehrendem Trennungsschmerz und dem surrealen Eigenleben der Reisekoffer. Zudem stehen diese auch für Mobilität, die jedoch nicht immer freiwillig sein muss. In diesem Cover von Hatoum steckt die Frage nach den Zwischenräumen, nach diesem In between und dem künstlerischen Nomadismus, die KünstlerInnen von einem Ort zum anderen wandern lässt.²³⁹

In (Abb 39) *Measures of Distance* (1988) geht es um ein Ausloten von verschiedenen Arten von Distanzen. Mona Hatoum verwendet Briefe und ein intimes Gespräch mit ihrer palästinensischen Mutter, die in Beirut lebt. Dieses Gespräch führt sie mit ihr während die Mutter gerade duscht, Hatoum fotografiert sie dabei. Die Mutter erzählt vom Bürgerkrieg, Exil, der Sehnsucht nach ihren Kindern und intimen Frauensachen und erlaubt ihr das Material künstlerisch zu verwenden ohne jedoch ihrem Vater etwas davon zu erzählen, wodurch eine Art geheime Komplizenschaft zwischen den beiden Frauen entsteht. Das Material, Ton, Fotos, arabische Schrift und Lesung der englischsprachigen Übersetzung stellt sie zu einem 15-minütigen Video zusammen, in dem die Bilder der mütterlichen Schrift und ihres Körpers gegenseitig überblendet werden und immer wieder auch eine Rasterung über das gesamte Bildfeld auftaucht, das an Maschendrahtzäune oder Metallgitter erinnert und eventuell für Beirut und das Exil der Mutter als Gefängnis steht. Die Arbeit mit dem Titel *Measures of Distance* (1992) beinhaltet den Begriff Maßeinheit oder Messeinheit, für die Nähe bzw. Distanz zur Mutter und zur Kultur ihrer Kindheit oder zwischen den Orten ihres Exils London und Beirut.

²³⁹ Vgl. Schmidt-Linsenhoff 2010, S. 223.

Die Montage und das Auftauchen des unterschiedlichen Materials, das einen fokussierten Blick, vergleichbar mit der Funktion eines verdeckenden Schleiers, nie nur für den weiblichen Körper freigibt oder zulässt, weicht von jenen Bildern eines männlichen Blicks ab.

Hatoum interessiert sich zwar auch für die alternativen Darstellungsmöglichkeiten von menschlichen Körpern, nicht jedoch für westlich geprägte feministische Fragen, wie sie in einem Interview erwähnt:

„I have to say that I do not think much about the issues of sexual difference. For me involvement in feminism was like a jumping-board towards investigating power structures on a wider level as in relationship between the Third World and the West and the issues of race; and of course I quickly realised that the issues and directions within Western feminism were not necessarily relevant to women from less privileged parts of the world.“²⁴⁰

Gitterstrukturen, mit denen sie Nähe und Distanz verhandelt, kommen auch in ihrer Installation (Abb 40) *Short Space* (1992) zum Tragen. Senkrecht an Stangen aufgehängte Bettenroste aus Stahl bewegen sich wie metallene Vorhänge langsam aufeinander zu und werden für jene, die dazwischen stehen, schnell zur optischen und gefühlten Bedrohung. Mit ihnen können auch hier wieder Zäune, Trennung, Exil oder Folter assoziiert werden, die Teil der Autobiografie der Künstlerin sind und den Palästina Konflikt über die weibliche Generationenlinie darstellt. Die Installation selbst ist jedoch stark abstrahiert und politisiert.

Gülsün Karamustafa wurde in Ankara geboren und lebt in der Türkei. Sie beschäftigt sich in ihrer Arbeit mit identitätspolitischen Zuschreibungen, Entscheidungen bezüglich der eigenen Zugehörigkeit und Loyalität, zusammengefasst mit dem Zwang der (Selbst)Repräsentation. In ihrer Arbeit (Abb 41) *Presentation of an Early Representation* (1998) arbeitet sie mit einer fünf mal sechs Meter großen Farbkopie eines kleinen Aquarells eines deutschen Orient-Reisenden, das er um etwa 1580 erstellt hatte, um fremde Sitten – hier den Sklavenhandel mit europäischen Frauen – zu dokumentieren. Man sieht einen türkischen Kaufmann, der drei weiße Frauen zum Kauf für

²⁴⁰ Hatoum, Mona, Interview with Claudia Spinelli, in: Michael Archer, Guy Brett and Catherine de Zegher, *Mona Hatoum*, New York, 1997, S. 141. zitiert in: Schmidt-Linsenhoff 2010, S. 229.

einen Harem anbietet und drei potentielle türkische Käufer mit Turbanen, die die Frauen betatschen und begripschen, um ihre „Qualitäten“ zu prüfen. Er bekräftigt damit die Meinung, dass Türken Christen fangen ließen und versklavten. Der ursprüngliche Bildtitel lautete *Wie die gefangenen Christen verkauft und besichtigt werden*.

In Karamustafas Bild erscheint rechts ein weiterer osmanisch gekleideter Mann, der eine schwarze Figur am Arm festhält und hereinführt. Die schwarze Figur ist ohne Gesicht und bewegt sich grazil und elegant. Welchen Geschlechts die Figur ist, bleibt unklar. Das Bild ist direkt auf eine dicke Wand bzw. auf einem weißen Quader mitten im Raum appliziert, an dem folgender Text von Karamustafa an der Längsseite zu lesen ist:

„Why do I still bear fears while I am presenting an early representation? Is it clear what I mean by ‘presentation‘ and ‘representation‘? How should I define myself as a woman from Istanbul? What is my cultural reality in geography? What is the cultural reality of my family, who has survived through several migrations? What kind of connotations should I use to express that my creative sources are all heterogeneous? At which point should I start to define the contents of my cultural identity? How can I relate my culture to the history of other colonized cultures? Why do I have the feeling that I am always going to be questioned? Will I be questioned again about women and Islam? Do I have to explain that my relationship with Islam bears complexities? As an artist how much I am responsible about the government politics? Will I be obliged to give answers about the never ending Cyprus problem? When it comes to the point of Kurdish conflict what will my reaction be? Do I have the authority to make statements about the situation in the Middle East? Can I say that for human rights I feel absolutely confused? By asking questions am I looking for acceptability? By self-criticism am I trying to close the doors of being criticised? Is post-colonial discussion a great arena for various confessions? What method should I use to make confessions which concern my culture? Is re-defining of the prejudices possible for every situation? Am I making a marginalization while I am trying to create freedom of cultural expression? Is assimilation for migrant workers possible? Am I unconsciously censoring the viewers by asking questions before I am questioned? Will I be questioned about questioning too much? What if I announce that I am tired of being questioned? How will I find the right questions which will not bring further questions? Have I left out any questions which I have to not questioned?“²⁴¹

Gülsün Karamustafa überschüttet uns hier mit einer Unzahl von Fragen, die sich um das Thema ihrer Identität drehen, mit denen sie normalerweise konfrontiert, militanter ausgedrückt, bombardiert wird. Schmidt-Linsenhoff

²⁴¹ Karamustafa, Gülsün, Text aus dem Werk *Presentation of an Early Representation* (1998)

beschreibt es treffend als „Spiegelkabinett, das sich aus identitätspolitischen Zuschreibungen und Anforderungen, orientalistischen und nationalistischen Stereotypen und wechselseitigen Projektionen zusammensetzt.“²⁴² Die aufgezwungenen Fragen, die sich alle um ihre Identität drehen und darauf abzielen, sie nach gewissen Vorstellungen und Maßstäben des Westens einzuordnen, spiegelt sie hier selbst den BetrachterInnen zurück. Dieses Bombardement der Fragen zur Repräsentation, das ihr am Kunstmarkt begegnet, taucht hier nicht zufällig neben dem Bild eines türkischen Sklavenmarktes auf. Und so ist auch die schwarze Gestalt als figurative Leerstelle, deren Identität unklar ist, nicht leicht zu lesen. Ihr leichter anmutiger fast schwebender Gang relativiert die Tatsache, dass sie von einem Sklavenhändler festgehalten wird. Es ist Karamustafas Versuch einer Befreiung, die symbolisch auch eine Befreiung vom Zwang der Repräsentation ist.

Ein Foto (Abb 42) aus der Serie *Nude in a mirror, after Diego Velásques* (2001-04) von einer Performance in einem Park in Istanbul zeigt die Künstlerin Ayadan Murtezaoğlu mit Baseballmütze, grauer Hose und langärmeligen T-shirt am Rasen liegend. Ihr Rücken ist zu uns BetrachterInnen gewandt. In ihrer Pose ist das Vorbild (Infobild 7) Diego Velásques' *Venus im Spiegel* (1651) zu erkennen. Vor ihr, im hinteren Teil des Bildes, ist eine ältere Frau mit Kopftuch und Mantel auf der Wiese sitzend zu sehen, die in ihrer rechten Hand einen kleinen Spiegel in Richtung der Liegenden hält. Murtezaoğlu imitiert die Pose der Venus, der weiblichen Liebesgöttin, blickt jedoch die muslimische Frau an, die ihr rein äußerlich gesehen nicht als Vorbild dient. Der Spiegel hingegen verweist dennoch auf eine spezielle Verbundenheit zwischen den beiden. Schmidt-Linsenhoff sieht darin eine psychoanalytische Leseart und erinnert an Jacques Lacans und seine Theorie des Spiegelstadiums.²⁴³

Sie beschreibt die Bedeutung des Bildes folgendermaßen:

„Ihre Gesten verwandeln den Park in Istanbul in einen Raum, in dem die junge Frau nicht zwischen Orient und Okzident wählen muss, sondern alternative Identifikationsangebote annehmen und ausschlagen kann.“²⁴⁴

²⁴² Schmidt-Linsenhoff 2010, S. 233–234.

²⁴³ Vgl. Schmidt-Linsenhoff 2010, S. 239.

²⁴⁴ Ebd.

Emily Jacir wurde in Betlehem geboren und lebt in den USA. Sie beschäftigt sich mit dem Reisen, so auch in ihrer Arbeit (Abb 43) *From Paris to Riyadh (Drawings from my mother; 1991-2001)*. Während langer Flugreisen übermalte Jacirs Mutter die nackten Körperteile von Fotomodellen in Modemagazinen mit schwarzem Stift. Sie nimmt eine Art Zensur vor und verschleierte die Personen damit quasi. Die Künstlerin übertrug ihre Zeichnungen auf Transparentpapier und stellte die kleinformatigen Bilder in einer weiß-schwarzen Serie nebeneinander aus. Sie bewertet dabei weder die Zeichnungen und Zensur ihrer Mutter noch das westliche Körperbild:

„Emily Jacir (...) präsentiert die Zensur der Mutter als Einspruch, nicht aber als Auslöschung der Bilder, so wie sie selbst das mütterliche Alltags-Bildhandeln im Kunstraum zur Diskussion stellt, ohne es zu verwerfen oder zu idealisieren und ohne die Bedeutung der Bilder und ihrer Transformation zu fixieren.“²⁴⁵

Es geht ihr um den Raum der kulturellen Übersetzung, in dem sich zwei Blickregime treffen, die sich darin unterscheiden, wie sie Sichtbarkeit und Körper bewerten.²⁴⁶ Jacir interessiert sich für diesen Zwischenraum – was man Homi Bhabha folgend als Dritten Raum verstehen kann – und was diese Reise zwischen den beiden Städten Paris und Riyadh bedeuten könnte.

„Die familiäre Sozialisation als Paradigma eines weiblichen Künstlertums in einer spezifischen, historischen Situation erlaubt den Künstlerinnen eine produktive Auseinandersetzung mit dem kolonialen Erbe und der postkolonialen Gegenwart des Orientalismus.“²⁴⁷ Die hier vorgestellten Künstlerinnen nutzen die Heterogenität ihrer Einsichten und setzen sie dazu ein, um Dichotomien und binäre hierarchische einander entgegengesetzte Strukturen wie Orient und Okzident, Frau und Mann aufzuweichen, und die Erfahrung der Differenz in eine andere Richtung zu lenken. Damit schaffen sie es, auf unendlich viele weitere mögliche Differenzen zu verweisen.²⁴⁸

²⁴⁵ Schmidt-Linsenhoff 2010, S. 238.

²⁴⁶ Vgl. Kravagna, Christian, *Traveling Bodies. Subjektentwürfe und Körperinszenierungen in postkolonialen Reisebildern*, 3. Intern. Grad.-Konf. Univ. Wien „Verkörperter Differenzen“, Wien, April 2003 und Vgl. Schmidt-Linsenhoff 2010, S. 237.

²⁴⁷ Schmidt-Linsenhoff 2010, S. 242.

²⁴⁸ Vgl. Ebd.

II. 6. Der Ding-Blick

Dem Ding-Blick gelingt es Menschen zu Dingen zu machen.

Dieses Blickregime basiert auf einem westlichen Verständnis des Ich-Ideals, das sich von anderen abgrenzt. Die „Verdinglichung im Bild“, wie Schmidt-Linsenhoff es bezeichnet, verlief Hand in Hand mit dem Projekt Kolonialisierung, Versklavung und Auslöschung von Menschen.²⁴⁹

Zu den rassistischen Objekten, die unseren Alltag und unser Sehen prägen, finden sich da etwa schwarze Haushälterinnen in Form von Milchkannen aus Keramik oder Zuckerdosen getragen von afrikanischen Figuren aus Porzellan und Blackamoors, die als Sklavendiener und Leuchter, in diskriminierender doppelter Weise dienen,²⁵⁰ der Begriff „Mohr im Hemd“ für kleine warme Schokoladekuchen mit Schokosauce, der sich in Österreich hartnäckig bis heute hält, die bis vor kurzer Zeit produzierte Schokolade namens *N-brot*²⁵¹ oder kleine Kuchen in Form von afrikanischen Köpfen mit Afrofrisur und Knochen im Haar zur Faschingszeit bei der Bäckerei ums Eck.

Bei der Biennale in Venedig 2003 ließ Fred Wilson "Blackamoors"²⁵², Skulpturen schwarzer AfrikanerInnen, verdinglicht und in der dienenden Rolle von Kerzenhaltern, aufstellen, um auf jene dekorativen Figuren hinzuweisen, die man oft in Venedig sehen kann, wenn man nur bewusst schaut.

„They are in hotels everywhere in Venice... which is great, because all of a sudden you see them everywhere. I wanted it to be visible, this whole world which sort of just blew up for me.“²⁵³

Immer wieder macht Fred Wilson mit seinen Arbeiten auf rassistische Phänomene, auf unser Denken in Differenzen und gesellschaftliche Ein- und Ausschlüsse aufmerksam.

In Museen wurden außereuropäische Dinge gesammelt, gelabelt und nach verschiedenen Ideologien und Logiken geordnet und klassifiziert. Sei dies nach

²⁴⁹ Vgl. Schmidt-Linsenhoff 2010, S. 243f.

²⁵⁰ Vgl. Typisch! Klischees von Juden und Anderen, Hrsg. Jüdisches Museum Berlin und Wien, 2008.

²⁵¹ Der diskriminierende Name des Produkts lautete „Negerbrot“ und wird hier deshalb nur mit N-brot bezeichnet.

²⁵² Foster, Ian, 7.2. 2014, <http://blog.art21.org/2014/02/07/fred-wilson-on-beauty-and-ugliness/#.VmYUMnsY3pR> (Zugriff: 14.1. 2016)

²⁵³ The Shock of the Familiar, http://nymag.com/nymetro/arts/features/n_9014/ (Zugriff: 7.12. 2015)

Form, Funktion, nach evolutionistischen, geographisch-kulturellen oder vergleichenden Ansätzen, dies war auch im Display der Ausstellung sichtbar. Ästhetisch aneinandergereihte Messer, Speere, Bumerangs vor neutralem Hintergrund – allen gemein ist, dass sie die „Anderen“ als Subjekte ausschließen und sie als Objekte in ein klassifizierendes Schublädchen zwängen.

In Dingen wurde das Wissen um Menschen verpackt. Produkte außereuropäischer Länder wurden aus ihrem Kontext gerissen, ihrer ProduzentInnen nicht erinnert und ihre Leistungen nicht gewürdigt, statt dessen dienten Dinge EuropäerInnen als Beweis für zurückgelegte Entdeckerreisen oder als Belegstücke für den Aufbau europäischer Wissenssysteme.

„Die Umdeutung des indigenen Anderen in wissenschaftliche Trophäen, Attribute und Projektionsflächen, die Facetten des europäischen Selbst auffächern, geht Hand in Hand mit der Umdeutung von ethnographischen Objekten in Zeichen für europäische Identität. Die Europäer eignen sich im Bildnis die fremden Dinge nicht durch das Aushandeln ihres Wertes mit ihren Produzenten und Besitzern an, sondern durch deren Eliminierung aus dem Prozess der Aneignung.“²⁵⁴

In Sammlungen von KünstlerInnen der Moderne wie etwa jener von André Breton, die nach dessen Tod als Atelierwand mit einem Teil seiner Sammlung aus seiner Pariser Wohnung rekonstruiert wurde, findet man einen ähnlichen Aspekt. Die Atelierwand (Infobild 8) zeigt „ein egalitäres Nebeneinander von surrealistischer Objektkunst, Stammeskunst und Nicht-Kunst“²⁵⁵, das zu einer exotisierenden Lesart verleitet und eine symbolische Abtrennung der Objekte von ihren erschaffenden Subjekten bedeutet.

Um sich aus der Vorstellung des Gegensatzes Objekt-Subjekt zu lösen, versucht man in verschiedenen wissenschaftlichen Ansätzen den Fokus auf die Beziehung der beiden Begriffe, das gegenseitige in-Beziehung-zum-jeweils anderen-Setzen, und auf ihre gegenseitige Abhängigkeit zu richten. Die aktive Rolle der „Objekte“ und ihre Macht und Wirksamkeit in der Subjektivierung von Einzelpersonen und Gesellschaften steht im Mittelpunkt von Untersuchungen, nicht zuletzt durch Frantz Fanon, Edward Said, Gayatri Spivak, Stewart Hall oder Homi Bhaba, die postkoloniale Theorien vorangetrieben haben. Darin spüren sie dynamischen Wechselverhältnissen nach und möchten weg von den

²⁵⁴ Vgl. Schmidt-Linsenhoff 2010, S. 271f.

²⁵⁵ Schmidt-Linsenhoff 2010, S. 317.

statischen Herrschaftsverhältnissen. Schmidt-Linsenhoff stellt in ihrem Buch *Ästhetik der Differenz* (2010) selbst einen kunsthistorischen Ansatz vor, um Dichotomien aufzulösen. Sie fasst den wissenschaftlichen Status Quo folgendermaßen zusammen:

„Objekte und Subjekte gelten heute nicht mehr als voneinander abgeschlossene Entitäten und werden nicht mehr in einer klaren Opposition zueinander konzipiert, sondern als durchlässige Systeme, die sich wechselseitig konstituieren und gegenseitig modellieren.“²⁵⁶

Für Gesellschaften, deren privilegierte Stellung vom Sklavenhandel abhängig war, hatte die Vorstellung von fließenden Übergängen zwischen Objekt- und Subjektpositionen etwas Bedrohliches an sich. So werden solche bemüht sein sich abzugrenzen und den Objektstatus der Anderen zu fixieren wie man dies etwa in der kolonial-rassistischen Rhetorik tat, indem man andere als „antriebslose Eingeborene“, „unzivilisierte Wilde“ oder „zum Sterben verurteilte „Rassen“ betitelte. Wichtig ist es deshalb, in der wissenschaftlichen Repräsentation den passiven Opferstatus der Unterdrückten, die ihrer zugeschriebenen Geschichte scheinbar ohnmächtig gegenüberstehen, nicht weiter fortzuschreiben, sondern sich auf die kulturelle Handlungsfähigkeit (agency) der Kolonisierten zu konzentrieren.²⁵⁷

Folgt man Schmidt-Linsenhoff lässt sich selbst im kunsthistorischen Bildnistypus von M*pagen²⁵⁸ nicht nur eine bloße Verdinglichung von AfrikanerInnen, sondern flexible Subjekt-Objekt Beziehungen und gegenseitige Abhängigkeiten herauslesen. Bei diesem Bildnistypus handelt es sich zumeist um Porträts von AristokratInnen, denen schwarze DienerInnen als Attribute, Prestigeobjekte, verkörpertes exotisches „Besitztum“ und lebende Exotica im Bild zur Seite gestellt werden. Diese Bilder sind auch charakterisiert durch einseitige Berührung – HerrIn berührt schwarze/n DienerIn, nicht umgekehrt –, verfehelter Blickaustausch – DienerIn blickt zum Herrn bzw. Herrin auf, diese/r sieht ihn/sie nicht an und ungleiche hierarchische Positionierung im Bild – DienerIn wird eher am Bildrand oder Hintergrund dargestellt oder besitzt kaum individualisierte Züge bzw. verschwindet der dunklere Teint in einem dunklen

²⁵⁶ Schmidt-Linsenhoff 2010, S. 244.

²⁵⁷ Vgl. Schmidt-Linsenhoff 2010, S. 246.

²⁵⁸ Der diskriminierende Begriff „Mohr“ wird von mir mit dem Wort M* ersetzt, um die negative Konnotation, die dieser Begriff im Laufe der Geschichte gesammelt hat, und seine diminuierende Wirkung nicht zu wiederholen.

Bildhintergrund. Schmidt-Linsenhoff fasst drei Ansätze zusammen, die es seit Mitte der 1990ern zu diesem Bildnistypus gibt: 1. Schwarze PagenInnen werden als Dokumente der Sozialgeschichte für afrikanische Kindersklaven an europäischen Höfen gesehen, 2. die M*pagen werden dazu eingesetzt, um Whiteness zu produzieren, 3. sie werden als Mittel angesehen, um verlorene eigene europäische Sinnlichkeit in aristokratischen Damenbildnissen thematisieren zu können. Alle Ansätze sehen darin die AfrikanerInnen auf unmenschliche Weise verdinglicht und laut Kim Hall als *things of darkness*²⁵⁹ dargestellt, die in der Rezeption bis heute eine nicht wegzuwischende Wirkung haben.

Zwei Beispiele aus einer Reihe von Bildnissen, die Schmidt-Linsenhoff in Bezug auf reziproke Abhängigkeit untersucht, möchte ich an dieser Stelle herausgreifen, da diese auch aus der vorherrschenden Darstellungsweise herausstechen. Das Bild (Abb 44) *Vanitas Stilleben mit M*pagen (um 1650)* von David Bailly zeigt einen jungen Afrikaner im Halbporträt vor einem Tisch mit verschiedensten Objekten – einer Flöte, einem Saiteninstrument, einer kleinen Plastik, einem Totenschädel, Stundenglas etc. Es scheint, als sei der junge Mann einfach ein weiteres Element in der Sammlung seines Herrn. Auffallend ist jedoch, dass der Afrikaner zwischen Daumen und Zeigefinger ein kleines Miniaturporträt seines Herrn hält, das er in Augenhöhe hält und mit strengem Blick betrachtet, so als kontrolliere der Diener hier den Herrn.

Die ungleichen Bildgrößen der Dargestellten und die Macht, über die der Page, der sehr individuell gemalt wurde, über seinen Herrn im Bild verfügt, drehen das Machtverhältnis, das zwischen den beiden im Alltag herrscht, um. Der Maler stellt hier eine dialogische Beziehung auf gleicher Augenhöhe zwischen Diener und Herr, zwischen Afrika und Europa her und schreibt dem schwarzen Pagen Individualität, Autonomie und einen kritischen Blick zu. BetrachterInnen wird eine gegenseitige Beziehung als Wechselverhältnis vor Augen geführt.

Im Bild (Abb 45) *Hortensia Mancini als Diana mit vier M*pagen (um 1680)* von Benedetto Gennari zeigt sich die Auftraggeberin Mancini selbst als Diana mitten im Jagdgetümmel mit zwei Hunden und vier jungen Afrikanern in einem Gruppenbild. Die vier Pagen sind hier keine Assistenzfiguren, sondern

²⁵⁹ Vgl. Hall, Kim, *Economies of Race and Gender in Early Modern England*, Cornell University Press, Ithaca und London 1995.

dominante Protagonisten des Geschehens, die zwei Drittel der Bildfläche einnehmen. Auch sind sie sehr individuell dargestellt. Mindestens zwei der jungen Männer blicken sehnsuchtsvoll auf Diana während diese – verfehler Blickkontakt – den BetrachterInnen entgegen blickt. Mancini zeigt sich hier als selbstbewusste weibliche Göttin Diana, traditionellerweise erotisch dargestellt. Verstärkt wird diese Eigenschaft durch ihre afrikanischen sehr bewegt gemalten Diener. Als Zeichen ihrer Zügelung tragen diese wie Dianas beiden Hunde ein Band um den Hals. Hortensia Mancini, die aus Rom stammte, war eine der Mätressen König Karls II. in London und war für ihre exzentrischen Auftritte in Begleitung eines Afrikaners namens Mustapha bekannt. Sie wetteiferte mit ihrem Selbstbildnis um den offiziellen Status als erste Mätresse mit einer anderen Freundin des Königs, der Herzogin von Portsmouth, die sich züchtiger darstellen ließ. Die vier M*pagen erscheinen sinnbildhaft als

„[...] ein Subjektmodell der Maskerade, in dem Antike und Afrika, Souveränität und Sklaverei, Alter und Geschlecht nicht als stabile Oppositionen, sondern als relationale Parameter und in wechselseitiger Abhängigkeit definiert werden.“²⁶⁰

Die vier M*pagen treten als „Co-Akteure kolonialer, weiblicher Identitätsbildung“ auf.²⁶¹ Hier sieht man deutlich die wechselseitige Abhängigkeit, denn die Subjektposition der Hortensia Mancini kann erst durch die vier schwarzen Diener als weiß, europäisch, nicht konform und sinnliche Frau gebildet werden. Verdinglichte Fremde hingegen werden zu Handlungsfähigen, die im Bild Einfluss nehmen können, wenn sie auch damals keinen Einfluss auf die Art ihrer Repräsentation in den Bildnissen selbst nehmen konnten.

Schmidt-Linsenhoff führt an dieser Stelle den Begriff Gütertausch und *Gabe* ein – Begriffe, die eng an Ideen der Gegenseitigkeit und Reziprozität geknüpft sind und ein völlig anderes Verständnis der Beziehung zwischen Menschen und Dingen mit sich bringen, als die westliche ökonomische Warenwirtschaft es hat. Der Tausch von Gütern ist ein symbolischer Akt und dient der Herstellung einer sozialen Beziehung, die auch beim ersten Kontakt zwischen Europäern und außereuropäischen Gesellschaften stattfand und zu Missverständnissen führte. Diese Art von Gütertausch ist eine Praxis, die uns auch im Alltag in Form von

²⁶⁰ Schmidt-Linsenhoff 2010, S. 262.

²⁶¹ Ebd.

Gastgeschenken nicht unbekannt ist.

Der Begriff der *Gabe*, den der Sozialanthropologe Marcel Mauss einführte – und später als Begriff umstritten ist, da Gabe an sich keine Gegengabe erwartet – hat juristische, wirtschaftliche, soziale und religiöse Implikationen, die auch vergangene Generationen miteinbezieht. Der Akt besteht aus dem Geben, dem Annehmen und dem Erwidern und baut eine gegenseitige Verbindung zwischen den Handelnden Personen auf. Marcel Mauss beschreibt das diesbezügliche Maori-Recht in Polynesien in Bezug auf Dinge folgendermaßen:

„[...] dass die empfangene Sache nicht leblos ist. Selbst wenn der Geber sie abgetreten hat, ist sie noch ein Stück von ihm. (...) Durch sie hat er Macht über den Empfänger, so wie er durch sie, als ihr Eigentümer, Macht über den Dieb hat.“²⁶²

Auch einige Gemeinschaften der Natives von Nordamerika kennen einen ähnlichen Austausch von Gütern, das sogenannte *Potlatch*-Fest, bei welchem der gastgebende Häuptling ein großes Fest mit wertvollen Geschenken ausrichtete. Dabei blieben die materiellen Güter in Zirkulation und es wurde mit diesem Akt des Schenkens verhindert, dass bestimmte Familien zu viele Güter und zu viel Macht anhäufen konnten.

Mauss betont, dass die Dinge beseelt sind und von ihnen eine besondere Kraft ausgeht:

„[...] die durch die Sache geschaffene Bindung eine Seelen-Bindung ist, denn die Sache selbst hat eine Seele, ist Seele. [...] etwas von jemand annehmen heißt, etwas von seinem geistigen Wesen annehmen, von seiner Seele.“²⁶³

und

„[...] daß den beim Potlatch ausgetauschten Sachen eine bestimmte Kraft innewohnt, die sie zwingt, zu zirkulieren, gegeben und erwidert zu werden.“²⁶⁴

Zu all den asymmetrischen Machtverhältnissen, die viele Bilder aufweisen und bis in die heutige Zeit reichen, fordert Schmidt-Linsenhoff die BetrachterInnen dazu auf, in den Bildern der Kunstgeschichte nach Reziprozität, nach Handlungen der Gabe und Gegengabe Ausschau zu halten. Der Status der Dinge ist weniger in ihrer Materialität als in ihrer Beziehung zu Individuen zu

²⁶² Mauss, Marcel, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés primitives* (1923/24), Deutsch: *Die Gabe: Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften*, Frankfurt am Main 1990, S. 35, zitiert in: Schmidt-Linsenhoff 2010, S. 270.

²⁶³ Mauss, Marcel: *Die Gabe*, 1990, Frankfurt am Main, suhrkamp, S. 35.

²⁶⁴ Ebd., S. 103.

finden, die sich in ihrer visuellen Repräsentation manifestieren.²⁶⁵

Wie können Dinge, Bilder Einfluss nehmen auf den Menschen? Wenn Hortensia Mancini in ihrem Bild vier Pagen als Begleiter braucht, um sich selbst mehr Stärke zu verleihen, haben diese vier Personen eine gewisse Macht über sie, ihre Präsenz ist wirksam wie die eines (selbst erschaffenen) Fetisches. Nimmt man ihr diese vier Pagen im Bild weg, verliert sie selbst an Bedeutsamkeit. Der Soziologe Bruno Latour versuchte mit seinem Begriff des *Factish* dieser Beziehung von Konstruiertem und Rückwirkung auf die ErschafferInnen näher zu kommen und diese Subjekt-Objekt Verbindung zu dekonstruieren. *Factish* verbindet sprachlich sichtbar die beiden Begriffe Fakt und Fetisch, die beide etymologisch den selben lateinischen Ursprung besitzen – etwas, das gemacht bzw. erschaffen wurde und daher etwas Konstruiertes ist. Fakt und Fetisch haben beide die Macht, den Ursprung ihrer Wirksamkeit umzukehren bzw. sich gegenseitig zu durchdringen. Sie beschreiben keine Gegensätze, sondern sind beides Ausdrücke für verschiedene Zugänge zur Realität.

„The words „fetish“ and „fact“ have the same ambiguous etymology – as ambiguous for philosophers of science as for the Portugese. But each of the words emphasizes the inverse nuance of the other. The word „fact“ seems to point to external reality, and the word „fetish“ seems to designate the foolish beliefs of a subject. Within the depths of their Latin roots, both conceal the intense work of construction that allows for both the truth of facts and the truth of minds. It is common truth that we must bring out, without believing either in the ravings of a psychological subject, steeped in daydreams, or in the external existence of cold and ahistorical objects that fall into a laboratory as if dropped down from heaven. And without believing in naive belief either, joining the two etymological sources, we shall use the label factish for the robust certainty that allows practice to pass into action without the practitioner ever believing in the difference between construction and reality, immanence and transcendence.”²⁶⁶

In der Inhaltsangabe zu Latours Buch *On the Modern Cult of Factish Gods* wird der Unterschied zwischen Fakt und Fetisch mit einem ironischen Augenzwinkern formuliert, denn an die Wirksamkeit der Objekte glauben letztlich beide: „While the fetish-worshipper knows perfectly well that fetishes are man-made, the Modern icon-breaker inevitably erects new icons. Yet

²⁶⁵ Vgl. Schmidt-Linsenhoff 2010, S. 279.

²⁶⁶ Latour, Bruno, *On the Modern Cult of the Factish Gods*, April 2009. Duke University Press Translator(s): Heather MacLean and Cathy Porter, English 2010, S. 21–22.

Moderns sense no contradiction at the core of their work.[...]“²⁶⁷

Das, was Latour mit seinem Begriff Factish versucht aufzuzeigen, findet man in den künstlerischen Arbeiten von Georges Adéagbo, der darin die Beziehungsgeflechte von Objekten und gegenseitigen Bedingtheiten in unserer globalisierten Welt thematisiert. Er wurde in Dahomey, Teil des heutigen Benin geboren, studierte in Frankreich und lebt heute wieder in Benin. Bekannt wurde er mit seiner Installation (Abb 46ab) *Der Entdecker und die Entdecker vor der Geschichte der Entdeckungen. Das Welttheater* (2002) auf der Documenta 11, wo seine Arbeit sich in den westlichen Geschmack und das postmoderne Image der KünstlerIn als Autor-KünstlerIn d.h. SammlerIn, ArchäologIn, JournalistIn oder KritikerIn und TheoretikerIn des eigenen Tuns²⁶⁸ gut einfügen ließ. Doch seine Arbeiten tragen widerständiges Potential in sich, das andere Lesarten ermöglicht und sich gegen die Integration in westliche Deutungsmuster wehrt. Eine seiner Methoden ist die multiple Ortsbezogenheit seiner Sammlungen ohne global und austauschbar zu funktionieren. Er arbeitet viel mit Fundstücken wie diversen Konsumgütern, Zeitungsartikeln, Plakaten, Nippes, handschriftlichen Zitaten und afrikanischen Skulpturen etc., die er assemblageartig in Räumen ausbreitet. Seine Arbeiten sind heute alle Auftragsarbeiten, die er für bestimmte Institutionen, Orte und Räume konzipiert. Charakteristisch für seine Arbeiten sind ihre mehrfache Ortsbezogenheit: Der Ausstellungsort und der Wohnort des Künstlers Cotonou. Das Thema entwickelt er, indem er seine eigenen Sammlungen durchforstet und mit ihnen dann etwa zwei Wochen vorher am Ausstellungsort anreist und die Gegend erkundet, Archive, Flohmärkte, Bibliotheken und Museen besucht und hier Material sammelt. Manche Objekte sendet er nach Cotonou und lässt sie dort von lokalen KünstlerInnen und HandwerkerInnen in eine neue Arbeit umsetzen wie etwa eine Gemäldekopie Napoleons, die er als Holzskulptur beauftragt und sich senden lässt. Seine Sammlungen zirkulieren und werden zwischen den

²⁶⁷ Aus dem Klappentext des Buchs *On the Modern Cult of Factish Gods*, in: <https://www.amazon.co.uk/Modern-Factish-Science-Cultural-Theory/dp/082234825X> (Zugriff: 12.5. 2016)

²⁶⁸ Vgl. Wetzel, Michael, *Der Autor-Künstler. Von der Wiederkehr eines ästhetizistischen Konzepts in der Kunstpraxis der Gegenwart*, in: *Was ist ein Künstler?*, S. 229–241. in: Hellmold, Martin, Kampmann, Sabine u.a. (Hg.), *Was ist ein Künstler? Das Subjekt der modernen Kunst*, München 2003, S. 238.

Kulturen, Ländern und Kontinenten stets neu interpretiert und übersetzt. Adéagbo ist jedoch nicht als nomadisierender global player der Kunstszene anzusehen, der an der Deterritorialisierung der künstlerischen Produktion im Rahmen eines neoliberalen beschleunigten Warenverkehrs interessiert ist.

Adéagbo stellt mit seinen Arbeiten neue Beziehungen auf, macht Wechselwirkungen deutlich und provoziert die Frage wer die Sinn produzierenden BetrachterInnen sind und wer die ProduzentInnen. Mit seinen nie wirklich abgeschlossenen „künstlerischen Beziehungswerken“ steuert er auch Begriffen des künstlerischen Meisterwerks und Genies entgegen, welche die Entwicklungen des westlichen Selbst-Verständnisses im Laufe der Jahrhunderte hervorgebracht und geprägt haben und weiße Künstlermythen speisen. Meisterwerk und Genie sind Begriffe, die bis in unsere heutige Zeit hineinspielen und unser Handeln und das Bewerten von Kunst prägen. Museen, Konzerthäuser und andere Kunstinstitutionen nutzen beides, Genie und Meisterwerksbegriff, in ihrer Werbung und sichern sich mit dem Aufruf des „Must See“ oder „Must Hear“ ihre BesucherInnenzahlen.

„Meisterwerke strukturieren das ästhetische Denken und Erleben in Bildender Kunst ebenso wie in Literatur, Musik oder Architektur seit vielen Jahrhunderten. Ihre Existenz und der Umgang mit ihnen erscheinen zumeist so selbstverständlich, dass sie als natürlich gegebenes Faktum empfunden werden können.“²⁶⁹, wie Sebastian Dohe und Dietrich Boschung in ihrer Analyse zum Begriff des Meisterwerks in ihrer Arbeit *Das Meisterwerk als Autorität* feststellen. Sie beschreiben, wie Autorität, die „als auszeichnende Eigenschaft“ unser soziales Handeln „ermöglicht, steuert oder verhindert“ und der Begriff *Meisterwerk* miteinander verknüpft sind.²⁷⁰ Sie zeigen auf, wie Werke über kontextgebundene Autoritäten bzw. autoritative Prozesse symbolisches Kapital²⁷¹ sammeln können, um zu einem Meisterwerk zu werden, aber auch

²⁶⁹ Dohe, Sebastian, Einleitung, S. 7–13, in: Dohe, Sebastian (Hg.) und Boschung, Dietrich (Hg.), *Das Meisterwerk als Autorität. Zur Wirkmacht kultureller Figurationen*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2013, S. 8., in: http://www.morphomata.uni-koeln.de/site/assets/files/2210/full_morphomata10.pdf (Zugriff: 6.6. 2016)

²⁷⁰ Dohe, Sebastian und Boschung, Dietrich (Hg.), *Das Meisterwerk als Autorität. Zur Wirkmacht kultureller Figurationen*, aus dem Klappentext des Buches, Wilhelm Fink Verlag, München 2013

²⁷¹ Kapital nach Pierre Bourdieu stellt die Verfügungsmacht im Rahmen eines bestimmten Feldes als Mittel zur gesellschaftlichen Produktion und Reproduktion dar. Unter symbolischem Kapital ist die Akkumulierung von Prestige, Berühmtheit, guten Ruf, Ehre etc. gemeint. Vgl. Bourdieu, Pierre, Boltanski, Luc, de Saint-Martin, Monique, *Titel und Stelle. über die Reproduktion sozialer Macht*, Frankfurt am Main, 1981

wieder verlieren können. Sie beweisen dabei wie konstruiert das, was man als *Meisterwerk*, hergestellt von einem genialen Genie, bezeichnet, in Wahrheit ist. Diesen Hinweis auf das Motiv der Konstruiertheit findet man auch bei Adéagbos Arbeiten. Er breitet seine Objekte im Raum aus, stellt sie zueinander in Beziehung und konstruiert Sinn und eine Form der Lesbarkeit, die jedoch durch das Umstellen der Objekte sogleich ihre Bedeutung ändern kann. Adéagbo trägt damit auch zu einem anderen Verständnis von KünstlerInnentum bei.

Jemand, dessen philosophische Arbeiten viel zitiert und große Beachtung fanden, war Immanuel Kant (1724-1804). Was er 1790 in seinem Werk *Kritik der Urteilskraft* unter dem Geniebegriff verstand, war für das westliche Subjektverständnis prägend:

„Genie ist das Talent, welches der Kunst die Regel gibt. Da das Talent, als angeborenes produktives Vermögen des Künstlers, selbst zur Natur gehört, so könnte man sich auch so ausdrücken: Genie ist die angeborene Gemütslage (ingenium), durch welche die Natur der Kunst die Regel gibt.“²⁷²

Für Kant ist das Genie „ein Günstling der Natur“²⁷³, mit angeborenem Talent, das es nur selten gibt. Mit vier Elementen charakterisiert er den Begriff des Genies: Originalität, Musterhaftigkeit, Unwissenheit über die Quelle der Eingebung und die Begrenzung auf die „schöne Kunst“. Dieser Geniebegriff förderte die romantische Idee des autonomen, allein aus sich selbst schaffenden Künstlers mit überragender schöpferischer Geisteskraft, der allen Beschränkungen durch konventionelle Regeln und Normen enthoben ist.²⁷⁴ In der Zeit der Französischen Revolution (1789-1799), die dem Geist der Aufklärung verpflichtet ist, findet sich dieses Geniekonzept wieder, das den freien, autonomen und schöpferischen Geist feiert, der sich über andere heraushebt. Es zeigte aber auch, dass dies eine sehr elitäre Vorstellung war, weil sie bestimmte Gruppen ausschloss. Dieses ausschließende Verhältnis der Aufklärer zu Juden, Sklaven und Frauen bezüglich der „Grenzen der Menschen- und Bürgerrechte“ beschreibt Barbara Stollberg-Rillinger:

„Die Aufklärung war – das ist bei all ihrer Freiheitsrhetorik nicht zu vergessen – die

²⁷² Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft* (1790): §46 Schöne Kunst ist Kunst des Genies, Kapitel 56, in: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/kritik-der-urteilskraft-3507/56> (Zugriff: 12.6. 2016)

²⁷³ Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft* (1790): §46 Schöne Kunst ist Kunst des Genies, Kant: AA V, S. 317, in: <https://korpora.zim.uni-duisburg-essen.de/kant/aa05/317.html> (Zugriff: 12.6. 2016)

²⁷⁴ Vgl. Volker, Meid: *Sachwörterbuch der deutschen Literatur*, CD-ROM-Ausgabe, Philipp Reclam jun., Stuttgart 2000, S. 415.

Bewegung einer relativ schmalen Bildungselite, die in ihrer Mehrzahl von der geistigen Unterlegenheit der europäischen Bauern ebenso überzeugt war wie von der der „primitiven Völker“.²⁷⁵

Georges Adéagbo hingegen versucht mit seinen Arbeiten den Fokus auf das Verbindende zu richten, das Motiv des Herausragenden, wie es Genie und Meisterwerk impliziert, wird man hier nicht finden. Ein weiteres Merkmal seiner Arbeiten ist die lebendige Beziehung zwischen den Objekten seiner Sammlung: „Die Dinge zirkulieren als Waren und sind zugleich soziale Medien und Agenten, deren Wanderwege den urbanen Raum wie Trampelpfade durchziehen und die Stadt und ihre Bewohner mit der Region, dem Kontinent und der Welt verbinden.“²⁷⁶ Schmidt-Linsenhoff sieht diese lebendige Beziehung in einem besonderen Rhythmus und Funktionierens der westafrikanischen Stadt Cotonou begründet „[...] strukturanalog sind: das rhizomatische Wuchern, das Ephemere und das Provisorische, die temporäre Nutzung von Räumen und Dingen, ihre permanente Transformation, die Armut der Materialien und der Reichtum der Symbolisierung, (...) die Gleichrangigkeit von Bild und Schrift [...]“²⁷⁷ In Cotonou tauchen provisorische Märkte temporär auf, verschwinden und werden an anderen Orten in der Stadt wieder auf- und abgebaut, wie Adéagbos Installationen. Verbrauchte Industrie- und Warengüter werden, nicht zuletzt aus einer Not heraus, nicht weggeschmissen, sondern umfunktioniert und transformiert und diese Objekte auch von Adéagbo behutsam wiederverwendet und in seine Sammlungen integriert.

So kann er Dinge und Orte erinnernd miteinander verbinden, in der sich vielleicht der Wunsch einer neuen postkolonialen Solidargemeinschaft finden lässt. Dadurch entkommt er einem Denken in einer binären Oppositionslogik. „In diesem Sinne ist auch Georges Adéagbos Kunst nicht ironisch dekonstruktiv; sie stellt gestörte Beziehungen wieder her und regeneriert beschädigtes Leben.“²⁷⁸

²⁷⁵ Barbara Stollberg-Rilinger: Europa im Jahrhundert der Aufklärung, [Nachdr.], Stuttgart 2006, S. 276., zitiert in: Görner, Florian, Das Regulativ der Wahrscheinlichkeit, Zur Funktion literarischer Fiktionalität im 18. Jahrhundert, Diss., München, 2011, S. 10.

²⁷⁶ Schmid-Linsenhoff 2010, S. 349.

²⁷⁷ Schmidt-Linsenhoff 2010, S. 345.

²⁷⁸ Schmid-Linsenhoff 2010, S. 347.

III. Conclusio

Bilder sind eine Art der visuellen Erfahrung, eine Struktur, die sich in uns als Handlungs-, Wahrnehmungs- und Denkmatrix manifestiert nach der wir die Welt um uns zu sehen gelernt haben und entsprechend weiter vermitteln. Alles Gesehene, alles Wahrgenommene wird vom Subjekt gefiltert und auf Basis von wiederkehrenden (Seh)Erfahrungen zugeschnitten. Werden diese Sehgewohnheiten im Sinne von Foucault mit Macht verbunden, werden diese zu panoptischen kontrollierenden Blicken, d.h. Blickregime, die auf uns wirken bzw. deren Wirkung wir hervorrufen. In dieser Arbeit werden die Blickregime zur Diskussion gestellt und die künstlerischen Möglichkeiten zu differenzieren untersucht.

Diese Handlungs-, Wahrnehmungs- und Denkmatrix ist eng verknüpft mit dem erkennenden Ich, einem europäischen Subjektbegriff, der sich im Laufe der Geschichte entwickelt und verändert hat. Dieser hat das heutige Selbst-Verständnis als Subjekt, die Vorstellung von KünstlerInnentum und die westlichen Wahrnehmung der Welt geprägt. Im Zuge der Ära des Kolonialismus wuchs die Idee totaler Verfügungsmacht über die Welt und damit einhergehend die Illusion der Überlegenheit über anders funktionierende Gesellschaften. Westliches Selbst-Verständnis förderte das vernunftgeprägte Ich. Versuche, die Welt über magisches Denken oder mythische Erzählung zu verstehen, haben im Zuge der Aufklärung an Bedeutung verloren.

Mit René Descartes (1596-1650) wird der neuzeitliche Begriff des Subjekts gekennzeichnet. Er suchte nach einer Basis für Erkenntnis, denn den menschlichen Sinnen, die ihn täuschen können, traute er nicht. Mit „Cogito sum“, übersetzt „Ich denke, ich bin.“ führte er das denkende selbstreflexive Ich und den gedanklichen Zweifel als Bestimmungskriterium des Menschen ein. Descartes trennte Geist und Körper in *res cogitans* (die denkende Substanz) und *res extensa* (alles Körperliche und Abmessbare). Das Denken in Gegensatzpaaren wie Subjekt-Objekt war hier nun als Idee angelegt. In der neuzeitlichen Moderne wird der Mensch selbst zum Ordner der Ordnung und

versteht von dieser Position aus die Welt um ihn herum.²⁷⁹ Die europäische Vorstellung eines Ich als radikale Abgrenzung zu anderen bzw. zur Welt um das Ich herum, ein Ich, das die Welt aus sich selbst versteht und meint etwas über *die Anderen* zu wissen, brachte eine Subjekt-Objekt Oppositionslogik mit sich und dabei Gesellschaften anderer Weltregionen in eine Objektposition. Phänomene wie das Othering und des Exotismus zeigen, wie *die Anderen* als westliche Reflektionsfigur gebraucht wurden und wesentlich zur Ausbildung westlicher Identitäten beigetragen haben. Die gegenseitigen Bedingtheiten und Reziprozität dieser Beziehungen wurden dabei außer Acht gelassen oder zumindest vernachlässigt.

KünstlerInnen, die sich mit der Thematik des Postkolonialismus beschäftigen, arbeiten bewusst daran diese binäre Subjekt-Objekt Logik zu thematisieren, zu durchbrechen und neue Wege in der Darstellung und (Re)Präsentation zu finden.

In der Erforschung der Idee von Selbst sind, wie die dargestellten Beispiele zeigen, die persönlichen heterogenen Erfahrungen von KünstlerInnen sehr nützlich. Die genaue Beobachtung und Reflexion von Irritationen ob ihrer eigenen Stellung gegenüber gewisser Normen und Diskurse erweisen sich in der Ausformulierung ihrer künstlerischen Aussage als sehr dienlich.

Auf dem Weg die verschiedenen hegemonialen Blicke zu thematisieren haben KünstlerInnen eine große Bandbreite an künstlerischen Strategien entwickelt. Insbesondere KünstlerInnen, die den ehemals kolonisierten und heute in der Zeit der Globalisierung benachteiligten Gemeinschaften angehören und mehrdimensionale interkulturelle Erfahrungshintergründe haben, tragen neue Perspektiven zur Kritik der Blickregie und der diskriminierenden Bildgeschichte des Westens bei. Das Aufrollen gewisser vorherrschender Narrationen ist diesen KünstlerInnen zu verdanken.

Viele dieser KünstlerInnen arbeiten an einer historischen Durcharbeitung des kolonialen Archivs und durchforsten dieses nach rassistischen, stereotypen Zuschreibungen, die Ethnisierungen oder Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit betreffen. Sie möchten sich dabei vom westlichen Kunstmarkt bzw.

²⁷⁹ Vgl. Sattler, Elisabeth, *Die riskierte Souveränität: Erziehungswissenschaftliche Studien zur modernen Subjektivität*, transcript Verlag, Bielefeld, 2009, S. 27.

von der Kunstgeschichte weder in den Kanon einer Kunst der Marginalisierten oder ehemals Kolonisierten eingliedern lassen noch sich als pan-kontinental oder an Nationen gebundene Kunstschaaffende oder als AusnahmekünstlerInnen eines weißen Kunstdiskurses voller Geniemythen verstehen. Sie finden ihre Position in der Aneignung von Wissen um eine Identität, die vom Blick der Anderen abhängig ist.

In meiner Arbeit habe ich künstlerische Werke vorgestellt, die bestimmte vorherrschende Blicke als Erbe einer kolonialen Ära behandeln. Die verschiedenen Blicke, die ich versuchte herauszuarbeiten, erwiesen sich, wie sich herausstellte, vielfach als miteinander verknüpft. Beispiele etwa zum weißen Blick waren eng verwoben mit der Norm männlich und heterosexuell, ging es um den männlichen Blick war dieser auch mit dem Weißsein und der Ethnisierung von Anderen verbunden. Die KünstlerInnen arbeiten mit diversesten Strategien an verschiedensten Formen des Rassismus und der Stereotypisierung. Die genannten Arbeiten trafen gezielt den Nagel auf den sprichwörtlichen Kopf eines entsprechenden Blickregimes. Wirklich wirksam und präzise konnte dieser Nagel immer nur ein Blickregime treffen. Denn es scheint in dieser Blick-Problematik viele „verknüpfte Köpfe“ zu geben d.h. mit einzelnen Arbeiten oder Serien können passende Antworten auf ein Blickregime, nicht aber auf alle gefunden werden.

In den untersuchten künstlerischen Beispielen lassen sich für mich drei verschiedene Ebenen der künstlerischen Auseinandersetzung mit postkolonialen Blickregimen ausmachen.

Die eine Ebene betrifft die Bildung eines Bewusstseins für die Problemlage. Die künstlerischen Praxen zielen darauf ab, den jeweiligen Blick, postkoloniale Machtstrukturen diversester Art, aufzudecken, auf Diskriminierung, Klischees, Stereotype hinzuweisen, hegemoniale Narrative offenzulegen und Unmarkiertes sichtbar zu machen. Dabei werden jene Blickphänomene verstärkt, gespiegelt oder ironisiert um auf sie aufmerksam zu machen.

In einer weiteren Ebene führen KünstlerInnen Kritik ein, beschäftigen sich damit, einen Umgang mit vorhandenen Strukturen zu finden und andere

Perspektiven einzuführen. Dabei werden vergessene Geschichten wieder sichtbar gemacht, Peripherien ins Zentrum gerückt, Ausgegrenzten wieder eine Stimme oder ein Gesicht verliehen, widerständiges Sprechen und widerständiges Schreiben geprobt und – wenn es um Etikettierungen, von außen diktiertem Zuschreibungen und Einordnung geht – sich glitschig wie ein Fisch unfassbar zu machen quasi wegzutauchen.

Auf einer anderen Ebene versuchen KünstlerInnen neue Räume zu öffnen und andere Strukturen zu bilden. Dabei betreten sie neues unsicheres Terrain. Hierzu gehört der Ansatz Museen und Ausstellungsräume als *Kontaktzone*²⁸⁰, wie von Marie Louise Pratt und James Clifford beschrieben, zu betrachten und sie als Plattformen eines Austausches und von Verhandlungen zu nutzen, wie dies Martha Rosler u.a. mit ihren kollektiv und partizipativ angelegten Gemeinschaftsprojekten tun. Es geht generell darum, neue (symbolische) Räume aufzumachen, die zu Orten hybrider Möglichkeiten werden können. Es geht um das Erkunden von Zwischenräumen, neuen Möglichkeiten der Identifikation und Formen der Begegnung wie dies in Konzepten der Hybridität und des Dritten Raums von Homi Bhabha diskutiert wird.

Künstlerische Praxen, die ihren Fokus auf letztere Aspekte richten, schalten sich meiner Meinung nach am tiefgreifendsten in vorherrschende Strukturen und damit Blickregime ein.

Zwei Aspekte erscheinen mir bei der weiteren Auseinandersetzung mit postkolonialen Blickregimen besonders verfolgenswert: Reziprozität und Selbst-Verständnis.

In meiner Beschäftigung mit postkolonialen Theorien taucht immer wieder der Aspekt der wechselseitigen Beziehung und Reziprozität auf: In Kontaktzonen, geht es darum, die Art der reziproken Beziehungen auszuverhandeln. Schmidt-Linsenhoff fordert auf, Bilder der Kunstgeschichte zu analysieren und darin nach Formen der Reziprozität, nach Handlungen der Gabe und Gegengabe Ausschau zu halten, die zur Herstellung einer sozialen Beziehung dienen. Homi

²⁸⁰ Vgl. Pratt, Mary Louise, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, London and New

York: Routledge, 1992, S. 6–8 und Clifford, James, *Museums as Contact Zones*, in: James Clifford, *Routes. Travel and Translation in the late Twentieth Century*, Cambridge/London 1997, S. 192.

Bhabha spricht davon, dass Kolonisierte und KolonisorInnen in einer komplexen Reziprozität gefangen sind und will Kulturkontakte an sich neu denken. Es lohnt sich also bei der Auseinandersetzung mit postkolonialen Strukturen einen Fokus auf die wechselseitige Abhängigkeit in den Vordergrund zu rücken, um neue Perspektiven zum Thema der Blickregime zu gewinnen, die nun weniger auf die Dekonstruktion als auf jene gegenseitigen Beziehungen und die verbindenden Elemente abzielen wie dies etwa bei den Arbeiten von Georges Adéagbo zu beobachten ist.

Diese Reziprozität und gegenseitige Bedingtheit finden sich auch in der Frage der Bildrezeption wieder, auf deren Bedeutung bereits im Iconic Turn hingewiesen wird. Weder sind Bilder unmittelbar verständlich noch können sie als Kontextunabhängige (Meister)Werke existieren,²⁸¹ vielmehr sind sie konstruiert und von unterschiedlichsten Faktoren abhängig. Die Bedeutung von künstlerischen Arbeiten ist in der Abhängigkeit von BetrachterInnen, dem Ort und der Zeit zu sehen. Auch immer wieder neu auftauchendes und zur Verfügung stehendes Quellenmaterial beeinflussen die Art und Weise wie wir Werke wahrnehmen und welche Bedeutung wir ihnen geben. Fragen wie: Wer wo den Durchbruch als KünstlerIn und damit Eintritt in welchen Kunstmarkt schafft und was wie rezipiert wird, hängen stark von dieser, stets kontextualisierten Zeitlichkeit, Örtlichkeit und Öffentlichkeit ab.

Westliches Selbst-Verständnis, das im Laufe seiner Entwicklung u.a. Begriffe wie die des künstlerischen Genies und des Meisterwerks hervorbrachten, mit denen weiße männliche Künstlermythen und eine bestimmte Form des Blicks bis heute gespeist werden und wurden, kommt es von verschiedensten Seiten zu Kritik. Den Begriff des modernen westlichen Subjekts kritisieren PostkolonialismustheoretikerInnen, FeministInnen und PoststrukturalistInnen und sehen ihn als Produkt der Geschichte und integraler Bestandteil der postkolonialen Dominanzverhältnisse. Die Vorstellung der Kontrolle über das Selbst und die Anderen via Rationalität erscheint heute als Illusion.

„Die ‚starke‘ moderne Vorstellung des autonomen, in sich kohärenten

²⁸¹ Vgl. Schade, Sigrid und Wenk, Silke, Studien zur Visuellen Kultur. Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld (= Studien zur visuellen Kultur; 8), Bielefeld: transcript 2011 und Dohe, Sebastian und Boschung, Dietrich, Das Meisterwerk als Autorität. Zur Wirkmacht kultureller Figurationen, Wilhelm Fink Verlag, München 2013, 7—13 und 14—18; in: http://www.morphomata.unikoeln.de/site/assets/files/2210/full_morphomata10.pdf (Zugriff: 6.6.2016)

(selbstidentischen) und rationalen Individuums, des Bewusstseins- und Vernunftsubjekts, das Garant von Erkenntnis und autonomer Autor seines Handelns, seiner Rede und Produktionen ist, wurde dekonstruiert: Sein universeller Anspruch und seine normative Kraft wurden in Frage gestellt.²⁸²

So ist das Subjekt etwas, das sich erst in sozialen Kräfte- und Machtfeldern herausbildet. Es gilt daher an offeneren Formen des Subjektbegriffs zu arbeiten. Diese umfassen nach Helga Bilden: „[...] Vielstimmigkeit (Pluralität/Multiplizität), Widersprüchlichkeit, Heterogenität des Subjekts (oder Selbst) und seine Abhängigkeit von bzw. Verwobenheit mit Anderen und Anderem [...]“²⁸³ Diese können auf für uns völlig neuen kulturellen Bedingungen und Voraussetzungen beruhen, die stets an soziale Orte gebunden sind. Im Zuge der Globalisierung werden wir auf diese Interdependenzen aufmerksam gemacht, auf unsere Abhängigkeit von ‚den Anderen‘, aber auch auf die Verbindungen und Abhängigkeiten zwischen Menschen, der Dingwelt und anderen Phänomenen.^{284,285}

Das Erforschen dieser Reziprozität und die Weiterentwicklung des Umgangs mit diesen wechselseitigen Abhängigkeiten und Bedingtheiten erachte ich als lohnende Aufgabe für die weitere Auseinandersetzung mit postkolonialen Machtstrukturen. Parallel dazu gilt es hybride Räume, die eine Durchlässigkeit fördern, weiter aufzuspüren und andere, neue Vorstellungen von Subjektivität zuzulassen bzw. zu entwerfen.

²⁸² Bilden, Helga, Das vielstimmige, heterogene Selbst – ein prekäres Unterfangen Subjektivität nach der Kritik am klassischen Subjektbegriff, April 2009, in: http://www.helga-bilden.de/Artikel/Das_vielstimmige_heterogene_Selbst-Ein_prek%E4res_Unterfangen.html (Zugriff. 2.8. 2016)

²⁸³ Bilden, Helga, Das vielstimmige, heterogene Selbst – ein prekäres Unterfangen Subjektivität nach der Kritik am klassischen Subjektbegriff, April 2009, in: http://www.helga-bilden.de/Artikel/Das_vielstimmige_heterogene_Selbst-Ein_prek%E4res_Unterfangen.html (Zugriff. 2.8. 2016)

²⁸⁴ Helga Bilden führt hier als Beispiel den Klimawandel an.

²⁸⁵ Vgl. Ebd.

IV. Abbildungen

Auf den folgenden Seiten sind die künstlerischen Arbeiten, die im Text beschrieben sind, nach Kapiteln geordnet, zu finden.

I. 2. Das Othering & zwei Beispiele: Exotismus und „das Primitive“



Abb 0

Edward S. Curtis
Shiwawatiwa, a Zuni Man, 1903, schwarz-weiß Fotografie,
Library of Congress, USA

II. 1. Der Museumsblick - Die Rolle von Museen als Orte der Bedeutungsfabrikation und Wissensproduktion



Abb 1

Hannah Höch
Denkmal II, Eitelkeit. Aus einem ethnographischen Museum, 1926, Collage/Fotomontage auf Tonpapier, Originalfotos aus: Uhu 6, Heft 9 (Juni), Berlin 1930, S. 56 und aus: Der Querschnitt 5, Heft 1 (Jan.), Berlin 1925, 25,8 x 16,7 cm, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg



Infobild 1

Innenansicht des Museum Pitt Rivers
Oxford, im September 2015, Foto: Geni



Abb 2a

Lothar Baumgarten
Unsettled Objects, 1968/69, Pitt Rivers Museum, Oxford, Diainstallation, Diaprojektor, 81 Farbdias (35 mm), Generali Foundation und Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main, Inv. Nr. 2010/18 und Gallery of Modern Art (GoMA), Glasgow



Abb 2b

Lothar Baumgarten
Unsettled Objects, 1968/69, Pitt Rivers Museum, Oxford, ein Dia aus der
Diainstallation, Diaprojektor, 81 Farbdias (35 mm), Foto: Axel Schneider



Abb 3

Fred Wilson
Mining the Museum, 1992-93, Installation Pedestals, Globe and Busts (Teil einer größeren Aus-
stellung), leere Sockeln beschrieben als Harriet Tubman, Frederick Douglass, Benjamin Banne-
ker. Mitte: Globus (Truth Trophy) ca. 1913. Säulen mit Büsten: Henry Clay, Napoleon Bonaparte,
Andrew Jackson, Maryland Historical Society Exhibition, gemeinsame Aus-
stellung mit The Contemporary in Baltimore

What is it?
Where is it? Why?
What is it saying?
How is it used?
For whom was it created?
For whom does it exist?
Who is represented?
How are they represented?
Who is doing the telling? The hearing?
What do you see?
What do you hear?
What can you touch?
What do you feel?
What do you think?
Where are you?

Abb 4

Fred Wilson
Mining the Museum, 1992-93
Poster im Aufzug des Maryland Museums



Abb 5a

Fred Wilson
 An Invisible Life, A view into the world of a 120 year old man
 (Baldwin Antinous Stein), 1993 im Haas-Lilienthal Haus, 2007 Franklin
 Street, San Francisco



Abb 5b

Fred Wilson
 An Invisible Life, A view into the world of a 120 year old man
 (Baldwin Antinous Stein), 1993 im Haas-Lilienthal Haus, 2007
 Franklin Street, Capp St Project Archive , San Francisco

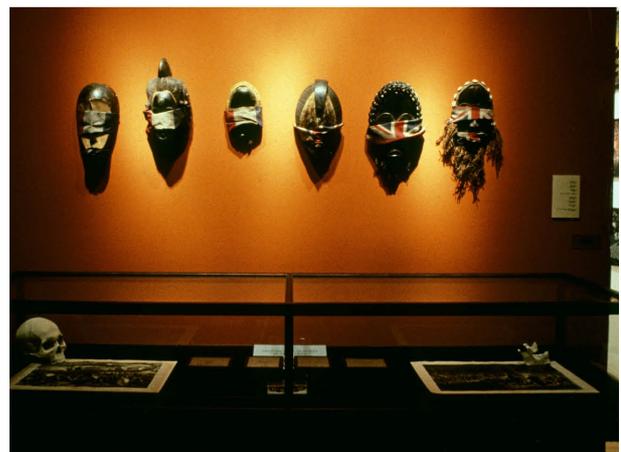


Abb 6

Fred Wilson
 The Colonial Collection, 1990, aus der Serie Rooms with a View: The
 Struggle between cultural Content and
 the Context of Art, courtesy Pace Gallery. Foto: Frank Gimpaya



Infobild 2

König Njoya Ibrahim und Rudolf Oldenburg am Hof der Bamum, Kameruner Grasland, 1912, schwarz-weiß Fotografie, Basel, Archiv der Basel Mission



Abb 7a

Martha Rosler
Wenn du hier lebstest... Die Stadt in Kunst, Theorie und sozialem Aktivismus, 1989, mehrteiliges, diskursives, ortsspezifisches Forschungs- und Ausstellungsprojekt in der Dia Art Foundation, New York, Ausstellungsansicht von Home Front, erste Ausstellung von If You Lived Here...



Abb 7b

Martha Rosler
Wenn du hier lebstest... Die Stadt in Kunst, Theorie und sozialem Aktivismus, 1989, mehrteiliges diskursives, ortsspezifisches Forschungs- und Ausstellungsprojekt in der Dia Art Foundation, New York, Ausstellungsansicht "Homeless: The Street and Other Venues"

II. 2. Der männliche Blick / Künstler- und Entdeckerblick



Abb 8

Daniel Boyd
We call them Pirates Out There, 2006, Öl auf Leinwand, Sidney Museum of Contemporary Art, Foto: Claudia Kragulj



Abb 9a

Michael Cook
aus der Fotoserie Civilised, Civilised#4, 2012, Colour inkjet print,
100 x 87 cm, Ian Potter Center, Melbourne



Abb 9b

Michael Cook
aus der Fotoserie Civilised, Civilised#13, 2012, Colour inkjet print, 100 x 87 cm,
UTS ART Collection on loan from the
Corrigan Collection Image courtesy the artist and
dianne tanzer gallery + projects



Abb 10

Gordon Bennett
 Untitled (dismay, displace, disperse, dispirit, display, and dismiss),
 1989, Öl und synthetische Polymerfarbe auf Leinwand, Sidney
 Museum of Contemporary Art, Foto: Claudia Kragulj



Abb 11a

Chérie Samba
 Quel avenir pour notre cheri samba?, Triptychon, 1997, Acryl auf
 Leinwand, jede Tafel 130 x 194 cm, Genf, Pigozzi Collection

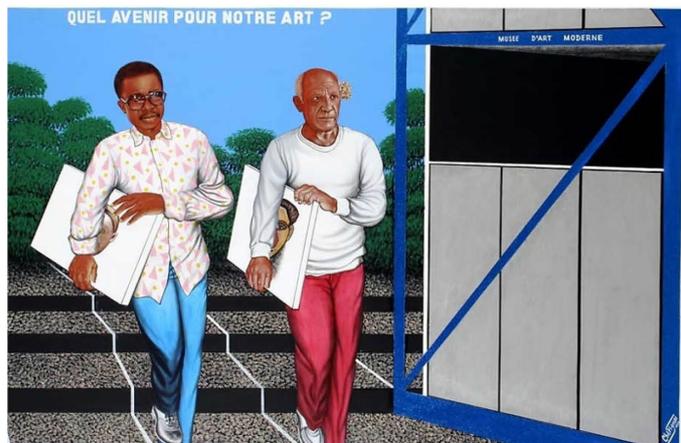


Abb 11b

Chérie Samba
 Quel avenir pour notre cheri samba?, Triptychon, 1997, Acryl auf
 Leinwand, jede Tafel 130 x 194 cm, Genf, Pigozzi Collection

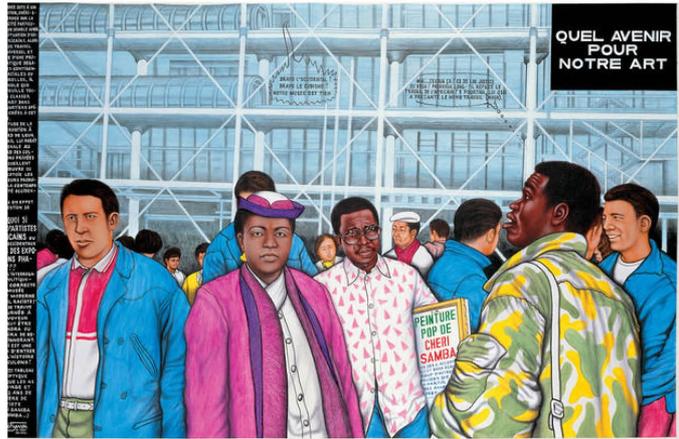


Abb 11c

Chérie Samba
 Quel avenir pour notre cheri samba?, Triptychon, 1997, Acryl auf
 Leinwand, jede Tafel 130 x 194 cm, Genf, Pigozzi Collection



Abb 12

Guerrilla Girls
 Do women have to be naked to get into the MET. Museum?
 1989, Screenprint auf Papier, Tate Modern, London u.a.



Infobild 3

Jean-Auguste-Dominique Ingres
 Odaliske mit Sklave, 1842, 76 cm x 105 cm, Walters Art Museum
 Baltimore

II. 3. Der weiße ethnisierende Blick



Abb 13

Lisl Ponger
Gone Native, 2000, 102 x 126 cm, C-print, Ed. 3/5 + 2 AP, in: Lisl Ponger
(Hg.), Lisl Ponger, Fotoarbeiten. Photographs, Wien 2000, S. 44



Abb 14

Lisl Ponger
Lucky Us, 2000, C-print, 63 x 77 cm, in: Lisl Ponger (Hg.), Lisl Ponger,
Fotoarbeiten. Fotografien, Wien 2000, S. 46



Abb 15a

Aimé Ntakiyica
European Free Enterprise, 2003, Export,
schwarz-weiß Fotografie, Export



Abb 15b

Aimé Ntakyiica
European Free Enterprise, 2003, Import,
schwarz-weiß Fotografie, Import

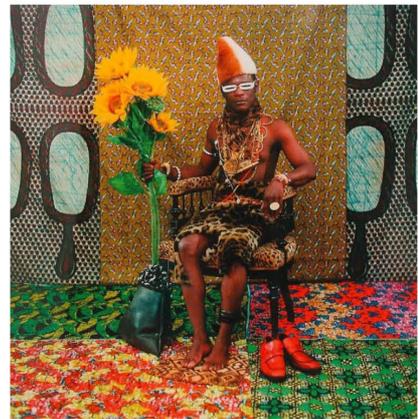


Abb 16

Samuel Fosso
Selbstporträt (The Chief, the one who sold Africa to the colonialists) (1997), aus der
Tati-Serie: Tati, Selbstporträts, C-print, 100 x 100 cm, Paris, Centre Pompidou

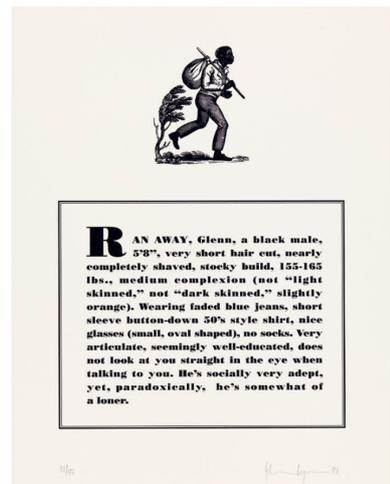


Abb 17

Glenn Ligon
Runaways, 1993 (Detail). Serie von zehn Lithographien, 40,6 x 30,5 cm, Whitney Museum
of American Art, New York; Geschenk der Peter Norton Family Foundation, Foto: Glenn
Ligon; Digital Image, Harvard Art Museums/Fogg Museum, Margaret Fisher Fund u.a.



Abb 18

Fred Wilson
 Speak of Me As I Am, Fotografie einer Ansicht des Pavillons der USA, Biennale von Venedig, 2003, in: Burcu Dogramaci (Hg.), Migration und künstlerische Produktion, aktuelle Perspektiven, transcript Verlag, Bielefeld 2013, S. 143



Abb 19

Jimmie Durham
 On loan from the Museum of American Indian, 1985, Ausstellungsansicht, Collection Roger Pailhas, Marseille



Abb 20

Jimmie Durham
 Pocahonta's Underwear, 1985, 31 x 25 cm, Objekt aus Federn, Perlen, Gummiband, Private Sammlung in Belgium



Abb 21

Jimmie Durham
A pole to mark the center of the world in Berlin, Objekt aus Holzstock und Spiegel, 2004



Abb 22a

Adel Abidin
Three Love Songs, 2010, dreiteilige Videoinstallation, 8 Min 41 Sek., ed. 2/5, Melbourne National Museum; Videostill aus: We still have the patience



Abb 22b

Adel Abidin
Three Love Songs, 2010, dreiteilige Videoinstallation, 8 Min 41 Sek., ed. 2/5, Melbourne National Museum; Videostill aus: Father of Two Lions



Abb 22c

Adel Abidin
 Three Love Songs, 2010, dreiteilige Videoinstallation, 8 Min 41 Sek., ed. 2/5,
 Melbourne National Museum; Videostill aus: Enter it!



Abb 23a

Pamoja, Recherchegruppe für schwarze österreichische Geschichte und Vergangenheit,
 Decolonizing Vienna Tour, Foto einer Tour in Wien, Mai 2013,
 Fotos: Claudia Kragulj



Abb 23b

Pamoja, Recherchegruppe für schwarze österreichische Geschichte und Vergangenheit,
 Decolonizing Vienna Tour, Foto einer Tour in Wien, Mai 2013,
 Fotos: Claudia Kragulj

II. 4. Der geschlechtsdefinierende, sexualisierende und erotisierende Blick

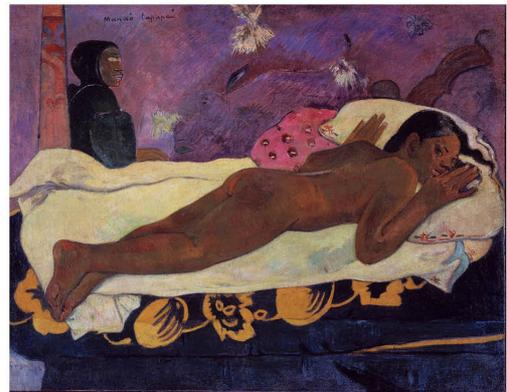


Abb 24

Paul Gauguin
Manao Tupapau/Spirit of the Dead Watching, 1892, 116.05 cm × 134.62 cm, Öl auf
Leinwand, Albert Knox Art Gallery, New York



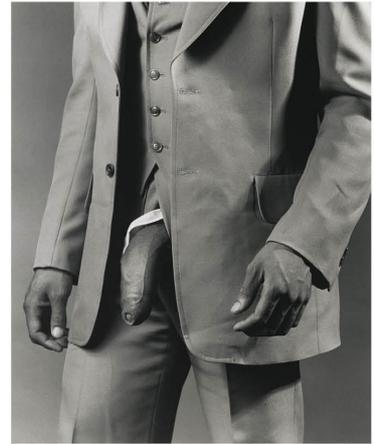
Abb 25

Yasumasa Morimura
(Marcel), Doublonage, 1988, Farbfotografie, 59 x 47 ¼ inches,
Private Sammlung, New York



Abb 26

Marcel Duchamp
Rose Sélavy, 1921, schwarz-weiß Fotografie, Silbergelatineabzug auf Papier, 21,6 x 17,3 cm,
Philadelphia Museum of Art, The Samuel S. White III, and Vera White Collection



Infobild 4

Robert Mapplethorpes
Man in Polyester Suit, 1980, schwarz-weiß Fotografie,
Silbergelatineabzug, 45,72 X 35,56 cm

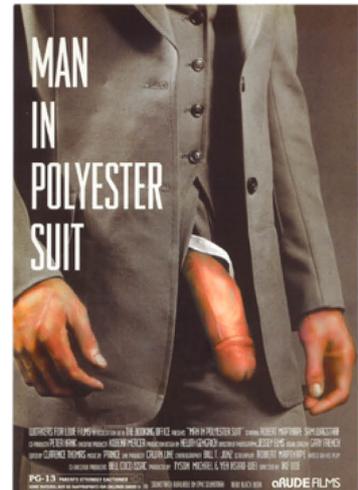


Abb 27

Iké Udé
Filmplakat Man in Polyester Suit, 1995, Farb fotografie/Text-Arbeit,
Cibachrome print Ed. Von 10, 48 x 34 cm



Abb 28a

Yinka Shonibar
aus der Serie: Diary of a Victorian Dandy: 11.00, 1998,
Farbfotografie, 183 x 228,5 cm



Abb 28b

Yinka Shonibar
aus der Serie: Diary of a Victorian Dandy: 14.00, 1998,
Farbfotografie, 183 x 228,5 cm



Abb 28c

Yinka Shonibar
aus der Serie: Diary of a Victorian Dandy: 21.00, 1998,
Farbfotografie, 183 x 228,5 cm



Abb 29

Iké Udé
Cover Girls Serie (1994-97), Ali is the greatest, in der
Zeitschrift Sports Illustrated, Farbfotografie/Text-Arbeit



Abb 30

Cindy Sherman
 Untitled Filmstills #21, 1978, schwarz-weiß Fotografie,
 Silbergelatineabzug auf Papier, 19,1 x 24,1 cm



Abb 31a

Zanele Muholi
 Detailansicht einer Wand der Ausstellung queer and trans Art-iculations.
 Mo(u)rning exhibition, Wits Art Museum, Johannesburg, 29.1. 2014

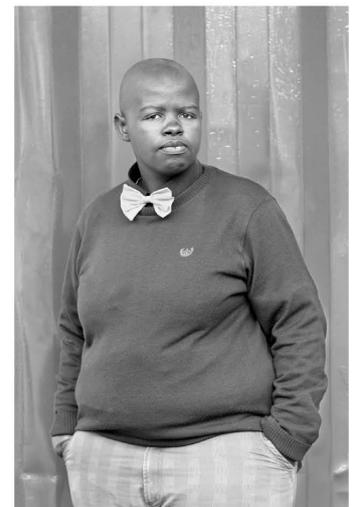


Abb 31b

Zanele Muholi
 Porträt von Lungile Cleo Dladla Kwa Thema, Community Hall Springs, Johannesburg, 2011, schwarz-
 weiß Fotografie, Silbergelatineabzug, 76,5 x 50,5cm, Edition von 8

II. 5. Der weibliche Blick



Abb 32

Maud Sulter
Terpsichore, 1992, Farbfotografie,
Cibachrome Print, 152 x 122 cm



Infobild 5

Ida Pfeiffer (1797-1858) im Reisekostüm
Foto einer schwarz-weiß Lithographie von
Adolf Dauthage, E. 19.Jhd.



Infobild 6

Frieda von Bülow, die zur Zeit Dr. Karl Peters die ersten
Krankenstationen in Ostafrika errichtete, bereitet sich auf
die Afrikafahrt vor und nimmt Schießunterricht.

Frieda von Bülow (1857-1909)
beim Schießunterricht,
aus einer deutschen Zeitschrift



Abb 33

Marianne Brandt
Archiv für Menschenkunde, 1928, Collage/Fotomontage auf Papier, 64
x 48,5 cm, Berlin, Bauhaus Archiv



Abb 34

Hannah Höch
Fremde Schönheit I, 1929, Collage/Fotomontage auf Papier



Abb 35

Hannah Höch
Fremde Schönheit II, 1966, Collage/Fotomontage auf Papier,
Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart



Abb 36

Shirin Neshat
Rebellious Silence, 1994, schwarz-weiß Fotografie

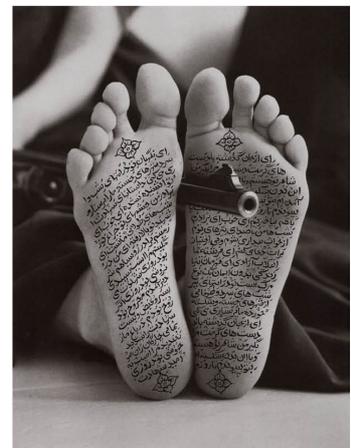


Abb 37

Shirin Neshat
Allegiance with Wakefulness, aus der Serie Women of Allah, 1994,
schwarz-weiß Fotografie

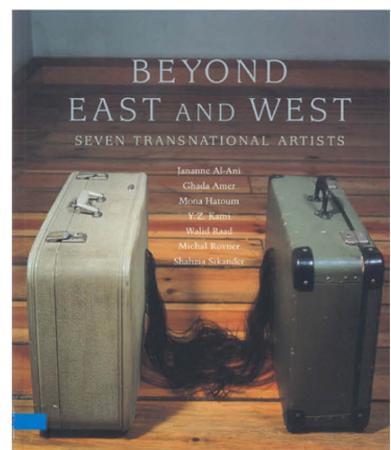


Abb 38

Mona Hatoum
Beyond East and West: Seven Transnational Artists, 2004/5,
Objekt mit zwei Koffern und Haaren sowie Farbphotografie/Text-Arbeit als Cover des
Ausstellungskatalogs, Krannert Art Museum Campaign, Illinois, 2004

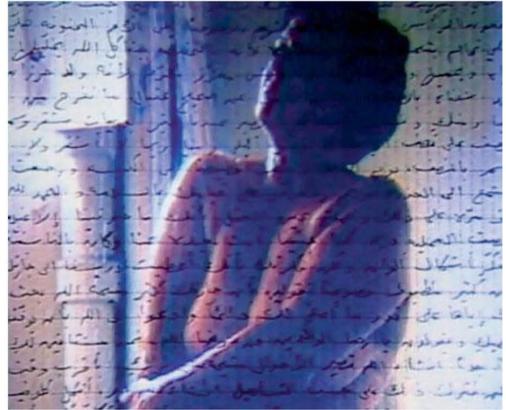


Abb 39

Mona Hatoum
Measures of Distance, 1988, Video mit arabischer Textmontage,
16 Min, Farbe und Sound

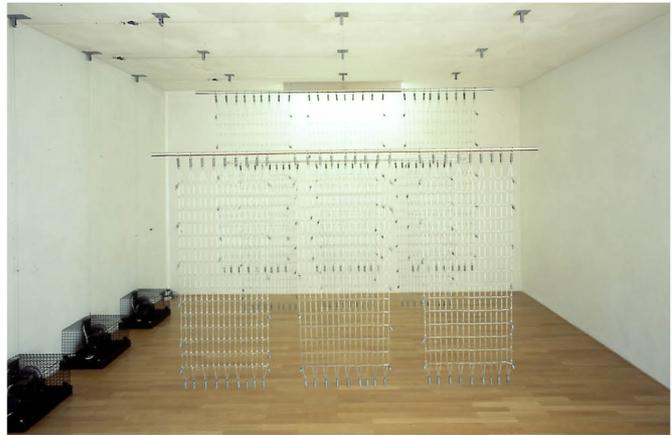


Abb 40

Mona Hatoum
Short Space, 1992, Objektinstallation,
Metallnetz mit Spiralfedern, Foto: Philipp Schönborn



Abb 41

Gülsün Karamustafa
Presentation of an Early Representation, 1998, Textinstallation und vergrößerte Farbkopie eines
kleinen Aquarells Wie die gefangenen Christen verkauft und besichtigt werden (19 x 15,6 cm,
aus: türkischem Manierenbuch, Landesbibliothek, Kassel) eines deutschen
Orient-Reisenden um 1580 auf Wand



Abb 42

Ayadan Murtezaoglu
Nude in a mirror (after Diego Velásques), 2001-04, aus siebenteiliger Farbfoto-Installation, Installationsmaße 220 x 360 cm, Courtesy ZKM, in: Schmidt-Linsenhoff, Viktoria: Ästhetik der Differenz: Postkoloniale Perspektiven vom 16. bis 21. Jahrhundert. 15 Fallstudien. Band 2: Abbildungen, Marburg: Jonas Verlag für Kunst und Literatur, 2010, S. 139.



Infobild 7

Diego Rodríguez de Silva y Velázquez
Venus im Spiegel, 1651, Öl auf Leinwand, 122,5 x 177 cm, The National Gallery, London

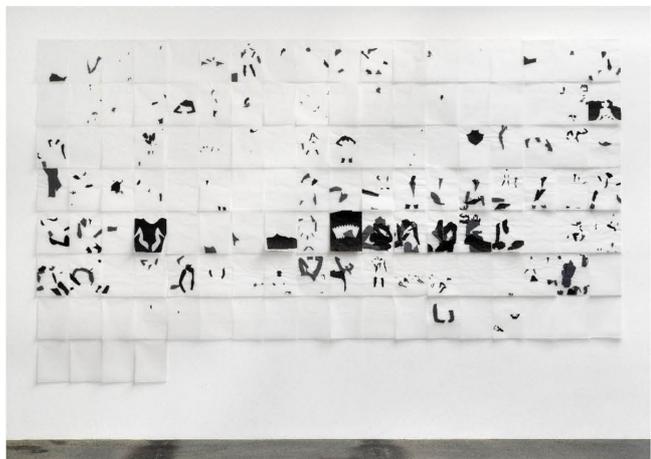


Abb 43

Emily Jacir
From Paris to Riyadh (Drawings from my mother, 1991-2001), Tinte auf Glassine, 1999 – 2001, 130 x 21 x 29,7 cm

II. 6. Der Ding-Blick



Infobild 8

André Breton
André Bretons Atelierwand, Rekonstruktion von 2002,
Centre Pompidou, Paris



Abb 44

David Bailly
Vanitas Stillleben mit M*pagen, um 1650, Öl auf Leinwand, 95 x 116 cm, Herbert
F. Johnson Museum of Art, Cornell University of Art, Cornell



Abb 45

Benedetto Gennari
Hortensia Mancini als Diana mit vier M*pagen, um 1680,
Öl auf Leinwand, 228 x 178 cm, Privatbesitz

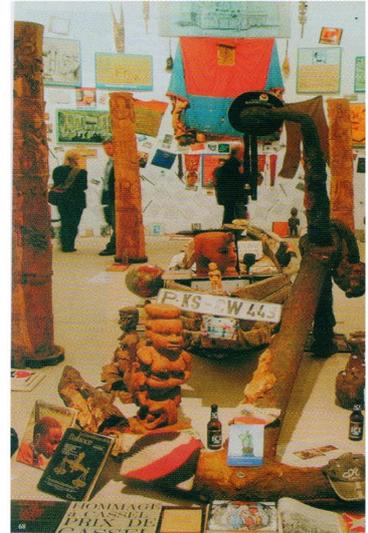


Abb 46a

Georges Adéagbo
Der Entdecker und die Entdecker vor der Geschichte der Entdeckungen. Das
Welttheater, Installation, 2002, Dokumenta 11 (2002), Kassel



Abb 46b

Georges Adéagbo
Der Entdecker und die Entdecker vor der Geschichte der Entdeckungen. Das
Welttheater, Installation, 2002, Dokumenta 11 (2002), Kassel

V. Anhang

V. 1. Literaturverzeichnis

- ADAM, Hans Christian, Göttinger Bibliotheksschriften 26, Elmar Mittler (Hg.), *Edward Sheriff Curtis. The North American Indian. Die Indianer Nordamerikas*, Ausstellung in der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, 29. Februar bis 18. April 2004 in: http://www.univerlag.uni-goettingen.de/bitstream/handle/3/isbn-3-930457-45-8/gbs_26.pdf?sequence=1, 2004. (Zugriff: 15.08. 2016)
- ANDERSON, Benedict, *Zensus, Landkarte, Museum*. In: Benedict Anderson, *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzeptes*, Frankfurt am Main/New York 1996.
- ARCHER STRAW, Petrine, *Negrophilia: Avant-Garde Paris and Black Culture in the 1920s*, Thames and Hudson, New York, London 2000.
- ARNDT, Susan, *Im Spiegel der Geschichte*, 2. Nov. 2013, <http://www.anschlaege.at/feminismus/2013/11/im-spiegel-der-geschichte/> (Zugriff: 10.1. 2016)
- ARISTOTELES (384 v. Chr.–322 v. Chr.), *Die zehn Kategorien des Aristoteles*, zitiert in: http://www2.unijena.de/welsch/teaching_materials/Folien_Aristoteles_WS11_12.pdf (Zugriff: 5.6. 2016)
- BILDEN, Helga, *Das vielstimmige, heterogene Selbst – ein prekäres Unterfangen Subjektivität nach der Kritik am klassischen Subjektbegriff*, April 2009, in: http://www.helga-bilden.de/Artikel/Download-Artikel_pdf-Version/selbst-09-09-10.pdf (Zugriff: 13.6. 2016)

BACHMANN-MEDICK, Doris, *Gegen Worte – Was heißt 'Iconic/Visual Turn'?*, 20. Heft, Herbst 2008, unter: <http://bachmann-medick.de/wp-content/uploads/2012/10/Bachmann-Medick%20Iconic%20Turn:Gegenworte.pdf> (Zugriff: 2.4. 2016)

BERGMANN, Franziska, *Kulturen und Politiken der Sinneswahrnehmung*, Öffentliche Vortragsreihe des Centrums für Postcolonial und Gender Studies (CePoG) der Universität Trier in: <https://www.uni-trier.de/index.php?id=51116> (Zugriff: 30.5. 2016)

BEYME, Klaus, *Die Faszination des Exotischen. Exotismus, Rassismus und Sexismus in der Kunst*, Wilhelm Fink Verlag, München 2008.

BHABHA, Homi, *The Other Question: Difference, Discrimination, and the Discourse of Colonialism*, in Barker, F.; Hulm, P., Iversen, M., Laxley, D., eds., *Literature, Politics and Theory*, New York: Methuen 1986.

BHABHA, Homi, *The Location of Culture*, Routledge, London and New York 1994.

BHABHA, Homi K., *Die Verortung der Kultur*. Tübingen: Stauffenburg 2000.

BOEHM, Gottfried, *Iconic Turn. Ein Brief*, S. 27–36, in: Belting (Hg.): *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*. München 2007

BOURDIEU, Pierre, *Entwurf eine Theorie der Praxis – auf der ethnologischen Grundlagen der kabyllischen Gesellschaft* (in franz. Sprache: 1972), Suhrkamp Taschenbuch, Frankfurt am Main 1979.

BOURDIEU, Pierre, Boltanski, Luc, de Saint-Martin, Monique, *Titel und Stelle. über die Reproduktion sozialer Macht*, Frankfurt am Main 1981.

BOURDIEU, Pierre, *Sozialer Raum und „Klassen“*, *Leçon sur la leçon – Zwei*

Vorlesungen, Frankfurt am Main 1985.

BOURDIEU, Pierre, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. (1982), Frankfurt am Main 1987.

BOURDIEU, Pierre, *Die männliche Herrschaft*, Frankfurt am Main, 2005.

BUTLER, Judith, *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Suhrkamp Taschenbuch, Frankfurt am Main 1997.

CLIFFORD, James, *Museums as Contact Zones*, in: James Clifford, *Routes. Travel and Translation in the late Twentieth Century*, Cambridge/London 1997.

COLO, Papo (Hg.), Jimmie Durham: *The bishop's moose & the pinkerton men. November 1- December 2, 1989*, Exit Art, New York 1990

COOK, Michael, UTS Art, Michael Cook, in:
<http://art.uts.edu.au/index.php/michael-cook/> (Zugriff: 10.05. 2016)

DENNINGER, Tina, *Sehen und gesehen werden. Panoptische Blicke auf Körper* unter: <http://www.oeku-buero.de/info-blatt-81/articles/sehen-und-gesehen-werden.html#1> (Zugriff: 26.6. 2016)

DEUTSCHE LITERATUR (litde), <http://www.litde.com/sturm-und-drang-epoche/statt-einer-wirkungsgeschichte/zur-geschichte-des-geniebegriffs.php> (Zugriff: 6.6. 2016)

DOHE, Sebastian und BOSCHUNG, Dietrich (Hg.), *Das Meisterwerk als Autorität. Zur Wirkmacht kultureller Figurationen*, Wilhelm Fink Verlag, München 2013, 7-13 und 14-18; in: http://www.morphomata.unikoeln.de/site/assets/files/2210/full_morphomata10.pdf (Zugriff: 6.6. 2016)

- DIMITROVA, Petja, EGERMANN, Eva, HOLERT, Tom, KASTNER, Jens und SCHAFFER, Johanna (Hrsg.) (2012). *Regime. Wie Dominanz organisiert und Ausdruck formalisiert wird*. Edition assemblage, Münster 2012
- DO MAR CASTRO, Varela und DHAWAN, Nikita, *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*, transkript Verlag, 2. überarbeitete Auflage (1. Auflage 2005), transkript Verlag, cultural studies 36, Bielefeld, 2015
- DREESBACH, Anne, *Kolonialausstellungen, Völkerschauen und die Zurschaustellung des "Fremden"*, 17.2. 2012, in: <http://ieg-ego.eu/de/threads/modelle-und-stereotypen/wilde-und-zivilisierte/anne-dreesbach-kolonialausstellungen-voelkerschauen-und-die-zurschaustellung-des-fremden> (Zugriff: 12.12. 2015)
- DYER, Richard. *White*, Routledge Verlag, London und New York 1997.
- DYER, Richard, *The matter of whiteness*, S. 539–548, In: Back, Les und Solomos, John (Hg.) *Theories of Race and Racism: A Reader*, Abingdon and New York 2000.
- EGGERS, Maureen Maisha, KILOMBA, Grada, PIESCHE, Peggy, ARNDT, Susan (Hg.): *Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*. Münster 2005.
- ERLER, Ingolf, LAIMBAUER, Viktoria und SERTL, Michael. *Wie Bourdieu in die Schule kommt. Analysen zu Ungleichheit und Herrschaft im Bildungswesen*, Schulheft 142/2011, Studienverlag 2011.
- FABIAN, Johannes, *Time and the Other: How Anthropology makes its Objects*, New York 1983
- FABIAN, Johannes, *Out of Our Minds: Reason and Madness in the Exploration of Central Africa*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles,

London 1996.

FERCHER, Sonja, „Menschenzoos“ in Wien: „Wir dürfen nichts anziehen“, 12.11. 2012, in: <http://www.m-media.or.at/gesellschaft/menschenzoos-in-wien-wir-durfen-nichts-anziehen/2012/11/12/> (Zugriff: 13.6. 2016)

FLUSSER, Vilém, *Für eine Philosophie der Fotografie* (1983), 6. Auflage, Göttingen 1992.

FOSTER, Ian, 7.2. 2014, <http://blog.art21.org/2014/02/07/fred-wilson-on-beauty-and-ugliness/#.VmYUMnsY3pR> (Zugriff: 14.1. 2016)

FOUCAULT, Michel (1967): *Von anderen Räumen*, in: DÜNNE, Jörg / GÜNZEL, Stephan (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 2006.

FOUCAULT, Michel, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1976.

FRIEDMAN, Susan Stanford, *Mappings: Feminism and the Cultural Geographies of Encounter*, Princeton University Press 1998.

FRIEDMAN, Susan Stanford, „Border Talk“, *Hybridity, and Performativity Cultural Theory and Identity in the Spaces between Difference*, 2002, unter: <http://www.eurozine.com/articles/2002-06-07-friedman-en.html> (Zugriff: 20.4. 2016)

GINSBERG, Elisabeth, 1992-1993, *Case Study: Mining the Museum*, unter: <http://beautifultrouble.org/case/mining-the-museum/> (Zugriff: 10.5. 2016)

GÖLE, Nilüfer, *Geleitwort*, in: *Mahrem, Anmerkungen zum Schleier, Non-Western Modernities Project I*, Istanbul Bilgi University, satralistanbul, Istanbul 2007.

- GOLDWATER, Robert John 1986, *Primitivism in Modern Art*. Enlarged Edition, Cambridge (Massachusetts)/London 1986 (1938)
- GÖRNER, Florian, *Das Regulativ der Wahrscheinlichkeit, Zur Funktion literarischer Fiktionalität im 18. Jahrhundert*, Diss., München 2011.
- GUERRILLA GIRLS, <http://www.guerrillagirls.com/our-story/> (Zugriff: 23.5. 2016)
- GULDEMOND, Jaap / MACKERT, Gabriele, *To Entertain and Provoke. Western Influence in the Work of Yinka Shonibare*, in: Ausst. Kat.: *Yinka Shonibare. Double Dutch*, Museum Boymans van Beuningen, Rotterdam/Kunsthalle Wien 2004.
- HABINGER, Gabriele, *Der Westen und der Rest“: Zwischen abschreckender Physiognomie, Trägheit, Sinnlichkeit und Schutzbedürftigkeit oder wie Ida Pfeiffer (1797–1858) die Welt sah*, <http://www.univie.ac.at/alumni.ksa/images/text-documents/ASSA/ASSA-Journal-2005-01-Art2.pdf> (Zugriff: 28.2. 2016)
- HAEHNEL, Birgit, *Regelwerk und Umgestaltung. Nomadische Denkweise in der Kunstwahrnehmung nach 1945*, Berlin 2007.
- HAEHNEL, Birgit, Postkoloniale Bildpolitiken und ihre (Gegen-)Strategien, in: <http://www.igbildendekunst.at/bildpunkt/bildpunkt2015/imaginarios/haehnel.htm> (Zugriff: 15.6. 2016)
- HALL, Stuart, *Der Westen und der Rest: Diskurs und Macht*, in: ders., *Rassismus und kulturelle Identität (Ausgewählte Schriften 2)*, hg. von Nora Rätzzel, Hamburg/Berlin: Argument 1994.
- HALL, Stuart, *Die Frage der kulturellen Identität*, in: Ders., *Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2*, Hamburg 1994, S. 180–222. Stuart Hall, *Representation. Cultural Representations and Signifying*

Practices, London u. a. 2003 (=Culture, media and identities 2).

HALL, Kim, *Economies of Race and Gender in Early Modern England*, Cornell University Press, Ithaca und London 1995.

HARAWAY, Donna, *Situated Knowledges: The Science of Question in Feminism as a Site of Discourse on the Privilege of Partial Perspective*, in: *Feminist Studies*, 14, No. 3, 1988.

HATOUM, Mona, Interview with Claudia Spinelli, in: Michael Archer, Guy Brett and Catherine de Zegher, *Mona Hatoum*, New York 1997.

HIRSCHAUER, Stefan, *Die interaktive Konstruktion von Geschlechtszugehörigkeit*, Zeitschrift für Soziologie, Jg. 18, Heft 2, S. 100–118, April 1989, F. Enke Verlag Stuttgart, in: <http://zfs-online.org/index.php/zfs/article/viewFile/2685/2222> (Zugriff: 30.5. 2016)

HOCHLEITNER, Elfriede, *Die Fotografische Repräsentation des Fremden im Werk von Lisl Ponger*, Wien 2012.

HOFER, Ulrike, „*Utopia (...) ist überall da zu finden, wo es gesucht wird.*“ *Primitivismus in Kunst und Leben von Max Pechstein*, Diplomarbeit, Wien 2009.

HÖLLER, Christian, Interview Dazwischen, daneben, danach. Ein Interview mit dem Postkolonialismus-Theoretiker Homi K. Bhabha, Springerin 1/98 Ränder Formate Verortung unter: http://www.springerin.at/dyn/heft_text.php?textid=338&lang (Zugriff: 9.4. 2016)

JOHNSTON ARTHUR, Araba Evelyn und GÖRG, Andreas in: <http://no-racism.net/antirassismus/glossar/index.htm>, 20. Mai 2008. (Zugriff: 2.5. 2016)

- Jüdisches Museum Berlin und Wien (Hg.), *Typisch! Klischees von Juden und Anderen*, Berlin und Wien 2008.
- KANT, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft* (1790): §46 Schöne Kunst ist Kunst des Genies, Kapitel 56, in: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/kritik-der-urteilskraft-3507/56> (Zugriff: 12.6. 2016)
- KARAMUSTAFA, Gülsün, Text aus dem Werk *Presentation of an Early Representation* (1998)
- KEIM, Christian, *Zwischenstationen und Markierungspunkte: Postkolonialismus- und Genderforschung auf gemeinsamen Wegen*, Frauen Kunst Wissenschaft 43, 2007 unter: <http://www.fkw-journal.de/index.php/fkw/article/viewFile/1088/1085> (Zugriff: 15.7. 2016)
- KIRCHER, Julia, „*Subjektbildung in der Wissensgesellschaft*“ *Inwieweit kann sich der Mensch in der Wissensgesellschaft zu einem freien Subjekt bilden?*, Masterarbeit, Wien 2012
- KORFF, Gottfried und ROTH, Martin, *Das historische Museum: Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik*, Frankfurt am Main 1990.
- KRAGULJ, Claudia, *Das Museum dekolonisieren. Strategien für eine kritische Auseinandersetzung mit ethnographischen Narrativen*, Masterarbeit, Wien 2008.
- KRAVAGNA, Christian, *Traveling Bodies. Subjektentwürfe und Körperinszenierungen in postkolonialen Reisebildern*, 3.Intern. Grad.-Konf. Univ. Wien „Verkörperte Differenzen“, Wien, April 2003.
- KRAVAGNA, Christian (Hg.), *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, Berlin: Ed. ID-Archiv, 1997.
- KRAVAGNA, Christian, *Konserven des Kolonialismus: Die Welt im Museum*, S.

131--142 in: schnittpunkt ausstellungstheorie & praxis (Hg.), *Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien*, Turia und Kant, Wien 2008

KRAVAGNA, Christian, *The Preserves of Colonialism: The World in the Museum*, Juni 2008, <http://eipcp.net/transversal/0708/kravagna/de> (Zugriff: 14.1. 2016)

KREUTZER, Leo zu Homi K. Bhabha: *Die Verortung der Kultur*. Stauffenburg Verlag, Tübingen 2000, übersetzt von Michael Schiffmann und Jürgen Freudl, unter http://www.deutschlandfunk.de/homi-k-bhabha-die-verortung-der-kultur.730.de.html?dram:article_id=101531 (20.7. 2016)

LACAN, Jacques, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse* (1973), Turia & Verlag Kant, Wien und Berlin 2014.

LATOUR, Bruno, *On the Modern Cult of the Factish Gods*, April 2009. Duke University Press Translator(s): Heather MacLean and Cathy Porter, English 2010, S. 21-22.

LEIRIS, Michel, *Phantom Afrika 1 & 2. Tagebuch einer Expedition von Dakar nach Djibouti*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1985.

MAUSS, Marcel, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés primitives* (1923/24), Deutsch: *Die Gabe: Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften*, Frankfurt am Main 1990.

MAUSS, Marcel: *Die Gabe*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1990.

MEUSER, Michael, *Geschlecht und Männlichkeit. soziologische Theorie und kulturelle Deutungsmuster* (1998), VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2. Auflage, Wiesbaden 2006.

- M. MCMAHON, Darrin, *How the French Revolution Gave Us the Cult of Genius*, October 20, 2013, in: <https://newrepublic.com/article/114765/divine-fury-book-excerpt-history-genius> (Zugriff: 7.6. 2016)
- MITCHELL, W.J.T., *Der Pictorial Turn*, S. 15–40, in: Christian Kravagna, *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, Berlin: Ed. ID-Archiv, 1997.
- MORRISON, Toni, *Sehr blaue Augen*, 1979 (auf Englisch: 1970).
- MORRISON, Toni, *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*, Cambridge: Harvard UP 1992
- MORRISON, Toni, *Im Dunkeln spielen. Weiße Kultur und literarische Imagination*. Essays. Deutsch von Helga Pfetsch und Barbara von Bechtolsheim, Reinbek bei Hamburg 1994.
- MÖRSCH, Carmen (Hrsg.) *documenta 12 education II Between Critical Practice and Visitor Services Results of a Research Project, Glossar 1, Dokumenta 12 (2007)*, diaphanes Verlag, Zürich, Berlin 2009.
- MULVEY, Laura, *Visuelle Lust und narratives Kino*, S. 48–65, In: Weissenberg, Liliane (Hrsg.), *Weiblichkeit als Maskerade*, Zeitschriften Fischer, Frankfurt am Main 1994.
- MUTTENTHALER, Roswitha und WONISCH, Regina, *Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*, Bielefeld 2006.
- NOLDE, Emil, 1912 zitiert nach: Gordon, Donald in: Rubin, William (Hrsg.), *Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts*, Prestel-Verlag, München 1984.
- NTAKIYICA, Aime, in: <http://ntakiyica.com/website.html> (Zugriff: 30.5. 2016)
- ÖHNER, Vrääth, *Kolonialismus aus der Sicht des linken Ufers: Négritude*,

nationale Kultur und humanistische Vision in Auch Statuen sterben von
Alain Resnais und Chris Marker, ÖZG 17/2006

OTTERBECK, Christoph, *Europa verlassen: Künstlerreisen am Beginn des 20.
Jahrhunderts*, Böhlau Verlag, Köln/Weimar/Wien 2007

PETT, Inge, *Annäherung an den „Rest der Welt“, Probleme und Strategien im
Umgang mit „fremder“ zeitgenössischer Kunst*, Berlin 2000, 18. Mai
2008.

PFEIFFER, Ida, *Eine Frauenfahrt um die Welt. Reise von Wien nach Brasilien,
Chili, Otaheit, China, Ost-Indien, Persien und Kleinasien*, 3 Bd. Wien,
Bd. 1. Wien 1850.

POMIAN, Krzysztof, *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*. Berlin.
Wagenbach 1998.

PONGER, Lisl, in: <http://imaginative.link/htm/046/page-d.htm> (Zugriff: 15.8.
2016)

PRATT, Mary Louise, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*,
London und New York: Routledge, 1992.

PRICE, Sally, *Primitive Kunst in Zivilisierter Gesellschaft*, Campus Verlag,
Frankfurt/New York 1989.

RAINER, Yvonne, *Preface: The Work of Art in the (Imagined) Age of
Unalienated Exhibition, If You Lived Here. The City in Art, Theory, and
Social Activism*, A Project by Martha Rosler, Bay Press, 1991.

RIEDEL, Christoph, *Subjekt und Individuum. Zur Geschichte des
philosophischen Ich-Begriffs*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft,
Darmstadt 1989.

- RINCÓN, Carlos, s. v. *Exotisch/Exotismus*, S. 338–364, in: *Ästhetische Grundbegriffe, Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Studienausgabe, Bd 2, hrsg. von Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs, Friedrich Wolfzettel, Stuttgart/Weimar: Metzler, 2008.
- ROCK, Chris in einem Artikel von Huber, Peter, *Die Presse*, 29.2. 2016, in: http://diepresse.com/home/kultur/film/oscar/4935567/TVKritik-zu-Oscars_Das-schlechte-Gewissen-Hollywoods (Zugriff: 23.5. 2016)
- ROHRDANTZ, Lisa-Marie, *Weis(s)heiten im postkolonialen Deutschland, Das Konzept des critical whiteness am Beispiel der Selbst- und Fremdwahrnehmung von Menschen afrikanischer Herkunft und Weißen Deutschen*, Peter Lang-Internationaler Verlag der Wissenschaften, Serie: Afrika und Europa. Koloniale und Postkoloniale Begegnungen / Africa and Europe. Colonial and Postcolonial Encounters (Book 7), 2009, in: http://www.peterlang.com/download/extract/55810/extract_59304.pdf (Zugriff: 10.1. 2016)
- ROSLER, Martha, *If You Lived Here Still*, in: <http://www.e-flux.com/program/martha-rosler-if-you-lived-here-still/> (Zugriff: 13.7. 2016)
- SAID, Edward, *Orientalism*, New York 1978, S. 64–80. [;] vgl. Anthony Alan Shelton, *Museums and Anthropologies. Practices and Narratives*, in: Sharon Macdonald (Ed.), *A Companion to Museum Studies*, Oxford 2006
- SAGMEISTER, Maria Regina, *Dekonstruktion von Identität in der zeitgenössischen Fotografie. Sichtbarkeit und Wirklichkeitsproduktion in den Porträts von Catherine Opie, Zanele Muholi und Verena Jaekel*. Diplomarbeit, Wien 2013
- SATTLER, Elisabeth, *Die riskierte Souveränität: Erziehungswissenschaftliche*

Studien zur modernen Subjektivität, transcript Verlag, Bielefeld 2009.

SATTLER, Elisabeth, Vorlesung an der Akademie der Bildenden Künste Wien, 2012.

SAUER BÜHL, Martina, Rezension über: Sigrid Schade / Silke Wenk: Studien zur Visuellen Kultur. Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld (= Studien zur visuellen Kultur; 8), transcript, Bielefeld 2011.

SAUERTEIG, Lutz, *Junge oder Mädchen – Frau oder Mann? Der heterosexuelle Körper und die Herstellung visueller Selbstverständlichkeiten in der Sexualaufklärung im 20. Jahrhundert*, WerkstattGeschichte 47, Klartext Verlag, (S. 40–60), Essen 2008, in: http://www.werkstattgeschichte.de/werkstatt_site/archiv/WG47_040-060_SAUERTEIG_JUNGE.pdf (Zugriff: 30.5. 2016)

SCHADE, Sigrid / WENK, Silke, *Studien zur Visuellen Kultur. Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld* (= Studien zur visuellen Kultur; 8), transcript, Bielefeld 2011.

SCHAFFER, Johanna, ... *dass das Regime lernt und Kritik assimiliert. Regimestörungen im Gespräch. Mit der Regime-Gruppe*, in: <http://www.igbildendekunst.at/bildpunkt/2010/regimestoerungen/regime-gruppe.htm> (Zugriff: 28.4.2016)

SCHMIDT-LINSENHOFF, Viktoria, *Weißer Blicke. Bild- und Textlektüren zu Geschlechtermythen des Kolonialismus*, in: *Weißer Blicke. Geschlechtermythen des Kolonialismus*, hrsg. von Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Karl Hölz, Herbert Uerlings/Marburg 2004.

SCHMIDT-LINSENHOFF, Viktoria, *Ästhetik der Differenz. Postkoloniale Perspektiven vom 16. bis 21. Jahrhundert. 15 Fallstudien*. Band 1: Texte, und Band 2: Abbildungen, Jonas Verlag für Kunst und Literatur, Marburg 2010.

- SCHWARZ, Thomas, *Exotismus. Die Ästhetik des Imperialismus?*
http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/kk/df/postkoloniale_studien/schwarz_exotismus.pdf (Zugriff: 20.12. 2015)
- SEGALEN, Victor, *Essai sur l' Exotisme. Une Ésthetique du Divers* (1904-1918), in: Segalen 1995.
- SHELTON, Anthony Alan, *Museums and Anthropologies. Practices and Narratives*, in: Sharon Macdonald (Ed.), *A Companion to Museum Studies*, Oxford 2006.
- SILVERMAN, Kaja. *The threshold of the visible world*, Routledge, London 1996.
- SILVERMAN, Kaja, *Dem Blickregime begegnen*, S. 41–64 in: Christian Kravagna (Hg.), *Privileg Blick: Kritik der visuellen Kultur*, Berlin: ID-Verlag 1997.
- SOMMER-SIEGHART, Monika, *(Kultur-)Historische Museen als gegenwartsrelevante Diskursräume*, in: schnittpunkt u.a., *Storyline. Narrationen im Museum*, S. 74–92, Wien 2008.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty, *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*, Deutsch von Alexander Joskowicz und Stefan Nowotny, Turia + Kant, Wien 2007.
- STERNFELD, Nora, *Aufstand der unterworfenen Wissensarten – museale Gegenerzählungen*, S. 30–56, in: schnittpunkt u.a., *Storyline. Narrationen im Museum*, Wien 2008.
- STERNFELD, Nora, Constanze Eckert im Gespräch mit Nora Sternfeld. *Partizipation und der dritte Raum* unter:
<http://publikation.kulturagenten-programm.de/detailansicht.html?document=156> Sternfeld (Zugriff: 9.04. 2016)

STERNFELD, Nora und ZIAJA, Luisa, ‚*What Comes After the Show? On Post-Representational curating*‘, S. 62–64, in: Barbara Borčić und Saša Nabergoj (Hg.): *Dilemmas of Curatorial Practices*, World of Art Anthology, Ljubljana, 2012, in: <http://www.openspace-zkp.org/2013/de/journal.php?j=3&t=5> (Zugriff: 13.7. 2016)

STOLLBERG-RILINGER, Barbara, *Europa im Jahrhundert der Aufklärung*, [Nachdr.], Stuttgart 2006.

STREETER, Thomas, HINTLIAN, Nicole, CHIPETZ, Samantha, CALLENDER, Susanna, *A Web Essay on the Male Gaze, Fashion Advertising, and the Pose*, <http://www.uvm.edu/~tstreete/powerpose/conclusion.html> (Zugriff: 15.7. 2016)

STROBEL, Margaret, *European Women and the Second British Empire*. Blooming-ton/Indianapolis 1991.

STRUVE, Karen, *Zur Aktualität von Homi K. Bhabha: Einleitung in sein Werk*, Springer VS, Wiesbaden 2013.

THIELE, Anja, *Un/Sichtbare Weiblichkeit. Blickregime und die Konstitution von Geschlecht im Theater Elfriede Jelineks*, Jena 2014, in: <https://jelinetz2.files.wordpress.com/2014/10/masterarbeit-anja-thiele.pdf> (Zugriff: 27.4. 2016)

VOLKER, Meid: *Sachwörterbuch der deutschen Literatur*, CD-ROM-Ausgabe, Philipp Reclam jun., Stuttgart 2000.

WELSCH, Wolfgang, Vorlesung: Die Philosophie des Aristoteles, Friedrich-Schiller-Universität Jena, 24.1. 2012, in: http://www2.unijena.de/welsch/teaching_materials/Folien_Aristoteles_WS11_12.pdf (Zugriff: 5.6. 2016)

- WETZEL, Michael, *Der Autor-Künstler. Von der Wiederkehr eines ästhetizistischen Konzepts in der Kunstpraxis der Gegenwart*, in: Was ist ein Künstler?, S. 229–241. in: Hellmold, Martin, Kampmann, Sabine u.a. (Hg.), *Was ist ein Künstler? Das Subjekt der modernen Kunst*, München 2003.
- WIENSOWSKI, Ingeborg, Durham-Ausstellung: Damenslip mit Federschmuck, <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/ausstellung-von-jimmie-durham-in-antwerpen-a-848515.html> (Zugriff: 07.12. 2015)
- WILDENTHAL, Lora, *German Women for Empire 1884-1945*, Durham 2001 und dies., *Rasse und Kultur, Frauenorganisationen in der deutschen Kolonialbewegung des Kaiserreichs*, in: Birthe Kundrus (Hg.), *Phantasiereiche. Zur Kulturgeschichte des deutschen Kolonialismus*, Frankfurt am Main 2003.
- WILSON, Fred, *Silent Messages*, in: Museums Journal, May 1995.
- WILSON, Fred, *Fred Wilson*, Issues in Cultural Theory 4, Center for Art and Visual Culture, University of Maryland Baltimore County 2001.
- WINTERSHOFF, Heike, in: <http://www.about-africa.de/kunst-und-kontext/ausgabe-02-2011/294-echtheitskonzepte-afrikanischer-objekte-museum-auktionshaus-sammler>, Ausgabe 02 2011. (Zugriff: 23.3. 2016)
- ZWINZSCHER, Felix, *Private Kunst, SHIRIN NESHAT und das Spannungsfeld zwischen Kunst, Politik und Privatheit*, <http://www.cine-fils.com/essays/shirin-neshat.html> (Zugriff: 6.3. 2016)

Internetquellen

KRAVAGNA, Christian, *Konserven des Kolonialismus: Die Welt im Museum*,
unter: <http://eipcp.net/transversal/0708/kravagna/de> (Zugriff: 11.1. 2016)

RESNAIS, Alain & MARKER, Chris, Les Statues meurent aussi 3 - English
Subtitles, 1953, in: <https://www.youtube.com/watch?v=tUiV0Xou9FE>
(Zugriff: 7.7. 2016) und [https://www.youtube.com/watch?
v=hzFeuiZKHcg](https://www.youtube.com/watch?v=hzFeuiZKHcg) (Zugriff: 24.3. 2016)

Zickgraf, Peer, *iz3w* Nr. *iz3w* 258, Januar/Februar 2002, S. 35-37 und
<http://www.freiburg-postkolonial.de/Seiten/zickgraf-menschenzoos.htm>
(Zugriff: 17.6. 2016)

Shirin NESHAT im Gespräch mit Octavio ZAYA, zitiert nach Ausst.-Kat.
"Inklusion Exklusion: Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und
globaler Migration", Hrsg. Peter Weibel, Künstlerhaus Graz, Graz 1996.

Martin HERBERT im Interview mit Olu OGUIBE, unter:
http://www.camwood.org/oguibe_venice_mp.html (Zugriff: 12.01. 2016)

reflect!-Arbeitskreis

[http://www.reflect-online.org/sites/default/files/downloads/reflect-AK-
Postkol-Whiteness-2005.pdf](http://www.reflect-online.org/sites/default/files/downloads/reflect-AK-
Postkol-Whiteness-2005.pdf) (Zugriff: 10.1. 2016)

Aus der Serie *Runaways* (1993). In:

[https://www.moma.org/learn/moma_learning/glenn-ligon-untitled-from-
the-runaways-1993](https://www.moma.org/learn/moma_learning/glenn-ligon-untitled-from-
the-runaways-1993) (Zugriff: 24.5. 2016)

Interview von Jessica TAYLOR mit Samuel FOSSO, in: Here's looking at me,
27. Juni 2002, In: [https://www.theguardian.com/culture/2002/
jun/27/artsfeatures2](https://www.theguardian.com/culture/2002/
jun/27/artsfeatures2) (Zugriff: 1.9. 2016)

Interview zwischen Thelma GOLDEN and Glenn LIGON, 11.7. 1997. Harn

Museum of Art, Gainesville, Florida, in:
https://www.moma.org/learn/moma_learning/glenn-ligon-untitled-from-the-runaways-1993 (Zugriff: 24.5. 2016)

ABIDIN, Adel, in: <http://www.adelabidin.com/video-installation/three-love-songs>
(Zugriff: 3.5. 2016)

M HKA Museum, <http://ensembles.mhka.be/ensembles/the-center-of-the-world?locale=en> (Zugriff: 4.11. 2016)

<http://remappingmozart.mur.at/joomla/content/view/17/31/lang,de/>

<http://mobile.nytimes.co/2015/05/15/arts/design/review-zanele-muholi-a-visual-activist-presents-isibonelo-evidence.html> (Zugriff: 18.7. 2016)

<https://www.amazon.co.uk/Modern-Factish-Science-Cultural-Theory/dp/082234825X> (Zugriff: 12.5. 2016)

The Shock of the Familiar, http://nymag.com/nymetro/arts/features/n_9014/
(Zugriff: 7.12. 2015)

V. 2. Abbildungsverzeichnis und Bildquellen

Die Abbildungen sind den jeweiligen Kapiteln zugeordnet.

- Abb 0 Edward S. Curtis, Shiwawatiwa, a Zuni Man, 1903, schwarz-weiß Fotografie, Library of Congress, USA, <https://www.loc.gov/item/94506143/> (Zugriff: 18.8. 2016)
- Abb 1 Hannah Höch, Denkmal II, Eitelkeit. Aus einem ethnographischen Museum, 1926, Collage/Fotomontage auf Tonpapier, Der Querschnitt 5, Heft 1 (Jan.), Berlin 1925, 25,8 x 16,7 cm, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, https://frankzumbach.files.wordpress.com/2010/09/ccf07092010_00011.jpg (Zugriff: 16.8. 2016)
- Abb 2a Lothar Baumgarten, Unsettled Objects, 1968/69, Pitt Rivers Museum, Oxford, Diainstallation, Diaprojektor, 81 Farbdias (35 mm), Generali Foundation und Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main, Inv. Nr. 2010/18 und Gallery of Modern Art (GoMA), Glasgow, http://dailyserving.com/wp-content/uploads/2011/01/GOMA_009.jpg (Zugriff: 16.8. 2016)
- Abb 2b Lothar Baumgarten, Unsettled Objects, 1968/69, Pitt Rivers Museum, Oxford, Diainstallation, Diaprojektor, 81 Farbdias (35 mm), <http://mmk-frankfurt.de/de/sammlung/werkdetailseite/?werk=2010%2F18>, Foto: Axel Schneider (Zugriff: 16.8. 2016)
- Abb 3 Fred Wilson, Mining the Museum, 1992-93, Installation Pedestals, Globe and Busts (Teil einer größeren Ausstellung), leere Sockeln beschrieben als Harriet Tubman, Frederick Douglass, Benjamin Banneker. Mitte: Globus (Truth Trophy) ca. 1913. Säulen mit Büsten stellen Henry Clay, Napoleon Bonaparte, Andrew Jackson dar, Maryland Historical Society Exhibition, gemeinsame

Ausstellung mit The Contemporary in Baltimore,
<http://www.mdhs.org/digitalimage/installation-view-pedestals-globe-and-busts> (Zugriff: 16.8. 2016)

Abb 4 Fred Wilson, Mining the Museum, 1992-93, Poster im Aufzug des Maryland Museums, http://www.mdhs.org/underbelly/wp-content/uploads/2013/10/mining_the_museum_exhibit_label.bmp (Zugriff: 16.8. 2016)

Abb 5a Fred Wilson, An Invisible Life, A view into the world of a 120 year old man (Baldwin Antinous Stein), 1993 im Haas-Lilienthal House, 2007 Franklin Street, San Francisco, <http://muschiosa2.tumblr.com/post/123059370207/queerartstudy-fred-wilson-an-invisible-life-a> (Zugriff: 16.8. 2016)

Abb 5b Fred Wilson, An Invisible Life, A view into the world of a 120 year old man (Baldwin Antinous Stein), 1993 im Haas-Lilienthal House, 2007 Franklin Street, Capp St Project Archive, San Francisco, <http://libraries.cca.edu/archives/item-detail.php?work-id=4778> (Zugriff: 16.8. 2016)

Abb 6 Fred Wilson, The Colonial Collection, 1990, aus der Serie Rooms with a View: The Struggle between cultural Content and the Context of Art, courtesy Pace Gallery. Foto © Frank Gimpaya, <http://www.stedelijkstudies.com/journal/430/> (Zugriff: 16.8. 2016)

Abb 7a Martha Rosler, Wenn du hier lebstest... Die Stadt in Kunst, Theorie und sozialem Aktivismus, 1989, mehrteiliges diskursives, ortsspezifisches Forschungs- und Ausstellungsprojekt in der Dia Art Foundation, New York, Ausstellungsansicht von Home Front, erste Ausstellung von If You Lived Here..., <http://moussemagazine.it/taac3-a/> (Zugriff: 16.8. 2016)

Abb 7b Martha Rosler, Wenn du hier lebstest... Die Stadt in Kunst, Theorie

und sozialem Aktivismus, 1989, mehrteiliges diskursives, ortsspezifisches Forschungs- und Ausstellungsprojekt in der Dia Art Foundation, New York, Ausstellungsansicht "Homeless: The Street and Other Venues", <http://www.e-flux.com/journal/underprivileged-spaces-on-martha-rosler-%E2%80%99s-%E2%80%9Cif-you-lived-here-%E2%80%9D/> (Zugriff: 16.8. 2016)

Abb 8 Daniel Boyd, *We call them Pirates Out There*, 2006, Öl auf Leinwand, Sidney Museum of Contemporary Art, Foto: Claudia Kragulj

Abb 9a Michael Cook, aus der Fotoserie *Civilised*, *Civilised#4*, 2012, Colour inkjet print, 100 x 87 cm, Ian Potter Center, Melbourne, <http://www.eyelinepublishing.com/write-about-art-5/article/michael-cooks-what-if-retake-australias-history> (Zugriff: 16.8. 2016)

Abb 9b Michael Cook, aus der Fotoserie *Civilised*, *Civilised#13*, 2012, Colour inkjet print, 100 x 87 cm, UTS ART Collection on loan from the Corrigan Collection Image courtesy the artist and dianne tanzer gallery + projects, <http://art.uts.edu.au/index.php/michael-cook/> (Zugriff: 16.8. 2016)

Abb 10 Gordon Bennett, *Untitled (dismay, displace, disperse, dispirit, display, and dismiss)*, 1989, Öl und synthetische Polymerfarbe auf Leinwand, Sidney Museum of Contemporary Art, Foto: Claudia Kragulj

Abb 11abc Chérie Samba, *Quel avenir pour notre cheri samba?*, Triptychon, 1997, Acryl auf Leinwand, jede Tafel 130 x 194 cm, Genf, Pigozzi Collection, a: <https://paddle8.com/work/cheri-samba/30819-quel-avenir-pour-notre-art>, b: <http://www.hamburg.de/ausstellung-hamburg/4445314/picasso-in-der-kunst-der-gegenwart/>, c: <https://museumgeographies.files.wordpress.com/2014/08/samba-quel-avenir-image3.jpg> (Zugriff: 16.8. 2016)

- Abb 12 Guerilla Girls, Do women have to be naked to get into the MET. Museum?, 1989, Screenprint auf Papier, Tate Modern, London u.a., <http://www.tate.org.uk/art/artworks/guerrilla-girls-do-women-have-to-be-naked-to-get-into-the-met-museum-p78793> (Zugriff: 16.8. 2016)
- Abb 13 Lisl Ponger, Gone Native, 2000, 102 x 126 cm, C-print, Ed. 3/5 + 2 AP, in: Lisl Ponger (Hg.), Lisl Ponger, Fotoarbeiten. Photographs, Wien 2000, S. 44 und <http://www.lislponger.com/vsgk043s9livow7fcpom1leu5qf9b8> (Zugriff: 16.8. 2016)
- Abb 14 Lisl Ponger, Lucky Us, 2000, C-print, 63 x 77 cm, in: Lisl Ponger (Hg.), Lisl Ponger, Fotoarbeiten. Photographs, Wien 2000, S. 46 und <http://www.lislponger.com/q3a2z3hu6duuo5k2zcis5tduc4lmw3> (Zugriff: 16.8. 2016)
- Abb 15a Aimé Ntakyica, European Free Enterprise, 2003, Export, schwarz-weiß Fotografie, Export, <http://www.ntakiyica.com/works/europeanfreeenterprise.pdf> (Zugriff: 16.8. 2016)
- Abb 15b Aimé Ntakyica, European Free Enterprise, 2003, Import, schwarz-weiß Fotografie, <http://www.ntakiyica.com/works/europeanfreeenterprise.pdf> (Zugriff: 16.8. 2016)
- Abb 16 Samuel Fosso, Selbstporträt (The Chief, the one who sold Africa to the colonialists) (1997), aus der Tati-Serie: Tati, Selbstporträts, C-print, 100 x 100 cm, Paris, Centre Pompidou, <https://www.pinterest.com/pin/128774870566978736/> (Zugriff: 16.8. 2016)

- Abb 17 Glenn Ligon, Runaways, 1993 (Detail). Serie von zehn Lithographien, 40,6 x 30,5 cm, Whitney Museum of American Art, New York; Geschenk der Peter Norton Family Foundation, Foto: Glenn Ligon; Digital Image, Harvard Art Museums/Fogg Museum, Margaret Fisher Fund u.a.
http://whitney.org/WatchAndListen/AudioGuides?play_id=375
(Zugriff: 16.8. 2016)
- Abb 18 Fred Wilson, Speak of Me As I Am, Fotografie einer Ansicht des Pavillons der USA, Biennale von Venedig, 2003, in: Burcu Dogramaci (Hg.), Migration und künstlerische Produktion, aktuelle Perspektiven, transcript Verlag, Bielefeld 2013, S. 143.
- Abb 19 Jimmie Durham, On Loan from the Museum of American Indian, 1985, Ausstellungsansicht, Collection Roger Pailhas, Marseille, <http://ensembles.mhka.be/items/2362/assets/8005> (Zugriff: 25.10. 2016)
- Abb 20 Jimmie Durham, Pocahonta's Underwear, 1985, 31 x 25 cm, Objekt aus Federn, Perlen, Gummiband, Private Sammlung in Belgium, <http://saint-lucy.com/essays/jimmie-durham/> (Zugriff: 17.8. 2016)
- Abb 21 Jimmie Durham, A pole to mark the center of the world in Berlin, Objekt aus Holzstock und Spiegel, 2004, http://www.christinekoeniggalerie.com/artist_details/items/durham.12.html (Zugriff: 17.8. 2016)
- Abb 22abc Adel Abidin, Three Love Songs, 2010, dreiteilige Videoinstallation, 8 Min 41 Sek., ed. 2/5, Melbourne National Museum; drei Videostills der Videos: We still have the patience, Father of Two Lions, Enter it!, <http://www.adelabidin.com/works/three-love-songs-2> (Zugriff: 17.8. 2016)

- Abb 23ab Pamoja, Recherchegruppe für schwarze österreichische Geschichte und Vergangenheit, Decolonizing Vienna Tour, zwei Fotos von einer Tour in Wien, Mai 2013, Fotos: Claudia Kragulj
- Abb 24 Paul Gauguin, Manao Tupapau/Spirit of the Dead Watching, 1892, 116.05 cm × 134.62 cm, Öl auf Leinwand, Albert Knox Art Gallery, New York,
[https://en.wikipedia.org/wiki/Spirit_of_the_Dead_Watching#/media/File:Paul_Gauguin-_Manao_tupapau_\(The_Spirit_of_the_Dead_Keep_Watch\).JPG](https://en.wikipedia.org/wiki/Spirit_of_the_Dead_Watching#/media/File:Paul_Gauguin-_Manao_tupapau_(The_Spirit_of_the_Dead_Keep_Watch).JPG)
 (Zugriff: 17.8. 2016)
- Abb 25 Yasumasa Morimura (Marcel), Doublonage, 1988, Farbfotografie, 59 x 47 ¼ inches, Private Sammlung, New York,
<https://artblart.com/tag/yasumasa-morimura-portrait-futago/>
 (Zugriff: 17.8. 2016)
- Abb 26 Marcel Duchamp, Rose Sélavy, 1921, schwarz-weiß Fotografie, Silbergelatineabzug auf Papier, 21,6 x 17,3 cm, Philadelphia Museum of Art, The Samuel S. White III, and Vera White Collection, <http://archives-dada.tumblr.com/post/15452938182/marcel-duchamp-man-ray-rose-s%C3%A9lavy-marcel> (Zugriff: 17.8. 2016)
- Abb 27 Iké Udé, Filmplakat Man in Polyester Suit, 1995, Farbfotografie/Text-Arbeit, Cibachrome print Ed. von 10, 48 x 34 cm,
http://wesseloconnor.com/exhibits/twentyfiveyears/twentyfive_3.php (Zugriff: 17.8. 2016)
- Abb 28a Yinka Shonibar Diary of a Victorian Dandy: 11.00, 1998, Farbfotografie, 183 x 228,5 cm,
<https://imageobjecttext.com/2012/07/09/costume-drama/> (Zugriff: 17.8. 2016)

- Abb 28b Yinka Shonibar Diary of a Victorian Dandy: 14.00, 1998, Farbfotografie, 183 x 228,5 cm, <https://imageobjecttext.com/2012/07/09/costume-drama/> (Zugriff: 17.8. 2016)
- Abb 28c Yinka Shonibar Diary of a Victorian Dandy: 21.00, 1998, Farbfotografie, 183 x 228,5 cm, <https://imageobjecttext.com/2012/07/09/costume-drama/> (Zugriff: 17.8. 2016)
- Abb 29 Iké Udé, Cover Girls Serie (1994-97), Ali is the greatest, in der Zeitschrift Sports Illustrated, Farbfotografie/Text-Arbeit, <http://categorized-art-collection.tumblr.com/post/58087758128/ik%C3%A9-ud%C3%A9-cover-girls-series-from-top-to-bottom> (Zugriff: 17.8. 2016)
- Abb 30 Cindy Sherman, Untitled Filmstills #21, 1978, schwarz-weiß Fotografie, Silbergelatineabzug auf Papier, 19,1 x 24,1 cm, <https://drnorth.wordpress.com/2011/05/28/picture-of-the-week-77-cindy-shermans-film-stills/> (Zugriff: 17.8. 2016)
- Abb 31a Zanele Muholi, Detailansicht einer Wand der Ausstellung queer and trans Art-iculations. Mo(u)rning exhibition, Wits Art Museum, Johannesburg, 29.1. 2014, <https://inkanyiso.org/2014/02/01/2014-jan-29-south-africas-new-mourning/> (Zugriff: 17.8. 2016)
- Abb 31b Zanele Muholi, Porträt von Lungile Cleo Dladla Kwa Thema, Community Hall Springs, Johannesburg, 2011, schwarz-weiß Fotografie, Silbergelatineabzug, 76,5 x 50,5cm, Edition von 8, <http://www.kunstfruehling.de/de/sonderausstellung/kuenstlerinnen-und-kuenstler/zanele-muholi,74.html> (Zugriff: 17.8. 2016)
- Abb 32 Maud Sulter, Terpsichore, 1992, Farbfotografie, Cibachrome Print,

152 x 122 cm,

http://www.streetlevelphotoworks.org/event/maud_sulter_passion
(Zugriff: 17.8. 2016)

- Abb 33 Marianne Brandt, Archiv für Menschenkunde, 1928, Collage/Fotomontage auf Papier, 64 x 48,5 cm, Berlin, Bauhaus Archiv, <http://www.galerie-photo.com/exposition-marianne-brandt.html> (Zugriff: 17.8. 2016)
- Abb 34 Hannah Höch, Fremde Schönheit I, 1929, Collage/Fotomontage auf Papier, <http://archives-dada.tumblr.com/image/23040461479> (Zugriff: 17.8. 2016)
- Abb 35 Hannah Höch, Fremde Schönheit II, 1966, Collage/Fotomontage auf Papier, Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, <http://archives-dada.tumblr.com/tagged/hannah-hoch> (Zugriff: 17.8. 2016)
- Abb 36 Shirin Neshat, Rebellious Silence, 1994, schwarz-weiß Fotografie, <http://stopwhitewashing.tumblr.com/post/63719543782/kvltofnx-shirin-neshat-was-born-in-1957> (Zugriff: 17.8. 2016)
- Abb 37 Shirin Neshat, Allegiance with Wakefulness, aus der Serie Women of Allah, 1994, <https://maverickcult.wordpress.com/2016/03/12/shirin-neshat-portrait-of-the-islamic-women/> (Zugriff: 17.8. 2016)
- Abb 38 Mona Hatoum, Beyond East and West: Seven Transnational Artists, 2004/5, Objekt mit zwei Koffern und Haaren sowie Farbfotografie/Text-Arbeit als Cover des Ausstellungskatalogs, Krannert Art Museum Campaign, Illinois, 2004 <http://www.aaa.org.hk/Collection/Details/15895> (Zugriff: 17.8. 2016)

- Abb 39 Mona Hatoum, Measures of Distance, 1988, Video mit arabischer Textmontage, 16 Min, Farbe und Sound, <https://sintrofia.wordpress.com/2010/11/20/mona-hatoum-measures-of-distance-1988/> (Zugriff: 17.8. 2016)
- Abb 40 Mona Hatoum, Short Space, 1992, Objektinstallation, Metallnetz mit Spiralfedern, Foto: Philipp Schönborn, http://www.sammlung-goetz.de/de/Ausstellungen/Archiv/1997-1998/Art_from_the_UK.htm (Zugriff: 17.8. 2016)
- Abb 41 Gülsün Karamustafa, Presentation of an Early Representation, 1998, Textinstallation und vergrößerte Farbkopie eines kleinen Aquarells Wie die gefangenen Christen verkauft und besichtigt werden (19 x 15,6 cm, aus: türkischem Manierenbuch, Landesbibliothek, Kassel) eines deutschen Orient-Reisenden um 1580 auf Wand, <https://askhelmut.com/events/2016-07-13-18-30-hamburger-bahnhof-museum-fur-gegenwart-berlin-talk-and-lecture-with-wendy-shaw> (Zugriff: 18.8. 2016)
- Abb 42 Ayadan Murtezaoğlu, Nude in a mirror (after Diego Velásques), 2001-04, aus siebenteiliger Farbfoto-Installation, Installationsmaße 220 x 360 cm, Courtesy ZKM, in: Schmidt-Linsenhoff, Viktoria: Ästhetik der Differenz: Postkoloniale Perspektiven vom 16. bis 21. Jahrhundert. 15 Fallstudien. Band 2: Abbildungen, Marburg: Jonas Verlag für Kunst und Literatur, 2010, S. 139.
- Abb 43 Emily Jacir, From Paris to Riyadh (Drawings from my mother, 1991-2001), Tinte auf Glassine, 1999 – 2001, 130 x 21 x 29,7 cm, <http://www.koeniggalerie.com/exhibitions/1745/about-us/> (Zugriff: 18.8. 2016)
- Abb 44 David Bailly, Vanitas Stillleben mit M*pagen, um 1650, Öl auf Leinwand, 95 x 116 cm, Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University of Art, Cornell,

<http://medievalpoc.tumblr.com/post/51408065476/david-bailly-vanitas-with-portrait-netherlands> (Zugriff: 18.8. 2016)

Abb 45 Benedetto Gennari, Hortensia Mancini als Diana mit vier M*pagen, um 1680, Öl auf Leinwand, 228 x 178 cm, Privatbesitz, <http://www.rejectedprincesses.com/blog/duchess-mazarin-dressed-as-diana> (Zugriff: 18.8. 2016)

Abb 46a Georges Adéagbo, Der Entdecker und die Entdecker vor der Geschichte der Entdeckungen. Das Welttheater, Installation, 2002, Dokumenta 11 (2002), Kassel, in: Schmidt-Linsenhoff, Viktoria: Ästhetik der Differenz: Postkoloniale Perspektiven vom 16. bis 21. Jahrhundert. 15 Fallstudien. Band 2: Abbildungen, Marburg: Jonas Verlag für Kunst und Literatur, 2010, S. 200.

Abb 46b Georges Adéagbo, Der Entdecker und die Entdecker vor der Geschichte der Entdeckungen. Das Welttheater, Installation, 2002, Dokumenta 11 (2002), Kassel, in: Schmidt-Linsenhoff, Viktoria: Ästhetik der Differenz: Postkoloniale Perspektiven vom 16. bis 21. Jahrhundert. 15 Fallstudien. Band 2: Abbildungen, Marburg: Jonas Verlag für Kunst und Literatur, 2010, S. 200.

Infobild 1 Innenansicht des Museum Pitt Rivers, Oxford, im September 2015, Foto: Geni, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Interior_of_Pitt_Rivers_Museum_2015.JPG

Infobild 2 König Njoya Ibrahim und Rudolf Oldenburg, am Hof der Bamum, Kameruner Grasland, 1912, schwarz-weiß Fotografie, Basel, Archiv der Basel Mission, <http://www.nohumboldt21.de/information/preussischer-kulturbesitz/> (Zugriff: 18.8. 2016)

- Infobild 3 Jean-Auguste-Dominique Ingrés, Odaliske mit Sklave, 1842, 76 cm × 105 cm, Walters Art Museum Baltimore,
https://en.wikipedia.org/wiki/Odalisque_with_Slave#/media/File:Jean-Paul_Flandrin_-_Odalisque_with_Slave_-_Walters_37887.jpg
(Zugriff: 17.8. 2016)
- Infobild 4 Robert Mapplethorpes, Man in Polyester Suit, 1980, schwarz-weiß Fotografie, Silbergelatineabzug, 45,72 X 35,56 cm,
<http://www.mutualart.com/Artwork/Man-in-a-polyester-suit/9ED97E7488727F2E> (Zugriff: 17.8. 2016)
- Infobild 5 Ida Pfeiffer (1797-1857) im Reisekostüm, Foto einer schwarz-weiß Lithographie von Adolf Dauthage, E. 19.Jhd.,
https://de.wikipedia.org/wiki/Ida_Pfeiffer#/media/File:Ida_Pfeiffer_Dauthage.jpg, Foto © Frank Gimpaya (Zugriff: 18.8. 2016)
- Infobild 6 Frieda von Bülow (1858-1909) beim Schießunterricht, aus einer deutschen Zeitschrift,
<http://www.fembio.org/biographie.php/frau/biographie/frieda-von-buelow/> (Zugriff: 18.8. 2016)
- Infobild 7 Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, Venus im Spiegel, 1651, Öl auf Leinwand, 122,5 x 177 cm, The National Gallery, London,
https://de.wikipedia.org/wiki/Venus_vor_dem_Spiegel (Zugriff: 18.8. 2016)
- Infobild 8 André Breton, André Bretons Atelierwand, Rekonstruktion von 2002, Centre Pompidou, Paris
<http://www.andrebreton.fr/work/56600100228260>

- Video 1 Edward Curtis, In the Land of Headhunters, 1914, in:
<https://www.youtube.com/watchv=73u7eugbbu8> (Zugriff: 16.8.
2016)
- Video 2 Chris Marker und Alain Resnais, Les Statues meurent aussi, 1953,
(Statues Also Die), unter: [https://www.youtube.com/watch?
v=hzFeuiZKHcg](https://www.youtube.com/watch?v=hzFeuiZKHcg) (Zugriff: 24.3. 2016)

V. 3. Lebenslauf

Da der Begriff der „Wahrnehmungs- Handlungs- und Denkmatrix“²⁸⁶ immer wieder auftaucht und wesentliches Element dieser Arbeit ist, möchte ich zur Beschreibung meiner Person anführen, dass mein Leben als weiße zweisprachige heterosexuelle Mitteleuropäerin der Mittelschicht geprägt ist. Dies ist zusätzlich zu meiner Ausbildung Teil meiner Wahrnehmungsmatrix und die Perspektive, aus der ich diese Arbeit geschrieben habe. Diese Faktoren haben Einfluss auf die Wahl des Themas der Arbeit, der Wissensproduktion des Textes und sicher auch darauf, wie ich Dinge wahrnehme, denke und beschreibe.

²⁸⁶ Vgl. Bourdieu 1979, S. 169.

Persönliche Daten

Claudia Kragulj

geboren am 17. Februar 1972 in Wien und Mutter einer Tochter (geb. 2009), Kontakt: claudia@kragulj.at

Ausbildung

- | | |
|-----------------|--|
| ab 2010 | Studium am Institut für Kunstwissenschaften, Kunstpädagogik und Kunstvermittlung/Studienrichtungen: Kunst und Kommunikative Praxis sowie Design, Architektur und Environment an der Universität für angewandte Kunst Wien |
| 2006–2008 | ecm – exhibition and cultural communication management / educating, curating, managing; postgradualer Lehrgang an der Universität für angewandte Kunst Wien, Master Thesis: Das Museum dekolonisieren Strategien für eine kritische Auseinandersetzung mit ethnographischen Narrativen (2008) |
| 1990–1999 | Studium der Ethnologie, Kultur- und Sozialanthropologie sowie Kunstgeschichte an der Universität Wien und der Universität Utrecht (Erasmus Stipendium) |
| 02/1997–06/1997 | Stipendium für kurzfristiges wissenschaftliches Arbeiten in der Republik Südafrika (RSA) für die Diplomarbeit an Schulen in RSA, Wien und Niederösterreich. Titel: Schülerinnen und Schüler im Dialog miteinander und der Autorin. Ein Vergleich von Möglichkeiten zur Akkumulation verschiedener Kapitalarten anhand photographischer Selbstpräsentationen (1999) |
| 1982–1990 | Bundesgymnasium Untere Bachgasse Mödling |
| 1978–1982 | Volksschule Wiener Neudorf |

Berufliche Tätigkeit

- | | |
|-----------------|---|
| seit 12/2014 | Kunstvermittlung am Bundesgymnasium Untere Bachgasse Mödling (Bildnerische Erziehung, Technisches Werken) sowie außerschulische kulturvermittlerische Tätigkeiten |
| 05/2007-12/2014 | KulturKontakt Austria, Bereich Kulturvermittlung Mitarbeit und Koordination bei div. Programmen: Interkulturalität und Mehrsprachigkeit – eine |

Chance!, p[ART] – Partnerschaften zwischen
Schulen und Kultureinrichtungen, Museum:Online,
Kulturelles Erbe – Gestalte die Zukunft,
Österreichische Auslandsschulen – Orte des
kulturellen Dialogs, Vermittlungs- und Ausstellungs-
projekt: „Vorhang auf! – Teenager sein rund um 1989“

11/1999–05/2007 KulturKontakt Austria, Bereich Bildungskoope-
ration, Assistentin im Koordinationsbüro der Task Force Education
and Youth/Enhanced Graz Process im Rahmen des
Stabilitätspaktes für Südosteuropa

07/1999–10/1999 AkademikerInnentraining im Integrationshaus Wien,
Programm MigrantInnenqualifizierungstraining (Miqua)

1995–2001 während der Studienzeit bei IKEA und im Sekretariat der
KKS Kesselprüf- und Korrosionsschutz GesmbH

Sonstige Erfahrungen

seit 2014 Mitglied bei INSEA

seit 2010 Mitglied des Verbandes für KulturvermittlerInnen

2000–2007 Mitarbeit in der Kalenderredaktion und Textbeiträge
für die Gesellschaft für bedrohte Völker Österreich

2003–2006 Deutschkurse für Erwachsene sowie Deutsch und Englisch-
Nachhilfe-Kurse im Alevitischen Kulturverein Wien

seit 2001 künstlerische Tätigkeit und Ausstellungsaktivitäten

1989–2005 amnesty international AktivistinFormat