



Decolonizing Art History

Revisionen etablierter Machtstrukturen

Decolonizing Art History

Revisionen etablierter Machtstrukturen

	Einführung	Ursula Frohne
14	Cesare Ripas <i>Iconologia</i> und die Personifikationen der Kontinente <i>P. Rebecca Hossiep</i>	
38	Dekonstruktion eines Diskurses: Winckelmanns ‚weiße‘ Antike <i>Jon Wiggermann</i>	
62	Koloniale Ursprünge Zoologischer Gärten – Orte der Exotisierung <i>Martin Tews</i>	
82	Die Darstellung des ‚Anderen‘ in alltagskulturellen Bildformen – Eine diachrone Analyse rassistischer und kolonialer Stereotype in ausgewählten Comics <i>Marthe Wierenga</i>	
100	Eine ‚ständige‘ Sammlung? Die Frage nach der Restitution im aktuellen kulturpolitischen Konfliktdiskurs <i>Jolanda Saal</i>	
116	Warum Berlin? – Ein kulturpolitischer Einblick in das Sammlungsverhalten der Kolonialmacht Deutschland <i>Wenke Bludau</i>	

Impressum

Künstlerische und kuratorische Gegenerzählungen musealer Ordnungen

Die Bedeutung indigener
Wissenssysteme für die
Anpassung des baukulturellen
Erbes an den Klimawandel

196

Marie Baudis

Artivismus versus Umweltrassismus –
Strategien zeitgenössischer
BIPoC-Künstler*innen

174

Marie Friedrich

Marianne Wex: *Let's Take Back Our
Space* (1973–1977) – fotografische
Visualisierung struktureller Ungleichheit

156

Johanna Kasper

„Now is the time for an INVASION!“ –
Feministische Institutionskritik aus
intersektionaler Perspektive

134

Alina Selbach

Decolonizing Art History

Revisionen etablierter Machtstrukturen

Ursula Frohne

The transformation of Silence into Language and Action
— Audre Lorde¹

Die dekoloniale Theorie hat in der Kunstwissenschaft und der Museumswelt in jüngster Zeit an Bedeutung gewonnen. Debatten um die koloniale Herkunft einer Vielzahl von Kulturgütern in europäischen Sammlungen haben einen Prozess der Selbstreflexion auch in musealen Institutionen angestoßen, der das Fach Kunstgeschichte zum Überdenken der etablierten Blickachsen auf die bisherigen Forschungsbereiche angeregt hat. Insgesamt kann die Theorie der Dekolonisierung dazu beitragen, die Kunstgeschichte zu bereichern, indem sie klassische Erzählungen von einer Abfolge künstlerischer Höhepunkte durch kritische Fragestellungen, Kontextualisierungen und alternative Schwerpunktsetzungen fördert. Mit dem Ansatz einer dekolonisierenden Erweiterung der Themen und Methoden des Faches verbindet sich auch eine Kritik am Kanon der Kunstgeschichte. Die Dekonstruktion des Kanons zielt darauf, die klassischen Bewertungskategorien von Kunstwerken und deren etablierte Rangordnungen in Frage zu stellen und die historisch festgelegten Hierarchien in der Kunstwelt zu analysieren. Auch die Förderung und Einrichtung von Professuren für Provenienzforschung an kunsthistorischen Instituten tragen zu einem Wandel des Selbstverständnisses innerhalb der kunstwissenschaftlichen Fachkultur bei und regen an zur Auseinandersetzung mit künstlerischen Positionen, die in den Überblickswerken zur Kunstgeschichte bisher nur wenig Beachtung oder keinerlei Erwähnung fanden. Ausgelöst durch die Sichtung der Archive marginalisierter Künstler*innen, deren Anteil an der Entwicklung der progressiven Tendenzen in den Künsten vielfach verschwiegen wurde, erleben wir derzeit in allen Sparten der Kunst – in der Musik, der Architektur, der Literatur, dem Theater und der bildenden Kunst – eine Neubewertung künstlerischer Oeuvres und eine umfassende Revision der

¹Das einleitende Zitat verweist auf eine Kapitelüberschrift in dem Buch Audre Lorde, *Sister Outsider: Essays and Speeches*, Trumansburg, N.Y. 1984, S. 40–44, hier S. 40.

Kunstgeschichte mitsamt ihren Hierarchen durch die Linse der Dekolonisierung. Durch diesen Perspektivwechsel werden auch Impulse sichtbar, die Frauen der Entwicklung der Künste gegeben haben, deren Leistungen aber von den männlich, weiß und heteronormativ dominierten Strukturen der Kanonbildung, ebenso wie queere Kunstpositionen und die Werke von Artists of Color, weitgehend ausgeschlossen wurden. Kuratorische Gegenerzählungen zu etablierten musealen Ordnungen begleiten diesen Prozess. Sie verleihen den für lange Zeit unterrepräsentierten Positionen die verweigerter Wertschätzung und fördern eine breitere, inklusivere und kritischere Sicht auf die Kunstgeschichte und Kunstinstitutionen, während sie die akademische Lehre inspirieren.

Ein Oberseminar schien daher ein geeigneter Rahmen, um eine Auseinandersetzung mit diesen Entwicklungen anzuregen. Unter dem Arbeitstitel „(Post)koloniale Ordnungen der Kunst/Geschichte“ wurde zunächst darüber nachgedacht, in welcher Weise sich der Diskurs der Dekolonisierung für die jeweils eigenen Interessensfelder in Form von Fallstudien fruchtbar machen ließe. Die Ergebnisse mündeten in ein kleines Symposium, den „Master-Workshop“, in dessen Rahmen die Studierenden ihre Vorträge zur Diskussion stellten. Schon im Zuge der ersten Recherchen wurden wertvolle Entdeckungen gemacht und überraschende Erkenntnisse zutage gefördert: Hierarchisierungen und hegemoniale Ordnungen durchziehen das gesamte Feld der Kunst. Sie reproduzieren sich in den fachlichen Strukturen der Kunstgeschichte, im Ausstellungswesen und in der akademischen Lehre entlang von Genealogien, Epochenbegriffen und Einflußmodellen. Abweichende künstlerische Positionen, die sich mit den etablierten Erzählungen der Stil- und Kunstentwicklung des westlichen Kunstbegriffs nicht fassen lassen, kommen in den einschlägigen Überblickswerken nicht vor; sie wurden ausgegrenzt oder gerieten in Vergessenheit. Im Lichte der globalisierten Welt charakterisiert Walter D. Mignolo jene Strukturen der Exklusion, die nach festgelegten Hierarchien bestimmte Stile, Werke oder Künstler*innen „hochwertiger“ als andere einstufen als „koloniale Machtmatrix“.² Die Theorien der

² Vgl. Walter D. Mignolo, *The Darker Side of Western Modernity. Global 'futures', Decolonial Options*, Durham/London 2011 und Walter D. Mignolo/Catherine Walsh, *On Decoloniality. Concepts, Analytics Praxis*, Durham/London 2018.

Dekolonisierung laden dazu ein, über jene Epistemologie des westlichen Kunstbegriffs und die Universalie des Kanons nachzudenken. Im Zuge dieses Reflexionsprozesses und der hieraus gewonnenen Erkenntnisse plädierten die Teilnehmer*innen des Oberseminars für eine Zuspitzung des Titels für den Master-Workshop, indem sie das ‚Doing‘ im kritischen Selbstverständnis des Faches betonten: „Decolonizing Arthistory. Revisionen etablierter Machtstrukturen“ – eine kontinuierliche Tätigkeit, die getan werden muss, um nachhaltig etwas zu verändern.³

Dementsprechend konkretisierten sich die Themen des Master-Workshops, etwa in Auseinandersetzung mit dem kolonialen und vielfach belasteten Erbe der Museen. So rückt die historische Weichenstellung für die Realisierung der Sammlungsinteressen der Kolonialmacht Deutschlands und die Zentrierung des erbeuteten kolonialen Kulturguts in der Hauptstadt Berlin in Wenke Bludaus Beitrag in den Blick, während die historischen Voraussetzungen der bis heute geltenden rechtlichen Grundlagen für die Verhandlung der aktuellen Forderungen nach Restitution der kolonialen Museumsbestände von Jolanda Saal beleuchtet werden.⁴ Als prägend für die Sicht auf die Werke älterer Kunst gilt es auch kuratorische Konventionen zu befragen, die beispielsweise, trotz des heutigen Wissensstandes, koloniale Ordnungen affirmieren und hegemoniale Kulturmodelle, etwa in Konstruktion einer ‚weißen Antike‘ bis in die Gegenwart fortschreiben, wie der Aufsatz von Jon Wiggermann nachweist. Beispiele wie diese eröffnen einen spannungsvollen Dialog mit den von Marthe Wierenga vorgenommenen bildkritischen Lektüren populärer Comic-Darstellungen, deren Visualisierungen von Menschen aus dem globalen Süden bis weit in das 20. Jahrhundert auf rassistische Stereotype rekurren. Demgegenüber positionieren sich feministische künstlerische Interventionen der 1970er und 1980er Jahre als Eingriffe in etablierte Strukturen von Ausstellungsinstitutionen und Galerien. Alina Selbach und Johanna Kasper untersuchen in ihren Beiträgen die Exklusionen von Künstlerinnen und Artists of Color im Kunstsystem, die mit widerständigen Aktionen Diskriminierung sichtbar machen und zugleich

³ Stuart Hall, „The West and the Rest. Discourse and Power“ (1992), in: *Essential Essays, Volume 2. Identity and Diaspora*, Durham/London 2018.

⁴ Vgl. Felwine Sarr/Bénédicte Savoy, *The Restitution of African Cultural Heritage. Towards A New Relational Ethics*, Paris 2018, https://web.archive.org/web/20190328181703/http://restitutionreport2018.com/sarr_savoy_en.pdf (letzte Sichtung 06.03.2024) und Bénédicte Savoy, *Beute. Ein Bildatlas zu Kunstraub und Kulturerbe*, Berlin 2021.

zurückweisen. An diese frühen Beispiele künstlerischen Aktionismus anknüpfend, führen gegenwärtige Bildpraktiken die verheerenden Folgen von politisch negiertem Umweltrassismus in den USA vor Augen; angesichts gravierender sozialer Missstände appellieren sie an das Bewusstsein der Öffentlichkeit, wie Marie Friedrichs Aufsatz darstellt. Wie weit die Wurzeln kolonialen Denkens und eurozentristischer Überlegenheitsnarrative zurückreichen, rekonstruiert Rebecca Hossiep in einer Analyse allegorischer Personifikationen der Kontinente in Cesare Ripas Graphikzyklus *Iconologia* (1593). Die Exotisierung von Wildtieren aus fernen Ländern und die kolonialen Ursprünge von Zoologischen Gärten verhandelt Martin Tews in Analyse ihrer Entstehung und Funktionen zwischen Repräsentation von politischer Macht, zwischen taxonomischen Wissensformen oszillierend mit diffusen Sehnsüchten nach dem Fremden und dessen Beherrschung, die sich in den baulichen Morphologien der Behausungen der Tiere in den Zooarchitekturen des 19. Jahrhunderts widerspiegeln. Dass der Kolonialismus mit dem Anspruch der Alleingültigkeit eurozentristischen Wissens die indigenen Kulturen und deren Wissenssysteme vielfach unterdrückt und ausgelöscht hat, dient der Untersuchung von Marie Baudis als Ausgangspunkt. Dabei könnten in Zeiten der Klimakrise insbesondere die Erfahrungen mit extremen Witterungsbedingungen aus indigenen Baukulturen des globalen Südens unter den Bedingungen der zunehmend eintretenden Klimafolgen für den Umgang mit vulnerablem kulturellem Erbe und die Entwicklung schützender Maßnahmen wegweisend sein.

Die Diversität der Themen, die künstlerische Positionen am Rande des Kanons untersuchen oder die Rolle von Bild- und Ausstellungsstrategien bei Konstruktionen des ‚Anderen‘ durch unterschiedliche Formen der ‚Subalternisierung‘ von Kulturen problematisieren, markieren schlaglichtartig das weite Feld neuer Forschungsansätze innerhalb der Kunstgeschichte. Auf je eigene Weise lassen sich die Autor*innen auf das Abenteuer eines Perspektivwechsels ein. Sie stellen sich den Herausforderungen einer dekolonisierenden Annäherung an die Gegenstandsbereiche ihres

Faches zugunsten einer Mehrstimmigkeit und kontextualisierenden, breiteren, gerechteren Sicht auf die grenzenlose Themen- und Methodenvielfalt der Kunstgeschichte.

Eine wichtige Orientierung für die Vorbereitung der Beiträge bot die Lektüre der wissenschaftlichen Publikationen von Prof. Dr. Anna Greve.⁵ Als Direktorin des Focke-Museums – Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte erklärte Frau Greve sich bereit, den Master-Workshop mit einem Abendvortrag zur „Kritischen Weißseinsforschung als Methode in der Museumsarbeit“ zu bereichern und in einer abschließenden Diskussion ihre Praxiserfahrungen mit dekolonialen Ansätzen in der Museumsarbeit zu teilen. Frau Greve gilt unser großer Dank für die wertvollen Einblicke in ihre kritische Auseinandersetzung mit dem kolonialen Erbe musealer Institutionen.

Für vielfältige Unterstützung bei den Recherchen und Vorbereitungen des Master-Workshop danken wir auch Marei Klapproth. Corinna Kühn hat die Entstehung der Publikation redaktionell begleitet und wertvolle inhaltliche Anregungen mit ihrem Lektorat gegeben, wofür die Autor*innen ihr herzlich danken.

Besonderer Dank gilt Paula A. Pedraza, die sich mit den dekolonialen Aspekten des Layouts und der Informationsvermittlung der Publikation gedanklich intensiv befasst hat, um eine Konzeption für die graphische Gestaltung der Publikation zu entwickeln. Für die Typographie wurde eine zeitgenössische Schriftart gewählt, die als Open Source für jeden zugänglich ist. Das Einrücken von Textpassagen versteht sich als Geste der Akzentuierung und dient als Metapher für koloniale Erfahrungen der Deterritorialisierung. Eine weitere metaphorische Ebene erschließt die elliptische Linie: Sie dient dem Inhaltsverzeichnis als Struktur. Statt des üblichen vertikal-hierarchischen Aufbaus, übersetzt die graphische Figur die Titel der Beiträge in eine horizontal zirkulierende Bewegung. Auf diese Weise erhalten alle Beiträger*innen eine gleichberechtigte

⁵ Anna Greve, *Koloniales Erbe in Museen. Kritische Weißseinsforschung in der praktischen Museumsarbeit*, Bielefeld 2019; dies., „Postkoloniale Museologie als Innovationsförderung für die Museen der Zukunft“, in: Henning Mohr/Diana Modarresi-Tehrani (Hg.), *Museen der Zukunft*, Bielefeld 2022, S. 329–339.

Position. Eine visuelle Metapher, die auch auf die eingangs zitierten Zeilen Audre Lorde's zutrifft: Denn es geht in allen diesen Beiträgen darum, den marginalisierten Positionen eine Stimme zu geben.

KOLONIALES ERBE - DEKONSTRUKTION VON STEREOTYPEN

ICONOLOGIA

OVERO

DESCRITTIONE

DELL'IMAGINI VNIVERSALI

CAVATE DALL' ANTICHITA

ET DA ALTRI LVOGHI

Da Cesare Ripa Perugino.

OPERA NON MENO VTILE,

che necessaria à Poeti, Pittori, & Scultori, per
rappresentare le uirtù, uitij, affetti,
& passioni humane.



IN ROMA.

Per gli Heredi di Gio. Gigliotti.

M. D. XCIII.

Con Privilegio .. Et con Licenza de' Superiori.

(Abb. 1) Titelblatt der Ausgabe der *Iconologia* von 1593 Cesare Ripa, *Iconologia overo Descrittione Dell'imagini Universali cavate dall'Antichità et da altri luoghi*, Rom 1593.

Cesare Ripas *Iconologia* und die Personifikationen der Kontinente

P. Rebecca Hossiep

Allein die dunkle Hautfarbe ließ eine Grenze zwischen Barbarei und Zivilisation ziehen. [...] Die Renaissance lebte vom Selbstbild einer weißen europäischen Kultur und Zivilisation, zu deren verbindenden [...] Elementen die Beziehung zum antiken römischen Erbe und das Christentum zählten.¹

Das Sujet der Personifikation als Sonderform der Allegorie² lässt sich als solches bis in die Kunst der Rhetorik der Antike zurückverfolgen.³ So scheint auch nicht verwunderlich, dass in der sog. italienischen Renaissance das Interesse an dieser Art von Darstellungen – und die Vorteile der wortwörtlichen Verbildlichung – groß genug waren und das Werk *Iconologia* von Cesare Ripa im Jahr 1593 (Abb. 1) veröffentlicht wurde.⁴ Entsprechend sind auch die Denkweisen der damaligen Zeit in die Personifikationen eingeflossen, das trifft auch im besonderen Maße auf die allegorischen Darstellungen der Erdteile zu. Es gibt wenig Forschungsliteratur zur Person Cesare Ripas, da sein Werk stets im Mittelpunkt stand – so wie es auch in diesem Beitrag stehen wird, dennoch soll an dieser Stelle der Autor und die Werkgenese, soweit beides historisch nachvollziehbar ist, nicht außen vorgelassen werden. Geboren wurde Ripa vermutlich 1555 in Perugia, wie auch in fast allen Editionen der *Iconologia* erwähnt wird (beispielsweise Abb. 1–2). Er war als ‚trinciante‘, eine Art Zerkleinerer und Servierer von Speisen – eine wichtige und geradezu zeremonielle Rolle – zunächst bei Antonio Maria Salviati in Rom tätig.⁵ Nach dessen Tod 1602 arbeitete er bei Gregorio Petrochini, Cardinal Montelparo.⁶ Kurz darauf, um 1603, nach der Verleihung des Kreuzes der Heiligen Maurizio und Lazzaro an Ripa, zog dieser sich zurück und verbrachte die letzten Jahre seines Lebens außerhalb der Gesellschaft.⁷ Er verstarb vermutlich am 22. Januar 1622 in Rom – Chiara Stefani stellt in ihrer Publikation über sein Leben die Vermutung an, dass er zu diesem Zeitpunkt verarmt war.⁸

¹ Brigitte Sölch, „Ethik statt Moral? Nachdenken über Handlungsräume der Kunst am Beispiel von Sklav*innenmonumenten“, in: 21: *Inquiries into Art, History, and the Visual. Beiträge zur Kunstgeschichte und visuellen Kultur* 3/2 (2022), 443–510, hier S. 472.

² Vgl. Walter S. Melion/Bart Ramakers, „Personification: An Introduction“, in: dies (Hg.), *Personification. Embodying Meaning and Emotion*, Leiden 2016, S. 1–40, hier S. 2 f.

³ Vgl. James J. Praxson, *The Poetics of Personification*, Cambridge 1994, S. 8–10.

⁴ Vgl. Jean Bocharova, „Personification Allegory and Embodied Cognition“, in: Walter S. Melion/Bart Ramakers (Hg.), *Personification. Embodying Meaning and Emotion*, Leiden 2016, S. 43–69, hier S. 43 f.; vgl. Chiara Stefani, „Cesare Ripa: New Biographical Evidence“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 53 (1990), S. 307–312, hier S. 307.

⁵ Vgl. Chiara Stefani, „Cesare Ripa: New Biographical Evidence“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 53 (1990), S. 307–312, hier S. 308.

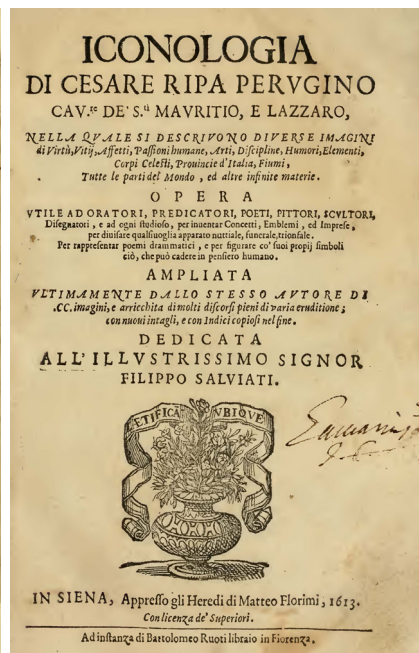
⁶ Vgl. ebd.

⁷ Vgl. ebd.

⁸ Vgl. ebd., S. 310.



(Abb. 2) Titelblatt der Ausgabe der *Iconologia* von 1603. Cesare Ripa, *Iconologia ouero Descriptione di diverse Imagini cavate dall'antichità, & die propria inuentione*, Rom 1603.



(Abb. 3) Titelblatt der Ausgabe der *Iconologia* von 1613. Cesare Ripa, *Iconologia*, Siena 1613.



(Abb. 4) Titelblatt der deutschen Ausgabe der *Iconologia* von 1669. Cesare Ripa, *Erneute Iconologia oder Bildersprache*, Frankfurt 1669.

Für die erste(n) Edition(en) seiner *Iconologia* soll Ripa auf die umfangreiche Bibliothek seines Arbeitgebers Cardinals Salviati Zugriff gehabt haben. Damit war er Teil eines bemerkenswert intellektuellen Zirkels.⁹ Doch um auf die Literatur und die Menschen, die ihn inspiriert, beeinflusst und ihm sogar geholfen haben, näher einzugehen, würde an dieser Stelle zu weit führen und wäre eine detaillierte literaturkritische Forschung wert. Jedoch soll darauf verwiesen werden, dass ein solch bedeutendes Werk wie die *Iconologia* nicht „aus der Luft gegriffen wurde“ von einem gewöhnlichen „Koch“, wie Ripa gelegentlich schlicht und auch falsch betitelt wird.¹⁰ Der vollständige Titel der *Iconologia* lautete ursprünglich „Iconologia overo Descrittione Dell’imagini Universali cavate dall’Antichità et da altri luoghi“ (Abb. 1),¹¹ allerdings wurde der Titel für verschiedene Ausgaben angepasst oder gekürzt (Abb. 2–3) oder fand nur eine unzulängliche Übersetzung (Abb. 4).

⁸ Vgl. Ebd., S. 310.

⁹ Vgl. Chiara Stefani, „Cesare Ripa: New Biographical Evidence“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 53 (1990), S. 307–312, hier S. 308–312.

¹⁰ Vgl. Sabine Poeschel, *Studien Zur Ikonographie der Erdteile in der Kunst des 16.–18. Jahrhunderts*, München 1985, S. 100.

¹¹ Zu Deutsch: Ikonologie/ Ikonographie oder Beschreibung von Universalbildern aus der Antike und anderen Stätten/Quellen, Übersetzung von P. R. Hossiep.

¹² Vgl. Chiara Stefani, „Cesare Ripa: New Biographical Evidence“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 53 (1990), S. 307–312, hier S. 307–310.

¹³ Vgl. Joaneath Ann Spicer, „The Personification of Africa with an Elephant-Head Crest in Cesare Ripa’s ‘Iconologia’ (1603)“, in: Walter S. Melion und Bart Ramakers (Hgg.), *Personification. Embodying Meaning and Emotion*, Leiden 2016, S. 677–715, hier S. 678.

¹⁴ Michael Thimann, „Cesare Ripa und die Begriffsbilder der Frühen Neuzeit. Einige Stichworte zur Einführung“, in: Cornelia Logemann und Michael Thimann (Hgg.), *Cesare Ripa und die Begriffsbilder der Frühen Neuzeit*, Zürich 2011, S. 9–23, hier S. 9.

¹⁵ Vgl. Cesare Ripa, *Iconologia overo Descrittione Dell’imagini Universali cavate dall’Antichità et da altri luoghi*, Rom 1593, S. I f.

¹⁶ Vgl. Cesare Ripa, *Iconologia*, Padua 1625, S. V–X.

¹⁷ Vgl. Cesare Ripa, *Iconologia overo Descrittione Dell’imagini Universali cavate dall’Antichità et da altri luoghi*, Rom 1593, S. 19–22; vgl. Cesare Ripa, *Erneute Iconologia oder Bildersprache*, Frankfurt 1669, S. 169–188.

Cesare Ripa schrieb dieses Buch vermutlich in seiner Freizeit, es handelte sich also nicht um einen Auftrag seines Dienstherrn.¹² Die erste Ausgabe erschien, wie bereits erwähnt, 1593 in Rom und bis zu seinem Tode 1622 überarbeitete und ergänzte er mehrere Auflagen.¹³ Es ist vermutlich der erste Versuch einer derartigen Katalogisierung von Personifikationen.¹⁴

Der Aufbau des Werks, unabhängig von der Auflage, ist mehr oder weniger stets gleich. Zunächst beginnt die Publikation mit einem verzierten Titelblatt (Abb. 1–4). Dies beinhaltet zumeist einen Stich des Portraits Cesare Ripas sowie Personifikationen, Zierelemente wie Girlanden; darüber hinaus noch die üblichen Angaben über das Werk wie den Titel, den Namen des Verfassers, das Jahr seines Erscheinens etc. Die Widmung ist entweder bereits integriert auf dem Titelblatt (Abb. 3) oder folgt auf der Seite danach.¹⁵ Danach gibt es zumeist eine Einleitung, in der entweder die *Iconologia* erklärt oder mit der Widmung zusammengefasst wird.¹⁶ Als eines der wichtigsten Teile kann wohl das Register angesehen werden: Dies kann entweder dem restlichen Werk vorweg gesetzt oder angehängt werden.¹⁷ Das alphabetische Register selbst kann auch aus mehreren Teilen bestehen (beispielsweise eine Unterscheidung nach Allegorien,

Objekten, Tieren, Farben etc.)¹⁸ verschiedene Personifikationen können auch zusammen gruppiert werden, so beispielsweise die der Kontinente, welche unter ‚Mondo‘ gesammelt stehen (Abb. 5).

An Chiara Stefanis Einschätzung angelehnt,¹⁹ sollen an dieser Stelle wenige besondere Ausgaben genannt werden. Zunächst richtet sich der Blick auf die erste Ausgabe von 1593 aus Rom, die die Beschreibungen von 699 allegorischen Personifikationen enthält.²⁰ Die zweite Ausgabe von 1603 ist insofern ebenfalls von Bedeutung, als dass sie über 400 neue Beiträge und zum ersten Mal 152 Holzschnitt-Illustrationen von Giovanni Guerra nach Zeichnungen von Carlo Mariottis enthält.²¹ Das Werk wurde rasch über die Grenzen des heutigen Italiens nicht nur bekannt, sondern auch in Übersetzungen neu aufgelegt: Nennenswerte Ausgaben in Landessprache sind 1698 aus Amsterdam²² sowie zwei deutschsprachige Editionen von 1669–1670 (zwei Bände) aus Frankfurt²³ und die sog. Hertelausgabe von 1758–1760 aus Augsburg. Diese wurde mit Kupferstichen hauptsächlich von Jeremias Wachsmuth nach Gottfried Eichler dem Jüngeren²⁴ gedruckt und hat einen christlichen Fokus. Die vielen Ausgaben zeigen nicht nur, wie populär die *Iconologia* wurde, sondern auch, was für einen massiven Einfluss ihr zukam, besonders da sie auch in Übersetzung publiziert wurde.

Erst im 18. Jahrhundert begannen Ripas Vorgaben allmählich an Wirkungskraft zu verlieren.²⁵ Johann Joachim Winckelmann schrieb Mitte des 18. Jahrhunderts in *Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst* ein vernichtendes Urteil über Ripa, nicht zuletzt auch auf Grund neuer Erkenntnisse dieser Zeit über die Antike (z.T. von Winckelmann selbst geprägt)²⁶:

[...] ein großes Theil aber ist auf seinem eigenen Grunde oder vielmehr in seinem Gehirne erwachsen. Seine Bilder sind dargestalt erdacht und entworfen [...] Man könnte viele Einfälle desselben nicht lächerlicher erdenken, und ich glaube wenn ihm zum Exempel das welsche [sic] Sprichwort, in ein Sieb pissen [...] eingefallen wäre, er würde auch dieses figürlich gemachet haben.²⁷

¹⁸ Vgl. ebd.

¹⁹ Vgl. Chiara Stefani, „Cesare Ripa: New Biographical Evidence“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 53 (1990), S. 307–312, hier S. 308–312.

²⁰ Vgl. Sabine Poeschel, *Studien Zur Ikonographie der Erdteile in der Kunst des 16.–18. Jahrhunderts*, München 1985, S. 100.

²¹ Vgl. ebd.

²² Vgl. Chiara Stefani, „Cesare Ripa: New Biographical Evidence“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 53 (1990), S. 307–312, hier S. 307.

²³ Vgl. Bibliographische u. a. Informationen der Universitätsbibliothek Heidelberg zu: Cesare Ripa, *Erneute Iconologia oder Bildersprache*, Frankfurt 1669, <https://doi.org/10.11588/diglit.1377> (letzte Sichtung 14.05.2023), <https://doi.org/10.11588/diglit.1379> (letzte Sichtung 14.05.2023).

²⁴ Vgl. Bibliographische u. a. Informationen der Staatsgalerie Stuttgart zu: „Pax. Der Friede. (In: »Des berühmten italiänischen Ritters Caesaris Ripae Allerley Künsten und Wissenschaften dienliche Sinnbilder und Gedancken«, Pars IV, Nr. 79)“, <<https://www.staatsgalerie.de/g/sammlung/sammlung-digital/einzelsicht/sgs/werk/>

²⁵ Vgl. Cornelia Logemann/Michael Thimann, „Vorbemerkung“, in: dies. (Hg.), *Cesare Ripa und die Begriffsbilder der Frühen Neuzeit*, Zürich 2011, S. 7–9., hier S. 7.

²⁶ Zu J. J. Winckelmanns Bild der Antike siehe u.a. Jon Wiggermann: „Dekonstruktion eines Diskurses — Winckelmanns ‚weiße‘ Antike“ in dieser Publikation.

²⁷ Johann Joachim Winckelmann, *Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst*, Dresden 1766, S. 21f.

T A V O L A.

Magnificenza .	301.302	N	
Malignità .	302	N	Atira . 351
Maledicenza .	302	N	Navigatione . 352
Malinconia .	303	N	Ninfe in commune . 352
Malevolenza .	303	N	Hiniedi, & Nopee . 353
Mansuetudine .	304	N	Driadi, & Hamadriadi . 353
Martirio .	304	N	Ninfe de Diana . 353
Maestà Regia .	305	N	Naiadi Ninfe de fiumi . 354
Marauiglia .	305	N	Mare . 354
Matrimonio .	305	N	Theti Ninfa del Mare . 454
Matematica .	307	N	Galatea . 355
Meditatione .	309	N	Ninfe dell' Aria . 355
Meditatione spirituale .	310	N	Iride . 355
Meditatione della morte .	310	N	Serenità del giorno Ninfa dell' Aria . 356
Medicina .	310.312	N	Serenità della notte . 356
Mediocrità .	312	N	Pioggia Ninfa dell'aria . 356
Memoria .	312.313	N	Rugiada Ninfa dell'aria . 357
Merito .	313.314	N	Come, a Ninfa dell'aria . 357
Mese .	315	N	Necessità . 358.359
Mese secondo l'agricoltura .	320	N	Negligenza . 359
Mese in generale .	326	N	Nobiltà . 359.360
Metafisica .	327	N	Noite con le sue 4. parti . 360
Minaccie .	327	N	Parte prima della notte . 361
Miseria .	328	N	Seconda parte della notte . 361
Miseria mondana .	328	N	Terza parte della notte . 362
Misericordia .	328	N	Quarta parte della notte . 362
Mondo .	330.332	N	
Europa .	332	N	
Asia .	334	N	
Africa .	336	N	
America .	338	N	
Morte .	339.340	O	Bedienza . 363.364
Mormorazione .	340	O	Obedienza verso Dio . 364
Moftri .	340	O	Obligo . 365
Scilla .	340.341	O	Occasione . 366
Cariddi .	341	O	Odio capitale . 366.367
Chimera .	342	O	Opera vana . 367
Griffo .	342	O	Operatione manifesta . 367
Sfinge .	342	O	Operatione perfetta . 367
Arpie .	342	O	Opinione . 369
Hydra .	343	O	Opulenza . 370
Cerbero .	343	O	Oratione . 370.371
Musica .	344.345	O	Ostinazione . 373
Muse .	346.347.348.349.350.351	O	Ozio . 373.374.375

Pace

(Abb. 5) Ausschnitt aus dem Register der Ausgabe der *Iconologia* von 1603 Cesare Ripa, *Iconologia ovvero Descrittione di diverse Imagini cavate dall'antichità, & die propria inuentione*, Rom 1603, S. XIX.

An dieser Stelle soll nun der Bogen gespannt werden zu dem Hauptaspekt dieses Beitrags: die Personifikationen der Kontinente. Zunächst wird die Personifikation Europas besprochen werden, denn wengleich sie alphabetisch der letzte der Kontinente ist, so ist sie doch durch die eurozentrische Weltsticht, in welcher die *Iconologia* entstanden ist, der Ausgangspunkt aller Darstellungen und Denkweisen bei Ripa. Er zog die Vorgaben der Europa vor und rückte diese damit an die erste Stelle der Beschreibungen der Kontinente und, wie herausgearbeitet werden soll, zeigte dabei nicht nur die Priorisierung innerhalb der Gliederung, sondern auch innerhalb der „Rangfolge“ der Kontinente an sich.

Bereits vor der Publikation der *Iconologia* wurden Personifikationen der Kontinente auf Karten oder in Inszenierungen von Macht (zum Beispiel Europa herrschend über andere Kontinente)²⁸ genutzt,²⁹ wenngleich vor der sog. ‚Entdeckung Amerikas‘³⁰ nur drei Kontinente in der europäischen Kunst Erwähnung finden konnten. Besonders oft in dem Typus *Anbetung des Jesuskindes durch die Heiligen Drei Könige*, wurden zumeist die drei Weisen als jeweils einer der damals in Europa bekannten Kontinente dargestellt.³¹ Nach der ‚Entdeckung Amerikas‘ werden die Personifikationen der Erdteile in der Regel als weibliche Figuren wiedergegeben, so auch in Cesare Ripas *Iconologia*.³² Zu beachten ist, dass die Kontinente erst als eine Erweiterung mit der zweiten Ausgabe von 1603 Einzug in das Werk der *Iconologia* hielten.³³ Diese Ausgabe wird auch die Grundlage dieses Beitrags sein, doch wie aufgezeigt werden soll, bleiben die Hauptaspekte über die verschiedenen Editionen erhalten.

Zunächst also zur Personifikation Europas (Abb. 6). Ihr wird der mit Abstand längste Abschnitt in der *Iconologia* gewidmet. Aufgeteilt ist dieser in zunächst den Namen der Personifikation als Titel, gefolgt von einer in kleinerer Schriftgröße gesetzten Kurz-Unterüberschrift. Hervorgehoben wird am Anfang des Textes zunächst, dass es sich um eine ‚DONNA‘, eine Frau handelt. Darauf folgt eine prägnante Anleitung, die einer Bildbeschreibung gleichkommt. Anschließend wird knapp darauf eingegangen, woher der Kontinent seinen Namen hat. Der längste Teil, beinahe doppelt so lang wie die Beschreibung, ist die Passage, in der begründet wird, weshalb Europa in der vorliegenden Weise dargestellt wird – der für die Interpretation im Vergleich zu Darstellungsvorgaben wichtigere Aspekt. Herangezogen werden zudem Plinius der Ältere³⁴ und Strabon³⁵ als antike Autoren. Einen ähnlichen Aufbau nutzt Ripa für alle Kontinente mit Ausnahme von Amerika, wie später noch thematisiert werden soll.

Attribute werden der *Europa* viele zugeordnet, nicht alle aber fanden auf diesem Holzschnitt (Abb. 6b) Platz – denn tatsächlich mag es an der begrenzten

²⁸ Siehe u.a. Titelseite des *Theatrum Orbis Terrarum*, Abraham Ortelius, 1570, Radierung, 411mm × 267mm.

²⁹ Vgl. Sabine Poeschel, *Studien Zur Ikonographie der Erdteile in der Kunst des 16.–18. Jahrhunderts*, München 1985, S. 100.

³⁰ Dieser Begriff ist ein eurozentrischer Begriff und deshalb als Verallgemeinerung in sich bereits problematisch.

³¹ Vgl. Sabine Poeschel, *Studien zur Ikonographie der Erdteile in der Kunst des 16.–18. Jahrhunderts*, München 1985, S. 100.

³² Vgl. ebd., S. 111.

³³ Vgl. ebd., S. 100.

³⁴ Plinius der Ältere (* 23/24 † 79), Offizier, Staatsbeamter, Historiker und Autor u. a. der *Naturalis historia*, vgl. Klaus Sallmann, „Plinius. 1.“, in: Konrad Ziegler/Walther Sontheimer (Hg.), *Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike in 5 Bänden*, Bd. 4, München 1975, Sp. 928–937.

³⁵ Strabon (* 64/63 v. Chr. † nach 23 n. Chr.), Historiker, Geograph und Autor, vgl. François Lasserre, „Strabon“, in: Konrad Ziegler/Walther Sontheimer (Hg.), *Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike in 5 Bänden*, Bd. 5, München 1975, Sp. 381–385.

(Abb. 6a, 6b und 6c) Beschreibung und Darstellung der Personifikation Europa in der Ausgabe der *Iconologia* von 1603. Cesare Ripa, *Iconologia ovvero Descrittione di diverse Imagini cavate dall'antichità, & die propria inuentione*, Rom 1603, S. 332, 333 und 334.

332

ICONOLOGIA
M O N D O.
Come dipinto nel primo libro de i Commenti Hieroglyphici di Pirro Valeriano.

HVOMO che tenghi li piedi in atto di fortezza, con vna veste longa di diuersi colori, porta in capo vna gran palla, o globo sferico di oro.

Si dipinge così per mostrar la fortezza della terra.

La veste di diuersi colori, dinora li quattro Elementi, & le cose da essi generate, della varietà de' quali la terra si veste.

La palla sferica d'oro significa il Cielo, & il suo moto circolare.

Volendo gl'Egitrij (come narra Oro Apolline) scriuer il Mondo, pingevano vn serpe che diuorasse la sua coda, & detto serpe era figurato di varie squame per le quali intenduono le stelle del Mondo, & ancora per esser questo animale graue per la grandezza sua intefero la terra; è parimente sdrucioloso, per il che disero ch'è simile à l'acqua; ma ogn'anno insieme con la vecchiezza la pelle, per la qual cosa facendo ogni anno il tempo mutatione nel Mondo, diuen giouane.

Si rappresenta ch'adopri il suo corpo per cibo, questo significa tutte le cose, le quali per diuina prouidenza sono gouernate nel Mondo.

EVROPA.
Vna delle parti principali del Mondo.

DONNA ricchissimamente vestita di habito Regale di più colori, con vna corona in testa, & che siede in mezzo di due cornucopia incrociati, pieni d'ogni sorte di frutti, grani, migli, panichi, risi, & simili, come anco vne bianche, & negre, con la destra mano tiene vn bellissimo tempio, & con il dito indice della sinistra mano, mostra Regni, Corone, diuere, Scettri, ghirlande, & simili cose, che gli staranno da vna parte, & da l'altra vi farà vn cauallo, trofei, scudi, & più forte d'armi, vi farà ancora vn libro, & sopra di esso vna ciuetta, & à canto diuersi instrumenti musicali, vna squadra, alcuni scarpelli, & vna tauoletta, la quale sogliono adoperare i pittori con diuersi colori sopra, & vi faranno anco alquanti pennelli.

Europa è prima, & principale parte del Mondo, come riferisce Plinio nel terzo libro al capitolo primo, & tolse questo nome da Europa figliola di Antenore Rè de' Phenici, rubbata, & condotta ne l'isola di Candia da Gioue.

Si veste riccamente d'habito Reale, & di più colori, per la ricchezza che è in essa, & per essere (come dice Strabone nel secondo libro) di forma più varia de l'altra parte del Mondo.

La corona che porta in testa è per mostrare, che l'Europa è stata sempre superiore, & Regina di tutto il Mondo.

Si dipinge che siede in mezzo di due corni di douitia pieni d'ogni sorte di frutti

(Abb. 6a)

D'I CESARE RIPA.
EVROPA. 333



di frutti, perciò che come dimostra Strabone nel luogo citato di sopra, e questa parte sopra tutte l'altre feconda. & abundante di tutti quei beni, che la natura ha saputo produrre, come si potrà vedere da alcune sue parti da noi descritte.

Si rappresenta che tenghi con la destra mano il tempio, per dinotare, ch'in lei al presente ci è la perfetta, & verissima Religione, & superiore, à tutte l'altre.

Mostra con il dito indice della sinistra mano Regni, Corone, Scettri, Ghirlande, & altre simili cose, essendo che nell'Europa vi sono i maggiori, e più potenti Principi del Mondo; come la Maestà Cesarea, & il Sommo Pontefice Romano, la cui autorità si stende per tutto, doue hà uochi la Santissima, & Catholica Fede Christiana, la quale

(Abb. 6b)

334

ICONOLOGIA

quale per gratia del Signor Iddio hoggi è peruenuta fin al nouo mondo.

Il cauallo, le più forti d'armi, la ciuetta sopra il libro, & li diuersi instrumenti musicali, dimostrano che è stata sempre superiore à l'altre parti del mondo, ne l'armi, ne le lettere, & in tutte l'arti liberali.

Le quadre, pennelli, & i scarpelli, significano hauei hauti, & hauiere huomini illustri, & d'ingegno prestantissimi, si de Greci, Latini, & altri eccellentissimi nella pittura, scoltura, & architettura.

ASIA.

DONNA coronata di vna bellissima ghirlanda di vaghi fiori, & di diuersi frutti contesta, sarà vestita di habito ricchissimo, tutto ricamato d'oro, di perle, & altre gioie di stima; nella mano destra hauerà ramuscelli con foglie, & frutti di cassia, di pepe, & di garofani, le cui forme si potranno vedere nel Matheolo, nella sinistra terrà vn bellissimo, & artificioso incensiero dal qual si veggia esalare assai fumo.

Appresso la detta donna vi starà vn camelo à giacere su le ginocchia, o in altro modo come meglio parerà all'accorto, & discreto pittore.

L'Asia è la metà del Mondo quanto à l'estensione del paese ch'ella comprende: ma quanto à la diuisione della Cosmografia è solo la terza parte di esso Mondo.

E detta Asia da Asia Ninfa figlia di Theris, & de l'Oceano, la qual vogliono che tenesse l'imperio si de l'Asia maggiore, come de la minore.

La ghirlanda di fiori, & frutti è per significare che l'Asia hà (come riferisce Gio: Boemo) il cielo molto temperato, & benigno. Onde produce non solo tutto quel che fa mestiero al viuere humano: ma ancora ogni sorte di delitie, perciò il Bembo così di lei cantò.

*Nell'odorato, & lucido Oriente
Là fatto il vago, e temperato Cielo
Viue vna lieta, e riposata gente
Che non l'offende mai caldo, nè gelo.*

L'habito ricco d'oro, & di gioie conteste, dimostra non solo la copia grande che hà di essa questa felicissima parte del mondo, ma anco il costume delle genti di quel paese, perciò che come narra il sopradetto Gio: Boemo non solo gl'huomini: ma le donne ancora portano pretiosi ornamenti, collane, maniglie, pendenti, & viano altri diuersi abighamenti.

Tien con la destra mano i rami di diuersi aromati, perciò che è l'Asia di essi così feconda, che liberamente gli distribuisce à tutte l'altre regioni.

Il fumigante incensiero, dimostra li soau, & odoriferi liquori, gomme, & spetie che producono diuersi Prouincie de l'Asia: laonde Luigi Tanfillo dolcemente cantò.

Et spirant soau Arabi odori.

Et particolarmente dell'incenso ve n'è in tanta copia, che basta abundantemente per i sacrificij à tutto il mondo.

Il Camelo è animal molto proprio de l'Asia, & di essi si seruono più che di ogni altro animale.

A F R I

(Abb. 6c)

Fläche der Seite (Format 4°)³⁶ liegen, dass einige Merkmale in dieser Ausgabe keine Visualisierung fanden. Beispielhaft sollen einige erläutert werden. Zu sehen sind ein kleiner Tempel, Kronen, u.a. die päpstliche Tiara und das Zepter, ein Pferd und Waffen, ein Füllhorn, gefüllt mit allerhand Früchten und Ähren, und bekrönt ist die Dargestellte ihrerseits ebenfalls. Die in dieser Fassung fehlenden Elemente, wie beispielsweise eine Eule mit Buch, finden jedoch Eingang in die späteren Editionen (beispielsweise Abb. 7). Doch welchem Bildprogramm folgte Ripa mit dieser Art der Darstellung Europas? Die Antworten finden sich bereits im Text, wie beispielhaft in Lektüren einiger Attribute gezeigt werden soll.

[Europa] ist reich gekleidet in ein königliches Gewand, und von vielen Farben, wegen des Reichtums, der in ihr ist [...]. Die Krone, die sie auf dem Kopf trägt, soll zeigen, dass Europa immer überlegen war und die Königin der ganzen Welt ist. [...] Sie wird so dargestellt, dass sie den Tempel mit ihrer rechten Hand hält, um zu zeigen, dass in ihr gegenwärtig die vollkommene und demütigste Religion herrscht, die allen anderen überlegen ist. [...] Das Pferd, die verschiedensten Arten von Waffen, die Eule über dem Buch und die verschiedenen Musikinstrumente zeigen, dass sie den anderen Teilen der Welt in Bezug auf Waffen, Schrift und allen freien Künsten schon immer überlegen war.³⁷

Es lassen sich noch weitere Erläuterungen finden, die hauptsächlich den Reichtum, den Prunk und die (vermeintlich) überlegene Kultur betonen, ähnlich wie das Pferd oder die Darstellung militärischer Potenz als Inbegriff des zeitgenössischen Eroberungsgedankens,³⁸ denn bereits zu Anfang wird wiederholt klar gemacht, dass Europa „der erste und wichtigste Teil der Welt“³⁹ sei. Doch welche Attribute zeichnen nun die anderen Kontinente aus? Viele positive Eigenschaften mag man schließlich nicht vermuten, da Europa bereits als die Königin der Welt gepriesen, vermeintlich über allen anderen Kontinenten stehe.

Die Personifikation Asiens bzw. *Asia* (Abb. 8) wird zwar als der dritte Teil der Welt beschrieben, doch wird sie schon an zweiter Stelle, unmittelbar anschließend an die Darstellung Europas präsentiert. Möglicherweise, weil die Personifikation von *Asia* einerseits als der Europa am ähnlichsten dargestellt

³⁶ Bibliographische u. a. Informationen der Universitätsbibliothek Heidelberg zu: Ripa, Cesare: *Iconologia ovvero Descrittione di diverse Imagini cavate dall'antichità, & die propria inuentione*, Rom 1603 <https://doi.org/10.11588/diglit.3396> (letzte Sichtung 18.11.2023).

³⁷ Cesare Ripa, *Iconologia ovvero Descrittione di diverse Imagini cavate dall'antichità, & die propria inuentione*, Rom 1603, S. 332–334, Übersetzung von P. R. Hossiep.

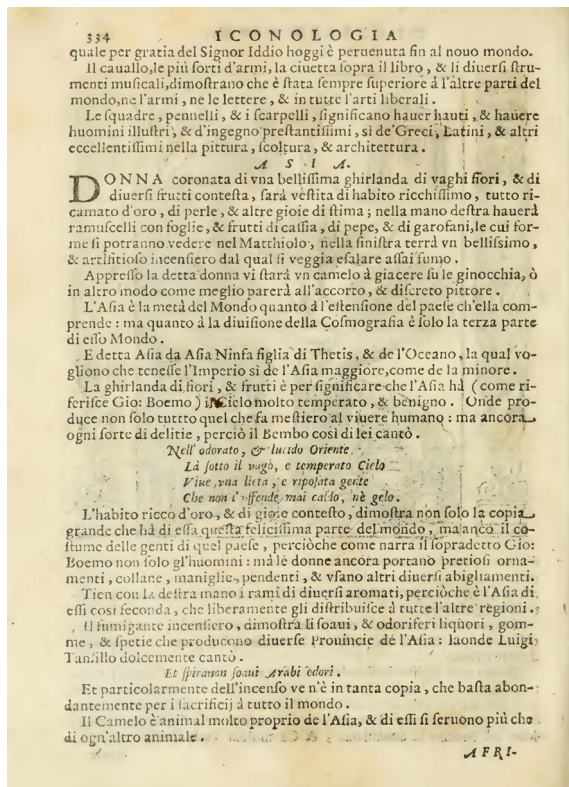
³⁸ Vgl. Sabine Poeschel, *Studien Zur Ikonographie der Erdteile in der Kunst des 16.-18. Jahrhunderts*, München 1985, S. 102.

³⁹ Cesare Ripa, *Iconologia ovvero Descrittione di diverse Imagini cavate dall'antichità, & die propria inuentione*, Rom 1603, S. 332, Übersetzung von P. R. Hossiep.

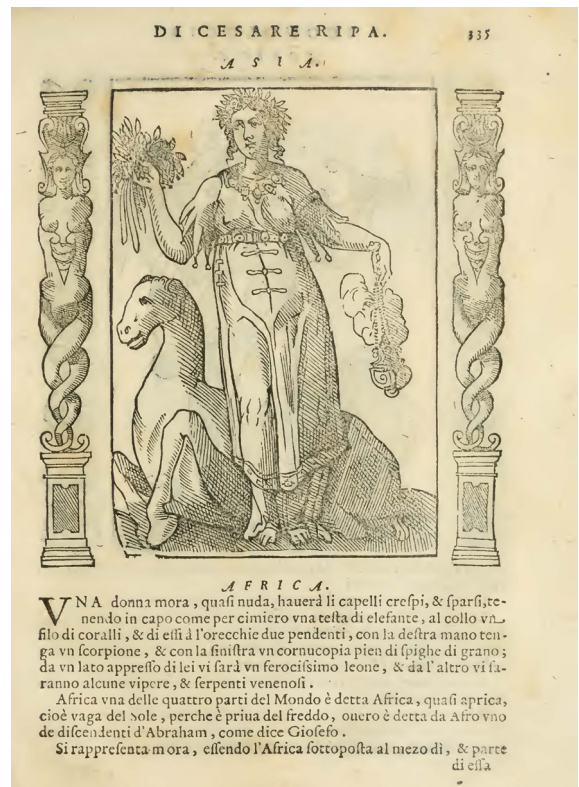
(Abb. 7) Darstellung der Personifikation Europa in der Ausgabe der *Iconologia* von 1625. Cesare Ripa, *Iconologia*, Padua 1625, S. 438.



(Abb. 8a und 8b) Beschreibung und Darstellung der Personifikation Asia in der Ausgabe der *Iconologia* von 1603. Cesare Ripa, *Iconologia ouero Descrittione di diverse Imagini cavate dall'antichità, & die propria inuentione*, Rom 1603, S. 334 und 335.



(Abb. 8a)



(Abb. 8b)

wird (z.B. bekleidet) und andererseits, weil sie die vielfältigen Handelsbeziehungen mit dem asiatischen Kontinent repräsentierend, den meisten Nutzen für Europa hatte. Ihr Name kommt von der Nymphe Asia, „der Tochter der Thetis und des Ozeans, die das Reich von Groß- und Kleinasien innegehabt haben soll“⁴⁰. Entsprechend hebt die Erklärung ihrer Darstellungsweise die folgenden Attribute hervor:

Das Gewand, reich an Gold und Juwelen, [...] Es] tragen nicht nur die Männer, sondern auch die Frauen kostbaren Schmuck, Halsketten, Ringe, Anhänger und sonstige verschiedene Schmuckstücke. [...] Zweige verschiedener Gewürzpflanzen, denn Asien ist so fruchtbar mit ihnen, dass sie frei in alle anderen Regionen verteilt werden. [...] Und besonders vom Weihrauch gibt es so viel, dass er für Opfer in der ganzen Welt ausreicht.⁴¹

Darüber hinaus wird ihre Fruchtbarkeit, besonders an Gewürzen und Weihrauch betont, wobei letzterem besonders christlich-religiöse Bedeutung zugeschrieben wird – und damit für Europa. So wird Asien, wie Europa, für Reichtum – Schmuck, Gold und Flora – gelobt. Nicht zuletzt wird der Handel mit Europa herausgestellt, da Weihrauch und Gewürze, als kostbare Ingredienzien für das religiöse Zeremoniell auch im christlichen Kulturraum galten. In späteren Editionen wird zudem der Reichtum der Gewänder mit ihren aufwendigen Stickereien hervorgehoben (beispielsweise Abb. 9).

Auf *Asia* folgt *Afrika* (Abb. 10). Diese wird als „einer der vier Teile der Welt“⁴² im Untertitel beschrieben. Der Name des Kontinents soll mehr oder weniger ‚Land der Sonne‘ bedeuten, während in der Beschreibung die Darstellung der Figur begründet wird:

Sie wird als dunkel dargestellt, da Afrika der Hitze [...] ausgesetzt ist, [...] daher sind die Afrikaner von Natur aus braun und dunkel. [...] Sie ist nackt, denn dieses Land ist nicht sehr reich. [...] Der Elefantenkopf ist auf der Medaille des Kaisers Hadrian abgebildet, da diese Tiere eine Besonderheit Afrikas sind, die, wenn sie von diesen Völkern in den Krieg geführt wurden, nicht nur Verwunderung hervorriefen, sondern die Römer, ihre Feinde, zunächst in Angst und Schrecken versetzten.⁴³

Afrika wird als arm, ihre begleitenden Tiere als giftig und wild beschrieben. Das Einzige, das an Schätzen vorhanden ist, sei der Weizen. Am Ende zitiert Ripa

⁴⁰ Cesare Ripa, *Iconologia ovvero Descrittione di diverse Imagini cavate dall'antichità, & die propria inventionione*, Rom 1603, S. 334, Übersetzung von P. R. Hossiep.

⁴¹ Vgl. ebd., S. 334f. Übersetzung P. R. Hossiep.

⁴² Vgl. ebd., S. 335. Übersetzung P. R. Hossiep.

⁴³ Vgl. ebd., S. 335–337. Übersetzung P. R. Hossiep.



foglie, & frutti di cassia, di pepe, & garofani le cui forme si potranno vedere nel Martiolo, nella sinistra terrà vn bellissimo, & artificioso incensiero dal qual si veggia esalare assai fumo.

Appresso la detta donna vi starà vn camelo a giacere su le ginocchia, ò in altro modo, come meglio parerà all'acorto, & discreto pittore.

L'Asia è la metà del Mondo, quanto all'estensione del paese, ch'ella comprende, ma quanto alla diuisione della Cosmografia è solo la terza parte di esso Mondo.

E detta Asia da Asia Ninfa figlia di Thetis, & dell'Oceano, la qual vogliono che tenesse l'Imperio; sì dell'Asia maggiore, come della minore.

La ghirlanda di fiori, & frutti è per significare che l'Asia (come riferisce Gio. Boemo) hà il Cielo molto temperato, & benigno. Onde produce non solo tutto quel che fa mestiero, al viuere humano; ma ancora ogni sorte di delizie, perciò il Bembo così di lei cantò.

Nell'odorato, e lucid' Oriente

Là fatto il uago, e temperato Cielo,

Vive una lieta, e riposata gente,

Che non l'offende mai caldo, nè gielo.

L'habito ricco d'oro, & di gioie, equesto, dimostra non solo la copia grande, che hà di esse questa felicissima parte del mondo, ma anco il costume delle genti di quel paese, perciò che come narra il sopradetto Gio. Boemo non solo gl'huomini, ma le donne ancora portano pretiosi ornamenti collane, maniglie, pendenti, & vñano altri diuersi abbigliamenti.

Tien con la destra mano i rami di diuersi aromati, perciò è l'Asia di essi così feconda, che liberamente gli distribuisce a tutte l'altre regioni.

Il fumigante incensiero, dimostra li soani, & odoriferi liquori, gomme, & spetie, che producono diuerse Prouincie dell'Asia: laonde Luigi Tansillo dolcemente cantò.

Et spirauit soani Arabi odori.

Et

(Abb. 9) Darstellung der Personifikation Asia in der Ausgabe der *Iconologia* von 1625. Cesare Ripa, *Iconologia*, Padua 1625, S. 440.

(Abb. 10a, 10b und 10c) Beschreibung und Darstellung der Personifikation Afrika in der Ausgabe der *Iconologia* von 1603. Cesare Ripa, *Iconologia ovvero Descrittione di diverse Imagini cavate dall'antichità, & die propria inuentione*, Rom 1603, S. 335, 336 und 337.



(Abb. 10a)



(Abb. 10b)



(Abb. 10c)

antike Quellen, in denen beschrieben wird, dass aus dem abgetrennten Gorgonen-Kopf Blutklumpen auf das Land getropft seien, aus denen giftige Schlangen entstanden. Joaneath Spicer vertritt den Standpunkt, dass der Elefantenkopf geradezu grotesk und lächerlich auf Europäer gewirkt haben könnte und kein ehrenhaftes Symbol war.⁴⁴ Dass diese eben keine Krone auf dem Haupt der Personifikation sei, sondern eher einer Narrenkappe gleichend.⁴⁵ Verwiesen wird auf antike Geschehnisse, etwa auf Hannibal und seine Elefanten, die als furchteinflößende Tiere geschildert wurden. Die einzigen Waffen, die genannt werden, sind die Tiere des Kontinents („wildeste Löwe“⁴⁶), die gefährlich und wild seien.

So bleibt die Darstellung Afrikas ambivalent, und es bleibt fraglich, ob jenseits des Weizens, den Ripa als ein Füllhorn voller Ähren darstellt und als Symbol für „den Überfluss und die Fruchtbarkeit“⁴⁷ von Afrika wählt, ein insgesamt positives Bild dieses Kontinents in seiner Personifikation gezeichnet wird.

⁴⁴ Vgl. Joaneath Ann Spicer, „The Personification of Africa with an Elephant-Head Crest in Cesare Ripa's *Iconologia* (1603)“, in: Walter S. Melion/Bart Ramakers (Hg.), *Personification. Embodying Meaning and Emotion*, Leiden 2016, S. 677–715, hier S. 706.

⁴⁵ Vgl. ebd.

⁴⁶ Cesare Ripa, *Iconologia ovvero Descrizione di diverse Imagini cavate dall'antichità, & die propria inventione*, Rom 1603, S. 336, Übersetzung von P. R. Hossiep.

⁴⁷ Vgl. ebd., S. 337. Übersetzung P. R. Hossiep.



(Abb. 11) Darstellung der Personifikation Afrika in der Ausgabe der *Iconologia* von 1613, Cesare Ripa, *Iconologia*, Siena 1613, 2. Teil, S. 67.

Die Fruchtbarkeit des Weizens erweist sich, ähnlich wie schon im Falle der *Asia*, als ein Verweis auf die Handelsbeziehungen mit *Afrika*, ein Aspekt, der sich auch auf die Antike bezieht. Schon damals wurden Ägypten und Nordafrika als die „Getreidekammer“ Roms angesehen.⁴⁸ Generell beruft sich Ripas Beschreibung nahezu ausschließlich auf die Antike, was sich in der Vielzahl an antiken Quellen widerspiegelt.

Obwohl Ripa von einer Woman of Colour, einer „*donna mora*“⁴⁹ spricht, weicht die Personifikation in der Darstellungsweise ihrer Haut nicht vom Erscheinungsbild der anderen ab. In späteren Versionen wird dieses Aussehen der *Afrika* geändert bzw. an die Beschreibung angepasst (beispielsweise Abb. 11).

Für die Personifikation *Amerika* (Abb. 12) musste Cesare Ripa aus naheliegenden Gründen eine andere Herangehensweise wählen, da keine Quellen aus der griechisch-römischen Antike mit Berichten über diesen Kontinent existieren. Auch wird nicht erwähnt, woher der Name Amerika stammt, vielleicht, weil er weniger mythisch anmutet als die Bezeichnungen Europas, Asiens und Afrikas, sondern auf den „Entdecker“ Amerigo Vespucci zurückgeht, der als Erster realisierte, dass Amerika ein eigenständiger Erdteil war.⁵⁰ So bezieht sich Ripa auf zeitgenössische Historiker, die er namentlich in der *Iconologia* erwähnt, möglicherweise ging er hierauf ausführlich ein, um Zeilen zu füllen, da man über jenen, den Menschen in Europa noch recht unbekanntem Kontinent noch relativ wenig wusste. So beschreibt er Amerika wie folgend:

Das Haar soll wirr sein, und am Kopf soll ein [...] kunstvoller Schmuck aus Federn verschiedener Farben sein. [...] Sie ist ohne Gewand gemalt, weil es bei diesen Völkern Brauch ist, nackt zu gehen [...] Pfeil und Bogen sind ihre typischen Waffen, die in vielen Provinzen sowohl von Männern als auch von Frauen stets benutzt werden. [...] Der menschliche Kopf unter dem Fuß zeigt offen, dass die meisten dieser barbarischen Menschen daran gewöhnt sind, sich von Menschenfleisch zu ernähren.⁵¹

Insgesamt wird ein Bild der Wildheit, des Schreckens und der Aggressivität vermittelt, vermutlich aus Unwissenheit, und da Unsicherheit über die

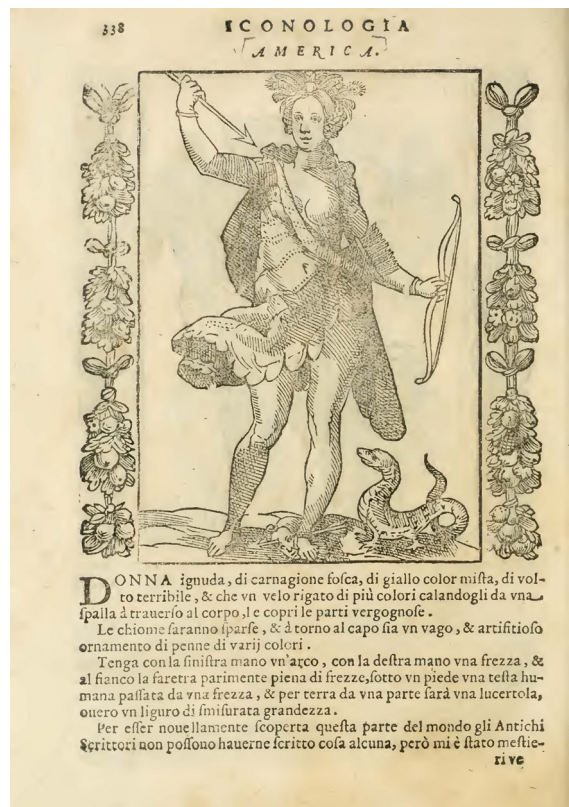
⁴⁸ Vgl. Marjorie S. Venit, „Part II City, Town, and Chora. Alexandria“, in: Christina Riggs (Hg.), *The Oxford Handbook of Roman Egypt*, Oxford 2012, S. 103–121, hier S. 107.

⁴⁹ Cesare Ripa, *Iconologia ovvero Descrittione di diverse Imagini cavate dall'antichità, & die propria inuentione*, Rom 1603, S. 335.

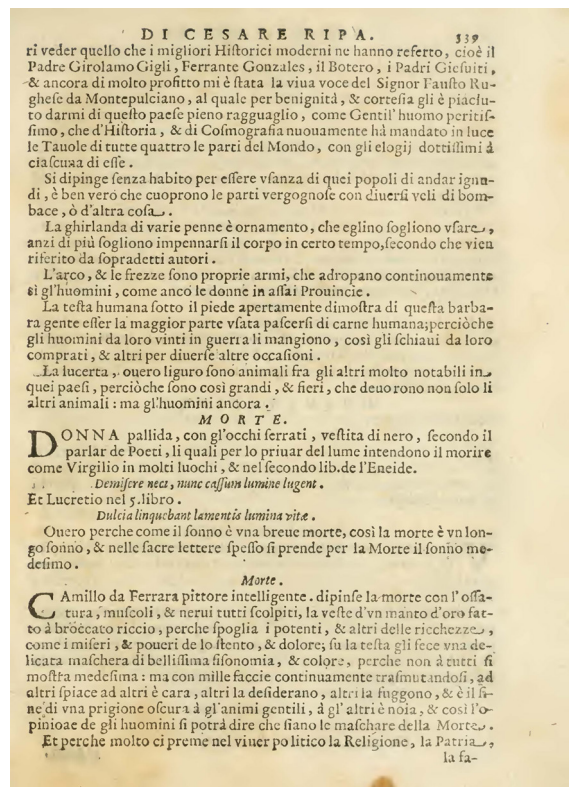
⁵⁰ Vgl. Heike Paul, *The Myths That Made America. An Introduction to American Studies*, Bielefeld 2014, S. 53.

⁵¹ Cesare Ripa, *Iconologia ovvero Descrittione di diverse Imagini cavate dall'antichità, & die propria inuentione*, Rom 1603, S. 338 f., Übersetzung von P. R. Hossiep.

(Abb. 12a und 12b) Beschreibung und Darstellung der Personifikation Amerika in der Ausgabe der *Iconologia* von 1603. Cesare Ripa, *Iconologia ovvero Descrittione di diverse Imagini cavate dall'antichità, & die propria inuentione*, Rom 1603, S. 338 und 339.



(Abb. 12a)



(Abb. 12b)



DONNA ignuda, di carnagione fosca, di giallo color misto, di volto terribile, & che vn velo rigato di più colori calandole da vna spalla a trauerso al corpo, le copri le parti vergognose.

Le chiome saranno sparse, & à torno al corpo sia vn vago, & artificioso ornamento di penne di varij colori.

Tenga con la sinistra mano vn'arco, con la destra mano vna frezza, & al fianco la faretra parimente piena di frezze, sotto vn piede vna testa humana passata da vna frezza, & per terra da vna parte sarà vna lucertola, ouero vn liguro di smisurata grandezza.

Per esser nouellamente scoperta questa parte del Mondo gli Antichi Scrittori non possono haueine scritto cosa alcuna, però mi è stato mestieri veder quello che i migliori Historici moderni ne hanno referto, cioè il Padre Girolamo Gigli, Ferrante Gonzales, il Botero, i Padri Giesuiti, & ancora di molto profitto mi è stata la vna voce del Signor Fausto Rughefe da Montepulciano

(Abb. 13) Darstellung der Personifikation Amerika in der Ausgabe der *Iconologia* von 1613. Cesare Ripa, *Iconologia*, Siena 1613, 2. Teil, S. 68.

⁵² Cesare Ripa, *Iconologia ovvero Descrittione di diverse Imagini cavate dall'antichità, & die propria inventione*, Rom 1603, S. 338, Übersetzung von P. R. Hossiep.

⁵³ Vgl. ebd., S. 338.

⁵⁴ Vgl. Sabine Poeschel, *Studien Zur Ikonographie der Erdteile in der Kunst des 16.-18. Jahrhunderts*, München 1985, S. 102.

Beschaffenheit des Kontinents und seiner Menschen mit Gefahr gleichgesetzt wurde. Vergleichbar mit der Darstellung Afrikas weist auch Amerika keine Veränderung der Hautfarbe gegenüber Asien oder Europas auf, obwohl hier der Kommentar „gemischter gelber Farbe“⁵² auf das Aussehen der Menschen gemünzt ist. Anders als in der Beschreibung sind auch die Haare der *Amerika* nicht wirr gezeichnet, sondern geradezu modisch geflochten dargestellt, ebenso wie das Gesicht alles andere als furchtbar oder schrecklich erscheint („di volto terribile“).⁵³ Tatsächlich wirken die Gesichtszüge ebenmäßig und ihr Blick scheint ausgeglichen. Ähnlich wie bei den späteren Fassungen der *Afrika* wurden diese Merkmale der Amerika in weiteren Ausgaben der *Iconologia* den Beschreibungen angepasst (beispielsweise Abb. 13).

So stellt sich die Frage, ob *Amerika* als letzte Personifikation der Kontinente genannt wurde, weil sie in der Rangfolge die geringste Wertschätzung erfuhr oder, weil es als der ‚jüngste‘ Kontinent galt? Sabine Poeschel vertritt die Auffassung, dass es sich um eine Rangliste der Kontinente handelt mit Amerika an letzter Stelle, leider nennt Poeschel hierfür keine weiteren Argumente.⁵⁴ Dies ist gewiss für die ersten drei Kontinente – Europa, Asia und Afrika – nachvollziehbar, besonders im Hinblick auf Armut versus Reichtum, sowie Wildheit versus Zivilisation, Ripa nennt selbst keinen Grund für seine Reihenfolge.

Allerdings stellt Joaneath Spicer 2006 – beinahe 22 Jahre später als Poeschel – die These auf, dass Afrika als der am negativsten dargestellte Kontinent in Ripas *Iconologia* auftritt. Denn gleichwohl Amerika in einem schlechten Licht erscheint – wild, gefährlich und grausam –, so scheint von ihrer Darstellung doch eine gewisse Faszination auszugehen, wie Spicer feststellt. Sie meint sogar eine Form der Anerkennung, insbesondere von Amerikas Kriegsethos zu erkennen, die man in der Darstellung Afrikas vollkommen vermisst:

Die Assoziation mit tierischer Wildheit, jedoch ohne die Rechtfertigung des Kriegerethos, könnte auch als Ausdruck einer europäischen Neigung gesehen werden, Afrika nicht nur als „anders“, sondern auch

als minderwertig (und das auf lächerliche Weise) zu bezeichnen, was indirekt das Gefühl der angeborenen europäischen Überlegenheit des Betrachters verstärkt. Keine andere geografische Bezeichnung wird von Ripa mit solcher Ambivalenz behandelt.⁵⁵

Dieser Deutung beipflichtend, lässt sich schlussfolgern, dass Amerika auf Grund der spätesten Entdeckung durch die Europäer vermutlich zuletzt von Ripa genannt wurde, zumal es aus der Kartierung der Weltteile herausfiel und sich nicht im Rückgriff auf antike Quellen charakterisieren ließ.

Im Hinblick auf die Personifikationen der Kontinente und auch die Entwicklung ihrer Darstellungen in den unterschiedlichen Ausgaben von Ripas *Iconologia* vergleichend lässt sich festhalten, dass die Attribute der *Europa* deren Vormachtstellung unterstreichen sollten. Mit den Insignien aristokratischer Macht versehen, wird sie als die Königin der Welt dargestellt. Es ist zudem gewiss kein Zufall, dass Europa die meisten Attribute aufweist und keines davon negative besetzt ist. Asien entspricht den damals herrschenden „Vorstellungen von schwelgerischem Reichtum“⁵⁶ der sich in Edelsteinen ebenso wie in Gewürzen materialisierte. Das Bild von Afrika ist nahezu ausschließlich von antiken Ideen geprägt, in Identifikation mit seinen wilden Tieren, dem Weizen bzw. Korn und seinen ethnografischen Besonderheiten. Die Attribute Amerikas betonen ebenfalls Wildheit, jedoch in Verbindung mit Gefahren, eigenen Bräuchen und militärischer Wehrhaftigkeit.

Die Darstellungen Ripas erscheinen aus heutiger Sicht insofern problematisch, als sie ein Fundament für die Verbreitung von vereinheitlichenden, rassistischen und xenophoben Darstellungen bilden. Die Sexualisierung und Exotisierung der Personifikationen *Afrika* und besonders der *Amerika* als Aktfiguren soll zudem nicht unerwähnt bleiben.⁵⁷

Gewiss bildete nicht nur das Machtbewusstsein der Europäer die Grundlage für diese Rangfolge und die implizite Abwertung anderer Kontinente und Völker, die sich auf die Antike berief, sondern auch

⁵⁵ Joaneath Ann Spicer, „The Personification of Africa with an Elephant-Head Crest in Cesare Ripa's 'Iconologia' (1603)“, in: Walter S. Melion/Bart Ramakers (Hg.), *Personification. Embodying Meaning and Emotion*, Leiden 2016, S. 677–715, hier S. 711, Übersetzung von P. R. Hossiep.

⁵⁶ Sabine Poeschel, *Studien Zur Ikonographie der Erdteile in der Kunst des 16.–18. Jahrhunderts*, München, S. 106.

⁵⁷ Vgl. John Highman, „Indian Princess and Roman Goddess: The First Female Symbols of America“, in: *Proceedings of the American Antiquarian Society* 100 (1990), S. 50–51, hier S. 45–79.



(Abb. 14) Darstellung der Personifikation L'Europe, Louis Desplaces, nach Pierre Mazeline, nach Nicolas Bertin, 1697–1739, Radierung, 292 mm × 185 mm, Rijksmuseum, RP-P-OB-43.008 <<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.105001>> (letzte Sichtung 14.05.2023)..



(Abb. 15) L'Afrique, Louis Desplaces, nach Gilles Guérin, 1697–1739, Radierung, 285 mm × 182 mm, Rijksmuseum, RP-P-OB-43.005 <<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.104998>> (letzte Sichtung 14.05.2023)..

eine gewisse Ignoranz gegenüber den kulturellen Eigenheiten der anderen Erdteile kam in dieser Sichtweise zum Ausdruck. Doch hielten sich die von Ripa visualisierten Vorstellungen mehr als ein Jahrhundert und nährten auch später noch rassistische Stereotypen, die den Personifikationen der *Iconologia* entsprechend in xenophoben Auffassungen von fremden Kulturen und Menschen wieder aufgegriffen wurden: Beispielsweise weisen Zeichnungen aus dem späten 17. bzw. frühen 18. Jahrhundert (Abb. 14–15), die sich auf Skulpturen berufen, entsprechende Stereotypen auf, indem sie ‚ethnischen Differenzen‘ noch stärker machen und rassistischen Darstellungsmustern Vorschub leisten. Bereits in der *Iconologia* lassen sich Ideen identifizieren, die für den Kolonialismus seit der Neuzeit, und bereits Antike, kennzeichnend sind. So etwa die von potenziell Nutzen geprägte Sicht

auf auswärtige Territorien und die unrechtmäßige Aneignung von wertvollen Gütern, die auch als ein Kriterium für die Rangfolge der Kontinente in den Ausführungen Ripas angeführt werden und die Herabwürdigung der *Asia, Afrika und Amerika* wie eine vermeintlich natürliche Ordnung erscheinen lassen und deshalb diese Ausbeutung legitimieren.⁵⁸ Dieser Aspekt zeigt sich besonders deutlich in Bezug auf die Beschreibungen Asiens und Afrikas, an die man in Europa höhere Gewinnerwartungen knüpfte. In den Kommentaren Ripas wird dieser Aspekt klar thematisiert, gemäß der damals vorherrschenden Auffassung, dass Kolonialismus eine legitime Praxis sei, „bei der ein mächtiges Land weniger mächtige Länder direkt kontrolliert und deren Ressourcen nutzt, um seine eigene Macht und seinen Reichtum zu vergrößern.“⁵⁹ Diese auf Unterdrückung zielende Beziehung, besonders gegenüber Afrika, lässt sich in Europa bis in die Antike zurückverfolgen, als das antike Rom Ägypten unterwarf und als „Kornkammer“ ansah.⁶⁰ Die Kolonialisierung (und Abwertung) Afrikas begann im Gegensatz zu der Amerikas fast 2000 Jahre früher, sodass es bereits tief Verankert in der Weltansicht und fester Bestandteil des europäischen Denken für Jahrhunderte war. Zur Zeit Ripas entfaltete sich parallel dazu allerdings das grausame Wettrennen der europäischen Königreiche um die Vorherrschaft in der vermeintlich ‚neuen Welt‘.

So lässt sich abschließend mit einem Zitat von Joaneath Spicer resümieren, dass trotz eines fortlaufenden Wandels der Ikonographie, etwa der Personifikation von Afrika in den späteren Ausgaben von Ripas *Iconologia*, die Ideologie der kulturellen Überlegenheit Europas als ein koloniales Narrativ auch späteren allegorischen Darstellungen der Erdteile inhärent blieb.

War ursprünglich der Elefantenkopf als Symbol für Afrika eine Fehlinterpretation von Münzen aus der hellenistischen Zeit, die ursprünglich Alexander den Großen nach der Eroberung Indiens zeigten und in Ägypten hergestellt wurden, so „wurde er allmählich zum Äquivalent eines Fischerhuts mit

⁵⁸ Vgl. Kohn, Margaret/Kavita Reddy: „Colonialism.“, in: Edward N. Zalta/Uri Nobelman (Hg.), *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, zuletzt bearbeitet 17.01.2023, <https://plato.stanford.edu/entries/colonialism/>, (letzte Sichtung 14.05.2023), Übersetzung von P. R. Hossiep.

⁵⁹ „Colonialism“, in: HarperCollins Publishers (Hg.), *Collins English Dictionary*, <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/colonialism> (letzte Sichtung 14.05.2023), Übersetzung von P. R. Hossiep.

⁶⁰ Vgl. Marjorie S. Venit, „Part II City, Town, and Chora. Alexandria“, in: Christina Riggs (Hg.), *The Oxford Handbook of Roman Egypt*, Oxford 2012, S. 103–121, hier S. 107.

⁶¹ Joaneath Ann Spicer, „The Personification of Africa with an Elephant-Head Crest in Cesare Ripa's 'Iconologia' (1603)“, in: Walter S. Melion/Bart Ramakers (Hg.), *Personification. Embodying Meaning and Emotion*, Leiden 2016, S. 677–715, hier S. 711, Übersetzung von P. R. Hossiep.

schlaffer Krempe, an dem man Extrahaken anbringt, eine gedankliche Stütze für herablassende Vorurteile gegenüber dem Anderssein.“⁶¹

Literatur

„Colonialism“, in: HarperCollins Publishers (Hg.), *Collins English Dictionary*, <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/colonialism> (letzte Sichtung 14.05.2023).

Bibliographische u. a. Informationen der Staatsgalerie Stuttgart zu: „Pax. Der Friede. (In: »Des berühmten italiänischen Ritters Caesaris Ripae Allerley Künsten und Wissenschaften dienliche Sinnbilder und Gedancken«, Pars IV, Nr. 79)“, <https://www.staatsgalerie.de/g/sammlung/sammlung-digital/einzelansicht/sgs/werk/einzelansicht/8D2571F4A25640C8921E3F4E5D693A3E.html> (letzte Sichtung 14.05.2023).

Bibliographische u. a. Informationen der Universitätsbibliothek Heidelberg zu: Cesare Ripa, *Erneute Iconologia oder Bildersprache*, Frankfurt 1669, <https://doi.org/10.11588/diglit.1377> (letzte Sichtung 14.05.2023), <https://doi.org/10.11588/diglit.1379> (letzte Sichtung 14.05.2023).

Bibliographische u. a. Informationen der Universitätsbibliothek Heidelberg zu: Ripa, Cesare: *Iconologia overo Descrittione di diverse Imagini cavate dall'antichità, & die propria inuentione*, Rom 1603, <https://doi.org/10.11588/diglit.3396> (letzte Sitzung 18.11.2023).

Bocharova, Jean: „Personification Allegory and Embodied Cognition“, in: Walter S. Melion/Bart Ramakers (Hg.), *Personification. Embodying Meaning and Emotion*, Leiden 2016, S. 43–69.

Highman, John: „Indian Princess and Roman Goddess: The First Female Symbols of America“, in: *Proceedings of the American Antiquarian Society* 100 (1990), S. 50–51.

Kohn, Margaret/Kavita Reddy: „Colonialism.“, in: Edward N. Zalta/Uri Nobelman (Hg.), *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, zuletzt bearbeitet 17.01.2023, <https://plato.stanford.edu/entries/colonialism/> (letzte Sichtung 14.05.2023).

Lasserre, François: „Strabon“, in: Konrad Ziegler/Walther Sontheimer (Hg.), *Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike in 5 Bänden*, Bd. 5, München 1975, S. 381–385.

Logemann, Cornel/Michael Thimann: „Vorbemerkung“, in: Cornelia Logemann/Michael Thimann (Hg.), *Cesare Ripa und die Begriffsbilder der Frühen Neuzeit*, Zürich 2011, S. 7–9.

Melion, Walter S./Bart Ramakers: „Personification, An Introduction“, in: Walter S. Melion und Bart Ramakers (Hg.), *Personification. Embodying Meaning and Emotion*, Leiden 2016, S. 1–40.

Paul, Heike: *The Myths That Made America. An Introduction to American Studies*, Bielefeld 2014.

Poeschel, Sabine: *Studien Zur Ikonographie der Erdteile in der Kunst des 16.–18. Jahrhunderts*, München 1985.

Praxson, James J., *The Poetics of Personification*, Cambridge 1994.

Ripa, Cesare: *Iconologia overo Descrittione di diverse Imagini cavate dall'antichità, & die propria inuentione*, Rom 1603.

Sallmann, Klaus: „Plinius. 1.“, in: Konrad Ziegler/Walther Sontheimer (Hg.), *Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike in 5 Bänden*, Bd. 4, München 1975, Sp. 928–937.

Sölch, Brigitte: „Ethik statt Moral?: Nachdenken über Handlungsräume der Kunst am Beispiel von Sklav*innenmonumenten“, in: *21: Inquiries into Art, History, and the Visual. Beiträge zur Kunstgeschichte und visuellen Kultur 2* (2022), S. 443–510.

Spicer, Joaneath Ann: „The Personification of Africa with an Elephant-Head Crest in Cesare Ripas ‚Iconologia‘ (1603)“, in: Walter S. Melion/Bart Ramakers (Hg.), *Personification. Embodying Meaning and Emotion*, Leiden 2016, S. 677–715.

Stefani, Chiara: „Cesare Ripa: New Biographical Evidence“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 53 (1990), S. 307–312.

Thimann, Michael: „Cesare Ripa und die Begriffsbilder der Frühen Neuzeit. Einige Stichworte zur Einführung“, in: Cornelia Logemann/Michael Thimann (Hg.), *Cesare Ripa und die Begriffsbilder der Frühen Neuzeit*, Zürich 2011, S. 9–23.

Venit, Marjorie S.: „Part II City, Town, and Chora. Alexandria“, in: Christina Riggs (Hg.), *The Oxford Handbook of Roman Egypt*, Oxford 2012, S. 103–121.

Winckelmann, Johann Joachim: *Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst*, Dresden 1766.



(Abb. 1) Der *Apollo von Belvedere* im Statuenhof der Vatikanischen Museen (römische Marmorkopie, Original vom griechischen Bildhauer Leochares, ca. 350 v. Chr. – 325 v. Chr). Livioandronico2013 - Eigenes Werk, CC BY-SA 4.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=36412498>

Dekonstruktion eines Diskurses: Winckelmanns ‚weiße‘ Antike

Jon Wiggermann

Ein falsches Verständnis von antiker Kunst im Alltag

Spricht man über Dekolonisierung von Kunst und Kunstgeschichte, stehen besonders moderne Kunstpositionen oder aktuelle Themen im Vordergrund. Wie sich anhand der folgenden Untersuchung jedoch zeigen wird, hat die Dekolonisierungsdebatte für die Methodologie der Forschung über die Kunst der Antike eine besondere Relevanz. Ausgangspunkt hierbei wird die, besonders durch Johann Joachim Winckelmann geprägte, ‚weiße Antike‘ sein und die Frage, wie die Vorstellungen des ‚Urvaters der Archäologie‘ spätere Annahmen über Schönheit, Rasse und das Verständnis von Europa beeinflusst haben.

Das Konzept der ‚weißen Antike‘ wird wahrscheinlich den meisten Menschen, egal ob Kunsthistoriker*in oder Laie*in, bekannt sein: Fast jede*r verbindet die Antike mit Skulpturen oder Tempeln aus strahlend weißem Marmor. (Abb. 1–3) Doch wie genau kam es zu der Annahme, dass die antiken Griechen*innen und Römer*innen die Farbe Weiß regelrecht ‚verehrten‘? Um dieser Frage auf den Grund zu gehen und vor allem die daraus folgenden Probleme für die Zeit nach Winckelmann bis heute deutlich zu machen, müssen im Wesentlichen vier Punkte betrachtet werden, die ich im Folgenden beleuchten möchte.

Zunächst wird die aktuelle Präsentationspraxis, die in vielen Museen vorherrscht, skizziert, um die bis heute andauernden Folgen dieser Darstellungsweise zu beleuchten. Im Fokus der Betrachtung stehen die historischen Bedingungen der Konstruktion einer ‚weißen‘ Antike, die noch immer prägend für unsere Vorstellung von der kulturellen Bedeutung dieser Epoche ist. Ausgangspunkt dieser Untersuchung werden Winckelmann und seine Theorien über die

Kunst des Altertums sein und wie seine Annahmen der in weißem Marmor geschaffenen Skulpturen sich auf die Entwicklung von unterschiedlichen Denkmodellen, die im Kontext von Rassenideologien stehen, ausgewirkt haben. In einem nächsten Schritt ist es dann interessant, das Weltbild, das sich unter anderem durch Winckelmanns Annahmen und die Rassenideologien in späteren Jahrhunderten gebildet hat, mit dem der griechischen Antike zu vergleichen. Hierbei sollen neueste archäologische und kunsthistorische Forschungen herangezogen werden, um das Verständnis von Farben in der antiken griechischen Welt den rassistischen Diskursen seit dem 18. Jahrhundert bis in unsere heutige Gegenwart gegenüberzustellen. Abschließend rücken kunsthistorische und politische Diskurse der heutigen Zeit in den Blick, die zeigen, wie falsche Annahmen bezüglich historischer Fakten der Begründung rechter Ideologien dienen. Wie nutzen beispielsweise identitäre Bewegungen die, unter anderem in Museen, noch immer unter dem Aspekt einer vermeintlich ‚weißen‘ Antike präsentierten Skulpturen, für ihre Zwecke aus, um ihr Weltbild anhand einer wissenschaftlichen Instanz zu legitimieren. Welche Auswirkungen hat dies für die Wissenschaftlichkeit des gesamten Forschungsbereichs?

Die aktuelle Situation in den Museen

Museen stellen eine der wichtigsten Bildungsinstanzen dar, wenn es um die Erforschung der antiken Kunst geht. Besonders in der heutigen Zeit, in der Museen eine möglichst große Zahl an Besucher*innen jeglicher Bildungsschicht erreichen wollen, ist eine wissenschaftlich korrekte Präsentation von Kunst, basierend auf neuen Forschungsergebnissen eine wichtige Voraussetzung, um ihrem Bildungsauftrag nachzukommen. In den archäologischen und den der Antike gewidmeten Abteilungen vieler Museen hat sich jedoch eine problematische Darstellungsweise ‚verfestigt‘, die sich in der Art und Weise, wie die Werke in den meisten Sammlungen ausgestellt werden, dokumentiert. Am Beispiel des Ashmolean Museum in Oxford lässt sich dieses Phänomen verdeutlichen: Betrachtet man Fotografien der Sammlungen, wird das



verklärte Konzept der ‚weißen‘ Antike augenfällig – fast alle Skulpturen, selbst die vielfach im 19. Jahrhundert produzierten Gipsabgüsse, sind weiß. (Abb. 4)

Sowohl in der Kunstgeschichte als auch in der Archäologie, herrscht jedoch seit Mitte des 19. Jahrhunderts darüber Konsens, dass ein Großteil der griechischen und römischen Skulpturen mit verschiedensten Farben bemalt, mit Stoffen, die Kleidung simulierten, drapiert und in einigen Fällen auch mit Metallen oder Edelsteinen besetzt waren. So wurde bereits 1854 während der Weltausstellung im Crystal Palace (Großbritannien, London) eine farbige Rekonstruktion der Abgüsse des Parthenonfrieses aus Athen von Owen Jones für den griechischen Bereich gezeigt. In Zusammenarbeit mit Gottfried Semper, einem Architekten, der sich im 19. Jahrhundert mit dem Polychromiestreit befasste, entstand zudem die erste in englischer Sprache verfasste Publikation, in der die Evidenz von Polychromie bei antiken Skulpturen

(Abb. 2) Die *Aphrodite von Knidos* der Sammlung Ludovisi (römische Marmorkopie, Original vom griechischen Bildhauer Praxiteles, ca. 350 v. Chr. – 340 v. Chr.), Marie-Lan Nguyen (September 2009), Gemeinfrei, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=1343576>



(Abb. 3) Der *Parthenon* auf der Akropolis in Athen (Iktinos, Kallikrates und Phidias, Bauzeit ca. 447 v. Chr. – 432 v. Chr.). Diagram Lajard - Eigenes Werk, CC0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=15364541>



(Abb. 4) Blick in die Abgusssammlung des Ashmolean Museum in Oxford. ©2023 by Uncomfortable Oxford Ltd. https://static.wixstatic.com/media/bfed9_5299d9f5716049b1a2ddf01d6806c131~mv2_d_2457_1361_s_2.jpg

plädiert wird. Die Rekonstruktionen wurden von beiden Autoren vielmehr als ‚Experimente‘ oder ‚Versuche‘ bezeichnet, da sie die exakte Farbigkeit der Skulpturen noch nicht eindeutig nachweisen konnten. Bei dem zeitgenössischen Publikum trafen die Rekonstruktionen auf viel Kritik – nicht in erster Linie weil es sich um Experimente handelte, sondern vielmehr deshalb, weil die Forscher antike Kunst überhaupt in Farbe zeigten.¹ Heutige Forschungsergebnisse bestätigen auf Grundlage chemischer Analyseverfahren der Pigmente, die auf den Oberflächen der Skulpturen und Architekturen gefunden wurden, die originalen Farben aus antiker Zeit, so dass die Forschung rund um das Feld der ‚Antiken Polychromie‘ heute über belastbare neue Erkenntnisse verfügt.²

Doch wenn die tatsächliche Farbigkeit antiker Kunst bereits seit Mitte des 19. Jahrhunderts in der Forschung untersucht wurde und mit heutigen Analyseverfahren eindeutig nachgewiesen werden kann, dass Skulpturen keine unbehandelte, weiße Oberfläche hatten, stellt sich umso mehr die Frage, warum diese Farbigkeit in Museen nicht rekonstruiert wird, damit die Besucher*innen einen Eindruck von der Farbenpracht der Antike erhalten können.

¹ Vgl. Jan Stubbe Østergaard, „Reconstruction‘ of the polychromy of ancient sculpture: a necessary evil?“, in: *Technè* 48 (2019), S. 112-113.

² Vgl. *Boshell Lecture: Polychromy and You with Sarah Bond and Mark Abbe | The Walters Art Museum* [Youtube], <https://www.youtube.com/watch?v=juz8lAPfV-0>, 08:10-13:25 (letzte Sichtung 13.07.2023).

Bei dem zuvor genannten Beispiel des Ashmolean Museums tritt sogar noch ein weiteres Problem hinzu, das diese Frage nochmal einmal verschärft: In diesem Museum wurde bereits 2015 eine Sonderausstellung zur Antiken Polychromie, unter dem Namen ‚Gods in Color‘ (deutscher Titel: Bunte Götter – Die Farbigkeit antiker Skulptur), präsentiert.³ (Abb. 4 und 5) Die Wanderausstellung, kuratiert von den Archäologen Vinzenz Brinkmann und Ulrike Koch-Brinkmann, wird seit 2003 in verschiedenen Museen gezeigt und präsentiert die Forschungsarbeit zur Antiken Polychromie. Mittelpunkt der Ausstellung sind dabei die Abgüsse verschiedener antiker Skulpturen, bei denen die Farbfassung experimentell rekonstruiert wurde.⁴ Nach dem Ende der Ausstellung im Ashmolean Museum verschwanden diese Rekonstruktionen zum Großteil – bis auf eine Skulptur, die Rekonstruktion des Augustus von Prima porta, die heute noch im Museum zu finden ist (Abb. 6). Das Problem dabei: Die nur an dieser Plastik explizierte Polychromie wird fast unkommentiert gezeigt. Weder wird darauf aufmerksam gemacht, dass auch die vielen anderen Skulpturen farbig waren, noch wird über das Forschungsfeld in seiner Tragweite für die Museologie und die Rezeption der Antike informiert – ein Bild, das sich in vielen anderen Museen zeigt, wie der Kurator der Glyptothek in Kopenhagen, Jan Stubbe Østergaard, in einem Bericht zur Ausstellung polychromer Skulpturen analysiert hat.⁵

Was lässt sich daraus schließen? Bei einem Großteil der Besucher*innen, die solche Museen besuchen, entsteht ein falsches Bild von antiker Skulptur. Das eingangs genannte allgemeine Verständnis von einer ‚weißen‘ Antike, die vollkommen farblos war und nur das Weiß des Marmors kannte, verfestigt sich und es entsteht der Eindruck einer ästhetischen Kultur, die sich über die ‚Reinheit‘ des weißen Erscheinungsbildes der Figuren und Architekturen definierte. Das Museum als Bildungsinstanz, das einer breiten Öffentlichkeit zugänglich sein soll, verfehlt in diesem Bereich seine Aufgabe, indem es den Besucher*innen wichtige Informationen über einen inzwischen anerkannten Forschungsstand verwehrt, der das Bild von antiker Kunst grundlegend verändert.

³ Vgl. @AshmoleanMuseum, 07.12.2020. Beitrag des Ashmolean Museums von 2020 zur Ausstellung „Gods in Color“ im gleichnamigen Museum. <https://twitter.com/AshmoleanMuseum/status/1336028333075812352> (letzte Sichtung 13.07.2023).

⁴ Vgl. Vinzenz Brinkmann/Raimund Wünsche (Hg.), *Bunte Götter. Die Farbigkeit antiker Skulptur*, Ausst.-Kat. Staatliche Antikensammlung und Glyptothek, München 2003.

⁵ Vgl. Jan Stubbe Østergaard, „The polychromy of ancient sculpture: experimental reconstructions in permanent museum displays“, in: *Virtual Retrospect* (2017), S. 188–193.

Die historische Situation – Winckelmann und das 18. und 19. Jahrhundert

Was könnten die Gründe für die zuvor genannte Sachlage in den Museen sein? Welche Legitimation gäbe es, ein falsches Bild von antiker Kunst zu vermitteln, zumal von Seiten einer wissenschaftlichen Institution? Eine noch immer verbreitete Motivation, auf diesem überholten Status quo zu verharren, liegt in der von Winckelmann vertretenen Auffassung einer ‚idealen Schönheit‘ begründet, die eng verflochten mit den Anfängen der modernen Archäologie ist. Häufig wird für die Fokussierung auf die Farbe Weiß die Begründung angeführt, die ein Zitat aus seinem 1764 erschienenen Hauptwerk *Geschichte der Kunst des Alterthums* illustriert:

Da nun die weiße Farbe diejenige ist, welche die mehresten Lichtstrahlen zurückschicket, folglich sich empfindlicher machet: so wird auch ein schöner Körper desto schöner sein, je weißer er ist.⁶

Zum anderen spielt auch die im gleichen Werk aufgestellte Theorie des sogenannten ‚Griechischen Profils‘ in Verbindung mit der Farbe Weiß eine große Rolle, wie im weiteren Verlauf dieses Abschnitts ausgeführt wird:

In der Bildung des Gesichts ist das sogenannte Griechische Profil die vornehmste Eigenschaft einer hohen Schönheit. Dieses Profil ist eine fast gerade oder sanft gesenkte Linie, welche die Stirn mit der Nase an jugendlichen, sonderlich weiblichen Köpfen, beschreibt. [...] Daß in diesem Profile eine Ursache der Schönheit liege, beweiset dessen Gegenteil: denn je stärker der Einbug der Nase ist, je mehr weicht jenes ab von der schönen Form.⁷

Doch lässt sich die Frage, weshalb Winckelmann die Farbe Weiß in seiner Deutung der antiken Skulptur so privilegierte, bis heute nicht eindeutig beantworten: Winckelmanns Schriften geben wenig Aufschluss über seine Beweggründe. Wissenschaftler*innen beziehen daher auch andere Aspekte in die Klärung dieser Frage ein. So sieht die Archäologin Hanna Philipp mögliche Anhaltspunkte in Winckelmanns Sozialisierung, zur Zeit des ausgehenden Barock und dem damaligen Stilempfinden des Rokoko. In dieser Epoche kam der Farbe Weiß eine besondere Bedeutung zu, die

⁶ Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Dresden 1764, S. 147–148.

mit der Aufklärung, in der sie das Licht symbolisierte (im Englischen: The Age of Enlightenment), in Verbindung gebracht wird.⁸ Der Kunst- und Medienwissenschaftler Lasse Hodne wiederum sieht Gründe in Winckelmanns Verständnis von Kunst, in dem Farbe eine untergeordnete Rolle spielte, während die Konturen, die Linienführung, das eigentliche Kunstwerk ausmachten – eine Idee, die zur Zeit der Renaissance verbreitet war.⁹ Auch wenn bis heute eine gewisse Ungewissheit über den Stellenwert der Farbe Weiß bei Winckelmann bleibt, hatten seine Annahmen und Thesen großen Einfluss auf das Kunstverständnis in der Zeit nach ihm.

Winckelmann sah die griechische Klassik als Höhepunkt menschlichen Kunstschaffens an, an ihr solle man sich orientieren. Erreichen könne man diesen von den Griechen geschaffenen Höhepunkt jedoch selbst wahrscheinlich nie, man könne sich dem nur so weit wie möglich annähern. Zwei wichtige Faktoren bei der Entstehung dieses Ideals, so Winckelmann, spielten das milde, perfekte Klima, das in Griechenland herrschte, und die Entstehung einer freien, von demokratischen Strukturen geprägten Gesellschaft. Hier konnten die Menschen ihrem Geist freien Lauf lassen, sich künstlerisch entfalten und, so schrieb Winckelmann, „die barbarische Sitte des Bemalens von Marmor und Stein“¹⁰ hinter sich lassen.

Betrachtet man nun die Zeit nach Winckelmann, so fällt auf, dass sich außerordentlich viele Rassentheoretiker*innen auf seine Anschauungen beziehen. Auch wenn Winckelmann selbst keine ausgesprochene ‚Rassentheorie‘ schuf, lässt sich eine historische Linie von seinen Annahmen über die Ideale der Schönheit von Mensch und Kunst bis hin zu den Rassenideologien im 18., 19. und 20. Jahrhundert ziehen, die sich vielfach auf seine Annahmen beziehen.

Nell Irvin Painter ist eine der Historiker*innen, die sich mit diesen Verbindungen befasst hat. Durch Winckelmanns Schriften wurde die Vorstellung vom ‚weißen‘ Menschen als Schönheitsideal geprägt. So schrieb Johann Kaspar Lavater in seinem Buch ‚Von der Physiognomie‘ von 1772 in Erweiterung zu Winckelmanns Annahmen, dass die damaligen

⁷ Ebd., S. 345.

⁸ Vgl. Hannah Philipp, „Winckelmann und das Weiß des Rokoko“, in: *Antike Kunst* 1996/39 (1996), S. 93–98.

⁹ Vgl. Lasse Hodne, „Winckelmann's Apollo and the Physiognomy of Race“, in: *The Nordic Journal of Aesthetics* 2020/59 (2020), S. 6–16.

¹⁰ Vgl. Andreas Prater, „Die Wiederentdeckung der Polychromie in der griechischen Architektur und Plastik im 18. und 19. Jahrhundert“, in: [Vinzenz Brinkmann/Raimund Wünsche (Hg.): *Bunte Götter. Die Farbigekeit antiker Skulptur, Ausst.-Kat. Staatliche Antikensammlung und Glyptothek*, München 2003, S. 257–259.



(Abb. 5) Farbige Abgüsse (hier: eine archaische *Kore*, ca. 6. Jhd. v. Chr.) mit rekonstruierter Polychromie während der Ausstellung *Gods in Color* im Ashmolean Museum. Enrique Iñiguez Rodríguez - Eigenes Werk, CC-BY-SA 4.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=68504524>

Griech*innen sogar physisch schöner gewesen sein müssten – gewissermaßen ihren Skulpturen gleich. ‚Whiteness‘ wird hier als Ideal gesehen, vom physischen Aussehen bis hin zur Kultur, Gesellschaft und Kunst.¹¹ Dies führte neben anderen Faktoren in späteren Jahrhunderten zu rassistischen Theorien, die eine ‚weiße Vorherrschaft‘ oder ‚Überlegenheit der Weißen‘ (Englisch: *White Supremacy*) proklamierten und diese versuchten, anhand des griechischen Vorbilds, als Ursprung des weißen, überlegenen europäischen Menschen zu legitimieren.¹²

¹¹ Vgl. Nell Irvin Painter, *The History of White People*, New York 2010, S. 67.

¹² Vgl. ebd. 2010, S. 70.

Zu Beginn dieser Reihe steht ein niederländischer Mediziner, der bereits während Winckelmanns Schaffen von seinen Ideen beeindruckt war. Pieter Camper (1722–1789) entwickelte Theorien zur Berechnung eines ‚Facial Angle‘, eines Winkels, der zur Berechnung von Gesichtsformen genutzt werden konnte. Neben Schädeln von Menschen wandte Camper seine vermeintlichen Erkenntnisse auch auf Tierschädel an, vorrangig von verschiedenen Affenarten, aber auch auf den Kopf der berühmten Skulptur des Apollo Belvedere. (Abb. 7) Campers Untersuchungen, so die Meinung Painters, waren nicht direkt rassistischer Natur, um einen Beweis für die angenommene Überlegenheit einer Form zu finden, sondern um das Gegenteil zu beweisen, dass Menschen nicht unterschiedlicher Abstammung seien und sich allesamt von Tieren abheben. Aus heutiger Sicht sind Campers Berechnungen kritisch zu sehen: Sie können beim Zeichnen von Schädeln eingesetzt werden, bieten jedoch aus einer biologischen Sichtweise keinen Mehrwert, sondern haben vielmehr den Weg für weiteres rassistisches Gedankengut geebnet, indem Rassentheoretiker*innen den ‚Facial Angle‘ für ihre Zwecke nutzten und die eigentliche Aussage, die Camper damit erreichen wollte, umkehrten.¹³

Einer dieser Rassentheoretiker war der Mediziner Charles White (1728–1813), der von Winckelmanns Schriften und Campers Berechnungen fasziniert war und diese in seine eigene Forschung einfließen ließ. White erweiterte den Aspekt des Facial Angel, indem er die Winkel in eine Rangordnung stellte und ihnen unterschiedliche Grade an Intelligenz zuordnete. (Abb. 8) White zufolge war diese Varianz auf die jeweilige Schädelform zurückzuführen, da sie entweder mehr oder weniger Platz für das Gehirn ließen. In seiner Rangfolge stand der von ihm benannte ‚Grecian Antique‘ an vorderster Stelle, hierbei bezog er sich erneut auf die Annahmen von Winckelmann. Die ‚ursprünglichen‘, also antiken, Griechen seien außerordentlich intelligent gewesen, um perfekte Kunst und eine gleichermaßen perfekte, freie Gesellschaft zu schaffen. Auch physisch waren sie von idealer Gestalt, wie das Erscheinungsbild der Statuen, denen sie stark gähnelt haben sollen, zu belegen schien. White ging

¹³ Vgl. ebd., S. 65–67.

so weit, dass er eine ‚Polygenesis‘ annahm, der zufolge der Gott des Christentums unterschiedliche menschliche Rassen geschaffen haben sollte und nicht alle Menschen von Adam und Eva abstammten. Der weiße europäische Mensch, so White, war demnach allen anderen Rassen überlegen und ‚belegte‘ dies anhand von dessen größerer Ähnlichkeit mit den Schädelformen der ‚Grecian Antique‘.¹⁴ Dass Whites Theorien sich aus pseudowissenschaftlichen Annahmen mit rassistischen Tendenzen speisten, ist aus heutiger Sicht offensichtlich, denn zum einen hat die Größe des Gehirns nur kleinere Auswirkungen auf die Intelligenz eines Menschen und zum anderen wurden diese Ideen auf einer stark ideologisierten Basis legitimiert.¹⁵

Entfacht wurde diese Diskussion in besonderer Weise kurz vor und während der Zeit des Amerikanischen Bürgerkriegs (1861–1865). Die (Pseudo-)wissenschaftler Josiah Nott und George Gliddon orientierten sich an den zuvor genannten Theorien, unter anderem mit neuem Interesse an Winckelmanns Schriften, die sie für das Buch *Types of Mankind* (1854) rezipierten. Besonders von Sklavenhalter*innen der Südstaaten wurde dieses Buch als ‚Beweis‘ vorgelegt, dass der ‚weiße‘ Mensch den Sklaven gerade durch Sklaverei ‚erretten‘ würde, da er ihm von Natur aus überlegen sei.¹⁶ (Abb. 9)

Wie anhand dieser Beispiele deutlich wird, können die Annahmen Winckelmanns über ideale Schönheit nicht ohne kritische Auseinandersetzung stehen bleiben, da sie teilweise den ersten Schritt in einer Argumentationskette darstellen, die Rassentheoretiker*innen seit dem 19. Jahrhundert entwickelt haben und in Berufung auf die genannten Schriften zu legitimieren versuchen.

Die (Haut-)Farbe ‚Weiß‘ in der Antike?

Der Diskurs rund um Farbe, Hautfarbe und die Abstammung von Menschen ist ein Diskurs, der besonders zum Ende des 18. Jahrhundert stark an Fahrt aufnahm. Dass die sogenannten Rassentheorien

¹⁴ Vgl. ebd., S. 69–71.

¹⁵ Vgl. Christof Koch, „Does Brain Size Matter?“, in: *Scientific American*, 01.01.2016, <https://www.scientificamerican.com/article/does-brain-size-matter/> (letzte Sichtung 13.07.2023).

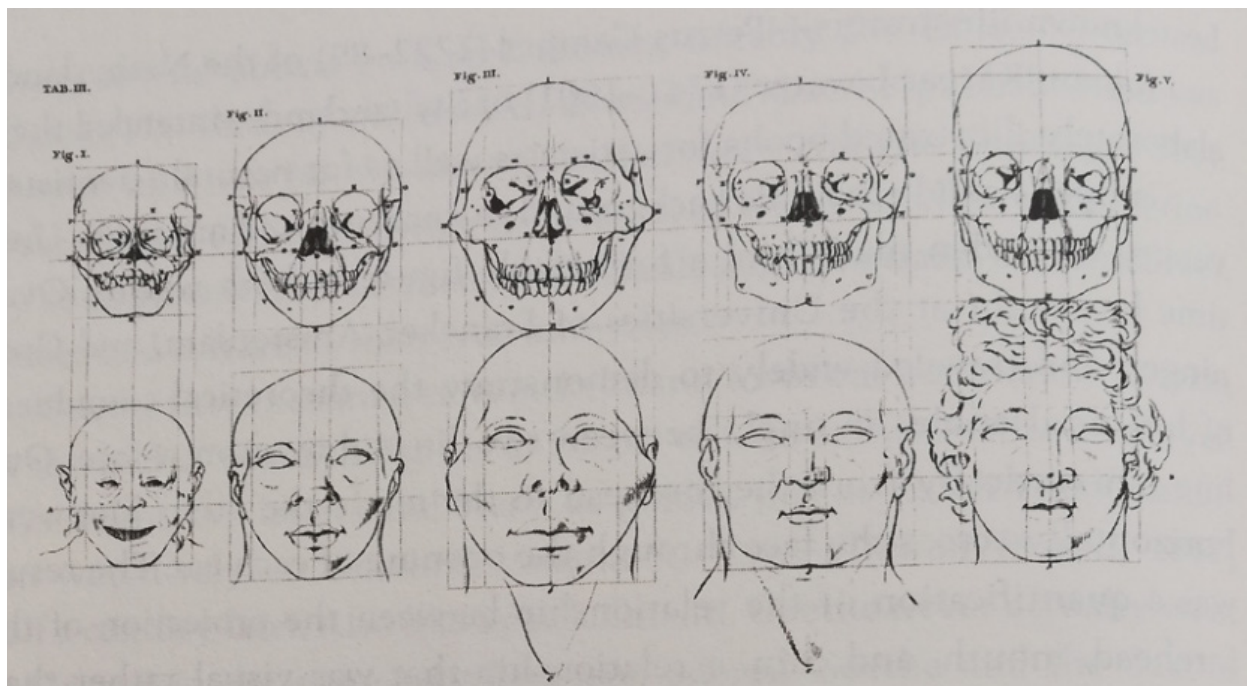
¹⁶ Vgl. Halina Cecily Piasecki, *The Propagation and Proliferation of the Greek Ideal: From Antiquity to Winckelmann*, New York 2018, S. 73–79.



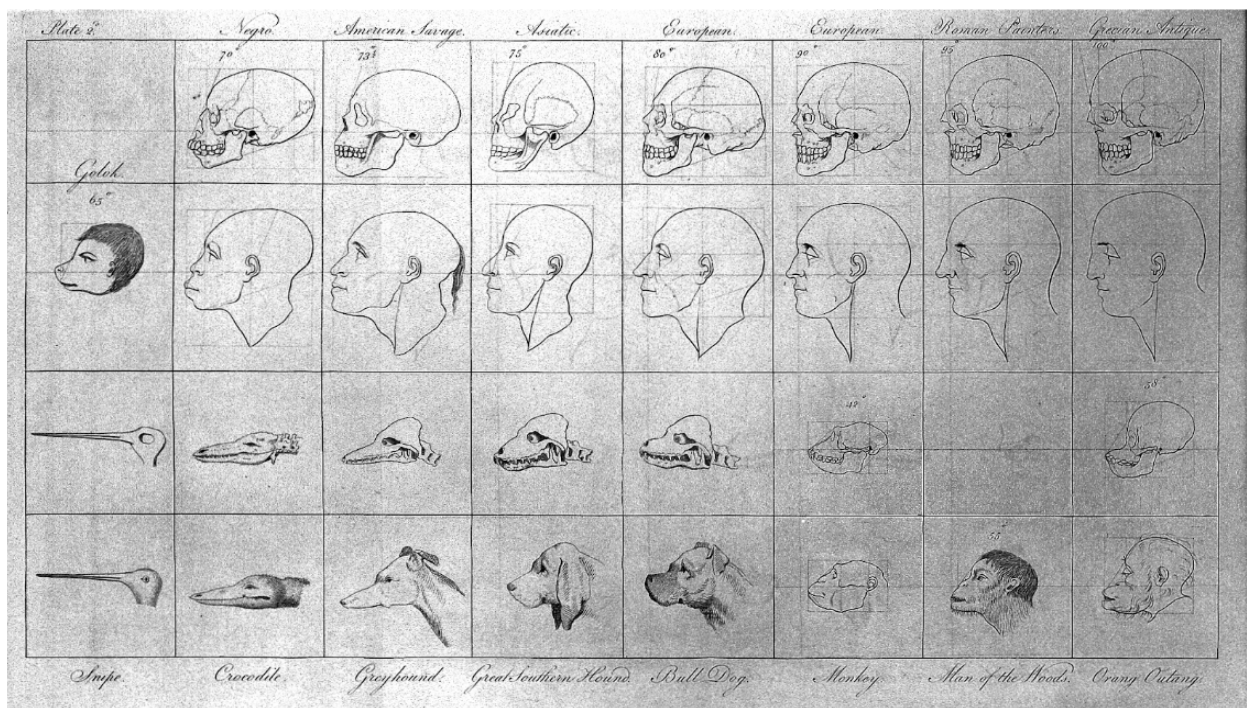
(Abb. 6) Farbige Rekonstruktion des *Augustus von Prima Porta* (Original von ca. 20 v. Chr.). Enrique Iñiguez Rodríguez - Eigenes Werk, CC BY-SA 4.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=68504521>

aus medizinischer und ethischer Sicht unhaltbar sind, ist den meisten Menschen heutzutage klar. Doch was genau sagen neueste archäologische Forschungsergebnisse über das Verständnis von Farbe der Menschen der Antike aus? Stand die Farbe Weiß in einem ähnlichen Diskurs, der von Ideologie, Rassentheorien und Nationalismus geprägt war?

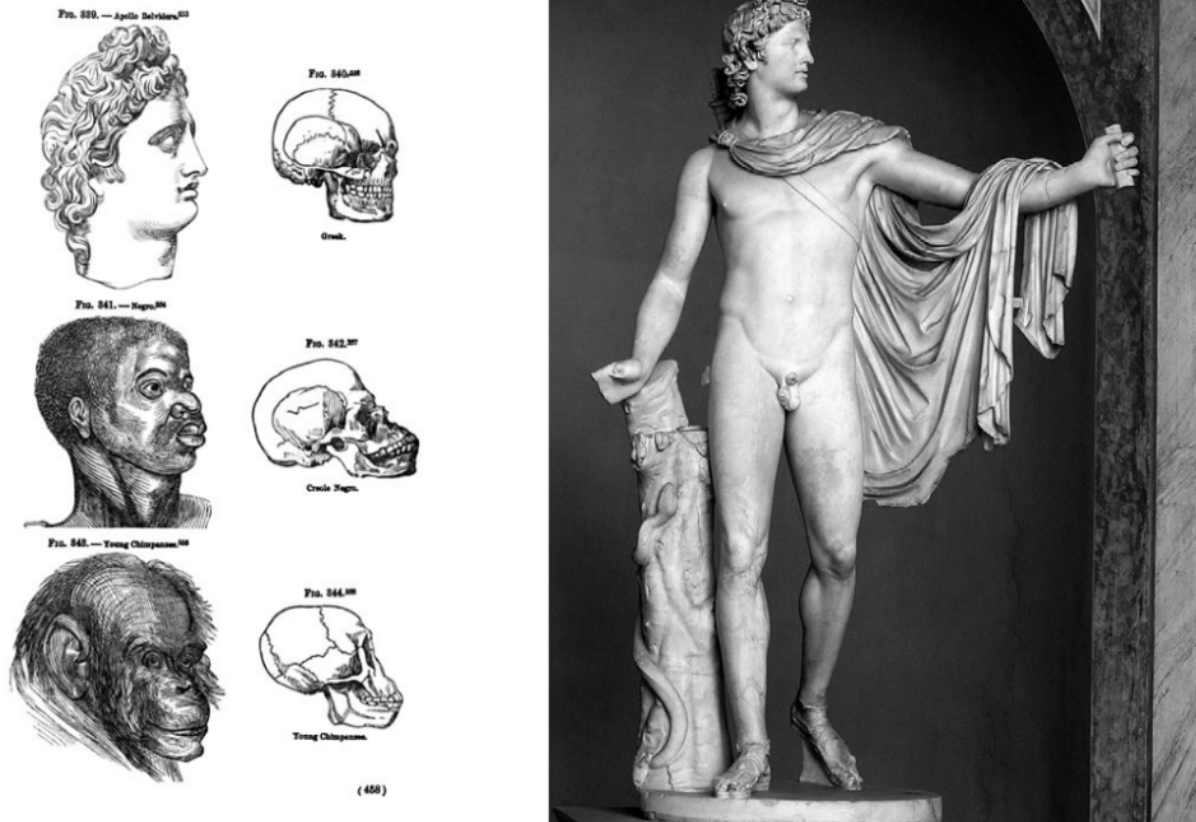
Vorangestellt kann man sagen, dass Rassentheorien, wie wir sie nach heutigem Verständnis bezeichnen, im antiken Griechenland nicht existierten. Äußerliche Unterschiede der Menschen wurden zwar gesehen, aber es gab kein Verständnis von unterschiedlichen ‚Rassen‘ mit unterschiedlichen Abstammungen, wie es Anhänger*innen von Rassentheorien proklamieren.



(Abb. 7) Vergleichende Grafik mit verschiedenen Schädeln zur Berechnung von Winkeln nach Pieter Camper. Aus: Nell Irvin Painter, *The History of White People*, New York 2011, Seite 66.



(Abb. 8) Hierarchische Einordnung von Schädelformen nach Charles White. Aus: Nell Irvin Painter, *The History of White People*, New York 2011, Seite 71.



(Abb. 9) Grafik mit Schädelvergleichen aus dem Buch *Types of Mankind*. Aus: Lasse Hodne, „Winckelmann's Apollo and the Physiognomy of Race“, in: *The Nordic Journal of Aesthetics* 59, 2020, Seite 8.

Ebenso war der Blick auf die Haut'farbe' ein ganz anderer, als er es im 19. Jahrhundert und heute ist. Der englische Begriff *Skin'tone'* (Haut'ton') trifft hier die Kernidee viel eher, denn der Farbton der Haut war in erster Linie geschlechtlich kodiert.¹⁷ Für das männliche und weibliche Geschlecht gab es demnach zwei Ideale, Männer sollten einen dunklen Haut'ton' besitzen, ihr Tätigkeitsfeld befand sich bei körperlicher Arbeit vornehmlich im Außenbereich. Die Haut der Frauen hingegen sollte sich durch einen hellen Haut'ton' auszeichnen, da sie ihre Arbeiten im Haus verrichteten, bräunte sich ihre Haut nicht so schnell, so dass eine helle Haut auch einen sozialen und materiellen Status darstelle: je reicher die Familie war, desto weniger schwere Arbeit musste die Frau draußen verrichten.

In der Kunst der griechischen Antike findet sich diese geschlechtliche Kodierung wieder, so beispielsweise bei schwarzfiguriger Vasenmalerei

aus der Epoche der Archaik (ca. 700 v. Chr.–480 v. Chr.). Männer werden hier in schwarzer Farbe dargestellt, Frauen weiß. Interessanterweise gibt die Darstellungsweise keinen Aufschluss über die Herkunft der dargestellten Personen, wie sich am Beispiel des mythischen Helden Memnon zeigt. (Abb. 10-12) Dieser Held aus der trojanischen Sage stammt aus dem fiktiven Land ‚Aithiopia‘, das von verschiedenen Historiker*innen, antik sowie zeitgenössisch, im südlichen Mittelmeerraum angesiedelt wird, teilweise unterhalb Ägyptens oder in Zentralafrika.¹⁸

Nicht nur die bildende Kunst des antiken Griechenlands zeigt diese geschlechtliche Kodierung, auch die Literatur und Poetik weisen diese auf, so beispielsweise in Aristophanes (450 / 444 c. Chr.–380 v. Chr.) Komödie Die Weibervolksversammlung, in der Frauen und Männer die Rollen tauschen und mit der Zeit auch die Schönheitsideale des anderen Geschlechts annehmen: Unter anderem wird die Haut der Männer heller, da sie sich vor der Sonne schützen, die Frauen hingegen bekommen eine dunklere Hautfarbe, da sie die Arbeiten im Freien verrichten und sich sonnen.¹⁹ Selbst in der Götter- und Heldenwelt war diese Kodierung zu finden, so beispielsweise in Euripides' (485/484 v. Chr.–406 v. Chr.) Stück Die Bakchen, in der Dionysos die weiblichen Schönheitsideale übernimmt und sich weniger sonnt, um auf Aphrodite, in die er sich verliebt hat, weiblicher zu wirken. Auch in einem der bekanntesten Werke der Antike, Homers Odyssee, werden Odysseus' Frau Penelope und die Königstochter Nausikaa oft als „weißarmig“ beschrieben, um ihre besonders weibliche Schönheit hervorzuheben, gleichzeitig wird Odysseus selbst in verschiedenen Szenen von der Göttin Athene mit einem Zauber verschönert, indem sie seine Haut verdunkelt, um ihn so kräftiger und männlicher auf seine Betrachter*innen wirken zu lassen.²⁰

In diesen Texten werden aber nicht nur die Farben der Haut beschrieben, auch andere Farbbeschreibungen finden sich wieder, was ein weiteres Problem aufwirft: das Farbverständnis der Griechen war ein völlig anderes als das heutige oder das der Zeit Winckelmanns. Wörter für Farben konnten für mehr als nur eine Farbe genutzt werden, so wurde

¹⁷ Vgl. Aufzeichnung einer Vorlesung zum Thema Hautfarbe in der Antike, <https://www.greeksromanus.classics.cam.ac.uk/videos/black-achilles-skin-colour-in-ancient-greece>, 09:14–11:05 (letzte Sichtung 13.07.2023).

¹⁸ Vgl. Herodotus, *The Histories* (bearb. von Alfred Denis Godley), Buch 2, Kapitel 22 und 28–30.

¹⁹ Vgl. Aristophanes, *Die Weibervolksversammlung*, Vers 60, Zeile 4.

²⁰ Vgl. Homer, *Odyssee*, Buch 16, Vers 175.

Achilles' Haar als xanthos beschrieben, was zum einen die Farbe blonden Haars oder Strohs, zugleich aber auch das rötliche oder braun-orange Erscheinungsbild von Kupfer beschreiben kann. Einige Wörter konnten sogar über die Beschreibung eines äußerlichen oder farblichen Erscheinungsbildes hinausgehen und eine emotionale Aufladung besitzen, wie sich in der Odyssee zeigt. Das Meer wird als ‚wine-dark‘ (etwa: ‚Weinrot‘, eine Beschreibung der Farbe Blau scheint es indessen nicht gegeben zu haben) beschrieben. Bezüglich der Deutungen dieser Beschreibung sind sich Forscher*innen noch immer nicht einig – eine Erklärung, die angeführt wird, ist der Vergleich mit dem betrübten Gefühl von Wehleid oder Selbstmitleid, dass man am Tag nach dem Trinkgelage verspürt und das Odysseus auf seiner jahrelangen Irrfahrt konstant begleitete. Andere Erklärungsversuche verweisen auf das Gefühl von Heimweh, dass sich am Abend der Abreise aufbaut, während sich das Meer durch den Sonnenuntergang dunkelrot färbt. Vielleicht war es auch einfach der Kontrast zwischen dem teilweise kahlen Festland Griechenlands und den intensiven Farben des Wassers, das wie ein Farbenmeer wirkte.

Letztlich muss auf die Annahme des Ursprungs einer ‚gesamt-europäischen Rasse‘ durch die Griech*innen eingegangen werden, wie sie von den Rassentheoretiker*innen vertreten wird. Die Griech*innen selbst haben sich nie als den Mittelpunkt Europas gesehen und ein Verständnis von ‚einem (vereinten) Europa‘, vor allem wie es in der modernen politischen Debatte vorkommt, existierte zu diesem Zeitpunkt nicht. Selbst die in diesem Text der Einfachheit halber genutzte Wortwahl ‚die Griechen‘ wäre aus der Sicht der verschiedenen griechischen Völker, Städte und Gesellschaften wahrscheinlich niemals so geteilt worden. (Abb. 13) Es waren zwar sehr ähnliche Kulturen, die die gleichen Gottheiten verehrten oder sich ähnlicher künstlerischer und architektonischer Formensprachen bedienten, dennoch hätte sich die Bevölkerung Spartas und Athens niemals als ‚gleich‘ bezeichnet oder sich miteinander als homogene Gruppe identifiziert (im Peloponnesischen Krieg bekämpften sich beispielsweise die verschiedenen Bündnisse Athens und Spartas 27 Jahre lang). Für eine solche



(Abb. 10) Schwarzfigurige Halsamphore der Archaik, dargestellt werden der Gott Dionysos und zwei Mänaden, ca. 540 v. Chr. Bibi Saint-Pol, own work, 2007-10-27, Gemeinfrei, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=3130280>

Gleichstellung der verschiedenen Bevölkerungsgruppen waren das Selbstverständnis der Stadtstaaten, oder der Poleis, zu unterschiedlich. Noch schwieriger wird dies bei den vielen griechischen Kolonien und Städten, die außerhalb des Mutterlandes entstanden und in denen sich die einheimische Kultur mit der von eingewanderten Menschen vermischte. Interessanterweise steht dies auch im Konflikt mit der von Winckelmann getätigten Aussage, dass die Griech*innen perfekte Kunst aufgrund ihrer so freien Gesellschaft schaffen konnten. In vielerlei Hinsicht trifft die Annahme einer freien Gesellschaft nur auf wenige Poleis zu und dann auch nur auf einen eher kleinen Teil der Bevölkerung. Um bei dem Beispiel Spartas und Athens zu bleiben: Die Staaten unterschieden sich besonders darin, dass die Regierungsform Spartas



(Abb. 11) Schwarzfigurige Hydria der Archaik, dargestellt werden Atalante (l.) und Peleus (r.) beim Ringen, 6. Jhd. v. Chr. Bibi Saint-Pol - Eigenes Werk, Gemeinfrei, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=2208086>



(Abb. 12) Schwarzfigurige Amphore der Archaik, dargestellt werden Achilles (l.) und Memnon (r.) im Kampf, ca. 510 v. Chr. Bibi Saint-Pol, own work, 2007-02-13, Gemeinfrei, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=2954035>

monarchisch und die Athens demokratisch geprägt waren. Die Gesellschaftsstruktur Spartas war stark von einer sklavenähnlichen Bevölkerungsschicht, den Helot*innen, geprägt, durch die der Stadtstaat wirtschaftlich (und dadurch auch militärisch) zu seiner Größe kam. Zwar war die attische Polis im Gegensatz dazu demokratisch organisiert, allerdings nur für einen kleinen, ausschließlich männlichen Bevölkerungsanteil. Paradoxe Weise besaßen auch die Athener*innen eine Bevölkerungsschicht von Sklav*innen. Das Verständnis von Freiheit war in beiden Stadtstaaten stark unterschiedlich, nicht nur im Verhältnis zueinander, sondern auch zum heutigen, modernen Verständnis von Freiheit und dem zur Zeit Winckelmanns. Trotz dieser Diskrepanz in der Auffassung eines Begriffs von Freiheit sind eine Vielzahl von bedeutenden Kunstschatzen aus beiden Staaten bekannt, die für die Epoche der Antike prägend waren.

Wie die ‚weiße‘ Antike Einfluss auf Politik und Kunstgeschichte nimmt

In der vorangegangenen Betrachtung hat sich gezeigt, dass das Weltbild der antiken Griech*innen gegenüber dem der modernen Menschen in Bezug auf Hautfarbe, Rasse und nationale Identität zu differenzieren ist. Die von Winckelmann begründeten, teilweise fälschlichen Annahmen haben jedoch bis heute eine starke Prägekräft für die Vorstellung einer ‚weißen‘ Antike, die sich besonders in den Präsentationsweisen der Werke aus der antiken Zeit in Museen widerspiegelt, die weiterhin dem klassizistischen Schönheitsideal des weißen Menschen zu huldigen scheinen. Identitäre Bewegungen und nationalistische Organisationen nutzen genau diese Darstellungen, die weiterhin gemäß einem überkommenen Bildungsideal in vielen Ausstellungsinstitutionen inszeniert werden, für ihre Zwecke aus und sehen sich in ihren Vorstellungen und Theorien unterstützt – in gewisser Weise anknüpfend an die Aussagen Winckelmanns, für den die Kunst der griechischen Antike das Ultimatum des (weißen) künstlerischen Schaffens war und der den Menschen und der ihr zugrundeliegenden Gesellschaft ein



(Abb. 13) Karte der verschiedenen griechischen Stadtstaaten. AcademiaLab - Eigenes Werk, Gemeinfrei, <https://i.pinimg.com/originals/d7/37/70/d737703dfedd26dd6f3260f383360507.gif>

großes Maß an Intelligenz, Rechtsverständnis, Moral und letztlich Schönheit zuschrieb. Erweitert durch die pseudowissenschaftlichen Annahmen verschiedener Rassentheoretiker*innen wurde dadurch eine Rangfolge etabliert, in der die antiken Griech*innen als regelrechte Übermenschen gesehen wurden und zudem als Ursprung des ‚europäischen Volkes‘ gesehen wurden. Andere Völker wurden in dieser Rangfolge nur als ‚unterentwickelt‘ oder ‚primitiv‘ eingeordnet, wie bereits in Winckelmanns Einordnung von bemalten steinernen Skulpturen anklingt.²¹

Ein Beispiel der Aneignung solcher rassistischen Ideen und wertenden Zuordnungen ist die rechte Gruppierung Identity Evropa, die auf Propagandaplakaten zum Kampf für die Ursprünge und das Erbe der ‚weißen Menschen‘ und der Europäer*innen aufruft.²² Großformatig abgebildet sind auf diesen Plakaten Nahaufnahmen von Skulpturen, die als Verkörperungen des unter anderem von Winckelmann propagierte, ‚europäischen Ideals‘ in Szene gesetzt werden und in ihrer weißen Fassung auf Renaissance-Skulpturen wie Michelangelos David oder antike Skulpturen wie den Apoll von Belvedere oder den jugendlichen Herkules anspielen (Abb. 14) Ausgewählt sind diese Beispiele dabei ohne jegliches (kunst-)historisches oder kulturelles Verständnis, wie sich an dem Beispiel des Engels zeigt, der ein Produkt des 20. Jahrhunderts ist und wahrscheinlich von der längst veralteten Touristenwebseite der kleinen saarländischen Stadt Saarlouis stammt – vermutlich indem ‚white european sculpture‘ bei Google eingegeben und ohne weitere Reflexion ihrer Herkunft kopiert wurde. Interessanterweise handelt es sich bei dieser Figur um eine Grabplastik von einem Friedhof, der ein besonders jüdisch geprägter Bestattungsort ist und mit dem Gedankengut der Gruppe, die das nationalsozialistische Deutschland verherrlicht und sich eine Nazifizierung Amerikas herbeisehnt, eindeutig im Konflikt steht.²³ Mit der Verbreitung solcher Plakate sollen verschiedene Bevölkerungsgruppen ausgeschlossen werden, die nach der Meinung dieser Gruppierung keinen Platz in der ‚weißen Gesellschaft‘ haben. (Abb. 15) Um ihr Konstrukt aufrecht erhalten zu können, gehen Mitglieder dieser Vereinigung sogar so weit, dass

²¹ Vgl. Prater 2003, S. 257–259.

²² Vgl. Mike Anderson, „Pro-white group puts up posters at Mines and BHSU“, in: *Rapid City Journal*, 18.03.2017, https://rapidcityjournal.com/news/pro-white-group-puts-up-posters-at-mines-and-bhsu/article_493b0c1b-baf7-5fc4-8c8b-a2512285c3a9.html und vgl. Hailey Branson-Potts, „In diverse California, a young white supremacist seeks to convert fellow college students“, in: *Los Angeles Times*, 07.12.2016, <https://www.latimes.com/local/lanow/la-me-ln-nathan-damigo-alt-right-20161115-story.html> (letzte Sichtung 13.07.2023).



(Abb. 14) Collage verschiedener Propagandaplakate der identitären Gruppierung *Identity Evropa*. <https://news.artnet.com/art-world/identity-evropa-posters-art-symbolism-881747>



(Abb. 15) Propagandaplakat der identitären Gruppierung *Identity Evropa*. <https://i0.wp.com/triton.news/wp-content/uploads/2018/01/pastedImage.png?resize=861%2C560&ssl=1>

Wissenschaftler*innen, die sich mit dem Thema der Polychromie antiker Skulpturen befassen, bedroht und eingeschüchtert werden, wie der Fall der Historikerin Sarah Emily Bond zeigt, die sich nach der Veröffentlichung eines Artikels über antike Polychromie und den Mythos der ‚weißen Antike‘ Morddrohungen und andere Anfeindungen online, aber auch in der realen Welt ausgesetzt sah.²⁴

²³ Vgl. Ben Davis, „The New White Nationalism’s Sloppy Use of Art History, Decoded“, in: *artnet news*, 07.03.2017, <https://news.artnet.com/art-world/identity-evropa-posters-art-symbolism-881747> (letzte Sichtung 13.07.2023).

²⁴ Vgl. o. A., „Classicist Receives Death Threats From Alt-Right Over Art Historical Essay“, in: *ArtForum*, 15.06.2017, <https://www.artforum.com/news/classicist-receives-death-threats-from-alt-right-over-art-historical-essay-234619/1> (letzte Sichtung 13.07.2023).

Literatur

Brinkmann, Vinzenz/Wünsche, Raimund (Hg.), *Bunte Götter. Die Farbigkeit antiker Skulptur*, München 2003.

Østergaard, Jan Stubbe, „The polychromy of ancient sculpture: experimental reconstructions in permanent museum displays“, in: *Virtual Retrospect*, 2017, S. 187-197.

Ders. „‘Reconstruction’ of the polychromy of ancient sculpture: a necessary evil?“, in: *Technè* 48 (2019), S. 112-113.

Winckelmann, Johann Joachim, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Dresden 1764, S. 147-148.

Philipp, Hannah, „Winckelmann und das Weiß des Rokoko“, in: *Antike Kunst*, 1996/39, S. 88-100.

Hodne, Lasse, „Winckelmann’s Apollo and the Physiognomy of Race“, in: *The Nordic Journal of Aesthetics*, 2020, S. 6-35.

Painter, Nell Irvin, *The History of White People*, New York 2010, S. 67.

Piasecki, Halina Cecily, *The Propagation and Proliferation of the Greek Ideal: From Antiquity to Winckelmann*, New York 2018, S. 73-79.

Antike Quellen

Herodotus, *The Histories* (bearb. von Alfred Denis Godley), Buch 2, Kapitel 22 und 28-30.

Aristophanes, *Die Weibervolksversammlung*, Vers 60, Zeile 4.

Homer, *Odyssee*, Buch 16, Vers 175.

Onlinequellen

Koch, Christof, „Does Brain Size Matter?“, in: *Scientific American*, 01.01.2016, <https://www.scientificamerican.com/article/does-brain-size-matter1/> (letzte Sichtung 13.07.2023).

Branson-Potts, Hailey, „In diverse California, a young white supremacist seeks to convert fellow college students“, in: *Los Angeles Times*, 07.12.2016, <https://www.latimes.com/local/lanow/la-me-ln-nathan-damigo-alt-right-20161115-story.html> (letzte Sichtung 13.07.2023).

Davis, Ben, „The New White Nationalism’s Sloppy Use of Art History, Decoded“, in: *artnet news*, 07.03.2017, <https://news.artnet.com/art-world/identity-evropa-posters-art-symbolism-881747> (letzte Sichtung 13.07.2023).

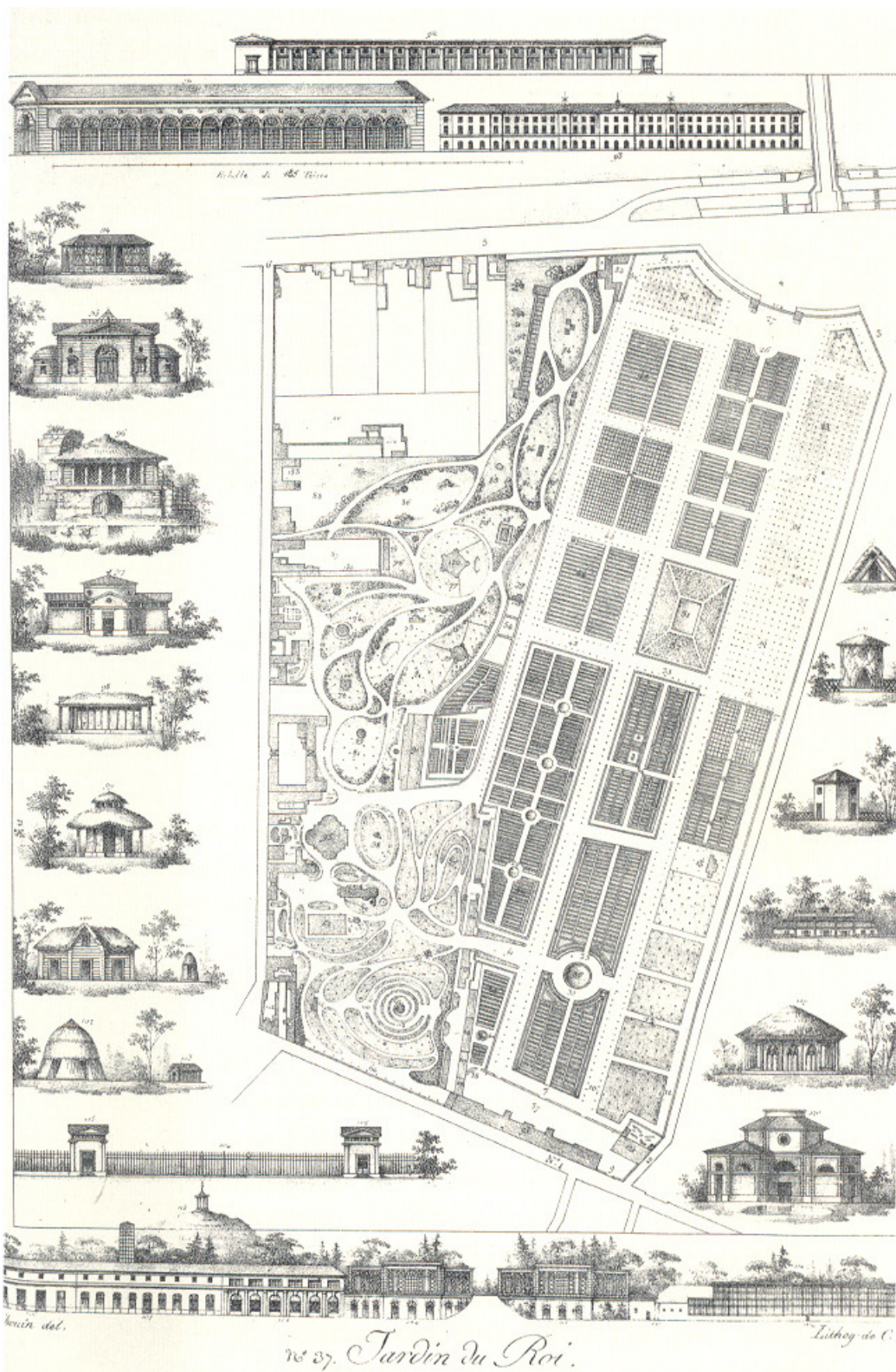
Anderson, Mike, „Pro-white group puts up posters at Mines and BHSU“, in: *Rapid City Journal*, 18.03.2017, https://rapidcityjournal.com/news/pro-white-group-puts-up-posters-at-mines-and-bhsu/article_493b0c1b-baf7-5fc4-8c8b-a2512285c3a9.html (letzte Sichtung 13.07.2023).

O. A., „Classicist Receives Death Threats From Alt-Right Over Art Historical Essay“, in: *ArtForum*, 15.06.2017, <https://www.artforum.com/news/classicist-receives-death-threats-from-alt-right-over-art-historical-essay-68963> (letzte Sichtung 13.07.2023).

@AshmoleanMuseum, 07.12.2020. Beitrag des Ashmolean Museums von 2020 zur Ausstellung „Gods in Color“ im gleichnamigen Museum. <https://twitter.com/AshmoleanMuseum/status/133602833075812352> (letzte Sichtung 13.07.2023).

Boshell Lecture: *Polychromy and You with Sarah Bond and Mark Abbe* | *The Walters Art Museum* [Youtube], <https://www.youtube.com/watch?v=juz8lAPfV-0>, 08:10–13:25 (letzte Sichtung 13.07.2023).

Aufzeichnung einer Vorlesung vom 13.01.2021 zum Thema Hautfarbe in der Antike, <https://www.greeksromansus.classics.cam.ac.uk/videos/black-achilles-skin-colour-in-ancient-greece>, 09:14–11:05 (letzte Sichtung 13.07.2023).



(Abb. 1) *Jardin des Plantes*, Tafel 37. Musterbuch *Plans raisonnés de toutes les espèces de jardins* von Gabriel Thouin, 1820.
https://www.wikiwand.com/de/Jardin_des_Plantes#Media/Datei:Jardin_des_plantes.jpg

Koloniale Ursprünge Zoologischer Gärten – Orte der Exotisierung

Martin Tews

Die Gründung der ersten Zoologischen Gärten, die in der Nachfolge höfischer Menagerien standen, fällt in die Übergangszeit von feudaler zu bürgerlicher Gesellschaftsordnung, in der moderne Nationalstaaten, einige davon Imperien mit Kolonialbesitz, interkontinental agierten. Als ein Unikum eines Zoologischen Gartens gilt der postrevolutionäre Botanische Garten *Jardin de Plantes* in Paris, der 1793 als Asyl für die Tiere fungierte, die zuvor in der fürstlichen Menagerie von Ludwig dem XIV. untergebracht waren. Es war einerseits ein Ort der Volksbelustigung, andererseits kamen Wissenschaftler*innen und Künstler*innen in den Pflanzengarten, um lebende Tiere zu erforschen oder um anatomische Zeichenstudien vorzunehmen (Abb. 1).¹

Der erste originäre Zoologische Garten, der Londoner Regent's Park, wurde 1828 gegründet und war zunächst exklusiv der Bourgeoisie vorbehalten. Dieser Zoo symbolisierte und repräsentierte die koloniale und imperialistische Übermacht des *British Empire*, dessen damalige Ausdehnung gut ein Siebtel der Erde beherrschte. London, als dessen Metropole, ‚beschenkte‘ die Öffentlichkeit mit unzähligen Tieren aus den Kolonien, um das Fremde und weitgehend Unbekannte kontrollieren zu können (Abb. 2). Das Systematisieren nach gängigen taxonomischen Verfahren, bei denen u. a. die biologische Vielfalt durch Benennung der Arten erfasst und ihre Verwandtschaft zueinander bestimmt wird, fällt ebenso in die Gründungszeit der Tierparks, die auch Wissenschaftler*innen wie Charles Darwin oder Alexander von Humboldt in die Zoos lockte.² Dort konnten Besucher*innen die Tiere bestaunen und ihre Morphologie vergleichen, weshalb die zunächst einfachen und zweckmäßigen Tierbehausungen entlang der Spazierwege platziert wurden.³

¹ Mieke Roscher, „Zoopolis. Eine politische Geschichte zoologischer Gärten“, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte. Der Zoo 71/9* (2021), S. 6.

² Universität Hohenheim, „Was ist eigentlich Taxonomie?“, o.J., URL: <https://kombiota.uni-hohenheim.de/definition-taxonomie> (letzte Sichtung 09.01.2023).

³ Christina Katharina May, „Blicke ins Territorium. Die inszenierten Tierräume der Zooarchitektur“, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte. Der Zoo 71/9* (2021), S. 19.

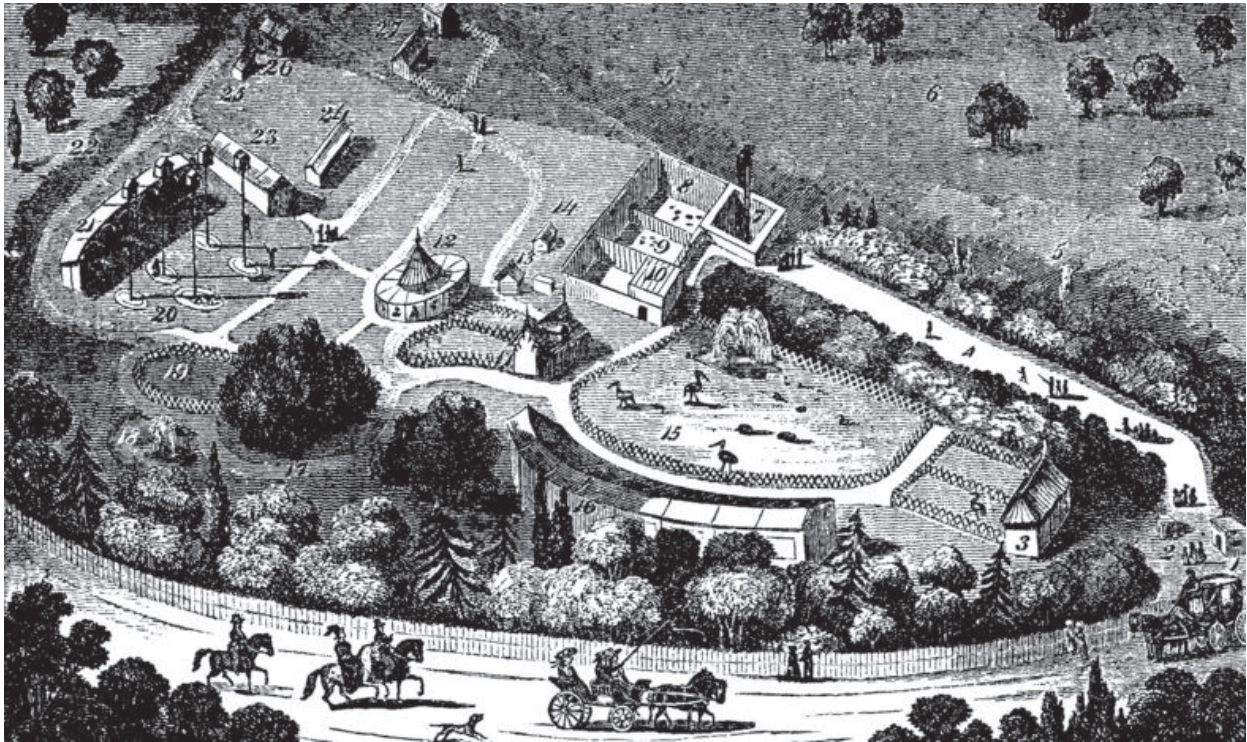
Zoologische Gärten benötigten Architekturen für die Unterbringung der exotischen Tiere, die sich dem Publikum wie künstlich geschaffene Miniaturwelten darstellten. Die Gestaltung der Käfige und Gehege suggerierte mit umgrenzten und durch massive Zäune abgeschlossene Bereiche eine sichere Beobachtung der Tiere in den vom Menschen kontrollierten Räumen. Die in diesen oftmals eng bemessenen Arealen lebenden Wildtiere sollten dem Homo sapiens als Attraktion und zur Betrachtung sowie zum Studium dienen, wobei das auf diese Weise inszenierte Mensch-Tier-Verhältnis dem christlich fundierten Weltbild entsprach, nach dem eine vermeintlich göttlich gegebene Hierarchie der Herrschaft des Menschen über das Tier sich in der institutionellen Ordnung der Zooanlagen widerspiegelte. Und nicht zuletzt sollten die Sammlungen lebender Tiere, die immer nur einen kleinen Ausschnitt der gesamten Fauna und nur einzelne Exemplare einer bestimmten Art, die sog. *flagship species*, zeigten, die wissenschaftliche Erforschung der Evolution befördern.⁴

Da die Zoos nicht nur in den ersten Jahren ihrer Gründung immense Kosten verursachten und zunächst auf Aktienverkäufe und Spenden angewiesen waren, mussten sie bald der bürgerlichen Gesellschaft und schließlich, mit den sogenannten ‚billigen Sonntagen‘, der gesamten Bevölkerung ihre Tore öffnen. Christina Katharina May spricht von der „Demokratisierung der Zoogeschichte“, die sich einreicht in die aufkommende Freizeit- und Unterhaltungskultur zu Beginn der Moderne.⁵ Für ‚exotische‘ Tiere aus den tropischen Ländern, die man unter koloniale Herrschaft gebracht hatte, erschien es aufgrund der klimatischen Bedingungen in hiesigen Breitengraden notwendig, zunächst einfache, rein zweckmäßige, Behausungen zu errichten. Doch gelangen die Versuche, die Tiere an das mitteleuropäische Klima zu gewöhnen, vielfach nur partiell. Erkenntnisse über den ‚artgerechten‘ Umgang mussten erst erforscht und etabliert werden, um ein möglichst langes Überleben der Wildtiere in Gefangenschaft und in dem kühleren Klima sicherzustellen.⁶

⁴ Christina Katharina May, *Die Szenografie der Wildnis. Immersive Techniken in zoologischen Gärten im 20. und 21. Jahrhundert*, Berlin 2020, S. 9.

⁵ Elke Diehl/Jens Tüider (Hg.), *Haben Tiere Rechte? Aspekte und Dimensionen der Mensch-Tier-Beziehung*, Bonn 2019, S. 287.

⁶ May (2020), S. 9.



(Abb. 2) London, Gardens of the Zoological Society Regent's Park 1828.
 URL: https://en.wikipedia.org/wiki/London_Zoo#/media/File:Gardens_of_the_Zoological_Society_Regent's_Park_1828_-_Project_Gutenberg_eText_11389.png



(Abb. 3) Domenico Ghirlandaio, *Die Anbetung der Könige*,
 Ausschnitt mit „Medici-Giraffe“, um 1485.
 URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Cappella_Tornabuoni_in_Florence

Die Konzeption, Tiere an einem künstlich angelegten Ort zu zeigen, prägt bis heute den Charakter von Zoos, die insbesondere ein kulturelles Phänomen des globalen Nordens darstellen. Die anfangs zumeist in den Städten oder an dessen Randgebieten errichteten Tierparks verschafften dem urbanen Raum eine neue Identität und trugen zur Attraktivität des Lebens in den Metropolen bei. Im Zoo sollten die Menschen ausspannen, in dem sie, am Rande der industrialisierten Großstädte in fremde Welten eintauchten. Die „Wildnis und mit ihr die Barbarei“⁷ sollte in der „zivilisierten Stadt“⁸ gezähmt und sicher unter Kontrolle gehalten werden. Darüber hinaus intendierte man mit der Gründung von Zoos, die nicht nur Tiere, sondern auch Menschen aus den fernen Ländern öffentlich zur Schau stellten, um hegemoniale Ansprüche der eigenen *weißen* Ethnie und die Kolonialisierung ganzer Erdteile zu legitimieren. Die Zoos illustrierten gleichsam, dass es gelte, das ‚Fremde‘ und ‚Wilde‘ zu kontrollieren, einzuhegen und sich ‚Untertan zu machen‘, eine Weltsicht, die man als Rechtfertigung des imperialistischen Handelns vertrat.⁹

Im Folgenden wird der Fokus dieses Beitrags auf der Architektur für Wildtiere liegen, mit der „exotisierende Weltsichten reproduziert wurden“.¹⁰ Es wird untersucht, wie sich die Selbstsicht von Kolonialnationen in den Tierbauten zahlreicher Zoos widerspiegelte. Ebenso sollen Fragen nach der Symbolik der Gebäudeformen und ihrer Wirkung gestellt werden. Schließlich wird sich zeigen, welche sinnstiftende Funktion die exotisierende Formensprache der Zooarchitekturen für das koloniale Streben der Nationen des globalen Nordens um die Jahrhundertwende hatte. Um diesen Fragen nachzugehen, richtet sich zunächst der Blick auf die Vorläufer der Zoologischen Gärten, die Menagerien, da sich diese bereits mehrere Jahrhunderte vor Entstehung der ersten Zoologischen Gärten in Europa sich in aristokratischen Kreisen etabliert hatten.

Nach dem Zusammenbruch des Römischen Reiches war Stauferkönig Friedrich II. einer der ersten, der große Sammlungen nordafrikanischer und vorderasiatischer Wildtiere nach Europa bringen ließ,¹¹ wie beispielsweise in Palermo auf Sizilien,

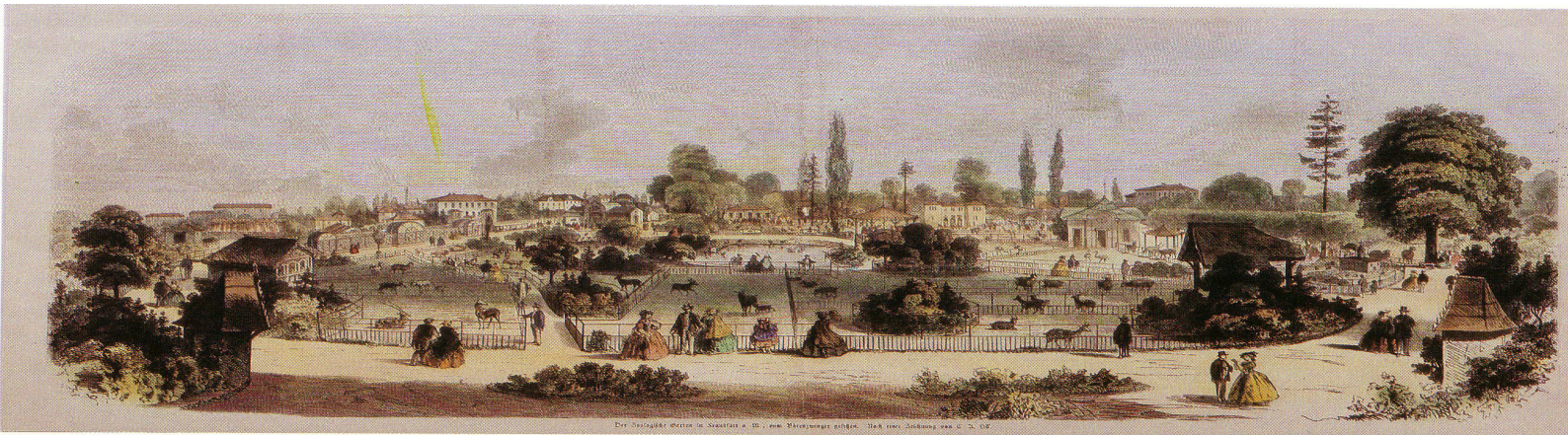
⁷ Roscher (2021), S. 4.

⁸ Ebd., S. 4.

⁹ Ebd., S. 4.

¹⁰ Ebd., S. 8.

¹¹ Verena Burhenne (Hg.), *Zoo Geschichten. Wilde Tiere für Europa*, Münster 2010, S. 10.



(Abb. 4) Zoo Frankfurt, Lill, F. C. A., 1859.
 URL: <https://www.zoo-frankfurt.de/unser-zoo/geschichte>

wo der durch das Mittelmeer begünstigte Handel florierte.¹² Auch König Heinrich III. erhielt bereits 1235 große Wildtiere als diplomatische Gastgeschenke.¹³ Nicht nur mit den besonders seltenen Exemplaren aus fernen Ländern, sondern vor allem mit der „baulichen Präsentation“¹⁴ für die zur Schau gestellten Tiere wurde europaweit konkurriert. Der *Tower of London* diente noch bis ins 19. Jahrhundert zur königlichen Tierhaltung (Abb. 10).¹⁵ Ebenso entsprachen der schon erwähnte *Jardin des Plantes* in Paris oder die *Kaiserliche Menagerie* in Schönbrunn bereits im Kern der Idee der späteren Zoologischen Gärten.¹⁶ Mehrere Tiergehege für Elefanten, Raubtiere und andere Großtiere ließ auch Lorenzo de' Medici bereits errichten. Große Bekanntheit erlangte 1485 die sog. ‚Medici-Giraffe‘, die wegen ihrer Seltenheit zahlreiche Künstler*innen anzog und als „Gegenstand politischer Verhandlungen“¹⁷ fungierte (Abb. 3).¹⁸ Der Historiker Eric Baratay beschreibt die Unterbringung der Tiere in den Menagerien als „wenig artgerechte Tierbehausungen, [die] eine hohe Sterblichkeit [verursachten und] ständigen Nachschub erforderten“.¹⁹ Da sich nur sehr wenige Sammler*innen lebende Tiere in größerem Ausmaß zulegen konnten, blieb die Praxis der Wildtierhaltung als eine gesellschaftliche Frage vorerst irrelevant.²⁰

¹² Diehl/Tuider (2019), S. 286.

¹³ Ebd., S. 286.

¹⁴ Ebd., S. 286.

¹⁵ Burhenne (2010), S. 10.

¹⁶ Ebd. (2010), S. 14.

¹⁷ Diehl/Tuider (2019), S. 286.

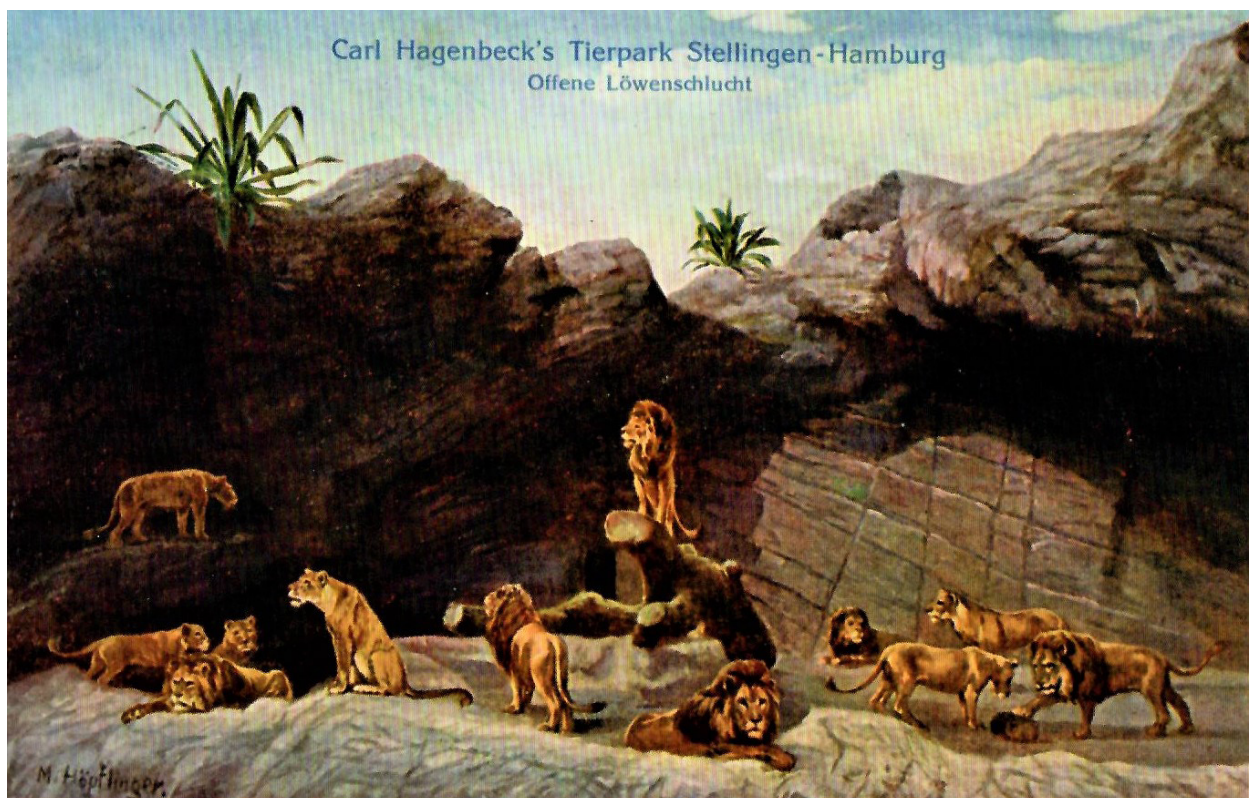
¹⁸ Ebd., S. 286.

¹⁹ Eric Baratay/Elisabeth Hardouin-Fugier, *Zoo. Von der Menagerie zum Tierpark*, Berlin 2000, S. 32.

²⁰ Ebd., S. 32.



(Abb. 5) Hagenbecks Tierpark. Haupteingang, Postkarte um 1907. Archiv Tierpark Hagenbeck, Hamburg.



(Abb. 6) Hagenbecks Tierpark. Offene Löwenschlucht, Postkarte um 1910 . Archiv Tierpark Hagenbeck, Hamburg.

Als Vorbild für zahlreiche Menagerien europäischer Fürstenhäuser muss der Baukomplex von Louis Le Vau, dem Architekten Ludwigs des XIV., näher betrachtet werden. Denn dieser deutete auf die Architektur einer absolutistischen Staatsauffassung hin und sollte die Vormachtstellung des Herrschenden über Europa symbolisieren, den „Ruhm des Königs verherrlichen“²¹, die Glorifizierung des Monarchen über das Universum versinnbildlichen,²² und schließlich die Dominanz des absolutistischen Herrschers über das Tierreich Sichtbarmachen, mit dem Vorrecht, einer inszenierten Natur beiwohnen zu können.²³ Das in den Jahren 1662–1664 im Schlosspark von Versailles aufwendig gestaltete Gebäudeensemble vereinigte Käfige, Stallungen und Gehege für „farbenprächtige Vögel und Huftiere [...] Füchse, Kamele und einen Elefanten.“²⁴ Von einem Lustschloss zweigten strahlenförmig Tierhöfe ab. Ein zentral angelegter oktogonaler Pavillon bot somit die Möglichkeit, alle einzelnen Anlagen, die lediglich mit eisernen Gittern abgeschlossen waren,²⁵ zu überblicken und zu überwachen.²⁶

Es ist davon auszugehen, dass sich die Architekten, wie hier Le Vau, auf Vitruvs Abhandlung *De architectura libri decem* (30–20 v. Chr.) bezogen haben, in der Vitruv traditionelle rechteckige Raster römischer Städte zugunsten radialkonzentrischer Pläne verwarf. Auch zur Inszenierung von Festlichkeiten dienten Menagerien, da sie hierfür „optimale Kulisse[n]“²⁷ boten und die absonderlichen Geheimnisse der Natur zeigten, die man nie oder nur sehr selten zu sehen bekam.²⁸ Ebenso symbolisierte die Konzentrierung der Tiere an nur einem einzigen Ort die Einheit von Raum und Zeit.²⁹ Der Philosoph Michel Foucault sah in dieser Konzeption bereits das „Modell einer Überwachungsstruktur“, die schließlich in der Anlage von Zoos als Inbegriff der menschlichen Kontrolle über die wilden Tiere strukturelle Gestalt annimmt.³⁰

Während die Menagerien primär als eine Art „Mikrokosmos der absolutistischen Herrschaft“³¹ fungierten und in der französischen Revolution die Kritik an dieser historischen Form der Tierhaltung in dessen Zerschlagung gipfelte,³² verfolgten die ab dem

²¹ Ebd., S. 56.

²² Ebd., S. 56.

²³ Ebd., S. 53.

²⁴ Ebd., S. 52.

²⁵ Ebd., S. 52.

²⁶ May (2021), S. 19.

²⁷ Baratay/Hardouin-Fugier (2000), S. 54.

²⁸ Ebd., S. 55.

²⁹ Ebd., S. 55.

³⁰ May (2021), S. 19.

³¹ Roscher (2021), S. 5.

³² Baratay (2000), S. 84.

frühen 19. Jahrhundert gegründeten Zoologischen Gärten einen wissenschaftsorientierten Schwerpunkt, bei der die expressive Zurschaustellung von Herrschaft in den Hintergrund geriet. Dessen ungeachtet stellen Zoologische Gärten eine Weiterentwicklung der Menagerien dar. Annelore Rieke-Müller sieht daher im Modell des Zoologischen Gartens eine „neuartige Menagerie“,³³ und die Sozial- und Kulturhistorikerin Mieke Roscher spricht bei dieser Fortentwicklung von einer „absolutistische[n] Herrschaft mit einem aus der Aufklärung übernommenen Wissens(schafts)verständnis [...], das gleichzeitig erste Züge eines bürgerlichen Zivilisationstopos aufweist, bei der das Publikum eine naturkundliche Bildung im Allgemeinen [erhalten] sollte.“³⁴

Nachdem die ersten Zoologischen Gärten im zweiten und dritten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts in Großbritannien und Irland ihre Tore öffneten und dessen Gründer von internationalen Handelsbeziehungen profitierten, lieferten die Kolonien beständig Wildtiere in die Tierparks. Eine Welle von Zoogründungen folgte v. a. in Europa in den nächsten Jahrzehnten. Nahezu alle Zoos jener Zeit standen dem gleichen Problem gegenüber: Die begrenzten Flächen ließen nur bescheidene architektonische Gestaltungen zu, sie vermittelten eher ein „gekünsteltes Parkambiente mit getrimmten Rasenflächen und Blumenrabatten.“³⁵ Harriet Ritvo sieht in dieser überall sichtbaren Künstlichkeit einen Ausdruck der Beherrschung der Natur, bei der architektonische Regeln und eben nicht Natürlichkeit das Ziel gewesen seien.³⁶ Als optischer Mittelpunkt und „pittoresker Schmuck“³⁷ zierte die meisten Zoos eine mit Wasservögeln belebte Teichanlage. Um dieses stehende Gewässer verteilten sich kleinere Gehege und Tierbehausungen im sogenannten „Style rustique“³⁸ außerdem einfache, funktionale, historistisch und ‚exotisch‘ anmutende Hütten, um die Übersichtlichkeit für die Besucher*innen zu wahren.³⁹ Diese bescheidenen Tierunterkünfte orientierten sich an der Form ländlicher Häuschen, den *grottes et hermitages*, am Vorbild des botanischen Gartens *Jardin de Plantes*.⁴⁰ Künstlich geschaffene und begehbare Felsanlagen und Grotten sowie schlicht gestaltete Türme, „historistische“⁴¹ Bärenburgen oder

³³ Annelore Rieke-Müller, „Von der Menagerie zu den zoologischen Gärten des 19. Jahrhunderts“, in: Verena Burhenne (Hg.), *Zoogeschichten. Wilde Tiere für Europa*, Münster 2010, S. 16.

³⁴ Roscher (2021), S. 5.

³⁵ Stefanie Wolter, *Die Vermarktung des Fremden. Exotismus und die Anfänge des Massenkonsums*, Erlangen-Nürnberg 2004, S. 109.

³⁶ Wolter (2004), S. 109.

³⁷ Annelore Rieke-Müller/Lothar Dittrich, *Der Löwe brüllt nebenan. Die Gründung Zoologischer Gärten im deutschsprachigen Raum 1833-1869*, Köln 1998, S. 211.

³⁸ Ebd., S. 213. Der rustikale oder Landhausstil ist der Stil traditioneller Häuser, der ehrlich, warm und gemütlich wirke. Das Wort rustikal stammt vom Lateinischen *rusticus* und bedeutet, „alles, was mit dem Landleben verbunden ist“. Cosentino, „Rustic style - timeless and warm“, o.J., URL: <https://www.cosentino.com/de/rustikaler-stil/> (letzte Sichtung 21.01.23).

³⁹ Rieke-Müller/Dittrich, (1998), S. 216.

⁴⁰ Vgl. Hellmut Heinsdorff, „Bauten und Anlagen Zoologischer Gärten“, in: *Deutsche Bau Zeitung* 18, 5 (1970), S. 921-962.

⁴¹ Rieke-Müller/Dittrich, (1998), S. 213.

⁴² Ebd., S. 212.

⁴³ Ebd., S. 211.

⁴⁴ May (2021), S. 20.

⁴⁵ Rieke-Müller/Dittrich, (1998), S. 212.

⁴⁶ Carolin Thiering, „Candida Höfers Zoologische Gärten im Kontext des Naturbegriffes“, 16.07.2020, URL: <https://www.blogger.com/blog/post/edit/2272954357101210225/3655398842180206515> (letzte Sichtung 21.01.23).

⁴⁷ Vgl. Candida Höfer/Hannah Hohl/ Ulrich Look, *Zoologische Gärten*, Hamburg 1993.

Springbrunnen trugen dazu bei, das Areal als Panoramalandschaft zu erleben. Natürliche Sichtbarrieren aus Baum- und Strauchgruppen evozierten die Illusion, „eine Reise mit den Augen“⁴² zu unternehmen, um das vermeintliche Gefühl zu erzeugen, die Tiere lebten dort, „als ob sie in Freiheit seien“ (Abb. 4).⁴³

Gleich mehrere solcher Panoramen schuf der Tierhändler und Betreiber von ‚Völkerschauen‘ Carl Hagenbeck, der 1907 Imaginationen abenteuerlicher Wildnis in Hamburg-Stellingen errichten ließ. Indem er Besucher*innen in gitterfreie Immersionslandschaften und damit vermeintlich fremde Welten entführte, war es Hagenbecks Ziel, Tiere nicht mehr in engen Behausungen, sondern in ihrem lebensweltlichen, vermeintlich natürlichen Kontext zu zeigen (Abb. 5-7).⁴⁴ Eine besondere Art der Inszenierung generierte 1864 der Tiermaler Anton Schrödl im Wiener Tiergarten.



(Abb. 7) Hagenbecks Tierpark. Panoramablick, 1914. Foto aus dem Kurzführer des Carl Hagenbecks Tierpark.

In dem er, wie sonst nur bei Dioramen üblich, „natürliche Hintergründe für die Gehege“⁴⁵ malte. Mit dieser Art der Gestaltung „bewusst in Szene gesetzter Tiergehege“⁴⁶ beschäftigte sich auch die Fotografin Candida Höfer in den 1990er Jahren, die in europäischen Zoos auf jene Art der künstlichen Hintergrundgestaltung stieß und diese Inszenierungen kritisch hinterfragte.⁴⁷ Ab der zweiten Hälfte des 19.

Jahrhunderts stieg die Zahl gefangener Tiere aus Kolonialgebieten weiter an. In den Zoos fand man jetzt rustikale Tierbehausungen vor, die ‚exotistische‘ Komponenten aufwiesen. So bekamen das Straußenhaus im Frankfurter Zoo ein geschwungenes Dach, ähnlich dem eines chinesischen Pavillons, oder man kolorierte ein Trampeltierhaus und kennzeichnete es mit einem Halbmond.⁴⁸ Ziel war noch nicht die authentische Nachbildung realer Gebäude oder die Imitation ‚exotischer‘ Baustile, sondern es ging zunächst lediglich um die Imagination bekannter Topoi.⁴⁹ Diese Ausstellungspavillons im dekorativen Kolonialstil wandelten sich zu einem Charakteristikum des Imperialismus und verkörperten schließlich die politische Haltung eines kolonial geprägten Europas. Aufwendig gestaltete ‚Tierwohnungen‘ mit Bezeichnungen wie Pavillon, Loge oder Salon verbreiteten sich zunehmend, da „werthvolle Thiere werthvolle Bauten“⁵⁰ bewohnen sollten (Abb. 8).

Die damalige, überwiegend in der Gesellschaft positive Einstellung zum Zoo mit seinen einzelnen Bestandteilen lässt sich mit dem folgenden Zitat vom „Vordenker des deutschen Naturschutzes“⁵¹ Philipp Leopold Martin⁵² prägnant wiedergeben:

Was ist aber nun wohl natürlicher und zugleich lehrreicher, als die Natur in unseren Gärten nach Welttheilen, Zonen und lokalen Verhältnissen aufzustellen?

Der Wisent verlangt Wald und der Buffalo die Prairie und wenn wir dieses thun und in die Prairie noch einen Wigwam als Stall hinsetzen, so belehren wir damit zugleich das Publikum, denn es erhält Bilder, die es niemals vergisst.⁵³

Die ‚große‘ tierliche Zooarchitektur fand bereits 1856 im Zoologischen Garten in Antwerpen ihren Anfang. Der von Charles Servais entworfene ‚Ägyptische Tempel‘ für Elefanten, Giraffen und Zebras ist das älteste Gebäude des Antwerpener Zoos. 1860 erhielt der ‚Tempel‘ an seiner Außenmauer eine Widmung in Hieroglyphenschrift. Die Übersetzung lautet:

Im Jahre des Herrn 1856, unter seiner Majestät des Königs, der Sonne und des Lebens von Belgien, dem Sonnensohn, Leopold des Ersten, dieses Haus errichtet zur Freude von Antwerpen und zur Bildung seiner Bewohner.⁵⁴

⁴⁸ Rieke-Müller/Dittrich, (1998), S. 214.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Handelsblatt, „Philipp Leopold Martin. Der Vater des Naturschutz-Gedankens“, 05.11.2015, URL: <https://www.handelsblatt.com/technik/energie-umwelt/philipp-leopold-martin-der-vater-des-naturschutz-gedankens/12547464.html> (letzte Sichtung 19.01.2023).

⁵² Martin verfasste 1878 das dreibändige Werk „Praxis der Naturgeschichte“, dessen Inhalt unter anderen auch eine der ersten bauhistorischen Darstellungen der Zoogeschichte enthält.

⁵³ Meuser, (2017), S. 10.

⁵⁴ Cornelius Holtorf, „Ägypten im Zoo“, 17.03.2005, URL: <https://www.archaeologieonline.de/artikel/2005/aegypten-im-zoo/> (letzte Sichtung 14.01.2023).



(Abb. 8) Kamelhaus, Zoo Münster im chinesischen Stil, um 1900. Stadtarchiv Münster, Fotosammlung, Nr. 1594, FotografIn unbekannt.

Dieser stilisierte ägyptische Tempel verwies also nicht nur auf die sich in ihm untergebrachten Tiere, sondern er fungierte primär als ein „Denkmal belgischer Identität“.⁵⁵ Es wurde also nicht auf einen eigenen, belgischen Baustil zurückgegriffen, sondern auf einen altägyptischen, aus dem „Land des Wissens“.⁵⁶ Mit der Gestaltung dieses ‚exotisch‘ stilisierten Bauwerkes reagierte Servais auf die in der Mitte des 19. Jahrhunderts in Europa herrschende Faszination für die ägyptische Kultur. Der ‚Tempel‘ wurde nach einem westlichen Grundriss einer Basilika konzipiert, womit die Möglichkeit gegeben war, die große zentrale Besucherhalle über ein Oberlicht zu beleuchten. Ein großes Vestibül fungiert als Ein- und Ausgang. Die dekorativen Malereien und Stuckarbeiten sind in Sgraffito-Technik⁵⁷ ausgeführt. Der Antwerpener Zoo beschreibt aktuell seine eigenen Tierhäuser so: „Die historischen Gebäude sind ein wunderbares Erbe, sie verdienen unsere Sorgfalt. Sie sind Edelsteine“.⁵⁸

⁵⁵ Rieke-Müller/Dittrich, (1998), S. 215.

⁵⁶ Ebd., S. 215.

⁵⁷ Gemalt oder gekratzt.

⁵⁸ Zoo Antwerpen, „De Zoo en Haar erfgoed gebouwen“, 2023, URL: <https://www.zooantwerpen.be/nl/erfgoed/gebouwen/> (letzte Sichtung 25.02.23).

Besonders der im Jahr 1844 gegründete Berliner Zoo sollte spätestens mit Beginn der Reichsgründung im Jahr 1871 mit einem, wie Baratay postuliert, wissenschaftlichen Stilexotismus architektonisch Maßstäbe setzen, indem damit nicht nur auf die Herkunftsländer der Tiere hingewiesen, sondern auch ein Gefühl von der jeweiligen Landeskultur vermittelt werden sollte.⁵⁹ Das ‚exotische‘ Ambiente fungierte zur Verbildlichung bürgerlicher und politischer Machtdemonstrationen und sollte Sehnsüchte im Weltmaßstab wecken. Sich schmücken mit dem Fremden, als vermeintliches Zeichen von Weltoffenheit, um Großmachtansprüche zu repräsentieren⁶⁰ war mit dieser Zurschaustellung kolonialer Macht möglich,⁶¹ oder, wie Baratay metaphorisch resümiert: „Die [...] Zoos wurden Schaufenster der Herrschaft des zivilisierten Europa über den Rest der Welt.“⁶² Nigel Rothfels charakterisiert jene Tierbehausungen und deren Sinnhaftigkeit als „despotische und kolonialistische Machtinszenierungen“.⁶³

Die besonders nach der deutschen Reichsgründung errichteten repräsentativen Tierhäuser fielen allein durch ihre imposanten Ausmaße auf. Denn diese wurden durch wirtschaftlich erfolgreiche Unternehmen⁶⁴ und von den Eintrittsgeldern millionenfacher Besucher*innen finanziert. 1884 expandierte nun auch das Deutsche Kaiserreich und musste sich gegen etablierte Kolonialstaaten behaupten. Monumentale Tierhäuser im Stil des ‚Exotismus‘, „Prunkstücke“⁶⁵ genannt, ließen sich im Berliner Zoo finden, der mit seiner Art der Gestaltung „auch kunst- und kulturhistorisches Wissen“⁶⁶ inszenierte (Abb. 9). Die einstige freie Entfaltung der Natur, so wie sie noch der Landschaftsarchitekt Peter Joseph Lenné propagierte, fand jetzt unter Zoodirektor Heinrich Bodinus mit einem systematisch angelegten Zoo mit opulenten und ‚exotistischen‘ Tierhäusern ein neues Ideal und setzte weltweit Maßstäbe.⁶⁷ Aus dem schlichten ‚Style rustique‘ wurde jetzt der prätentiose „morgenländische“⁶⁸ ‚exotic style‘, wie Biologe und Zoothistoriker Harro Strehlow diese neue Art der Architektur definierte.⁶⁹ Heinsdorff sieht hierin einen typischen Eklektizismus⁷⁰ an historischen und ‚exotischen‘ Baustilen“.⁷¹ Die den Tieren ‚angepasste‘ Architektur verwies auf die Kultur ihrer Herkunftsländer

⁵⁹ Utz Anhalt, „Zoos als Repräsentanten des Fremden – Tiere und Menschen als Exoten“, in: Verena Burhenne (Hg.), *Zoo Geschichten. Wilde Tiere für Europa*, Münster 2010, S. 43.

⁶⁰ Ebd., S. 43.

⁶¹ May (2020), S. 10.

⁶² Baratay/Hardouin-Fugier, (2000), S. 3.

⁶³ May (2020), S. 10.

⁶⁴ Lothar Dittrich, *Zootierhaltung. Tiere in menschlicher Obhut. Grundlagen*, Frankfurt a. M. 2000, S. 16.

⁶⁵ Vgl. Arthur Dürig, „Zoologische Gärten. Bauen im Zoo“, in: *Schweizer Monatsschrift für Architektur. Kunst. Künstlerisches Gewerbe* 1 (1953), S. 339-340.

⁶⁶ Christina Wessely, *Künstliche Tiere. Zoologische Gärten und urbane Moderne*, Berlin 2008, S. 99.

⁶⁷ Utz Anhalt, *Tiere und Menschen als Exoten - Exotisierende Sichtweisen auf das „Andere“ in der Gründungs- und Entwicklungsphase der Zoos*, Hannover 2007, S. 245.

⁶⁸ Dittrich, (2000), S. 15.

⁶⁹ Anhalt, (2007), S. 245. „Exotic style“ scheint kein feststehender Begriff zu sein. Vgl. hierzu: Scott A. Lukas (Hg.), *A reader in themed and immersive spaces*, 2016, S. 49.

⁷⁰ Hisour. Kunst. Kultur. Ausstellung, „Eklektizismus in der Architektur“, o.J., Eklektizismus ist ein architektonischer Stil des 19. und 20. Jahrhunderts, in dem ein einzelnes Werk eine Mischung aus Elementen vergangener historischer Stile beinhaltet, um etwas Neues und Originelles zu schaffen. URL: <https://www.hisour.com/de/eclecticism-in-architecture-29007/> (letzte Sichtung 25.01.2023).

⁷¹ Heinsdorff, (2017), S. 92.

und sollte beim Publikum, ganz in der Manier des Exotismus, zum einen Weltoffenheit suggerieren, zum anderen als Symbol für Großmachtansprüche verstanden werden.⁷² So sollte das im exotistischen Stil errichtete Antilopenhaus im Berliner Zoo zur Reichsgründung den Höhepunkt aller bis dato existierenden Tierhäuser darstellen. Zoodirektor Bodinus, zuvor für den Kölner Zoo verantwortlich und durch Studienreisen an Tierhäusern in Belgien und Holland geschult, hatte das Verlangen, etwas Ähnliches, allerdings deutlich Größeres mit arabischen und orientalischen Architekturelementen ausführen zu lassen. Als „Krone aller bisher im Zoologischen Garten ausgeführten Bauten“⁷³ betitelte die Presse damals das mit 60.000 Talern teure Antilopenhaus, das am 28. Mai 1872 von Kaiser Wilhelm I. feierlich eröffnet wurde. Beim Drei-Kaiser-Treffen (Kaiser Wilhelm I., Kaiser Alexander II. von Russland und Kaiser Franz-Joseph von Österreich-Ungarn) fungierte dieser Ort am 8. September desselben Jahres als herrschaftliche Inszenierung und als speziöses Sinnbild für Friedenspolitik.

Die Tageszeitung *Alb-Bote* erwartete in ihrem Artikel vom 7. September 1872 von dem Treffen eine Sicherung des Friedens mindestens für die nächsten zehn Jahre:

Es wäre darum ein bedeutender Erfolg und eine nicht zu unterschätzende Friedensgarantie, wenn es dieser Zusammenkunft gelänge, einen Ausgleich zu finden, sodass beide Mächte einander die Hand reichen könnten. Von einem ewigen Weltfrieden wollen wir zwar nicht träumen. Aber auf eine Reihe von Jahren, und wären es nur zehn, ist menschlicher Voraussicht nach der Friede gesichert und damit schon unendlich viel Unheil von den Völkern abgewendet. Vermag zu dieser Sicherung die Dreikaiserzusammenkunft etwas beizutragen, so wird das ihr bester und schönster Erfolg sein.⁷⁵

⁷² Anhalt, (2010), S. 43.

⁷³ Heinz-Georg Klös/Ursula Klös (Hg.), *Der Berliner Zoo im Spiegel seiner Bauten 1841-1989*, Berlin 1990, S. 58.

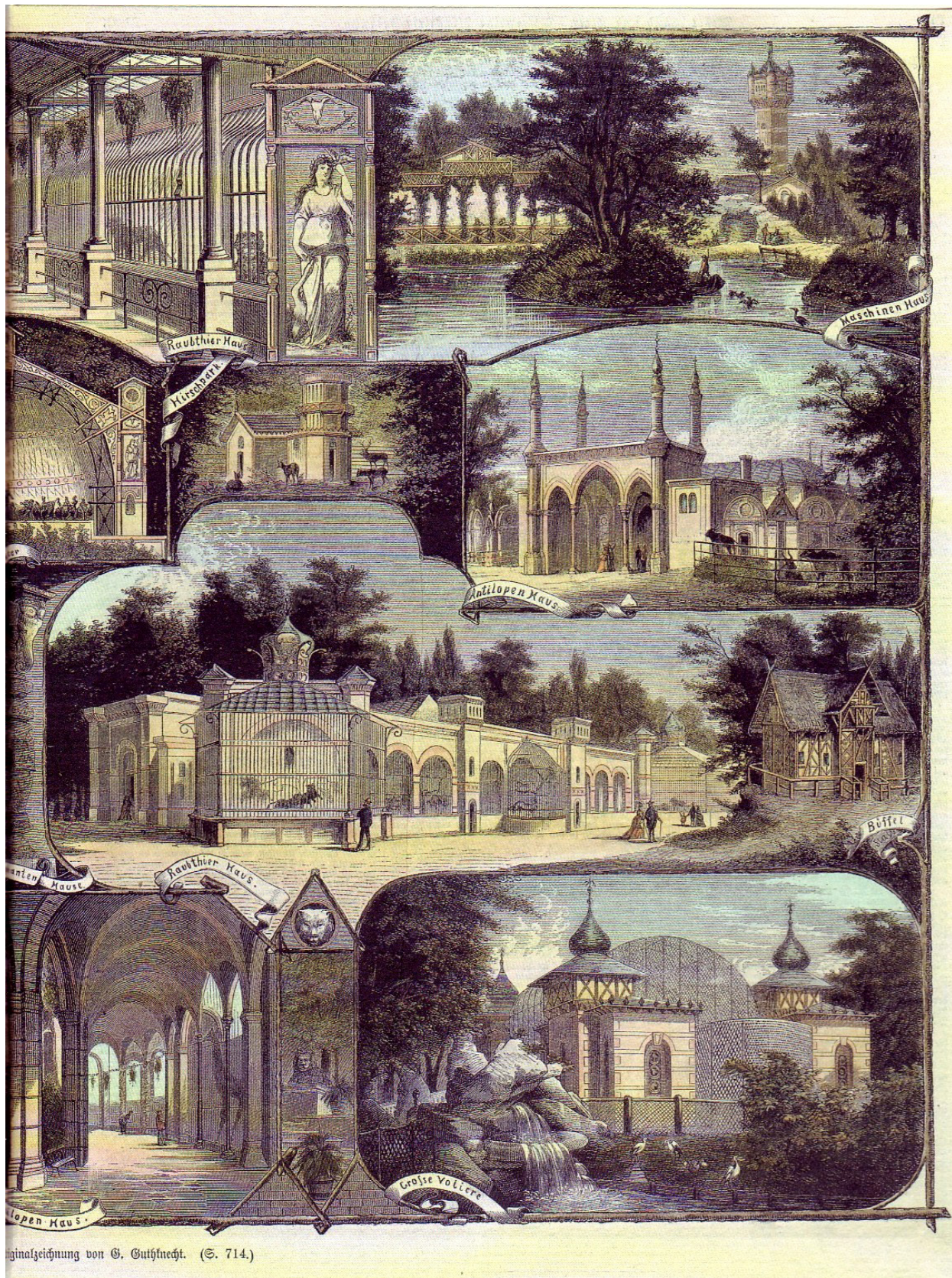
⁷⁴ Klös/Klös, (1990), S. 58.

⁷⁵ Werner Huff, „Das Dreikaisertreffen legt den Grundstein für 40 Jahre Frieden“, 31.08.2016, URL: <https://www.suedkurier.de/geschichte/Das-Dreikaisertreffen-legt-den-Grundstein-fuer-40-Jahre-Frieden;art1367821,8878080> (letzte Sichtung 11.01.2023).

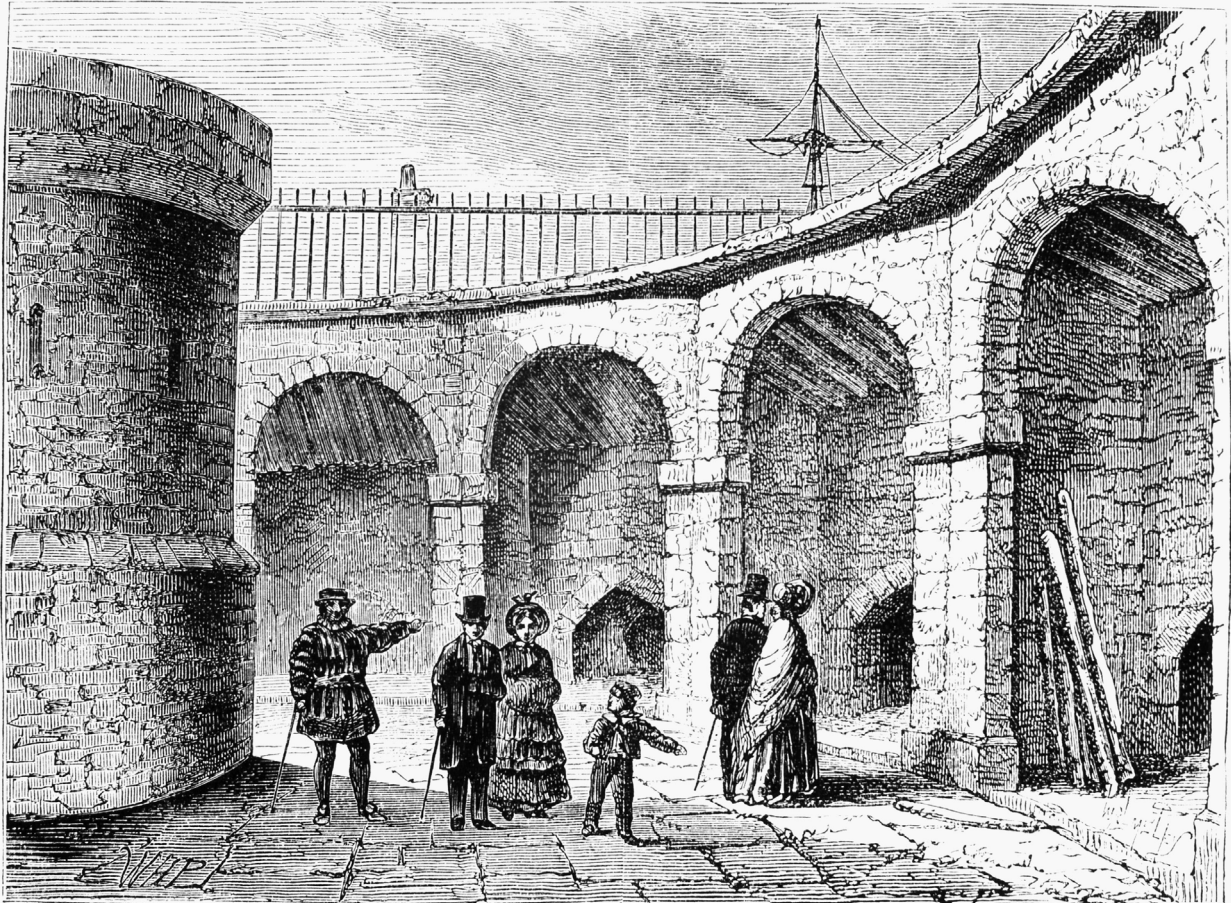
⁷⁶ Klös/Klös, (1990), S. 57.

Das 1872 stattgefundenere Treffen führte im Oktober 1873 zum Dreikaiserbund mit dem sich das Deutsche Reich, Russland und Österreich-Ungarn zur gemeinsamen Friedenssicherung verpflichteten.

Ein scheinbar schwebendes, Licht spendendes Glasdach für das große Palmenhaus im Antilopenhaus bildete den Mittelpunkt dieses „Märchen[s] aus Tausendundeiner Nacht“,⁷⁶ das zur Belichtung zweier



(Abb. 9) Aus dem zoologischen Garten in Berlin, Originalzeichnung von G. Guthknecht.
 URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Zoo_Berlin_Gebaeude_um_1880_2.jpg



THE TOWER MENAGERIE ABOUT 1820.

(Abb. 10) London. Die königliche Menagerie aus dem 13. Jahrhundert.

ULR: <https://www.alamy.de/stockfoto-tower-of-london-menagerie-nthe-konigliche-menagerie-aus-dem-13-jahrhundert-der-tower-of-london-als-es-erschien-im-jahr-1820-holz-gravur-englisch-1880-s-95796350.html>

Besucher*innentrakte sowie für die an den Rundungen verlaufenden Tierkäfige dient. Nur die Giraffenställe befanden sich mittig an der Längsseite gegenüber der Eingangshalle, die mit ihrer reichen Ornamentik Assoziationen an einen orientalischen Palast aufkommen lassen, was zusätzlich durch die farbliche Gestaltung gelber, roter und blauer Klinker betont wird. Die Innenarchitektur kennzeichnete u. a. kunstvoll verzierte, zweifarbige maurische Säulen, aus denen zum Teil Giraffenköpfe ragten und als Eingang auf dessen Ställe wiesen; Spitzbögen mit aufliegenden, mit Mosaiksteinchen besetzten Rundfenstern sowie nach oben abschließende, mit reicher Ornamentik versehene Kreuzgratgewölbe. Eingestimmt auf die im Antilopenhaus untergebrachten Tiere wurden Besucher*innen bereits von außen. Schon von Weitem erkennbar sind noch heute die goldverzierten minarettartigen Türmchen mit tropfenförmigen Spitzen, die Kapitelle mit Antilopenköpfen, Rund- und

Spitzbögen sowie die unterschiedliche Farbigkeit der Klinkersteine.⁷⁷ Im Zweiten Weltkrieg zerstört und in den Nachkriegsjahren zumindest von außen in seiner ursprünglichen Form wieder aufgebaut, erhielt das Antilopenhaus innen eine vollkommen andere, schlichte Gestaltung.⁷⁸

Durch die großen Entdecker und Kolonien entfachte sich ein dynamisches Interesse und Verlangen nach fremden Welten. Besonders gefragt waren ‚exotische‘ Tiere, die, oft in fürstliche Menagerien eingesperrt, die Strahlkraft der Herrschenden akzentuieren sollten. Tiere fungierten als ein wichtiges diplomatisches Kapital und gehörten als Gastgeschenke als Zeichen gegenseitigen Respekts der Regent*innen zum ‚guten Ton‘. Lebende Tiere aus aller Welt zu besitzen, unterstrich und visualisierte den Herrschaftsanspruch uneingeschränkter Macht und untermauerte die absolutistische Selbstinszenierung. Zur Demonstration imperialer Macht dienten oftmals strahlenförmig auslaufende Tierhöfe, die einem zentralen Gebäude entsprangen. Dieses Gebäude wurde metaphorisch als Mittelpunkt der Welt verstanden, um von hier aus den gesamten Baukomplex, als die zu überwachende und beherrschende Welt, überblicken zu können. Die Französische Revolution überwand die feudalistischen Strukturen und schenkte damit den in Menagerien eingepferchten Tieren vermeintliche Freiheit, indem sie in eine mutmaßlich zeitgemäße Unterbringung, den Zoo, überführt wurden. Die Gründung Zoologischer Gärten im frühen 19. Jahrhundert entwickelte sich zügig zu einem kontemplativen Vergnügungsort, zu einem Raum der Wissensvermittlung und zu einem Schaufenster kolonialer Herrschaft in einem irrtümlich zivilisierten Europa, das es sich zur Aufgabe gemacht hatte, die Welt zu regieren. Die zentrale Rolle für diese Inszenierungen spielten freilich nicht die Tiere selbst, sondern die für die Besucher*innen künstlich geschaffenen (Immersions-)Landschaften und besonders die ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts errichteten großen exotisierenden Tierhäuser, die die Beherrschung der Natur, die europäische Expansion in die von den Kolonialstaaten annektierten Länder, aber auch die Sehnsucht nach dem vermeintlich ‚Exotischen‘ symbolisierten.

⁷⁷ Ebd., S. 57.

⁷⁸ Ebd., S. 59.

Literatur

Anhalt, Utz, *Tiere und Menschen als Exoten - Exotisierende Sichtweisen auf das „Andere“ in der Gründungs- und Entwicklungsphase der Zoos*, Hannover 2007.

Ders., „Zoos als Repräsentanten des Fremden – Tiere und Menschen als Exoten“, in: Verena Burhenne (Hg.), *Zoo Geschichten. Wilde Tiere für Europa*, Münster 2010, S. 43.

Baratay, Eric/Hardouin-Fugier, Elisabeth, *Zoo. Von der Menagerie zum Tierpark*, Berlin 2000.

Burhenne, Verena (Hg.), *Zoo Geschichten. Wilde Tiere für Europa*, Münster 2010.

Diehl, Elke/Tuider, Jens (Hg.), *Haben Tiere Rechte? Aspekte und Dimensionen der Mensch-Tier-Beziehung*, Bonn 2019.

Dittrich, Lothar, *Zootierhaltung. Tiere in menschlicher Obhut. Grundlagen*, Frankfurt/Main 2000.

Dürig, Arthur, „Zoologische Gärten. Bauen im Zoo“, in: *Schweizer Monatsschrift für Architektur. Kunst. Künstlerisches Gewerbe* Nr. 1 (1953), S. 339-340.

Heinsdorff, Hellmut, „Bauten und Anlagen Zoologischer Gärten“, in: *Deutsche Bau Zeitung* 18/5 (1970), S. 921-962.

Höfer, Candida/Hohl, Hannah/Look, Ulrich, *Zoologische Gärten*, Hamburg 1993.

Klös, Heinz-Georg/Klös, Ursula (Hg.), *Der Berliner Zoo im Spiegel seiner Bauten 1841-1989*, Berlin 1990.

May, Christina Katharina, *Die Szenografie der Wildnis. Immersive Techniken in zoologischen Gärten im 20. und 21. Jahrhundert*, Berlin 2020.

Dies., „Blicke ins Territorium. Die inszenierten Tierräume der Zooarchitektur“, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte. Der Zoo* 71/9 (2021), S. 18-24.

Rieke-Müller, Annelore/Dittrich, Lothar, *Der Löwe brüllt nebenan. Die Gründung Zoologischer Gärten im deutschsprachigen Raum 1833-1869*, Köln 1998.

Dies., „Von der Menagerie zu den zoologischen Gärten des 19. Jahrhunderts“, in: Verena Burhenne (Hg.), *Zoogeschichten. Wilde Tiere für Europa*, Münster 2010, S. 8-19.

Roscher, Mieke, „Zoopolis. Eine politische Geschichte zoologischer Gärten“, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte. Der Zoo* 71/9 (2021), S. 4-10.

Wessely, Christina, *Künstliche Tiere. Zoologische Gärten und urbane Moderne*, Berlin 2008.

Wolter, Stefanie, *Die Vermarktung des Fremden. Exotismus und die Anfänge des Massenkonsums*, Erlangen-Nürnberg 2004.

Onlinequellen

Cosentino, „Rustic style – timeless and wam“, o. J., URL: <https://www.cosentino.com/de/rustikaler-stil/> (letzte Sichtung 21.01.2023).

Handelsblatt, „Philipp Leopold Martin. Der Vater des Naturschutz-Gedankens“, 05.11.2015, URL: <https://www.handelsblatt.com/technik/energie-umwelt/philipp-leopold-martin-der-vater-des-naturschutz-gedankens/12547464.html> (letzte Sichtung 19.01.2023).

Hisour, Kunst. Kultur. Ausstellung, „Eklektizismus in der Architektur“, o. J., URL: <https://www.hisour.com/de/eclecticism-in-architecture-29007/> (letzte Sichtung 25.01.2023).

Holtorf, Cornelius, „Ägypten im Zoo“, 17.03.2005, URL: <https://www.archaeologie-online.de/artikel/2005/aegypten-im-zoo/> (letzte Sichtung 14.01.2023).

Zoo Antwerpen, „De Zoo en Haar erfgoed gebouwen“, 2023, URL: <https://www.zooantwerpen.be/nl/erfgoed/gebouwen/> (letzte Sichtung 25.02.2023).

Huff, Werner, „Das Dreikaisertreffen legt den Grundstein für 40 Jahre Frieden“, 31.08.2016, URL: <https://www.suedkurier.de/geschichte/Das-Dreikaisertreffen-legt-den-Grundstein-fuer-40-Jahre-Frieden;art1367821,8878080> (letzte Sichtung 11.01.2023).

Thiering, Carolin, „Candida Höfers Zoologische Gärten im Kontext des Naturbegriffes“, 16.07.2020, URL: <https://www.blogger.com/blog/post/edit/2272954357101210225/3655398842180206515> (letzte Sichtung 21.01.2023).

Universität Hohenheim, „Was ist eigentlich Taxonomie?“, o.J., URL: <https://kombiota.unihohenheim.de/definition-taxonomie> (letzte Sichtung 09.01.2023).

Die Darstellung des ‚Anderen‘ in alltagskulturellen Bildformen – Eine diachrone Analyse rassistischer und kolonialer Stereotype in ausgewählten Comics

Marthe Wierenga

Die Kunst, mit Bildern Geschichten zu erzählen, blickt auf eine lange Tradition zurück – denkt man beispielsweise an den Teppich von Bayeux (ca. 1070 in Bayeux), der in unzähligen Szenen die Geschehnisse rund um die Schlacht von Hastings (1066) in der Kombination von Bildern und lateinischen Texten darlegt, oder führt man sich die viel weiter zurückliegenden prähistorischen Höhlenmalereien unserer Vorfahren vor Augen, die gemeinhin als die Anfänge von visuell-sequenzieller Erzählung gehandelt werden.¹ Der moderne Inbegriff derartiger Bildergeschichten etablierte sich dagegen erst Ende des 19. Jahrhunderts – nunmehr mit der Bezeichnung ‚Comic‘ versehen –, als die Darstellungsform durch ihre Aufnahme in die großen Tages- und Wochenzeitungen eine breite Leserschaft erreichte und sich somit mehr und mehr zu einem populärkulturellen Massenmedium entwickelte. Der Comic ist demzufolge als eine relativ junge Kunstform zu beschreiben, die im akademischen Diskurs noch bis in jüngste Zeit aufgrund ihrer offensichtlichen Intermedialität als Chimäre zwischen Literatur und Bildender Kunst (de-)klassiert wurde, es jedoch zunehmend schaffte, sich von ihren mit Klischees behafteten Vorurteilen zu lösen.

Das Medium kann also in vielerlei Hinsicht als ‚Grenzgänger‘ gesehen werden: Nicht nur spielt dieses intramedial gesehen mit der Kombination von Bild und Text und spricht gesellschaftliche und kulturspezifische Konventionen an, sondern es problematisiert die Darstellungsform gleichsam intermedial mit ihrem kreativen und subversiven Potential die distinktiven Grenzformen von Literatur(-wissenschaft), Bild- und Kunst(-wissenschaft), von Hoch- und Populärkultur. Gerade dieses Spannungsverhältnis erschwert

¹ Vgl. Andreas Knigge, *Alles über Comics*, Hamburg 2004, S. 89ff.

offensichtlich auch eine gemeinverständliche Definition des hybriden² Gegenstandes. Am geläufigsten sind in Anlehnung daran wahrscheinlich die Ausführungen des US-amerikanischen Künstlers und Theoretikers Scott McCloud, der Comics definiert als „juxtaposed pictorial and other images in deliberate sequence, intended to convey information and/or to produce an aesthetic response in the viewer“.³ Andere etablierte Definitionen schließen hieran an, legen aber neben dem Aspekt der Sequenzialität auch Wert auf das Zusammenspiel von narrativen und bildlichen Strukturen sowie die bereits dem Wort ‚Comic‘ inhärente Nähe zur Komik – wenngleich der Terminus heutzutage vermeintlich auch für Bild-Erzählungen verwendet wird, die kein humoristischer Einschlag kennzeichnet, wie etwa der Adventure-Strip.⁴ Der Begriff des Comics zeichnet sich somit durch eine gewisse Deutungsoffenheit und Unschärfe aus, die es unabdingbar machen, sich dem einzelnen Beispiel aus einer differenzierten Perspektive zu nähern und es, eben ohne auf ein etwaiges normatives Regelwerk zurückzugreifen, hinsichtlich seiner individuellen Eigenheiten und Wirkungsmacht zu analysieren.

Fraglos ist die Tatsache, dass sich der Comic in seinem kreativen Potential Konzepten der Repräsentation, Symbolisierung und Stereotypisierung bedient. Laut dem französischen Theoretiker Thierry Groensteen greift das Medium dabei „kraft seines analogen, mimetischen Charakters auf [das] Prinzip des (Wieder-)Erkennens [zurück]“.⁵ Insbesondere Stereotype sind demnach eine bezeichnende und semiotisch notwendige Strategie des Genres, um beispielsweise Menschengruppen, Kulturen oder komplexe Sachverhalte ökonomisch effektiv zusammenzufassen. Als mentale Repräsentationen⁶ der Welt sind sie nun mal, sozialpsychologisch ausgedrückt, ein wichtiges Nebenprodukt der menschlichen Kognition, um die Sachverhalte, mit denen wir tagtäglich zu tun haben, zu verstehen, zu vereinfachen und zu kategorisieren. Darüber hinaus ist es aber für den hier untersuchten Diskurs überaus wichtig zu betonen, dass Stereotype eine gesellschaftliche Komponente aufweisen und somit nicht nur isoliert in den Köpfen einzelner Individuen existieren. Derartige Repräsentationen werden

² Vgl. Thierry Groensteen, „Zwischen Literatur und Kunst. Erzählen im Comic“, in: *APuZ: Aus Politik und Zeitgeschichte* 64 (2014), S. 33f.

³ Scott McCloud, *Understanding Comics*, New York 1993, S. 20.

⁴ Vgl. Eckart Sackmann, „Comics sind nicht nur komisch. Zur Benennung und Definition“, in: ders., *Deutsche Comicforschung*, Hildesheim 2007, S. 7–16, hier S. 8.

⁵ Groensteen (2014): Anm. 2, S. 36.

⁶ Vgl. Klaus Jonas/Wolfgang Stroebe u.a., *Sozialpsychologie. Eine Einführung*, Berlin/Heidelberg 2007⁶, S. 82 u.a. (Hg.).

innerhalb der sozialen Interaktion und des kulturellen Kontexts immerwährend diskursiv konstruiert und bergen des Weiteren das Potenzial bzw. die Gefahr, sich zu fixierten und präskriptiven Realitäten zu entwickeln. Daraus folgt, dass Stereotype maßgeblich daran beteiligt sind, soziale Abgrenzungen voneinander, konkreter gesagt, Eigengruppenbevorzugung und Fremdgruppenabwertung zu befördern.⁷ Im Sinne der Cultural Studies sind Stereotype durch diese Prozesse des ‚Othering‘⁸ untrennbar verbunden mit der Bildung von Vorurteilen und der Zuspitzung von Diskriminierung und Rassismus.

Auch, wenn nicht gar insbesondere, im Bereich (post)kolonialer Comics kommt es angesichts des frequenten Zurückgreifens auf Stereotype zu gewissen, sowohl offensichtlichen als auch versteckten rassistischen Asymmetrien zwischen dem (ehemaligen) Kolonisator und ‚dem Anderen‘. In Anlehnung an die Ansprüche der Postcolonial Studies gilt es darum im Folgenden, sich mit derartigen Manifestationen auseinanderzusetzen, d.h. sie exemplarisch und mithilfe einiger zuvor formulierter Kriterien aufzudecken, ihre europäisch-kolonialen Legitimationsstrategien und Machtgefälle zu benennen und in diesem Prozess zu dekonstruieren.

Innerhalb der Postcolonial Studies steht das Genre des Comics schon seit langem im Fokus der dort geführten Auseinandersetzungen. Der akademische Diskurs versucht dabei, latente epistemische Äußerungen von Gewalt⁹ in dem hier zur Diskussion stehenden Medium aufzudecken und dabei im Sinne Michel Foucaults (1926–1984) gewisse Widerstandspotenziale¹⁰ hinsichtlich der auch in unserer heutigen globalisierten Welt fortwährend bestehenden und spürbaren Missverhältnisse zu formulieren, die der Kolonialismus hervorgebracht hat. Auf der Basis von postkolonialen Theorien können daher einerseits eurozentrische und essentialistische Denkmuster dekonstruiert werden. Andererseits erhebt die postkoloniale Kritik ebenfalls den Anspruch, die gegenwärtige Position eines jeden im kolonialen Machtapparat zu erkennen und einer Selbstkritik zu unterziehen (wie dies beispielsweise die

⁷ Vgl. Henri Tajfel, *Human Groups and Social Categories. Studies in Social Psychology*, Cambridge u.a. 1981.

⁸ Vgl. Gayatri Chakravorty Spivak, „The Rani of Sirmur. An Essay in Reading the Archives“, in: *History and Theory* 24:3 (1985), S. 247–272.

⁹ Vgl. Gayatri Chakravorty Spivak, „Can the Subaltern Speak?“, in: Patrick Williams, Laura Chrisman (Hg.), *Colonial Discourse and Post-colonial Theory. A Reader*, New York 1994, S. 66–111, hier S. 76.

¹⁰ „Wo es Macht gibt, gibt es Widerstand“, in: Michel Foucault, *Der Wille zum Wissen (= Sexualität und Wahrheit, Bd. 1)*, Frankfurt am Main 1983, S. 96.

transdisziplinäre Forschungsrichtung der *Kritischen Weißseinsforschung*¹¹ tut). Laut Gayatri Chakravorty Spivak habe das ‚worlding‘, die imperialistische Konstruktion des kolonisierten Raumes durch den europäischen Imperialismus und die dadurch evozierte Produktion der ‚Dritten Welt‘, nämlich zu einer gewissen unhinterfragten Selbstverständlichkeit geführt, die es somit zu hinterfragen gilt, um auf diese Weise einer Verleugnung entgegenzuwirken bzw. neue Lösungsansätze formulieren zu können.¹²

Ganz im Sinne der Postcolonial Studies setzt der vorliegende Beitrag daher an den einleitenden theoretischen Ausführungen an und exemplifiziert diese anhand des für diesen Kontext ausgewählten Forschungsgegenstandes – des Erzählmediums Comic. Es wird untersucht, wie sich Prozesse von ‚Othering‘ in ausgewählten Comics äußern und insbesondere, auf welche Erzählstrategien des ‚Othering‘ zurückgegriffen wird. Ohne den Anspruch zu erheben, allgemeingültige Aussagen und Rückschlüsse hinsichtlich rassistischer Formen in der hier zur Diskussion stehenden Kunstform zu treffen, kann diese Arbeit als ein reflexiver Einblick in etwaige koloniale Machtstrukturen gehandhabt werden und als ein Versuch, weitere diskursive Reflexionen anzuregen.

Um einen möglichst umfassenden Überblick zu gewährleisten, erfolgen die analytischen Auseinandersetzungen anhand der hiernach kurz aufgelisteten Kategorien: Zunächst soll es darum gehen, die in den Comics dargestellten Eigenschaften des ‚Anderen‘ zu umschreiben und in einen Vergleich zu setzen mit denen des ehemaligen Kolonisators (1). Daran anknüpfend wird das Verhältnis zwischen beiden Entitäten näher beleuchtet und kritisch diskutiert (2). Darüber hinaus wird die Repräsentation des ‚anderen‘ Landes und der ‚anderen‘ Natur beschrieben (3). Der Abschluss wird von einer Analyse hinsichtlich der Darstellung der ‚anderen‘ Frau geformt (4), der, wie sich zeigen wird, eine doppelte Marginalisierung widerfährt. Da der Fokus dieses Beitrags vor allem auf diesen Kategorien und nicht etwa auf einer einzelnen Comicgeschichte liegt, haben die für die Analyse hinzugezogenen Comics eine eher unterstützende und exemplifizierende Funktion.

¹¹ Vgl. Maureen Maisha Eggers u.a., *Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*, Münster 2005. Vgl. Anna Greve, *Farbe – Macht – Körper. Kritische Weißseinsforschung in der europäischen Kunstgeschichte*, Karlsruhe 2014.

¹² Vgl. Gayatri Chakravorty Spivak, *A Critique of Postcolonial Reason. Towards a History of the Vanishing Present*, Calcutta/New Delhi 1999, S. 114f.

Die Eigenschaften des ‚Anderen‘

Als einleitendes Beispiel in den analytischen Hauptteil dieses Essays dient der durchaus bekannte und mittlerweile äußerst umstrittene Comic *Tim im Kongo*, im französischen Original *Tintin au Congo* (1930). Das Album ist der Reihe *Tim und Struppi* des belgischen Zeichners Hergé (1907–1983) entnommen, erschien 1930 zunächst in Schwarz-Weiß, wurde 1946 koloriert und erfuhr 1975 erneute Anpassungen. In der Geschichte reisen Tim und Struppi gemeinsam nach Belgisch Kongo, das sich zum Zeitpunkt der Verfassung der Geschichte unter belgischer Kolonialherrschaft befand, und erleben mit dem einheimischen Jungen Coco verschiedene Abenteuer. Bereits ein erster Leseindruck vermittelt die Tatsache, dass der Band nur so von Klischees und Stereotypen durchzogen ist. Eine nähere Betrachtung der kongolesischen Menschen bezüglich ihrer attributiven Eigenschaften ist in diesem Fall lohnend, da sich hier deutlich rassistische Vorstellungen manifestieren: Was ihr Äußeres betrifft, werden die betreffenden People of Color (PoC) von Hergé grundsätzlich mit übergroß gezeichneten, dicken Lippen dargestellt und erwecken so den Eindruck, als würden Tim und Struppi mit affenähnlichen Gestalten interagieren.¹³

Die affengleiche Darstellung der kongolesischen Menschen ist ein im kolonialen Diskurs tief verankertes Assoziationsmuster, das auf die Zeit des ersten Kontakts zwischen den damaligen europäischen Seefahrern und der afrikanischen Bevölkerung zurückgeht. Eine wissenschaftliche Untermauerung erlebte die ‚N-ape‘-Metapher¹⁴ aber insbesondere in den biologischen Studien des 19. Jahrhunderts zu Evolution und Rassenhierarchie, die jegliche afrikanische Völker zwischen den am wenigsten entwickelten Primaten und der am höchsten fortgebildeten Stufe der Weißen einstuften.¹⁵ Mithilfe derartiger wissenschaftlicher Fundierungen konnten gewisse Stereotype untermauert werden – etwa, dass Menschen afrikanischer Abstammung von Natur aus faul und dumm seien, zu aggressivem

¹³ Für einen visuellen Eindruck vgl. folgende Webseiten: http://www.comicriese.de/h_art_an-sicht.php?A_Num=1051001&-co_mic=i05sb8a3rrh6r9q3g-cpqtfq11&ASG=Carlsen+Comics&AGN=1&ASN=105&artos=1&NAM=Tim+%26+Struppi&COD=Band%201&TIT=Tim%20im%20Kongo&AUT=Herge&PRS=9.95#lese, zuletzt abgerufen am 11.10.2023 und <http://histoire-geo-crecy.over-blog.com/article-la-lutte-contre-le-racisme-121674374.html>, zuletzt abgerufen am 11.10.2023.

¹⁴ Vgl. Tommy L. Lott, *The Invention of Race. Black Culture and the Politics of Representation*. Malden, MA 1999.

¹⁵ Vgl. ebd. S. 8f.

¹⁶ Für einen Einblick in die Studien s. Phillip Atiba Goff/Jennifer L. Eberhardt u. a., „Not Yet Human. Implicit Knowledge, Historical Dehumanization, and Contemporary Consequences“, in: *Journal of Personality and Social Psychology* 94:2 (2008), S. 292–306. Das Zitat ist entnommen aus: Tom Jacobs, „Studies Expose ‚Apelike‘ Stereotype Among Whites“, in: *Pacific Standard*. 22. 03.2008 [online: <https://psmag.com/social-justice/studies-expose-apelike-stereotype-among-whites-20708>; letzte Sichtung 16.05.2023].

¹⁷ Hergé im Interview mit dem französischen Schriftsteller Numa Sadoul, 1986. Deutsche Übersetzung des Zitats entnommen aus: Michael Farr, *Auf den Spuren von Tim & Struppi*, Hamburg 2006, S. 22.

Verhalten neigen würden, zudem von einem starken Sexualdrang geleitet und daher auf externe Kontrolle angewiesen seien.

Dass derartige affen-relatierte Assoziationsmuster ein bis heute fortwährendes, unterbewusst verankertes Phänomen sind, haben unter anderem die Wissenschaftler*innen Phillip Atiba Goff, Melissa J. Williams u.a. in einer Reihe von sechs Studien bestätigt, in der sie mit Blick auf die weiße US-amerikanische Bevölkerung bis dato unbeachtete mentale Relationen zwischen Affen und PoC aufwiesen. Eberhardt, Sozialpsychologin an der Stanford University, fasst die Motivation hinsichtlich der durchgeführten Studienreihe wie folgt zusammen: „I don’t think it’s intentional, but when people learn about human evolution, they walk away with a notion that people of African descent are closer to apes than people of European descent. When people think of a civilized person, a white man comes to mind“.¹⁶

Eine derartige karikierende Primitivisierung und Reduzierung erfährt auch der Rest des gezeichneten afrikanischen Körpers in dem hier diskutierten Comic; dies ist insbesondere sichtbar an den entblößten Oberkörpern der Kongolesen, dem Tragen der Lendenschürze und ihres exotisch anmutenden Schmucks. Als ‚primitiv‘ werden auch die Schilde und Lanzen dargestellt, die die Indigenen teils in ihren Händen halten. In der Art ihrer reduzierenden und essentialistischen Repräsentation sind die hier ausgewiesenen Attribuierungen als deutliche Stereotypisierungen zu beschreiben. Es verwundert darum nicht, dass der Comic vor allem ab den 1950er Jahren im Zuge der Dekolonisation Afrikas zunehmend in die Kritik geriet und Hergé rassistische Darstellungen vorgeworfen wurden. In einem Interview von 1986 äußert sich der Autor wie folgend dazu:

Wie bei Tim im Lande der Sowjets [1929] war ich auch beim Kongo voller Vorurteile, die aus dem bürgerlichen Milieu stammten, in dem ich verkehrte [...] 1930 wusste ich über diese Länder nur das, was sich die Leute zu jener Zeit erzählten: ‚Die Afrikaner sind wie große Kinder... Sie können sich glücklich schätzen, dass wir jetzt da sind usw.‘ Und so habe ich diese Afrikaner gezeichnet, im reinsten paternalistischen Geist, ganz so, wie er in jenen Jahren in Belgien vorherrschte.¹⁷

Die Tatsache, dass sich der Comic als populärkulturelle Erzählform eben jener Gestaltungstechniken des (Wieder-)Erkennens bedient, macht das Medium an sich anfällig für eben jene Formen epistemischer Gewalt,¹⁸ die hier augenfällig in Hergés *Tim im Kongo* zum Ausdruck kommen. Dass derartige rassistische Charakterisierungen nicht nur auf schon länger zurückliegende Comicerzählungen wie *Tim im Kongo* beschränkt sind, sondern diese auch in moderneren Comics zu finden sind, zeigt ein weiteres Beispiel aus der Comicserie *Suske en Wiske*, eine belgisch-flämischen Comicserie, in der die beiden Hauptcharaktere auf verschiedenen Kontinenten in unterschiedlichen Epochen Abenteuer erleben. In der Ausgabe *Mami Wata* von 2017 treffen wir ebenfalls auf PoC, die deutlich affenähnliche Eigenschaften aufweisen.¹⁹ In ihrer Darstellung ähneln sie eklatant den gezeichneten PoC aus *Tim im Kongo*: Insbesondere ihre Münder und die ungeformten Köpfe sind hier aufgrund ihrer affenähnlichen Repräsentation abermals bezeichnend.

Eindeutig liegen auch hier Formen der Diffamierung vor, die eine Abwertung und Bloßstellung des ‚Anderen‘ evozieren. Gleichsam kann die hier gezeigte Szene als symptomatisch für die von Goff et al. aufgezeigten und auch gegenwärtig (immer noch) als herabwürdigend empfundene Assoziationen auslösend, interpretiert werden. Damit reiht sich die Beobachtung ebenfalls in die von dem Kulturwissenschaftler Stuart Hall umschriebenen ‚representational practices‘²⁰ ein, der Versuch, Bedeutung (‚meaning‘) in einem soziokulturellen Kontext zu fixieren. Laut Hall definiert eben diese Fixierung die hier zum Tragen kommenden stereotypisierenden Praktiken: „[...] stereotyping reduces, essentializes, naturalizes and fixes difference.“²¹ Mithilfe der besprochenen zwei Beispiele konnten einige wichtige Attribuierungen und Assoziationen hinsichtlich der phänotypischen sowie charakterlichen Darstellung der betreffenden indigenen Bevölkerung aufgezeigt werden. Darüber hinaus wurde demonstriert, dass derartige diffamierende Stereotypisierungen eine zeitlich wirkmächtige Verankerung bedeuten können und es daher umso bedeutsamer ist, diese zu erkennen und zu dekonstruieren.

¹⁸ Vgl. Spivak (1994), Anm. 9, S. 76.

¹⁹ Als Reaktion auf die affenähnliche Darstellung des Afrikaners in dem Comic wurde eine Protestaktion von der in Ruanda geborenen Autorin Dalilla Hermans ins Leben gerufen. Unter dem Hashtag *nomoremonkeybusiness* rief sie dazu auf, eigene, angemessenere Zeichnungen genau dieses Mannes zu entwerfen und zu veröffentlichen. Der Verlag *Standaard Uitgeverij* hat sich daraufhin für die Abbildungen entschuldigt. Für einen visuellen Eindruck der Szene vgl. die Webseite https://www.standaard.be/cnt/dmf20170626_02942442 (letzte Sichtung 11.10.2023).

²⁰ Vgl. Stuart Hall/Jessica Evans u. a. (Hg.), *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, London/Thousand Oaks Calif (2013)², S. 218.

²¹ Ebd., S. 247.

Das Verhältnis des ‚Wir‘ und des ‚Anderen‘

Interessant ist es auch, auf das Verhältnis zwischen dem dargestellten ‚Anderen‘ und dem ‚weißen‘ Kolonisator einzugehen. In diesem Kontext wird ersichtlich, dass diffamierende stereotype Zuschreibungen, wie die zuvor herausgearbeiteten, zu einem überaus asymmetrischen Machtgefälle innerhalb dieser Beziehung führen können, in der sich der Weiße über den karikierten marginalisierten ‚Anderen‘ erhebt. Deutlich wird dies abermals in dem Band *Tim im Kongo*, in dem der ‚Weiße‘ dem ‚Anderen‘ als in vielerlei Hinsicht superior dargestellt wird – sei es, weil sich Tim als ‚White Savior‘ präsentiert, als militärisch und kognitiv überlegen bzw. demgegenüber als ‚unschuldiger‘, barmherziger ‚Weißer‘ auftritt. Eine derartige Überlegenheit sehen wir beispielsweise in einer Szene, in der Tim, nachdem dieser mit seinem Auto ein Zugunglück verursacht hat, den Schaden repariert und den Zug wieder in Bewegung setzt. Als Dank für seine Heldentat lädt ihn der dort ansässige König Rumaroma ein, einige Tage in seinem Dorf zu verbleiben.²² Bezeichnend ist hier der Wandel, den Tim in seiner Position als Weißer und in Abgrenzung zum ‚Anderen‘ durchläuft: Von den Einheimischen zunächst als „böser weisser Mann“ beschimpft, der mit seiner Unüberlegtheit den „armen schwarzen“²³ Insassen Leid zugefügt hat, wird der Protagonist letztlich zum innovativen Retter, wortwörtlich zum ‚White Savior‘ erhoben. In dem interagierenden Verhältnis beider Instanzen nimmt die Karikierung eine wichtige Rolle ein, indem sie die Kongolesen als dümmlich, ungesittet und faul darstellt und dem Ereignis somit seinen ‚Ernst‘ entzieht. Neben den bereits bekannten bildlichen Attributionen nutzt Hergé auch auf sprachlichem Niveau das Mittel der Stereotypisierung aus, indem er die ‚Anderen‘ mit einem Sprachfehler versieht, der sich in grammatikalisch inkorrekten Sätzen, dem frequenten Gebrauch von ‚Dingsbums‘ und dem Namen ‚Rumaroma‘ äußert.²⁴ Dass in den hier analysierten Szenen überaus evidente Formen des ‚Othering‘ enthalten sind, wird durch weitere Gegensätze unterstrichen, wie etwa die offensichtliche Gegenüberstellung zwischen westlichen Errungenschaften, dem Auto und dem Zug,

²² Für einen visuellen Eindruck der Szene vgl. folgende Webseiten: http://www.comicriese.de/h_art_ansicht.php?A_Num=1051001&co_ (letzte Sichtung 11.10.2023) und <http://histoire-geo-crecy.over-blog.com/article-la-lutte-contre-le-racisme-121674374.html> (letzte Sichtung 11.10.2023). Eine Auseinandersetzung mit der hier diskutierten Szene findet sich zudem in Marco Camphens, „Zwarte mensen in strips“, in: *EUR/FHKW* (2002/2003), S. 1–8.

²³ Hergé, *Tim im Kongo*, Hamburg (2008[1930]), S. 20.

²⁴ Sprachfehler sind ein äußerst frequentes Mittel der Stereotypisierung, vgl. in diesem Kontext beispielsweise die Karikierung des Piraten Baba in der *Asterix*-Comicreihe.

und der sehr primitiv dargestellten Bevölkerung und Umgebung. Darüber hinaus weist auch die verfälschte und gleichzeitig diffamierende Übertragung ‚westlicher‘ Herrschaftskonzepte und -attribute in den kolonisierten afrikanischen Kontext (vgl. hier vor allem den Teigroller des Königs als Zepter, den hölzernen Stuhl als Thron und die Kiste als Fußstütze) den kolonisierten ‚Anderen‘ im Vergleich zu seinem europäischen Gegenüber als minderwertig aus.

„Difference matters“,²⁵ so umschreibt Hall die Erkenntnis, dass derartige negative Repräsentationen von Differenz immer mit Konzepten von Macht, Abgrenzung und Rassismus zu tun haben.²⁶ Die hier analysierte Szene kann als Sinnbild dieser Äußerung interpretiert werden. Konkret gesagt erhebt sich in diesem Fall der ‚weiße‘ Europäer in seiner Figur als ‚White Savior‘ mittels seiner Fähigkeiten und modernen Ausstattung über den primitiv karikierten ‚afrikanischen Anderen‘. Eklatant ist umso mehr das Panel, in dem Tim von vier Dienern auf einer Sänfte getragen wird, da die zuvor aufgeworfenen Ausführungen hinsichtlich der westlichen Superiorität hier eine wortwörtliche Verbildlichung erfahren. Zusammenfassend ist der weiße Kolonisator dem unterworfenen ‚Anderen‘ also in jeder Hinsicht ‚überlegen‘: auf sprachlichem Niveau, in politisch-militärischer Hinsicht und sozial gesehen ebenfalls.

Das ‚andere‘ Land und die ‚andere‘ Natur

Ein weiterer Aspekt, der nicht unerwähnt bleiben sollte, ist das Zurückgreifen auf Stereotype bei der in Comics gezeichneten Landschaft bzw. Natur. Aus sozialkonstruktivistischer Perspektive sind Landschaften soziale Konstrukte, denen durch uns Menschen performativ Bedeutung zugeschrieben wird. Der deutsche Geograph Erik Aschenbrand verweist in den Ausführungen zu der von Olaf Kühne aufgestellten sozialkonstruktivistischen Landschaftstheorie auf die wichtige Bedeutung, die stereotype Vorstellungen für das Landschaftsverständnis einer Gesellschaft bzw. eines Individuums haben.²⁷ Wichtig ist es, in diesem Kontext davon auszugehen, dass derartige Landschaftsvorstellungen „insbesondere für solche

²⁵ Hall (2013), Anm. 20, S. 224.

²⁶ Vgl. ebd., S. 224–268.

²⁷ Vgl. hierfür einerseits die Ausführungen von Olaf Kühne zu seiner sozialkonstruktivistischen Landschaftstheorie: Olaf Kühne, „Sozialkonstruktivistische Landschaftstheorie“, in: Olaf Kühne/ Florian Weber u. a. (Hg.), *Handbuch Landschaft*, Wiesbaden 2019, S. 69–79. Was Erik Aschenbrands Ergänzungen betreffen, s. Erik Aschenbrand, „Tourismus und Landschaft“, in: Kühne/Weber (2019), S. 631–640.

Räume erzeugt [werden], in denen das Landschaft konstruierende Subjekt noch nicht physisch anwesend war“.²⁸ Des Weiteren würden Orte innerhalb kultureller Medien, wie etwa dem Film, der Malerei oder der Literatur, auch eine erzählerische Funktion übernehmen und sind, so konstatiert Kühne, keineswegs neutrale Schauplätze eines dargestellten Ereignisses.²⁹ Dass das Medium Comic auch in diese Auflistung eingereiht werden kann, ist evident. Bezeichnend ist hier die Beobachtung, dass wir es oftmals mit einem gewissen *romantic gaze*³⁰ zu tun haben auf eine „Idealvorstellung von als wilder Natur konstruierter Landschaft“.³¹ Das Reisen wird hier als Abenteuer verstanden, als Auskundschaftung fremder, als ‚anders‘ markierter Gebiete. Derartige Manifestationen finden sich beispielsweise in den Bänden *Marsipulami. Der Tempel im Urwald* (2021[1994]) und *Suske en Wiske. De Bevende Baobab* (1991[1973]), in denen den Leser*innen eine fabelhafte Dschungelwelt mit grasgrünen Urwäldern und exotischen Tieren präsentiert wird.

Dass die gezeigten Repräsentationen von ‚anderen‘ Landschaften die Stereotypisierung marginalisierter Gruppe negativ beeinflussen können, wurde bereits in der Besprechung zu *Tim im Kongo* kurz angeschnitten. Die Platzierung der kongolesischen Menschen in sehr ärmlichen, primitiv eingerichteten Gegenden schreibt den Indigenen eine gesellschaftliche Position fernab jeglicher (nach europäischen Maßstäben beurteilter) Modernität zu. Somit können Repräsentationen von Exotik und Armut als Formen von ‚Othering‘ beschrieben werden, die die zu erkundenden Landschaften und Kulturen als Abgrenzungen zu den europäischen markieren. Zudem unterstellen spezifische intratextuelle Verweise nach (teils) ausgestorbenen Hochkulturen, wie beispielsweise der Inka- und Aztekenkultur, den betreffenden Kulturen eine bestimmte Abwesenheit von historischer Dynamik. Wenn in *Tim und Struppi im Sonnentempel* (1969) oder in dem eben bereits erwähnten *Marsupilami*-Band unreflektiert auf gewisse Attribute, wie etwa Tempel, Pyramiden oder Opferstätten, zurückgegriffen wird, kann die damit zum Ausdruck gebrachte Andersartigkeit zeitlich fixiert werden – dies, weil Stereotype eben die ‚Gefahr‘ bergen, zu gesellschaftlich festgefahrenen Vorurteilen zu evolvieren.

²⁸ Olaf Kühne, *Landschaftstheorie und Landschaftspraxis. Eine Einführung aus sozialkonstruktivistischer Perspektive*, Wiesbaden 2018², S. 241.

²⁹ Vgl. ebd.

³⁰ Vgl. John Urry, *THE TOURIST GAZE*, London 2002.

³¹ Aschenbrand, Anm. 27, S. 636.

Die ‚andere‘ Frau

Die abschließende Betrachtung widmet sich der Repräsentation der ‚anderen‘ Frau in ausgewählten Comics. Wichtig ist dieses spezifische Augenmerk darum, weil die ‚andere‘ Frau sowohl aufgrund ihres Geschlechts als auch ihrer ethnischen Abgrenzung zur europäischen Kultur in ‚westlichen‘ Darstellungen oftmals eine doppelte Marginalisierung erfährt. Dies ist insbesondere auf die Tatsache zurückzuführen, dass die ehemaligen Kolonist*innen ihr westliches Verständnis der hierarchischen Geschlechterrollenverteilung auf die unterdrückten indigenen Völker projizierten, der ‚anderen‘ Frau somit den Zugang zum Arbeitsmarkt verwehrten und sie als pure reproduktive Instanz ansahen. Dahingegen avancierte die weiße Frau in ihrer Rolle als „Trägerin der Kultur“ zu einer Art Stilisierung „weißer Reinheit“ in Abgrenzung zur indigenen Frau – wenngleich jene innerhalb des kolonialen Kontextes aufgrund der vorherrschenden klassischen Geschlechterideologie immer noch dem weißen Mann unterlegen war.³²

Aus einer intersektionalen feministischen Perspektive lassen sich darum in diesem Kontext auch einige wichtige Beobachtungen in Bezug auf die Darstellung der ‚anderen‘ Frau in dem Medium Comic machen. Angemerkt werden muss hierbei zunächst, dass weibliche People of Color bis vor kurzem äußerst selten in Comics vertreten waren. Diejenigen weiblichen PoC-Protagonistinnen, die dennoch in Comics aufgenommen wurden, traten einerseits als Dschungel-Stereotypen oder als ‚Frauen in Not‘ auf, wie dies beispielsweise in *Suske en Wiske. De bevende Baobab* (1991 [1973], S. 24) der Fall ist. Andererseits sind in verschiedenen Auseinandersetzungen mit Repräsentationen weiblicher PoC in populärkulturellen Medien vor allem drei verschiedene Rollenbilder ausgemacht worden: So treten die genannten Charaktere als „sexually promiscuous and immoral“³³ Jezebel-Typen in Erscheinung bzw. als „strong, masculinized [...] aggressive“³⁴ Sapphire-Typen. Als weiteres stereotypes Bild der ‚anderen‘ afrikanischen Frau kann das Bild der asexuellen Mammy genannt werden, die „fat with enourmous breasts“ und ihrem

³² Bastian Lasse, „Pioniergeist‘ im Worte. Weiblichkeitskonstruktion bei Frieda von Bülow“, in: Antje Langer/ Claudia Mahs u. a. (Hg.), *Weiblichkeit. Aufsätze zur Theoretisierung*, Opladen 2018, S. 39–52, hier S. 42.

³³ Carolyn West, „Mammy, Jezebel, Sapphire, and Their Homegirls. Developing an ‘Oppositional Gaze’ Toward the Images of Black Women“, in: Joan Chrisler/Charles Golden u. a. (Hg.), *Lectures on the Psychology of Women*. New York, NY 2008⁴, S. 286–299, hier S. 294.

³⁴ Ebd., S. 297.

weißen Master ergeben, sowohl physisch als auch menschlich mit den Eigenschaften eines ‚klassischen‘, afrikanisch-stämmigen Kindermädchens bedacht wurde.³⁵

Auch wenn das gesellschaftliche Bewusstsein in Hinblick auf die Unterrepräsentation bzw. diffamierende Stereotypisierung der weiblichen PoC grundsätzlich geschärft wurde, finden sich dennoch auch in kürzlich erschienenen Comics rassistische Entgleisungen. In diesem Kontext ist vor allem der bereits erwähnte Comic *Suske en Wiske*. Mami Wata (2017) einzuordnen, der sich insbesondere bei der Porträtierung der afrikanischen Gottheit ‚Mami Wata‘ ersichtlich hypersexualisierenden Attributen bedient. Durch ihre objektivierende Darstellung als aufreizende, amazonengleiche Göttin erinnert sie stark an das eben genannte Bild der Jezabel. Letztes Beispiel verdeutlicht nochmals die Dringlichkeit der gesellschaftlichen Reflektion mit derartigen rassistischen Darstellungen. Gerade weil der Comic in seiner Form als populärkulturelles Medium eine äußerst breite Leserschaft, sowohl alters- als auch gruppenspezifisch, erreicht und auf stereotype Erzähl- und Gestaltungsmittel zurückgreift, kann nur durch einen umsichtigen Umgang mit demselben ein Aufbrechen postkolonialer Strukturen bezweckt werden.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass der Gebrauch von Stereotypen in alltagskulturellen Bildformen wie dem Comic für eine gewisse Zuspitzung und Verformung der dargestellten Realität auf verschiedenen intratextuellen Ebenen sorgt. Auch wenn Stereotype als ‚zweckhafte‘ Kategorisierungsinstrumente der menschlichen Kognition dienen, können diese aufgrund ihrer simplifizierenden Eigenschaften als Auslöser für Rassismus und Diskriminierung missbraucht werden. Da rassistische Darstellungen auch heute noch in Comics anwesend sind und ein deutlich asymmetrisches Machtverhältnis zwischen dem ‚guten Weißen‘ und dem ‚marginalisierten Anderen‘ befördern, ist es notwendig, diesen kontinuierlich auf den Grund zu gehen und diese durch Offenlegung zu dekonstruieren.

³⁵ Barbara Christian, *Black Women Novelists. The Development of a Tradition: 1892–1976*, Westport, CT 1980, S. 12f.

Literatur

Primärquellen

Batem, F. (2021[1994]), *Marsupilami. Der Tempel im Urwald*. Hamburg: Carlsen.

Gosciny, R., A. Uderzo (2022[1969]), *Asterix in Spanien*. Gütersloh: Egmont.

Hergé (1949), *Tim und Struppi im Sonnentempel*. Hamburg: Carlsen.

Hergé (2008[1930]), *Tim im Kongo*. Hamburg: Carlsen.

Vandersteen, W. (1991[1973]), *Suske en Wiske. De bevende Baobab*. Antwerpen: Standaard Uitgeverij.

Vandersteen, W. (2017), *Suske en Wiske. Mami Wata*. Antwerpen: Standaard Uitgeverij.

Sekundärliteratur

Aschenbrand, Erik, „Tourismus und Landschaft“, in: Olaf Kühne/ Florian Weber u.a. (Hg.), *Handbuch Landschaft*, Wiesbaden 2019, S. 631–640.

Atiba Goff, Phillip/Jennifer L. Eberhardt u.a., „Not Yet Human. Implicit Knowledge, Historical Dehumanization, and Contemporary Consequences“, in: *Journal of Personality and Social Psychology* 94:2 (2008), S. 292–306.

Camphens, Marco, „Zwarte mensen in strips“, in: *EUR/FHKW* (2002/2003), S. 1–8.

Christian, Barbara, *Black Women Novelists. The Development of a Tradition: 1892–1976*, Westport, CT 1980.

Eggers, Maureen Maisha u. a., *Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*, Münster 2005.

Farr, Michael, *Auf den Spuren von Tim & Struppi*. Hamburg 2006.

Foucault, Michel, *Der Wille zum Wissen* (= Sexualität und Wahrheit, Bd. 1), Frankfurt am Main 1983.

Greve, Anna, *Farbe – Macht – Körper. Kritische Weißseinsforschung in der europäischen Kunstgeschichte*, Karlsruhe 2014.

Groensteen, Thierry, „Zwischen Literatur und Kunst. Erzählen im Comic“, in: *APuZ: Aus Politik und Zeitgeschichte* 64 (2014), S. 33f.

Hall, Stuart / Jessica Evans u.a. (Hg.), *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, London/Thousand Oaks Calif (2013)².

Jacobs, Tom, „Studies Expose ‚Apelike‘ Stereotype Among Whites“, in: *Pacific Standard*. 22.03.2008 [online: <https://psmag.com/social-justice/studies-expose-apelike-stereotype-among-whites-20708>; letzte Sichtung 16.05.2023].

Jonas, Klaus/Wolfgang Stroebe u.a., *Sozialpsychologie. Eine Einführung*, Berlin/Heidelberg 2007⁵.

Knigge Andreas, *Alles über Comics*, Hamburg 2004.

Kühne, Olaf, „Sozialkonstruktivistische Landschaftstheorie“, in: Olaf Kühne/Florian Weber u.a. (Hg.), *Handbuch Landschaft*, Wiesbaden 2019, S. 69–79.

Kühne, Olaf, *Landschaftstheorie und Landschaftspraxis. Eine Einführung aus sozialkonstruktivistischer Perspektive*, Wiesbaden 2018².

Lasse, Bastian, „‚Pioniergeist‘ im Worte. Weiblichkeitskonstruktion bei Frieda von Bülow“, in: Antje Langer/Claudia Mahs u.a. (Hg.), *Weiblichkeit. Aufsätze zur Theoretisierung*, Opladen 2018, S. 39–52.

Lott, Tommy L., *The Invention of Race. Black Culture and the Politics of Representation*. Malden, MA 1999.

McCloud, Scott, *Understanding Comics*, New York 1993.

O.A., „Progressieve borsten en reactionaire lippen“. 26.06.2017 [online: https://www.standaard.be/cnt/dmf20170626_02942442; letzte Sichtung 11.10.2023].

O.A., „Lutter contre le racism“: 12.01.2023 [online: <http://histoire-geo-crecy.over-blog.com/article-la-lutte-contre-le-racisme-121674374.html>; letzte Sichtung 11.10.2023].

O.A., „Tim & Struppi. Tim im Kongo“. 2006–2013 [http://www.comicriese.de/h_art_ansicht.php?A_Num=1051001&-co_mic=i05sb8a3rrh6r9q3gcpqtjfq11&ASG=Carlsen+Comics&AGN=1&ASN=105&artos=1&NAM=Tim+%26+Struppi&COD=Band%201&TIT=Tim%20im%20Kongo&AUT=Herge&PRS=9.95#lese, zuletzt abgerufen am 11.10.2023].

Sackmann, Eckart, „Comics sind nicht nur komisch. Zur Benennung und Definition“, in: ders., *Deutsche Comicforschung*, Hildesheim 2007, S. 7–16.

Spivak, Gayatri Chakravorty, „Can the Subaltern Speak?“, in: Patrick Williams, Laura Chrisman (Hg.), *Colonial Discourse and Post-colonial Theory. A Reader*, New York 1994, S. 66–111.

Spivak, Gayatri Chakravorty, „The Rani of Sirmur. An Essay in Reading the Archives“, in: *History and Theory* 24:3 (1985), S. 247–272.

Spivak, Gayatri Chakravorty, *A Critique of Postcolonial Reason. Towards a History of the Vanishing Present*, Calcutta/New Delhi 1999.

Tajfel, Henri, *Human Groups and Social Categories. Studies in Social Psychology*, Cambridge u.a. 1981.

Urry, Johna, *The tourist gaze*, London 2002.

West, Carolyn, „Mammy, Jezebel, Sapphire, and Their Homegirls. Developing an ‘Oppositional Gaze’ To-ward the Images of Black Women“, in: Joan Chrisler/Charles Golden u.a. (Hg.), *Lectures on the Psychology of Women*. New York, NY 2008⁴, S. 286–299.

KULTURPOLITISCHE DEBATTEN UM RESTITUTION

Eine ‚ständige Sammlung‘? Die Frage nach der Restitution im aktuellen kulturpolitischen Konfliktdiskurs

Jolanda Saal

Wie ‚ständig‘ kann eine ‚ständige Sammlung‘ im Museum eigentlich sein? Diese unbequeme, aber wichtige Frage steht im Mittelpunkt aktueller Kontroversen um die Dekolonisierung westlicher Museen. Es vergeht seit Monaten kaum ein Tag, an dem nicht in der internationalen Presse über neue Rückgabeforderungen von Kulturgütern berichtet und diskutiert wird. Mindestens ebenso wichtig wie die bereits erfolgten Restitutions selbst ist die öffentliche Debatte darüber, und das, was sie über unsere Auffassungen von Erinnerung, Aufarbeitung und Gesellschaft aussagt. Zu dieser Debatte müssen sich besonders die großen Museen der Hauptstädte Europas und Nordamerikas verhalten. Sie treten in einen Dialog über kulturelle Werte und Kulturgüter an der Schnittstelle zwischen materiellem und intellektuellem Besitz – was wohl eine der größten kulturpolitischen Aufgaben unserer Gegenwart ist. Doch stehen sie auch im Zentrum einer Kontroverse über die Legitimität ihrer Bestände, insbesondere aus kolonialen Kontexten. Dabei gilt es zu berücksichtigen, dass die seit 2007 in westlichen Museen befindlichen Objekten qua heutiger rechtlicher Definition Eigentum der Länder sind, in denen sie sich seit der Kolonialzeit befinden.¹ Dabei ist die Problematik des Verhältnisses zwischen der Restitution nationaler Kulturgüter und den Museen als universal bewahrende Institution des kulturellen Erbes nicht neu.² Obwohl seit der Unabhängigkeit der ersten afrikanischen Staaten in den 1960er Jahren³ kontinuierlich eine Rückgabe der entwendeten Kulturgüter seitens der Betroffenen gefordert wurde, entwickelte sich erst in den letzten Jahren ein ernstzunehmender Diskurs in der Öffentlichkeit zu diesem lang verdrängten Thema.⁴ Den Ausgangspunkt des neuen Diskurses bilden sicherlich die 2017/18 von dem französischen Präsidenten Emmanuel Macron erklärten Bestrebungen zur

¹ Am 26.04.2007 wurde das UNESCO-Kulturgüterübereinkommen in Deutschland ratifiziert. Mehr dazu unten im Text.

² Vgl. Bénédicte Savoy, *Afrikas Kampf um seine Kunst. Geschichte einer postkolonialen Niederlage*, München 2021.

³ Im sogenannten ‚Afrikanischen Jahr‘ 1960 erlangten 17 afrikanische Kolonien ihre Unabhängigkeit. Neben dem belgischen Kongo, besonders französisch besetzte Gebiete südlich der Sahara und die ehemals britische Kolonie Nigeria, vgl.: Andreas Eckert: 1960: Das ‚Jahr Afrikas‘, 15.10.2020, online abrufbar unter: <https://www.bpb.de/themen/kolonialismus-imperialismus/postkolonialismus-und-globalgeschichte/317211/1960-das-jahr-afrikas/> (letzte Sichtung 12.05.2023).

⁴ Vgl. Savoy (2021), Anm. 2.

Restitution von geraubten Kulturgütern. Mit seiner Ankündigung „Alles, wirklich Alles muss zurückgegeben werden“⁵ machte er 2017 deutlich, dass die Rückgabe der Beninstatuen erst der Anfang gewesen sein sollte.⁶ Macron beauftragte die französische Kunsthistorikern Bénédicte Savoy und den senegalesischen Sozialwissenschaftler Felwine Sarr, einen Leitfaden für seine Restitutionsbestrebungen zu entwickeln. Dieser 2018 vorgelegte Bericht sprach sich unmissverständlich für eine vollständige, kompromisslose Rückgabe aller kolonialen Kulturgüter aus,⁷ eine Forderung, die heftige Kontroversen von der Museumswelt über die Politik und die Medien bis in die breite Gesellschaft auslöste. Diese Debatten – in die weitaus mehr als zwei konträre Positionen involviert sind – berühren jedoch nicht nur die pragmatische Ebene. Es geht vielmehr um die Frage, in welcher Weise die politischen Vertreter*innen und die staatlichen Institutionen die Verantwortung für das koloniale Erbe überehmen.

Vertretbarkeit des westlichen Kunstkanons – das ‚Setting‘ der Debatte

Die Konstruktion der Nation in musealen Diskursen ging eng mit der Konstruktion des ‚Othering‘⁸ einher. So kam den Museen, die sich im 18. und 19. Jahrhundert in Europa zu etablieren begannen, ein Kolonialismus, der reichlich Beute versprach, gelegen. Immer häufiger wird heute in Expert*innenkreisen die Frage nach der Vertretbarkeit des westlichen Kunstkanons gestellt, nach der Deutungshoheit sowie der Sammlungs- und Ausstellungspolitik eines Museums. Vor diesem Hintergrund sollten wir uns damit auseinandersetzen, was es bedeutet, den Imperativ der Dekolonisierung ernst zu nehmen, und wie wir den Blick für postkoloniale Institutionskritik weiten können. Ein wesentliches Problemfeld haben die *postcolonial studies*⁹ mit der Frage nach der Deutungsmacht des Museums als Institution eröffnet: „Die Reproduktion bestehender hegemonialer Normen und Wahrheitseffekte einer weißen, westlichen, scheinbaren ‚Objektivität‘ und die damit einhergehende Konstruktion von ‚Andersheit‘ wurde mit der Analyse der epistemischen Gewalt (Gayatri Spivak)

⁵ Bénédicte Savoy, „Die Zukunft des Kulturbesitzes“, in: FAZ, 12.01.2018, online abrufbar unter: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst-und-architektur/macron-fordert-endgueltige-restitutionen-des-afrikanisches-erbes-an-afrika-15388474.html> (letzte Sichtung 12.05.2023).

⁶ Vgl. ebd.

⁷ Felwine Sarr/Bénédicte Savoy, *Zurückgeben. Über die Restitution afrikanischer Kulturgüter*, Bonn 2020.

⁸ „‘Othering‘ also die bewusste und wertende Differenzierung der Gruppe, der man sich zugehörig fühlt, von anderen Gruppen, war zentrale Antriebskraft der Ethnologie“, siehe dazu: Mirjam Brusius; „Dekolonisiert die Museumsinsel! Museumsnarrative, Rassentheorie und Chancen zu einer viel zu stillen Debatte“, in: Thomas Sandkühler [et.al], *Geschichtskultur durch Restitution? Ein Kunst-Historikerstreit*, Köln 2021, S. 125-144, hier S. 134.

⁹ Die Postcolonial Studies entwickelten sich seit den 1970er bzw. den 1990er Jahren zunächst v.a. in den Sprach- und Literatur- sowie Kulturwissenschaften. Zentrale Themenfelder sind u.a. Geschlechterverhältnisse, Migration, Rassismus, kulturelle Repräsentation und Erinnerungskulturen. Wichtige Vertreter sind u.a.: Edward Said, *Orientalism*, London 1978; Frantz Fanon, *Les damnés de la terre*, Paris 1961; Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme*, Paris 1950.

radikal hinterfragt.“¹⁰ In den vergangenen zehn Jahren hat nicht nur die öffentliche Diskussion über Restitution zugenommen, sondern auch die systematische Erforschung von Sammlungsgeschichten im Hinblick auf Provenienzfragen. In Reaktion auf deren wachsende Bedeutung haben zahlreiche Institutionen in den letzten Jahren Stellen geschaffen, die sich mit der detaillierten Herkunftsrecherche ihrer Objekte befassen. Mit Hilfe der kunsthistorischen Expertise und den fortschreitenden Möglichkeiten digitaler Verbreitung von kulturellen Objekten kann global vielen Menschen Zugang zu den entwendeten Werken und Artefakten gegeben werden.¹¹ Durch neue, auch technologisch unterstützte Formen der Information über die historischen Zusammenhänge, werden Prozesse der Demokratisierung befördert, die auch auf die Politik den Druck erhöhen, die mehr als sechzig Jahre währende Vermeidung einer öffentlichen Debatte um die Forderungen nach Anerkennung des geschehenen Unrechts aufzugeben und die Rahmenbedingungen für die Restitution wirklich zu schaffen.

Nichtsdestoweniger haben sich die westlichen Museen lange ihres – so wie Nora Sternfeld es formuliert – „exotischen Kapitals“¹² bedient, um die Faszination am Fremden auch wirtschaftlich fruchtbar zu machen; Sammlungen müssen nunmehr im direkten Zusammenhang mit Sammlungspolitiken im Kolonialismus gelesen werden. Dafür ist auch eine ernsthafte Auseinandersetzung mit Restitutionsforderungen als Teil der Dekolonisierung der Institutionen unvermeidbar. Doch obwohl die Mehrzahl der staatlichen Museen und auch die Kulturpolitik inzwischen intensive Bemühungen zur Klärung der Provenienz von Sammlungsbeständen anstrengen, geraten die Akteur*innen oftmals in Konflikte, wenn die Forderung nach Rückgabe von einem Objekt oder einer Gruppe von Exponaten dem öffentlichen Auftrag zu widersprechen scheint, für die Beständigkeit der Sammlung zu sorgen.

¹⁰ Belinda Kazeem/Charlotte Martinz-Turek/Nora Sternfeld, *Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien*, Wien 2009, S. 8.

¹¹ Zu nennen wäre hier beispielsweise das Webportal *Digital Benin*, das seit November 2022 öffentlich zugänglich ist. Es sind Informationen sowie Kontextwissen über mehr als 5000 Objekte aus 131 Museen erstmals in einer Datenbank zur Verfügung gestellt worden, wodurch das enorme Ausmaß der Plünderungen offen gelegt und aufgezeigt wurde. Um das Projekt zu realisieren wurde mit verschiedenen Personen aus Nigeria zusammengearbeitet, sodass *Digital Benin* auch die Grundlage für ein neues, vielstimmiges und lebendiges sein kann. Vgl. Roland Meyer, „Diesseits des Mausoleums. Über *Digital Benin* und die Zukunft visueller Sammlungen“, in: *cargo. Film Medien Kultur* 57, S. 48-52.

¹² Nora Sternfeld, „Erinnerung als Entledigung. Transformismus im Musée du quai Branly in Paris“, in: *Ebd.*, S. 61-75, hier S. 64.

Kulturpolitischer Konfliktdiskurs um Restitutionsbestrebungen

Der Bericht des Wissenschaftler*innenteams Sarr und Savoy unterstreicht die ethische Verpflichtung „die endgültige und bedingungslose Rückgabe von Objekten aus dem Kulturerbe an den afrikanischen Kontinent“.¹³ An dieser Stelle gilt es zu unterscheiden, dass es jedoch nicht um eine komplette Rückgabe tausender Artefakte geht, sondern um solche, die auch angefordert werden.¹⁴ Damit die Herkunftsländer – sowie die westlichen Museen – einen Überblick über die sich in Europa befindlichen Objekte bekommen, müssen detaillierte Listen erstellt und vorgelegt werden. Sarr und Savoy eröffnen mit ihrem Bericht eine Dimension, die über die bisherigen Restitutionsdebatten hinausreicht, indem sie zu Recht argumentieren, dass die „Geste der Restitution“¹⁵ die Chance birgt, eine „neue relationale Ethik der Beziehungen“¹⁶ herzustellen. Hierbei wird betont, dass es sich bei der Rückgabe weder um eine Entschädigung für begangenes koloniales Unrecht noch um eine Wiederherstellung des Status quo ante handeln könne.¹⁷ Stattdessen liefert der Bericht Leitlinien für die erforderliche Provenienzforschung sowie für moralische Überlegungen bei der Restitution, die auch als Blaupause für das Vorgehen anderer europäischer Länder dienen soll.

Trotz der enormen Komplexität des Themas lässt sich beobachten, dass die nach Veröffentlichung dieses Berichts sich entwickelnde Kontroverse um konkrete Rückgabebestrebungen sich weitgehend auf drei Streitpunkte konzentriert. Erstens: Welche Aufgaben haben die westlichen Museen? Zweitens: Welche Rolle spielen dabei die Länder ehemaliger Kolonien? Und drittens: Auf welcher rechtlichen Grundlage wird diese Diskussion geführt?

Aufgaben europäischer Museen

Nicht Wenige argumentieren, dass eine solch radikale Art der Restitution, wie sie von Sarr und Savoy gefordert wird, einem ‚Ausverkauf der Museen‘ gleichkäme – ein Argument, das Bénédicte Savoy selbst als „Dambruchargument“¹⁸ begreift. Es zeige

¹³ Sarr/Savoy (2020), Anm. 6, S. 63.

¹⁴ Das betrifft nicht ausschließlich physische Objekte, sondern auch die Teilhabe an digitalisierten Objekten, „einschließlich einer entsprechenden Politik und Bildrechte“, vgl. ebd., S. 135f.

¹⁵ Ebd., S. 64

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Vgl. ebd., S. 168.

¹⁸ Bénédicte Savoy in „Koloniale Raubkunst aus Afrika: Warum zurückgeben?“, *SFR Kultur, Sternstunde für Philosophie*, 11. Oktober 2020, online abrufbar unter: https://www.youtube.com/watch?v=bUK2-hcD2iY&ab_channel=SRFKulturSternstunden (letzte Sichtung 11.05.2023), hier S. 134.

vorrangig Verlustängste, denn alles was sich in unseren Museen befindet, ist – nach unserem Recht – auch Teil unseres nationalen Kulturguts und trägt somit zu unserer kulturellen Identität bei. Beispielhaft ist hierfür der Pergamonaltar, nach dem eines der größten staatlichen Museen zu Berlin benannt wurde und der ein Hauptwerk inmitten der Museumsinsel darstellt. Entsprechend echauffierten sich Abgeordnete des rechten Spektrums des Deutschen Bundestags während der ersten Bundestagssitzung nach Veröffentlichung des Berichtes von Sarr und Savoy 2018:

„Ja, meine Damen und Herren, es wird munter weitergehen mit dem Ausverkauf unseres Landes; das wird inzwischen ganz unverhohlen angekündigt. [...] Es geht in dieser Debatte gar nicht um die Wertschätzung der betroffenen Objekte, [...] es geht einzig und allein [...] um die Kultivierung eines Schuldkomplexes in Bezug auf die deutsche Kolonialgeschichte. [...] Er bildet eine psychologische Grundlage für die Akzeptanz von Massenmigration und Multikulturalismus. Das ist das erklärte Ziel der Restitutionsaktivisten.“¹⁹

Entgegnend äußerte sich die sozialdemokratische Seite: „Wie können wir etwas ausverkaufen, was uns zu großen Teilen gar nicht gehört?“²⁰ Hier sollte noch einmal daran erinnert werden, dass weder von Sarr und Savoy, noch von ehemaligen Kolonien eine Restitution aller deutschen Museen, Archive oder Depots gefordert wird. Die Möglichkeit der Rückgabe ist nicht gleichbedeutend mit dem Vollzug derselben. Zudem widerspricht „die schiere Masse der Objekte – circa zwei Millionen sollen allein in Deutschland gelagert sein – allen Entleerungsfantasien“²¹. Wenn geraubte Objekte zurückgefordert werden, sollten die Bedingungen dafür auf westeuropäischer Seite gegeben sein. So können wir doch ohne die ehrliche Anerkennung der Herkunftsländer und die damit verbundene Rückgabe von Verfügungsgewalt in keinen Austausch treten, um eurozentrische Denkmuster zu überwinden. Die zentrale Herausforderung liegt demnach eher in einem Perspektivwechsel, auf den sich die gesamte Gesellschaft einlassen sollte und nicht in einem ‚Ausverkauf unserer Museen‘.

Eine weitere Befürchtung ist, dass die eigentliche Aufgabe der Museen – das Bewahren von Geschichte

¹⁹ Dr. Marc Jongen (AfD) zu Tagesordnungspunkt 12b) „Aufarbeitung der Provenienzen von Kulturgut aus kolonialem Erbe in Museen und Sammlungen“, in: *Deutscher Bundestag, Stenografischer Bericht der 83. Sitzung vom 21. Februar 2019, Dokumentations- und Informationssystem für Parlamentsmaterialien (DIP), Plenarprotokoll 19/83.*

²⁰ Helge Lindh (SPD), in: Ebd.

²¹ Rebekka Habermas, „Restitutionsdebatten, koloniale Aphasie und die Frage, was Europa ausmacht“, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte*, 20.09.2019, S. 7, online abrufbar unter: <https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/apuz/297595/restitutionsdebatten-koloniale-aphasie-und-die-frage-was-europa-ausmacht/> (letzte Sichtung 14.05.2023).

– durch die konsequente Restitutionsaufforderung verloren gehen könnte.²² An diesem Punkt wird oft von dem sogenannten ‚Weltkulturerbe‘ gesprochen. Allerdings verbirgt „die Annahme, dass Weltkulturerbe für die ganze Welt zugänglich sein muss [...] den latenten Anspruch Europas auf den Besitz und die Repräsentation außereuropäischer Kulturgüter.“²³ Doch ist die kosmopolitische Idee eines Weltkulturerbes – also eines Kulturguts, das allen gehört und für alle Menschen gleichermaßen zugänglich sein sollte – nicht eine Utopie, die der aktuellen Situation kaum entspricht? Handelt es sich daher eher um ein normatives Ziel als um eine konkretisierbare Realität? Denn von gleichem Zugang und Zugriffsrechten für alle sind wir weit entfernt – räumlich, aber auch institutionell. So sollte in diesem Diskurs weniger der Aspekt des Verlustes und der Eingriff in die derzeitige Institutionspolitik des Bewahrens im Vordergrund stehen; vielmehr geht es darum, Museen als „lebendige Gebilde in einer sich stetig verändernden Gesellschaft zu begreifen“²⁴, die nur durch einen integrativen Umgang zu einem Ort des gesellschaftlichen Austausches werden können.²⁵

In jedem Fall zeigt sich ein deutlicher Konsens über die Notwendigkeit der Aufarbeitung des Kolonialismus in Museen. Besonders in der Politik erlebte der Stellenwert dieses Diskurses einen deutlichen Wandel, indem finanzielle Mittel bereitgestellt und eng mit Experten und Expertinnen zusammengearbeitet wurden. So veröffentlichte der Deutsche Museumsbund als „Interessensvertretung der deutschen Museen“²⁶ einen Leitfaden zum ‚Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten‘, gefördert durch die Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien.²⁷ Eine erste Version wurde am 1. Juli 2019 herausgegeben, mittlerweile liegt eine mehrsprachige dritte Fassung aus dem Jahr 2021 vor. Als die Projektleiterin und Direktorin des Bremer Übersee-Museums Wiebke Ahrndt gefragt wurde, wie sich dieser Leitfaden von dem Bericht von Savoy und Sarrs unterscheidet, erwiderte sie: „Wir gehen weiter. Sarr und Savoy diskutieren nur Subsahara-Afrika, während sich der Deutsche Museums Bund auch mit anderen kolonialen Kontexten befasst.“²⁸ Das geografische Spektrum ist in der Tat größer, doch wenn es um die

²² Vgl. ebd.

²³ Vgl. Belinda Kazeem, „Die Zukunft der Besitzenden. Oder fortwährende Verstrickungen in neokoloniale Argumentationsmuster“, in: dies. u.a. (2009).

²⁴ Habermas (2019), Anm. 19, S. 7.

²⁵ Vgl. Tony Bennett, „Das Kunstmuseum als zivile Maschine“, in: Charlotte Matinz-Turek/Monika Sommer-Sieghart (Hg.), *Storyline. Narrationen im Museum*, Wien 2009, S. 57-73.

²⁶ Deutscher Museumsbund, *Unser Auftrag*, online abrufbar unter: <https://www.museumsbund.de/unser-auftrag/#:~:text=Der%20Deutsche%20Museumsbund%20e.V.%20ist,relevante%20Themen%20rund%20ums%20Museum> (letzte Sichtung 11.05.2023).

²⁷ *Leitfaden. Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten*, Berlin 2021.

²⁸ Julia Pelta Feldmann, „Restitution ist nicht genug“, in: *Deutschlandfunk*, 02.02.2020, online abrufbar unter: <https://www.deutschlandfunk.de/gerechtigkeit-in-der-gegenwartskunst-restitution-ist-nicht-100.html> (letzte Sichtung 11.05.2023).

konkrete Rückgabe gestohlener Gegenstände geht, hält sich der Deutsche Museums Bund noch weitestgehend zurück. Die neuen Richtlinien für staatliche Institutionen fokussieren vor allem auf Wissensaustausch, digitale Lösungen sowie weitreichendere und tiefere Provenienzforschung.

Die Erkenntnisse einer so akribischen und ausgedehnten Analyse des Archivmaterials sind jedoch unabdingbare Voraussetzungen für die Betrachtung spezifischer Restitutionsabsichten. Um dabei aber auch zu aussagekräftigen Ergebnissen kommen zu können, sollten die Provenienzforscher*innen westlicher Museen idealerweise eng mit Vertreter*innen postkolonialer Gesellschaften zusammenarbeiten. Dabei sind sich Politiker*innen und Expert*innen einig: Die Provenienzforschung muss ausgebaut werden. So fördert beispielsweise das Deutsche Zentrum Kulturverluste seit 2019 dezidiert die Provenienzforschung von Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten in den staatlichen Museen.²⁹ Darüber hinaus wurden auch weitere finanzielle Mittel im Haushaltsplan des letzten Jahres nochmals angehoben, um internationale Forschungsarbeit durchführen und detaillierte Datenbanken darüber anlegen zu können.³⁰ Nichtsdestoweniger stößt die von Sarr und Savoy geforderte ‚Beweislastumkehr‘, die vorsieht, dass alle Artefakte, deren rechtmäßiger Erwerb nicht nachgewiesen werden kann, den Herkunftsgesellschaften zur Rückgabe angeboten werden sollten - trotz neu bereitgestellter Mittel seitens der Kulturpolitik - auch personell an Grenzen. In den Vorbereitungen des Haushaltsplans des vergangenen Jahres verweist besonders die FDP auf das Problem, dass Tausende von Fällen untersucht werden müssten, da seit dieser Debatte alles unter Generalverdacht stehe, obwohl nicht auf alle Gegenstände Anspruch erhoben werden könne.

Darüber hinaus steht es den Vertreter*innen der Museen nicht zu, die Ausstellungspolitik und -praxis des globalen Nordens auf die musealen Institutionen auf dem afrikanischen Kontinent übertragen zu wollen, ebenso wenig wie westliche Akteur*innen bestimmen sollen, welche Formen des Erinnerns gewählt

²⁹ Bspw. wurden 12/22 noch 1,37 Millionen Euro für sieben Projekte der Stiftung Preußischer Kulturbesitz bewilligt, alles geförderten Projekte online abrufbar unter: <https://www.kulturgutverluste.de/Webs/DE/Forschungsfoerderung/Index.html> (letzte Sichtung 11.05.2023).

³⁰ Deutscher Bundestag, *Entwurf eines Gesetzes über die Feststellung des Bundeshaushaltsplans für das Haushaltsjahr 2023 des Bundesrates*, 5.8.2022, DIP Drucksache 20/3100.

werden und wie mit den aus postkolonialen Ländern stammenden Kulturgüter umzugehen sei.

Die Rolle ehemaliger Kolonien

Ein weiteres Argument der Restitutionsgegnerinnen ist der Aspekt der Sicherheit. Demnach drohten beispielsweise Teile der wertvollen Kulturgüter nach ihrer Rückgabe unweigerlich auf dem Kunstmarkt zu landen. So haben Gegner*innen der Restitutionsforderungen behauptet, es ginge außerhalb von Europa vor allem um ökonomische Interessen, wohingegen die Objekte in den westlichen Museen seit Jahrhunderten geschützt und gepflegt worden seien.³¹ Diese Argumentation impliziert, dass kulturelle Artefakte a priori nur in europäischen und amerikanischen Museen eine adäquate konservatorische Betreuung zuteil werden könne. Sicherlich lässt sich dieses letzte Argument nicht vollkommen entkräften: „Aufgrund historisch gewachsener ungleicher ökonomischer Ausgangssituationen ist es in vielen Ländern tatsächlich nicht möglich, Museen aufzubauen, die diesen Standards entsprechen.“³² Dennoch sollten zwei Punkte in Erwägung gezogen werden.

So stellt sich zunächst die Frage, ob die betreffenden Artefakte wie autonome Kunstobjekte rezipiert werden sollten, da die Objekte vielfach eine rituelle oder symbolische Bedeutung hatten.³³ Das wohl bekannteste Beispiel hierfür sind die Benin-Bronzen. Geschaffen am Königshof von Benin ab dem 16. Jahrhundert n. Chr., unter anderem als „Sakralgegenstände, die vergöttlichte frühere Herrscher verkörperten“³⁴ für (Opfer-)Zeremonien³⁵ für kleine auserwählte Personengruppen,³⁶ hatten sie ursprünglich andere Funktionen als ihrem Kontext entrissen, auf Sockeln, an Wänden oder hinter Sicherheitsglas unter weißem Neonlicht als statische Entitäten betrachtet zu werden.³⁷ So äußert sich auch Nigerias Kulturminister Lai Mohammed bei der Rückgabe der Bronzen 2021: „Sie müssen verstehen, dass viele dieser kulturellen Objekte nicht einfach Kunstwerke für uns sind, sondern den wahren Kern unseres Seins ausmachen.“³⁸ Indem Museolog*innen und Kurator*innen Objekte wie die Benin-Bronzen

³¹ Vgl. Kazeem (2012), Anm. 9, S. 49.

³² Ebd.

³³ Vgl. ebd., S. 50f.

³⁴ Hauser-Schäublin, „Die lange Blutspur der Benin-Bronzen“, in: *Neue Züricher Zeitung am Sonntag*, 25. April 2021, S. 51-55, wieder abgedruckt in: Erhard Schüttpelz, „Von einem Schloß zum andern (I). Wo Engel zurückschrecken.“ und „Von einem Schloß zum andern (II). Eine Anmerkung“, in: *Paideuma*, Bd. 68, April 2022, S. 19.

³⁵ Vgl. ebd.

³⁶ In diesem Kontext stellt sich immer wieder die Frage, an wen die betreffenden Objekte oder menschlichen Überreste legitimerweise zurückzugeben werden sollten. Oftmals führt dieses Thema auch zu Uneinigkeiten zwischen Vertreter*innen des Staates, an die die Güter aufgrund von zwischenstaatlichen Kooperationsvereinbarungen restituiert werden, anstatt den Nachkommen der damals Beraubten, die im Optimalfall die enteigneten Güter von ihrer Regierung zugeschrieben bekommen. Siehe dazu: Sarr/Savoy (2020), Anm. 6, S. 158f.

³⁷ Wenngleich sich an dieser Stelle einwenden lässt, dass auch Sammlungsgegenstände wie mittelalterliche Altäre eine rituelle Funktion hatten und in liturgische Abläufe eingebunden waren, die in den statischen Präsentationen der Museen nicht mehr zum Erscheinen kommen. Dies wirft einerseits die Frage nach einer adäquaten Repräsentation des kulturellen Erbes aus europäischer Herkunft auf, während die Art der Präsentation andererseits die gängige westliche Praxis der Musealisierung aufzeigt, die auf Objekte verschiedener Herkunft angewandt und übertragen werden.

³⁸ Lucia Weiß/Jörg Bank/Gerhard Roth, „Baerbock und Roth übergeben Benin-Bronzen an Nigeria“, in: *Berliner Zeitung*, 20.12.2022, online abrufbar unter: <https://www.berliner-zeitung.de/kultur-vergnuegen/baerbock-und-roth-uebergeben-benin-bronzen-an-nigeria-li.299811> (letzte Sichtung 11.05.2023).

als museale Objekte losgelöst von ihrer Herkunft und ihrer Bestimmung präsentieren, üben sie eine gewisse Deutungshoheit über das Ausstellungsgut aus. Das eurozentrische Konstrukt von Kunst und Ästhetik setzt auch entsprechende Sicherheitsmaßnahmen voraus, sodass eine teilweise pragamtisch begründete, zugleich aber auch der Logik klassischer Musealisierung folgende Dekontextualisierung der Artefakte in Kauf genommen wird. Zudem wäre die Frage zu stellen, ob es nicht eine Aufgabe der europäischen Staaten sein könnte – im Sinne der politisch vielfach beteuerten Zusammenarbeit – geeignete Institutionen in postkolonialen afrikanischen Ländern mithilfe finanzieller Unterstützung aufzubauen, die allerdings von den Herkunftsländern nach ihrem Ermessen entsprechend betrieben werden sollten.³⁹

Ebenso häufig wird auf die unsichere politische Situation in den jeweiligen Länder als maßgebliche Hürde bei der Umsetzung von Restitutionsansprüchen verwiesen. Dieser Aspekt lässt sich am Beispiel der Benin-Bronzen illustrieren: Die Diskrepanzen zwischen dem Nationalstaat Nigeria, dem Königreich Benin und anderen Minderheiten und die daraus erwachsende unruhige politische Lage im Land verstärken die Sorge bezüglich unzureichender Sicherheit für die Bewahrung und Pflege von zurückgeführten Artefakten. Die existierenden Probleme fehlender Infrastruktur und der Ungewissheit im Hinblick auf politische Entwicklungen in vielen afrikanischen Staaten sollen keineswegs verharmlost oder gar negiert werden, doch liegt die Gefahr nahe, dass diese Argumentation auch „als einen Deckdiskurs [gebraucht wird], der in der ‚Kommunikation‘ Europa-Afrika oftmals angewandt wird“⁴⁰. Der gesamte afrikanische Kontinent firmiert damit undifferenziert als ein Problemfeld, worin sich abermals europäische Hegemonialansprüche artikulieren und die überkommen geglaubten Sichtweisen auf Afrika verfestigen. In derart geprägten Diskursen tritt die Frage nach einer Restitution letztendlich in den Hintergrund, da sie in erster Linie diejenigen Stereotypen affirmieren, die schon der Legitimation des Raubs von identitätsstiftenden Artefakten dienen, sodass an dem eigentlichen Anliegen noch immer

³⁹ Vgl. Habermas (2019), Anm. 19.

⁴⁰ Kazeem (2012), Anm. 9, S. 53.

vielfach vorbeidiskutiert wird und konkrete Maßnahmen zur Rückführung der Objekte ausbleiben.

Rechtliche Grundlagen

So emotional diese Konflikte aufgeladen sein mögen und so gerechtfertigt die Forderungen nach Rückgabe geraubter Sammlungsbestände auf moralischer Ebene sein mögen, so ist die Frage der Restitution nicht zuletzt abhängig von der deutschen Gesetzeslage. Wie stellt sich die rechtliche Grundlage dar, die bei Entscheidungen über Restitutionsansprüche geltend gemacht wird? Unter welchen Bedingungen sind Restitutionsforderungen überhaupt zulässig? Und wenn sie es nicht sind – warum nicht?⁴¹

Die gerichtliche Geltendmachung von Ansprüchen auf Herausgabe von Sammlungsgut, das in kolonialen Kontexten erworben oder entwendet wurde, sieht sich mit einer Reihe von Problemen konfrontiert, da bislang keine spezifische Regelung für Restitutionsansprüche vorliegt. Erschwerend kommt hinzu, dass die heutige rechtliche Situation selbst Teil des kolonialen Erbes ist, da sowohl das europäische Völkerrecht als auch das deutsche Zivilrecht während der Kolonialzeit kodifiziert wurden.⁴² So verwundert es nicht, wenn per Gesetzgebung das Entwenden von Gütern in den europäischen kolonialen Herrschaftssystemen eher legitimiert als unter Strafe gestellt wird. Die einzige rechtliche Grundlage des BGB, auf die sich im Rahmen von Restitutionsbestrebungen berufen werden kann, ist das Einfordern von Eigentum.⁴³ Das bedeutet einerseits, dass die fordernde Person nachweisen muss, dass sie nach deutschem Recht rechtmäßige Eigentümerin der Objekte ist, zum anderen muss festgestellt werden, dass die besitzende Person oder Institution nicht Eigentümerin ist, was gerade für Objekte aus der Kolonialzeit schwierig ist. Zum einen liegen die zu prüfenden Eigentumsverhältnisse teilweise schon weit über 100 Jahre zurück, sodass die Frage aufkommt, ob der Erwerbungsprozess nach heutigem oder damaligem Recht zu beurteilen ist.⁴⁴ Zum anderen birgt auch die Rechtsgrundlage der damaligen Zeit Herausforderungen: Deutschland war vergleichsweise spät und für eine relativ kurze Phase eine Kolonialmacht,

⁴¹ An diesem Punkt sollte erwähnt werden, dass sich der vorliegende Aufsatz nicht ausgewiesene juristische Expertise gründet; es werden lediglich die für die aktuelle Debatte prägnantesten Gesetze und Soft-Law Konventionen angeführt, um aus kunsthistorischer Perspektive einen grob umrissenen Einblick in die rechtliche Grundlage zu geben. Für einen umfassenden Überblick: Deutscher Bundestag Ausarbeitung der Wissenschaftlichen Dienste, *Nationaler und internationaler Kulturgüterschutz. Übersicht und Darstellung einzelner Problembereiche vor dem Hintergrund eines künftigen Kulturgutschutzgesetzes*, WD 10-3000-072/15, 24.9.2015; Michael, Anton, *Rechtshandbuch Kulturgüterschutz und Kunstrestitutionsrecht. Illegaler Kulturgüterverkehr*, (Bd.1) Berlin 2010; Bettina Thorn, *Internationale Kulturgüterschutz nach der UNIDROIT-Konvention*, Berlin 2005.

⁴² Vgl. Habermas (2019), Anm. 19, S. 8.

⁴³ „Der Eigentümer kann von dem Besitzer die Herausgabe der Sache verlangen“, vgl. §985 BGB.

⁴⁴ Vgl. Judith Hackmack/Wolfgang Kaleck, „Warum restituieren? Eine rechtliche Begründung“, in: Thomas Sandkühler u. a., Anm. 7, S. 385-410, hier S. 390.

sodass es keine konkreten Rechtsstrukturen in den besetzten Gebieten etablieren konnte, wie beispielsweise das *British Empire* in Form des *common law*.⁴⁵ Das Gericht muss also im Falle eines Restitutionsanspruchs zunächst herausfinden und entscheiden, nach welchen Rechtsnormen vorzugehen ist. So hält der Leitfaden des Deutschen Museumsbundes fest:

„Die derzeit geltende Rechtsordnung – dies gilt sowohl für das deutsche Recht als auch für das Völkerrecht – hält keine geeigneten Instrumente zur Klärung von Eigentumsfragen rund um Erwerbungen aus kolonialen Kontexten bereit. Selbstverständlich wäre es auf beiden Ebenen denkbar, eine solche rechtliche Regelung zu schaffen. Allerdings ist sehr fraglich, ob hierfür der politische Wille besteht.“⁴⁶

Tatsächlich ist ein Äquivalent zu den selbstverpflichtenden ‚Washingtoner Prinzipien‘⁴⁷ von 1998, die als eine rechtlich nicht bindende Übereinkunft den Umgang mit NS-Raubkunst regelt, seit geraumer Zeit angedacht. 2016 verabschiedete der Bundestag das sogenannte (nationale) ‚Kulturschutzgesetz‘,⁴⁸ das das (internationale), UNESCO-Kulturgutübereinkommen⁴⁹ von 1970 modernisieren sollte. Zwar verpflichten sich Teilnehmerstaaten dazu, Maßnahmen für Rückgaben zu ergreifen, jedoch wurde schon von den Wissenschaftlichen Diensten des Deutschen Bundestages unmittelbar nach Verabschiedung der Konvention festgehalten: „Durch die relativ jungen Stichtage, [...] betreffen die Herausgabeansprüche des KGSG kein Kulturgut, das zur Zeit des Kolonialismus verbracht worden ist.“⁵⁰ Dem überarbeiteten Kulturschutzgesetz nach haben demnach zwar alle Nicht-EU-Staaten einen Anspruch auf Rückgabe von Kulturgütern, die ihnen entwendet wurden. Diese Regelung ist jedoch nur einschlägig, wenn das Kulturgut nach dem 26. April 2007 – dem Tag der Ratifizierung des UNESCO-Kulturgüterübereinkommens durch die Bundesregierung – entwendet wurde.⁵¹ Letztlich besteht also für koloniale Beutekunst nach wie vor keine einfachgesetzliche Regelung – jedoch mit einer Ausnahme: Im Rahmen der Verhandlungen um die Rückgaben der Benin-Bronzen wurde im April 2021 eine gemeinsame ‚Erklärung zum Umgang mit den in deutschen Museen und Einrichtungen befindlichen Bronzen‘ verabschiedet. Hierin wurde erstmals die grundsätzliche Bereitschaft zur Restitution der Bronzen festgehalten.⁵² Am 1. Juli 2022 unterzeichneten

⁴⁵ Zu den Ansprüchen des Common Law siehe: James A. R. Nafzinger/ Robert K. Paerson/ Alison Renteln (Hg.), *Cultural Law, International, Comparative, and Indigenous*, Cambridge 2010.

⁴⁶ *Leitfaden. Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten*, Berlin 2021, S. 168.

⁴⁷ Die ‚Grundsätze der Washingtoner Konferenz in Bezug auf Kunstwerke, die von den Nationalsozialisten beschlagnahmt wurden‘ wurden am 03.12.1998 im Zusammenhang mit der Washingtoner Konferenz über Vermögenswerte aus der Zeit des Holocaust verabschiedet, online abrufbar unter: <https://www.kulturgutverluste.de/Webs/DE/Stiftung/Grundlagen/Washingtoner-Prinzipien/Index.html> (letzte Sichtung 12.05.2023). An diesem Punkt gilt es auch, die von der Kultusministerkonferenz am 13.03.2019 verabschiedeten ‚Eckpunkte zum Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten‘ zu erwähnen; im Vergleich zu den Washingtoner Prinzipien fällt jedoch auf, dass in diesen nicht von einer Entwicklung ähnlich klar formulierter Standards die Rede ist.

⁴⁸ Nationales Gesetz zum Schutz von Kulturgut (Kulturgutschutzgesetz – KGSG) vom 31.06.2016 (BGBl. I S. 1914) FNA 224-26.

⁴⁹ Zur Umsetzung des UNESCO-Kulturgutübereinkommens in der Bundesrepublik Deutschland: Catrin Steinbrück, *Die Umsetzung des UNESCO-Kulturgutübereinkommens in der Bundesrepublik Deutschland: Eine vergleichende Betrachtung mit der Umsetzung der Konvention in den Vereinigten Staaten von Amerika und der Schweiz*, Köln 2012.

⁵⁰ Deutscher Bundestag, Wissenschaftliche Dienste Sachstand: *Koloniale Raubkunst. Möglichkeiten der Rückgabe verbrachter Objekte aus kolonialem Kontext*, 01.04.2021, WD 10-3000-005/21, S.8.

⁵¹ Vgl. §52 KGSG, Rückgabeanspruch eines Vertragsstaates, Vorschrift (1), Absatz 2.

⁵² Vgl. Erklärung zum Umgang mit den in deutschen Museen und Einrichtungen befindlichen Benin-Bronzen, Berlin 29.04.2021, online abrufbar unter: https://www.cp3c.de/grundlagendokumente/cp3c_Erklaerung_zum_Umgang_mit_den_in_deutschen_Museen_und_Einrichtungen_befindlichen_Benin-Bronzen_20210812.pdf (letzte Sichtung 14.05.2023).

⁵³ Vgl. *Joint Declaration on the Return of Benin Bronzes and Bilateral Museum Cooperation between The Federal Republic of Germany, represented by The Federal Foreign Office and The Federal Government Commissioner for Culture and the Media, and The Federal Republic of Nigeria represented by The Federal Ministry of Information and Culture and The Ministry of Foreign Affairs*, 01.07.2022, online abrufbar unter: <https://www.bundesregierung.de/breg-de/bundesregierung/bundeskanzleramt/staatsministerin-fuer-kultur-und-medien/benin-bronzen-koennen-zurueckkehren-2058816> (letzte Sichtung 14.05.2023).

⁵⁴ Vgl. Pressemitteilung der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, „Keine Verhandlungen zu Nofretete“, 18.12.2009, online abrufbar unter: <https://www.smb.museum/presse/pressemitteilungen/detail/spk-pressemitteilung-keine-verhandlungen-zu-nofretete/> (letzte Sichtung 12.05.2023).

⁵⁵ Eva-Maria Schnurr, Interview mit Jürgen Zimmerer, „Die Nofretete gehört nach Ägypten“, *Der Spiegel*, 24.03.2020, online abrufbar unter: <https://www.spiegel.de/geschichte/raubkunst-die-nofretete-gehört-nach-aegypten-a-27b28601-52ac-4c0c-be0e-d4ca5948c974> (letzte Sichtung 12.05.2023).

Kulturstaatsministerin Claudia Roth zusammen mit der deutschen Außenministerin Annalena Baerbock eine Absichtserklärung, die die Rückgaben der Benin-Bronzen freigibt.⁵³ Auf dieser Grundlage können auch künftig Rückgabevereinbarungen mit Nigeria getroffen werden.

Ein weiteres wichtiges Problem für die rechtliche Klärung ist oftmals die Ungewissheit, ob Objekte wirklich illegal nach Deutschland gekommen sind, oder ob sie eventuell doch legal erworben wurden. Um letzteres zu belegen, wird oft das damalige Recht als Beleg herangezogen, wie unter anderem im Fall der Nofretete. Die Büste wurde 1912 bei einer Grabung im mittelägyptischen Tell el Amarna gefunden. Die Stiftung Preußischer Kulturbesitz beruft sich auf die damals geltende *Fundteilung*.⁵⁴ Diese wurde von der Protektoratsmacht England festgelegt; sie bestimmte im Rahmen der gültigen britischen Statuten der Altertümmerverwaltung, dass die eine Hälfte des jeweiligen Fundes vor Ort blieb, während die andere Hälfte dem Land, welches die Ausgrabungen finanziert hatte, zustehen sollte. Ohne die Provenienz der Nofretete tiefer gehend zu thematisieren, wird deutlich, dass aus dieser Perspektive das Recht auf Seiten der ehemaligen Kolonialmächte zu sein scheint – die Nofretete ist also legal in den Preußischen Kulturbesitz gelangt. Dieser Sachverhalt ist indessen nach wie vor nicht unumstritten, wie der Historiker Jürgen Zimmerer anmerkt:

„Die Fundteilung ist ein koloniales Recht, die Diebe gaben es sich untereinander. Der wissenschaftliche Befund ist eindeutig; Die Nofrete wurde geraubt. Niemand sollte sich auf das Recht der Kolonialmächte von damals berufen. Wir halten ja auch die Enteignung durch die Nationalsozialisten nicht für legal, obwohl das einst geltendes Recht war.“⁵⁵

Es kann also festgehalten werden: Es manifestieren sich auf allen Ebenen Probleme hinsichtlich der geforderten Rückgabe von Artefakten aus kolonialen Kontexten, die sich z.T. auf Gesetze stützen, weiterhin als status quo gelten, obwohl sie aus heutiger Sicht überholt scheinen und einer kritischen Revision bedürfen.

Schlussbemerkung

Die Restitutionsdebatte sollte als Katalysator für Korrekturen vergangener, aber bis heute folgenreicher Fehler fungieren. Dabei sollte die Frage der Restitution nicht allein an Gegenständen festgemacht werden, sondern auch das immaterielle Kulturerbe einschließen, das entscheidend ist, um den betroffenen Gemeinschaften die Autonomie zur Bewahrung ihrer kulturellen Identität zu ermöglichen und traditionelles Wissen sowie Bräuche zu schützen und weiterzuentwickeln. Nicht zuletzt wird man sich bei aller Verschiedenheit der einzelnen Fälle und des jeweiligen Umgangs mit ihnen auch an bereits vollzogenen Restitutionsorientierungen orientieren können. Die deutsche Regierung hat in dieser Richtung einige Initiativen unternommen, indem sie sowohl die Provenienzforschung in einigen staatlichen Museumssammlungen durch die Einrichtung entsprechender Stellen fördert als auch dem Deutschen Museumsbund den Auftrag erteilt hat, verbindliche Richtlinien für Provenienzforschung und Restitution zu erstellen. Aus den Erfahrungen dieser Debatte lässt sich allgemein festhalten, dass eine sachliche Auseinandersetzung mit Restitutionsbestrebungen nur unter der Prämisse stattfinden kann, dass Museen sich nicht als neutrale Orte definieren, da sie im Besitz von umstrittenem Kulturerbe sind. Vielmehr sind sie – jenseits ihrer das Kulturerbe bewahrenden Funktion – auch Foren gesellschaftlicher und kulturpolitischer Auseinandersetzung. Um dabei einen elitären Diskurs zu vermeiden und gesamtgesellschaftliche Prozesse auszulösen, sollte die Debatte um Restitution und die damit verbundene selbstreflexive Erinnerung an die deutsche koloniale Vergangenheit nicht allein in der Politik und den Feuilletons geführt werden, sondern eine Präsenz in der Aufmerksamkeit der breiten Bevölkerung finden. Die Museen können hierfür wesentliche Impulse geben.

Dennoch ist Restitution nicht die finale Antwort auf vergangenes Unrecht, sondern sollte vielmehr als Teil eines Dekolonisierungsprozesses gesehen werden, der notwendig ist, um neue Beziehungen zu den ehemaligen kolonisierten Ländern aufzubauen – Beziehungen,

⁵⁶ Vgl. George Okello Abungu, „Die Frage nach Restitution und Rückgabe: Ein Dialog der Interessen“, in: *(Post)Kolonialismus und kulturelles Erbe. Internationale Debatten im Humboldt Forum*, Berlin 2021, S. 111-124, hier S. 121.

in denen das Gleichheitsrecht und das Recht am eigenen Kulturerbe als grundlegend anerkannt werden. Restitution meint also nicht nur das Zurückgeben von kulturellen Artefakten, sondern auch das Eingeständnis früherer Verfehlungen und das Bemühen um Wiederherstellung der menschlichen Würde.⁵⁶

Literatur

Eckert, Andreas, „1960: Das ‚Jahr Afrikas‘, in: *(Post)Kolonialismus und Globalgeschichte, Bundeszentrale für politische Bildung*, Bonn 15.10.2020.

Feldmann, Julia, „Kolonialkunst. Restitution ist nie genug“, in: *Zeit Online*, 02.02.2020.

Habermas, Rebekka, „Restitutionsdebatten, koloniale Aphasie und die Frage, was Europa ausmacht“, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte*, 20.09.2019.

Kazeem, Belinda/Martinz-Turek, Charlotte/Sternfeld, Nora, *Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien*, Wien 2009.

Leitfaden. Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten, 3. Aufl., Berlin 2021.

Martinz-Turek, Charlotte/Sommer-Sieghart, Monika, *Storyline. Narrationen im Museum*, Wien 2009.

Meyer, Roland, „Diesseits des Mausoleums. Über Digital Benin und die Zukunft visueller Sammlungen“, in: *cargo. Film Medien Kultur* 57, S. 48-52.

Nafzinger, James A. R. /Pearson, Robert K. /Renteln, Alison (Hg.), *Cultural Law, International, Comparative, and Indigenous*, Cambridge 2010.

(Post)Kolonialismus und kulturelles Erbe. Internationale Debatten im Humboldt Forum, Berlin 2021.

Sandkühler, Thomas [et.al], *Geschichtskultur durch Restitution? Ein Kunst-Historikerstreit*, Köln 2021.

Sarr, Felwine/Savoy, Bénédicte, *Zurückgeben. Über die Restitution afrikanischer Kulturgüter*, Bonn 2020.

Savoy, Bénédicte, *Afrikas Kampf um seine Kunst. Die Geschichte einer Postkolonialen Niederlage*, München 2021.

Schüttpelz, Erhard, „VON EINEM SCHLOSS ZUM ANDEREN (I.) Wo Engel zurückschrecken VON EINEM SCHLOSS ZUM ANDEREN (II.) Eine Anmerkung“ in: *Paideuma* 68, 2022.

Steinbrück, Catrin, *Die Umsetzung des UNESCO-Kulturgutübereinkommens in der Bundesrepublik Deutschland: Eine vergleichende Betrachtung mit der Umsetzung der Konvention in den Vereinigten Staaten von Amerika und der Schweiz*, Köln 2012.

Quellenangaben

Deutscher Bundestag, Ausarbeitung der Wissenschaftlichen Dienste, *Nationaler und internationaler Kulturgüterschutz. Übersicht und Darstellung einzelner Problembereiche vor dem Hintergrund eines künftigen Kulturgutschutzgesetzes*, WD 10-3000-072/15, 24.09.2015.

Deutscher Bundestag, Stenografischer Bericht der 83. Sitzung vom 21.02.2019, Dokumentations- und Informationssystem für Parlamentsmaterialien (DIP), Plenarprotokoll 19/83.

Deutscher Bundestag, Wissenschaftliche Dienste, *Sachstand: Koloniale Raubkunst. Möglichkeiten der Rückgabe verbrachter Objekte aus kolonialem Kontext*, 01.04.2021, WD 10-3000-005/21.

Deutscher Bundestag, *Entwurf eines Gesetzes über die Feststellung des Bundeshaushaltsplans für das Haushaltsjahr 2023 des Bundesrates*, 05.08.2022, DIP Drucksache 20/3100.

Grundsätze der Washingtoner Konferenz in Bezug auf Kunstwerke, die von den Nationalsozialisten beschlagnahmt wurden, Washington DC, 03.12.1998.

Nationales Gesetz zum Schutz von Kulturgut (Kulturgutschutzgesetz – KGSG) vom 31. Juli 2016 (BGBl. I S. 1914) FNA 224-26.

Erklärung zum Umgang mit den in deutschen Museen und Einrichtungen befindlichen Benin-Bronzen, Berlin 29.04.2021.

Joint Declaration on the Return of Benin Bronzes and Bilateral Museum Cooperation between The Federal Republic of Germany, represented by The Federal Foreign Office and The Federal Government Commissioner for Culture and the Media, and The Federal Republic of Nigeria represented by The Federal Ministry of Information and Culture and The Ministry of Foreign Affairs, 01.07.2022.

Onlinequellen

Savoy, Bénédicte, „Die Zukunft des Kulturbesitzes“, in: FAZ, 12.01.2018: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst-und-architektur/macron-fordert-endgueltige-restitutionen-des-afrikanisches-erbes-an-afrika-15388474.html> (letzte Sichtung 12.05.2023).

Dies., in „Koloniale Raubkunst aus Afrika: Warum zurückgeben?“, *SFR Kultur, Sternstunde für Philosophie*, 11. Oktober 2020: https://www.youtube.com/watch?v=bUK2-hcD2iY&ab_channel=SRFKulturSternstunden (letzte Sichtung 11.05.2023).

Weiss, Lucia /Bank, Jörg /Roth, Gerhard, „Baerbock und Roth übergeben Benin-Bronzen an Nigeria“, in: *Berliner Zeitung*, 20.12.2022: <https://www.berliner-zeitung.de/kultur-vergnuegen/baerbock-und-roth-uebergeben-benin-bronzen-an-nigeria-li.299811> (letzte Sichtung 11.05.2023).

Forschungsförderung des Deutschen Zentrum für Kulturgutverluste: <https://www.kulturgutverluste.de/Webs/DE/Forschungsfoerderung/Index.html> (letzte Sichtung 11.05.2023).

Pressemitteilung der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, „Keine Verhandlungen zu Nofretete“, 18.12.2009: <https://www.smb.museum/presse/pressemitteilungen/detail/spk-pressemitteilung-keine-verhandlungen-zu-nofretete/> (letzte Sichtung 12.05.2023).

Schnurr, Eva-Maria, Interview mit Jürgen Zimmerer, „Die Nofretete gehört nach Ägypten“, in: *Der Spiegel*, 24.03.2020: <https://www.spiegel.de/geschichte/raubkunst-die-nofretete-gehört-nach-aegypten-a-27b28601-52ac-4c0c-be0e-d4ca5948c974> (letzte Sichtung 12.05.2023).

Warum Berlin? – Ein kulturpolitischer Einblick in das Sammlungsverhalten der Kolonialmacht Deutschland

Wenke Bludau

Seit dem 19. Jahrhundert wandelten sich die Völkerkundemuseen in Deutschland. Aus den ursprünglich als Raritätenkabinette angelegten Orten, vollzogen sie eine Metamorphose über Kolonial- und Völkerkundemuseen hin zu Kunstsammlungen und ethnologischen Museen.¹ Das kontemporäre Humboldtforum im Berliner Schloss durchlief eine ebensolche Entwicklung. Die heute auf 16 000 qm ausgestellte Ethnologische Sammlung mit ca. 20 000 Exponaten geht vor allem auf die Bestände des ehemaligen Völkerkundemuseums Berlin aus dem 19. und 20. Jahrhundert zurück. In Zusammenarbeit mit Forschergruppen aus den Herkunftsländern der Objekte werden aktuell die ausgestellten Artefakte neu kontextualisiert und unter den gegenwärtigen Fragestellungen deren Provenienz erforscht sowie die Forderungen nach Restitution diskutiert.² Die umfangreiche Sammlung der Benin Bronzen im Humboldt Forum ist ein prominentes Beispiel für die aktuelle Restitutionsdebatte, die längst nicht mehr allein im akademischen Bereich angesiedelt ist. Medial wird in den letzten Jahren vielfach das Augenmerk auf die zahlreichen Exponate im Humboldt Forum gerichtet, da sich hier ein umfangreicher Fundus kolonialer Artefakte befindet. Aber wieso hat ausgerechnet Berlin eine der größten ethnologischen Sammlungen in ganz Deutschland? Dieser Frage soll auf den folgenden Seiten in einer Rekonstruktion ihrer historischen Entstehung nachgegangen werden.

¹ Felicitas Bergner, „Ethnographisches Sammeln in Afrika während der deutschen Kolonialzeit. Ein Beitrag zur Sammlungsgeschichte deutscher Völkerkundemuseen“, in: Beatrix Heintze (Hg.), *Paidema: Mitteilungen zur Kulturkunde* 42 (1996), [Zur Geschichte der Afrikaforschung], S. 225-235, hier S. 225.

² <https://www.smb.museum/museen-einrichtungen/ethnologisches-museum/ausstellungen/detail/ethnologische-sammlungen-und-asiatische-kunst/> (letzte Sichtung 13.05.2023).

Die Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte

Die bis heute tätige Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte, kurz BGAEU, wurde 1869 von Rudolf Virchow gegründet. Im September desselben Jahres nahm dieser in Innsbruck an der Versammlung für deutsche Naturforscher und Ärzte teil. Vor Ort stellte er fest, dass im Deutschen Reich bislang kein Verein für Anthropologie existierte, diesen Umstand wollte er ändern. Bereits einen Monat später, am 28. Oktober 1869 gründete Virchow die ‚Berliner Anthropologische Gesellschaft‘, aus der wenig später die ‚Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte‘ [nachfolgend abgekürzt: BGAEU] hervorging. Erklärtes Ziel der BGAEU war es neben der bereits existierenden Friedrich-Wilhelm-Universität und dem Völkerkundemuseum einen zentralen Ort für Ethnologie in Berlin zu erschaffen. Die Mitgliederschaft zeichnete sich durch ihre Vielfalt aus, sie bestanden aus Ethnologen, Anthropologen, Ärzten, Naturforschern, Bänkern und vielen weiteren Berufsgruppen. Der ursprüngliche Lokalverein, wurde zeitnah über die Grenzen Berlins hinaus bekannt. Bereits 1894 hatte der Verein 553 Mitglieder im In- und Ausland. Verbindungen bestanden mit 27 anderen Nationen. Der 1870 gegründete Verein der ‚Deutschen Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte‘ in Mainz konnte diesen Mitgliedererfolgen nicht nachkommen. Ab 1884 war die Berliner Gesellschaft bereits so etabliert, dass sie jährlich staatliche Subventionen von 1500 Mark erhielt. Früh erkannte der Verein, dass neben Wissenschaftlern und Förderern, auch Laien wichtig waren, um den Erfolg ihrer Zielsetzung, eine Sammlung mit Zeugnissen der ästhetischen Produktion einer Vielzahl von Völkern generieren zu können. Hierzu reisten die Mitglieder des Vereins in die verschiedenen Kolonien weltweit und brachten dabei eine Vielzahl an Objekten zurück ins Deutsche Reich. Je mehr Laien an den Prozess des Sammelns von Artefakten aus den Kolonien herangeführt wurden, desto besser sei es für die Wissenschaft und im Besonderen auch für die Wichtigkeit ihrer Gesellschaft, so lautete das Credo. Nebst Laien war auch die Zusammenarbeit mit

³ <https://www.bgaeu.de/satzung.html> (letzte Sichtung 04.05.2023).

⁴ Markus Schindelbeck, „Die Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte und Ihr wissenschaftliches Netzwerk zwischen 1869 und 1920“, in: Beatrix Heintze (Hg.), *Paidema: Mitteilungen zur Kulturkunde* 65 (2019), S. 233-254, hier S. 235f.

anderen Organisationen von großer Bedeutung. So entstand auf Initiative von Rudolf Virchow nicht nur die BGAEU, er selbst gründete auch die Rudolf Virchow Stiftung. Diese Verbindung der beiden Institutionen, durch seine Person gewährleistete, dass Gelder der Virchow Stiftung an die Berliner Gesellschaft ausgezahlt wurden. Dies ist nur ein Beispiel für die vielen Wege, auf denen die BGAEU zu Finanzierung und Unterstützung seitens der Gesellschaft gelangte. Das Deutsche Reich hielt sich offiziell aus den Angelegenheiten der Gesellschaft heraus. Dennoch nutzten Mitglieder der Gesellschaft ihre Kontakte zu verschiedenen offiziellen Stellen, um an Informationen und auch finanzielle Mittel zu gelangen. Auch hier zeigte sich Virchow als ein geschickter Vermittler: Er unterhielt enge Verbindungen zum Unterrichtsminister des Kulturministeriums, Gustav von Gaßler. Mittels dieser Beziehung gelangte die BGAEU an wertvolle Informationen beispielsweise über neu entdeckte archäologische Fundstellen. Nicht nur die Neugier der Mitglieder wurde durch solche Informationen geweckt, sondern sie konnten zeitnah offizielle Anträge auf Forschungsreisen beim Ministerium stellen, von denen die meisten auch bewilligt wurden. Dieser Zusammenarbeit zwischen Virchow und von Gaßler ist es unter anderem zu verdanken, dass sich die Bemühungen um ein geplantes Völkerkundemuseum in Berlin konkretisierten.⁵ Am 27. Dezember 1873 gab das Ministerium für geistliche Unterrichts- und medizinische Angelegenheiten der Gesellschaft bekannt, dass ein eigenständiges Museum für Ethnologie und Anthropologie geplant werde. Bis zum Bau und der Eröffnung des Völkerkundemuseums 1886, gelang es der Gesellschaft bei den Königlichen Museen ein hohes Ansehen zu erlangen. Dieses Ansehen und die Verbindung zu den Ministerien erlaubte es der BGAEU in dem neuen Museum ihre eigene Bibliothek und Sammlung sowie ein Fotoarchiv zu führen.⁶ Zwei Jahre nach der Eröffnung übereignete die Berliner Gesellschaft ihre Sammlung dem Museum, während sich die Organisation dafür einsetzte, weitere finanzielle Mittel aufzubringen, um kontinuierlich neue Objekte zu erwerben. Anhand der Person Rudolf Virchows kann bereits aufgezeigt werden, welche vielschichtigen Verflechtungen zwischen Politik und bürgerlicher Gesellschaft dazu beitragen, das kulturelle

⁵ Ebd., S. 237f.

⁶ Ebd., S. 238f.

Renommée der BGAEU und auch Berlin als Standort für eine der größten Sammlungen in Europa mit Artefakten aus kolonialen Kontexten zu profilieren. Von diesen politischen Kontakten profitierten auch die anderen Mitglieder des Vereins und jeder war bemüht, dieses Netzwerk weiter auszubauen.⁷

Der Bundesratsbeschluss

Um sich den sogenannten ‚Platz an der Sonne‘ zu sichern, veranstaltete das Deutsche Reich die Berlin Konferenz. Vom 15. November 1884 bis zum 26. Februar 1885 versammelten sich die Repräsentanten der europäischen Nationen im Regierungssitz Berlin, um die Kolonien neu aufzuteilen und unter den Kolonialmächten zu verteilen. In diesem Zuge wurde auch der deutsche Kolonialverein von Frankfurt nach Berlin verlegt.⁸ Mit der Verabschiedung des Bundesratsbeschlusses vom 21. Februar 1889, der ab dem 22. Juli 1890 in Kraft treten sollte, wurde die hervorgehobene Position Berlins als Standort der wichtigsten Museen mit kolonialen Sammlungsbeständen etabliert. Alle Objekte aus deutschen Kolonien, die mit staatlich finanzierten Forschungsreisen ins Kaiserreich gelangt waren, mussten fortan an das Berliner Völkerkundemuseum gesandt werden. Davon betroffen waren jegliche Sammlung, auch aus Bereichen der Botanik, Zoologie etc. Sämtliche Gegenstände, die nicht als Ethnographika⁹ zu bezeichnen waren, sollte das Völkerkundemuseum an die anderen zuständigen Berliner Museen weiterleiten. Ethnographika wurden im Völkerkundemuseum nach wissenschaftlichem Interesse beurteilt und gingen entweder in dessen Besitz über oder wurden an andere Völkerkundemuseen weitergegeben. Nachlässe von deutschen Kolonialbeamten und Forschungsreisenden waren ebenfalls von dem Beschluss betroffen. Der Bundesratsbeschluss zementierte die kulturpolitische Vormachtstellung der Hauptstadt und zugleich eine Zurücksetzung der zahlreichen anderen Völkerkundemuseen etwa in Dresden oder in Frankfurt am Main. Weder Forschungsdrang noch Wettbewerb regelten den Zugang zu neuen Exponaten, sondern ein Gesetz, das dem Museum der Hauptstadt exklusive

⁷ Ebd., S. 240.

⁸ Ebd., S. 244.

⁹ Ethnographika sind Objekte aus den Heimatländern anderer Kulturen.

Vorteile bei Beschaffung von Exponaten aus den Kolonien sicherte.¹⁰

1891 wurde ergänzend der sogenannte ‚Dubletten-Erlass‘ verabschiedet: Objekte, die man im Berliner Museum nicht behalten wollte, sollten als Dubletten bezeichnet werden. Diese sollten den anderen Völkerkundemuseen überlassen werden. Außerdem wurden alle Beamten und sogenannten Schutztruppenangehörige, also alle sich im Staatsdienst befindlichen Afrika-Rückkehrer, darauf verpflichtet, ihre privat angelegten Sammlungen dem Berliner Völkerkundemuseum vorzulegen. Diese Beschlüsse hatten eine Zentralisierung der Objekte in Berlin zur Folge. Doch erfolgte die Qualifizierung eines Objekts als eine Dublette äußerst selten, wodurch die Konkurrenz unter den anderen Völkerkundemuseen sich verschärfte, da diese de facto aus eigener Initiative nur sehr begrenzt Sammlungen aus deutschen Kolonien aufbauen konnten. Seit Verabschiedung des Bundesratsbeschlusses gab es somit Bestrebungen der anderen Völkerkundemuseen, diese ihre Handlungsfähigkeit extrem einschränkende Gesetzeslage zu umgehen und nicht zuletzt führte diese Zuspitzung der Konkurrenz dazu, dass alle anderen Völkerkundemuseen des Kaiserreichs eine ablehnende Haltung gegenüber der Sammlung in Berlin einnahmen.¹¹

Berlin, das Völkerkundemuseum und Felix von Luschan

Berlin nahm somit die zentrale Position als Sammlungsstandort für Ethnographika ein, dank des Bundesratsbeschlusses und seiner Ergänzungen sowie auch der Arbeit der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte. Als immenser Vorteil erwies sich in diesem Prozess der kulturpolitischen Zentralisierung für die Berliner Forscher die systematische Verschmelzung der politischen Interessen mit verschiedenen kulturellen Initiativen, deren Netzwerke auf das Engste miteinander verflochten waren. Profiteur dieses weit gespannten, auch international ausstrahlenden Netzwerkes war auch der Österreicher Felix von

¹⁰ <https://www.proveana.de/de/ereignis/bundesratsbeschluss-von-1889> (letzte Sichtung 09.05.2023).

¹¹ <https://www.proveana.de/de/ereignis/bundesratsbeschluss-von-1889> (letzte Sichtung 09.05.2023); H. Glenn Penny, *Im Schatten Humboldts. Eine tragische Geschichte der deutschen Ethnologie*, München 2019, S. 138.

Luschan. Seit 1885 arbeitete dieser als Direktorialassistent am Berliner Völkerkundemuseum in der Abteilung Afrika und Ozeanien. Ab 1904 leitete er selbiges Referat. Die prominenteste Sammlung, die von Felix von Luschan erstellt wurde, war die der Benin Bronzen.¹² Diese Sammlung, im Besonderen die Benin Hocker waren „schon immer zentrale Stücke der Sammlung“¹³, wie der gegenwärtige Direktor des Ethnologischen Museum Berlin, Lars-Christian Koch, gegenüber der *taz* im Jahr 2022 angab. Von Luschan schuf damit also ein andauerndes, essenzielles Alleinstellungsmerkmal der Berliner Sammlung.¹⁴

Ende des 19. Jahrhunderts versuchte das Britische Königreich den langjährig betriebenen Warenhandel mit dem Edo-Reich ihrer Kontrolle zu unterwerfen. Edo ist die angestammte Bezeichnung für das Königreich Benin, das unter letzterem Namen in Europa bekannt ist.¹⁵ Aufgrund der Bestrebungen des Britischen Königreichs, den Warenhandel unter seine Herrschaft zu bringen, kam es zu Unruhen im Reich an der Elfenbeinküste. In Folge dessen fand im Januar 1897 ein Treffen zwischen britischen Gesandten und dem König von Benin, Oba Ovonramwen,¹⁶ statt. Nach Aussage der britischen Regierung wurden nach dieser Versammlung acht der zehn britischen Diplomaten vor den Toren der Stadt massakriert. Daraufhin wurde eine Strafexpedition seitens der Briten veranlasst.¹⁷ Noch im selben Monat wurden 1200 Marineinfanteristen mobilisiert und nach Benin geschickt und am 18. Februar 1897 der königliche Palast Benins gestürmt. Es wurde der Befehl erteilt, wertvoll erscheinende Gegenstände aus dem Palast zu entwenden, um die Kosten dieser Strafexpedition, etwa der Transport der Besatzung, die Altersversorgung von Verwundeten oder Witwenrenten zu finanzieren.¹⁸ Bereits drei Monate nach dem Überfall auf Benin tauchten fotografische Reproduktionen der Objekte in britischen Zeitschriften auf, die in den meisten Fällen als als Kriegsbeute betitelt sind. Abweichungen von dieser Titulierung finden sich aber bereits im selben Jahr, indem der Eigenwert der erbeuteten Artefakte in ihrer Bezeichnung als Kunstobjekte in den Fokus rückt. Die Zeitung *The Illustrated London News* vom 16. Oktober 1897 konstatierte über die Benin Bronzen: „certainly the most interesting works of art which have ever left the western shores of the Dark Continent“¹⁹. Kurze Zeit

¹² Stefan Eisenhofer, „Felix von Luschan and Early German-Language Benin Studies“, in: *African Arts* 30/3 (1997), S. 62–94, S. 62.

¹³ Daniel Wiese, u. a., „Am falschen Ort Koloniale Exponate in Deutschland“, in: *taz*, 20.09.2022.

¹⁴ Peter Ruggendorfer/Hubert D. Szemethy (Hg.), *Felix von Luschan (1854–1924) – Leben und Wirken eines Universalgelehrten*, Böhlau/Wien u. a. 2009, S. 17–19.

¹⁵ Charles Gore, *Art, Performance and Ritual in Benin City*, Edinburgh 2022, S. 9, 15.

¹⁶ ‚Oba‘ ist die Bezeichnung der Edo für den Rang des Königs.

¹⁷ Audrey Peraldi, „Die Rückgabeforderung des Oba Akenzua II“, in: *Kunst und Kontext* 1 (2017), S. 23–33, S. 23.

¹⁸ Penny (2019), Anm. 9, S. 119; Dan Hicks, *The British Museums: The Benin Bronzes, Colonial Violence and Cultural Restitution*, London 2020, S. 110.

¹⁹ Barnaby Phillips, „Handing back the Benin Bronzes“, in: *Anthropology Today* 38/5 (2022), S. 1–2. Der Diskurs, ob es sich bei den Benin Bronzen um Kunstobjekte handelt, wurde mittlerweile niedergelegt. Der Historiker und Künstler Sweet Ufumwen Ebeigbe, verweist aber darauf, dass die westliche Welt den afrikanischen Kunstbegriff nicht erfassen kann, denn der globale Norden versuche Kunst als autonomes Werk zu bewerten, ohne dessen soziokulturellen Zusammenhänge zu berücksichtigen. Diese Ebenen seien aber nicht voneinander zu trennen. Sweet Ufumwen Ebeigbe, „A Practical Assessment of the Modes of Visual Narratives in the Art of Benin in Nigeria“, in: *Studies in Visual Arts and Communications: an international journal*, 2/1 (2015), S. 1–10, S. 1.

später gelangten die ersten Artefakte nach London.²⁰

Für das Berliner Völkerkundemuseum war ein nicht vom Museum initiiertes Treffen ausschlaggebend für die Erweiterung der Sammlung durch die Benin Bronzen. Am 24. Juli 1897 suchte ein Vertreter der ‚Elfenbein-Firma Theodor Franke‘ von Luschan auf. In diesem Gespräch berichtete der Vertreter von zahlreichen reichverzierten Elfenbeinobjekten, die bei einer Londoner Auktion versteigert werden sollten. Nachdem von Luschan dem Vertreter die schon in den Beständen des Museums befindlichen Elfenbeinzähne gezeigt hatte, erklärte der Besucher, dass die in London zu veräußernden Stücke größer und imposanter verziert seien. Warum der Händler von Luschan diesen Tipp gab, bleibt unklar, denn ein eigener Vorteil ist bis heute nicht ersichtlich. Seine Aussage aber hatte die Neugier Felix von Luschans geweckt und am folgenden Tag schrieb er verschiedene Briefe an das Auktionshaus Christie, Mason und Woods, um den Erwerb der Objekte in London anzubahnen. Auch an Albert Grünwedel, der am Berliner Museum tätig war, wandte er sich. Grünwedel erläuterte er sein Vorhaben, für das er viel Geld benötigen würde. Um die erforderliche Summe aufzubringen, bot sich an über das Netzwerk der BGAEU die finanzielle Mittel für den Ankauf zu akquirieren. Als Unterstützer boten sich Adolf Bastians Hilfskomitee an oder Mäzene wie Hermann Meyer, der selbst auch Ethnologe und Sammler war. Grünwedel wies von Luschan an, sich an Hermann Meyer zu wenden. Dieser wurde durch die Aussicht auf einen spektakulären Ankauf selbst vom Enthusiasmus ergriffen und er beauftragte von Luschan, persönlich nach London zur Auktion zu reisen, um die Objekte zu erwerben. Während seines Aufenthalts kaufte von Luschan eine Vielzahl von Artefakten und knüpfte wertvolle Kontakte in Groß Britannien.²¹ Durch gute internationale Beziehungen wollte er erreichen, frühzeitig an Informationen zu weiteren Ankaufsmöglichkeiten zu gelangen, aber auch um sein Wissen über die Bedeutung der Objekte aus den Kolonien zu erweitern. Von Luschan war jedoch nicht der Einzige aus dem Deutschen Reich, der interne Hinweise auf die Veräußerung der Bronzen erhielt. So erwarb der Direktor des Museums für Kunst und

²⁰ Penny (2019), Anm. 9, S. 114, 119; Gore (2022), Anm. 11, S. 185.

²¹ Penny (2019), Anm. 9, S. 113f., 116.

Gewerbe in Hamburg, Justus Brinkmann, vom Hamburger Handelshaus Bey und Co., das in verschiedenen Städten Afrikas Niederlassungen hatte, die ersten Bronzen für ein deutsches Museum. Britische Soldaten hatten diese bereits vor Ort an das Handelshaus verkauft, bevor die Bronzen in das Hamburger Museum wechselten. Von Luschan, der diese Werke nicht zuletzt aus Prestige unbedingt für das Berliner Museum, gewinnen wollte, bemühte sich, Brinkmann zu überreden, ihm die Bronzen zu überlassen. Doch Brinkmann, der bereits auf der Jahresversammlung der Deutschen Anthropologischen Gesellschaft im November 1897 die Benin Bronzen als Kunst titulierte, gab diese nicht her.²² Mit einer geschickten Argumentation versuchte von Luschan die Legitimität seines Anspruchs auf die Werke zu untermauern, indem er anführte, dass es sich zwar um Kunstgegenstände handle, es aber dennoch hauptsächlich Ethnographika seien, also wissenschaftliche Objekte, die in ein Völkerkundemuseum gehörten. Zudem fehle dem Museum für Kunst und Gewerbe an finanziellen Mitteln um einen derartigen Ankauf zu tätigen, während die Summe in der Reichshauptstadt zu Verfügung stünde. Aus Neid handelnd, bewegte er den Mäzen Hermann Meyer zur Bereitstellung weiterer monetärer Unterstützung, während er parallel dem deutschen Konsul in Lagos telegraphierte, dieser solle alles kaufen, was verfügbar sei und an das Berliner Völkerkundemuseum geben, der Preis sei dabei nicht relevant.²³

So begann ein Wettlauf um die Benin Bronzen. Zwischen 1897 und 1901 gelangten die meisten Objekte nach Europa. Felix von Luschan kaufte nicht alle, jedoch einen Großteil dieses Werks. Seine Verbindungen in Berlin nutzte er zum einen um die Geldmittel für die Ankäufe zu generieren und um an Informationen zu gelangen, zum anderen aber auch um gegen andere potenzielle Käufer zu intrigieren. Er unterhielt nahe Kontakte zu Sammlern und Förderern von anderen Museen, wodurch es ihm gelang auch Leihgaben und zuweilen sogar Schenkungen für Berlin zu erwirken, indem er argumentierte, die Artefakte seien dort weitaus besser aufgehoben. Eine weitere Methode um die Bestände des Völkerkundemuseums

²² Ebd., S. 119.

²³ Ebd., S. 121.

in Berlin zu bereichern, waren offizielle Ehrungen und die Verleihung von Orden an die Schenkenden als Dank. Politische Kontakte wurden auch zu Adelshäusern gepflegt, um mit solchen Auszeichnungen aufwarten zu können. Für die Schenkenden ging es dabei in erster Linie um das Prestige, das Ihnen mit solchen Ehrungen oder Titelverleihungen zuteil wurde. Manche nutzten diese Anerkennung, um ihre Stellung innerhalb der Gesellschaft aufzubessern oder auch um ihre beruflichen Chancen auf Beförderungen zu steigern.²⁴ In diesem Fall gelang es Felix von Luschan, die höchste Ehrung für einen seiner Gönner zu erreichen, indem er eine Audienz beim Kaiser nutzte, um eine offizielle Ehrung für den deutschen Konsul Eduard Schmidt zu erwirken. Dessen Sammlung von insgesamt 80 Gegenständen, die zuvor im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe zu sehen war, wanderte Dank der Auszeichnung des Konsuls nach Berlin. Außerdem nutzte das Völkerkundemuseum seine Verbindungen zum Militär, um Kolonialtruppen zu motivieren, damit diese vor Ort Objekte sammelten und diese direkt dem Museum in Berlin zu überstellen.²⁵

Das Völkerkundemuseum gab im Jahr 1898 eine sogenannte ‚Instruktion‘ heraus. Darin wurde allen interessierten Laien, sofern sie in den Kolonien in den Besitz von Objekten gelangt waren, angeleitet, bestimmte Daten, etwa zur Herkunft der Objekte zu erfassen, damit sich diese später in Berlin genauer taxieren und kontextualisieren ließen.²⁶

Bereits 1898 hatten alle Forscher und Kunstinteressierten erkannt, wie wertvoll die Benin Bronzen waren. Dabei kamen der Qualifizierung als ‚wertvoll‘ unterschiedliche Bedeutungen zu. Die Wissenschaftler (Historiker, Anthropologen, Ethnographen etc.) betrachteten die Objekte als Studienobjekte; für andere Besitzer besaßen sie vor allem monetären Wert besaßen und nicht zuletzt waren sie auch der Prestigesteigerung dienlich. Die zunehmend in den Vordergrund tretende materielle Wertkomponente erzeugte eine große Konkurrenz um die Benin Bronzen, so dass innerhalb kurzer Zeit eine angespannte Marktlage entstand. Von Luschans Privileg, eine kritische Auswahl der Objekte zu treffen,

²⁴ Bergner (1996), Anm. 1, S. 229f.

²⁵ Penny (2019), Anm. 9, S. 121f.

²⁶ Anja Laukötter, *Von der „Kultur“ zur „Rasse“ – vom Objekt zum Körper? Völkerkundemuseen und ihre Wissenschaften zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Bielefeld 2007, S. 58f.

war durch die rasch in die Höhe schnellenden Preise und konkurrierende Interessen nicht mehr gegeben. Verkäufer versuchten sogar ihre bereits veräußerten Gegenstände zurück zu erwerben, um sie abermals mit Gewinn zu verkaufen. Im November 1899 schrieb von Luschan von einer Auktion in London aus an den Ethnologe und Sammler Arthur Baessler, dass angesichts der vor Ort zu beobachtenden Preislage die Benin Sammlung in Berlin mit über einer Million Mark zu schätzen sei.²⁷ Schließlich musste auch von Luschan mit anderen Völkerkundemuseen kooperieren, da die anderen Museen miteinander handelten und ihre Ethnographika untereinander tauschten.²⁸ In dieser Situation offenbarten sich auch erstmalig die Nachteile der absoluten Priorisierung Berlins durch die Regierung, denn durch die kulturpolitische Vorteilsnahme des Völkerkundemuseums stand es in einem überaus angespannten Verhältnis zu den anderen Museen im Kaiserreich. Der *status quo* hatte sich aber inzwischen geändert; Kooperation stellte ein zunehmend wichtiges Element der Museumsarbeit im Bereich des Sammlungsbaus dar.²⁹

So begann Felix von Luschan sich auch für andere Museen verdient zu machen, indem er für sie Werke erwarb. Sein höchstes Ziel war es in Bezug auf die Benin Bronzen, in Berlin die größte und außergewöhnlichste Beninsammlung zu generieren. Sollte dies jedoch nicht im vollen Umfang möglich sein, so war ihm wichtig, dass alle aus Benin stammenden Objekte in öffentliche Institutionen gelangten, um sie für die Wissenschaft zugänglich zu halten.³⁰

²⁷ Penny (2019), Anm. 9, S. 121f.

²⁸ Ein genauer Zeitpunkt kann an dieser Stelle nicht genannt werden. Klar ist, dass von Luschan ab circa 1900 Kontakt zu anderen Museen suchte.

²⁹ Bergner (1996), Anm. 1, S. 228.

³⁰ Penny (2019), Anm. 9, S. 123.

³¹ Diese Kumulierung von Gegenständen aus den Kolonien wurde in Berichten festgehalten. Diese geben wieder, ob es sich um einen Ankauf oder Geschenk handelt, von wem dieses Objekt geschenkt oder angekauft wurde und von welchem Ort das Artefakt stammt. Bode, u.a., „Königliche Museen 1. Juli – 30. September 1906“, in: *Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen* 28/1 (1907), S. 1-12.

³² Penny (2019), Anm.9, S. 138.

Somit zeigt sich, dass eine Vielzahl von Objekten, auch aus nicht deutschen Kolonien über das weit gespannte Netzwerk der in Berlin vertretenen Sammlungspolitik akkumuliert wurde.³¹ Felix von Luschan verstand es, das professionelle und soziale Geflecht dieser Beziehungen so nutzen und auszubauen, dass auch die kostbaren Benin Bronzen über England nach Berlin gelangten. In Bezug auf Objekte aus deutschen Kolonien spielte ihm der Bundesratsbeschluss mit dem ergänzenden Erlass in die Hände. Dies schuf das von anderen bedeutenden Museumsdirektoren, von Georg Thilenius und Karl Weule bezeichnete ‚Berliner Monopol‘.³²

Opposition: Hamburg und Leipzig

Die Städte Hamburg und Leipzig waren, genau wie zahlreiche andere Städte im Deutschen Reich, sehr um ihre Völkerkundemuseen bemüht. An dieser Stelle sollen sie exemplarisch dazu dienen, einen Einblick in das Sammlungsgeschehen anderer Städte zu geben und die Probleme zu beleuchten, die durch die politisch beschlossene Durchsetzung der Vorrangstellung Berlins entstanden. Ausgewählt wurden diese beiden Städte auch aufgrund der engagierten Direktoren der jeweiligen Museen.

Wie bereits ausgeführt, war es den kulturpolitischen Akteuren gelungen, die Sammlungsprivilegien der Hauptstadt auszubauen. Dies missfiel den Direktoren der anderen Völkerkundemuseen augenscheinlich und bereits früh wurde versucht, gegen dieses Monopol zu agieren beziehungsweise es zu umgehen. Der Bundesratsbeschluss und der dazugehörige Erlass von 1889 und 1891 hatte die Museen außerhalb Berlins erheblich bei dem Auf- bzw. Ausbau ihrer Sammlungen und internationalen Netzwerke eingeschränkt. Die bestehenden Kontakte zu Kolonialverwaltungen erwiesen sich als obsolet, da diese angewiesen waren, alle Objekte zuerst nach Berlin zu senden. Somit wurden von der Regierung bewusst Lücken in den Sammlungen anderer Städte in Kauf genommen beziehungsweise geschaffen. Auch die Tatsache, dass außer dem Berliner Völkerkundemuseum kein anderes Völkerkundemuseum der Welt in deutschen Kolonien sammeln durfte, verärgerte die Direktoren der anderen Museen.³³ Entsprechend bemühten sich Georg Thilenius vom Völkerkundemuseum Hamburg und Karl Weule vom Grassi-Museum für Völkerkunde in Leipzig frühzeitig, das ‚Berliner Monopol‘ zu zerschlagen.

In Hamburg wurde der Direktor Thilenius 1906 vom Senat beauftragt, die dortige ethnographische Sammlung auszubauen. Finanzielle Unterstützung dieses Vorhabens wurde ihm seitens des Senats zugesichert. Thilenius, der bereits um das oben beschriebene Sammlungsproblem wusste, schrieb

³³ Ebd., S. 138.

Felix von Luschan direkt an, um sich bei ihm zu erkundigen, ob man eine Verteilung der Objekte aus deutschen Kolonien überhaupt in Betracht ziehe oder ob diese ohnehin in Berlin verbleiben würden. Von Luschan antwortete ihm, dass er bereit sei, die bestehenden Bestimmungen zu überdenken, aber zugleich auch an den Bundesratsbeschluss gebunden sei. Zudem müsse man sich damit beschäftigen, wie eine faire Verteilung der Objekte an die anderen Museen aussehen könne, damit sich keine Sammlung ausgeschlossen fühle, zumal die Zahl der Völkerkundemuseen wachse, so von Luschans Entgegnung.³⁴ Daraufhin forderte Thilenius neue Bestimmungen für das Sammlungsgeschehen. Weule und Thilenius standen zu dieser Zeit bereits im Austausch miteinander und kamen zu der Idee, Lokalpatriotismus für ihre Zwecke zu nutzen. Sie entwickelten das Vorhaben, zum einen Kolonialbeamte und Schutztruppenangehörige zu vermehrter Sammlungstätigkeit zu bewegen, zum anderen wollten sie das Kolonialamt davon überzeugen, dass durch ebendieses Sammeln nun eine höhere Quantität an Objekten in das Deutsche Reich gelangen würde. Die Direktoren reagierten damit auf einen Trend; viele Deutsche im Ausland waren zu diesem Zeitpunkt nicht mehr gewillt, Gegenstände zu sammeln, wenn sie letztlich nicht in einem Museum ihrer Heimatregion ausgestellt wurden. Weule und Thilenius entwickelten also die durchaus plausible Forderung, dass für jeden Sammler eine freie Museumswahl in der Heimat bestehen solle.³⁵

Zunächst handelte es sich hierbei nur um einen Vorschlag. Der Widerstand von Weule und Thilenius gegen die Zentralisierung in Berlin wurde aber immer populärer und zahlreiche andere Direktoren schlossen sich ihnen an. Sie rekurrten auf von Luschans Überlegungen, eine gerechtere Verteilung der Objekte politisch zu implementieren. Ihr eigener Lösungsvorschlag war es, eine eigene Kommission zu gründen, die die Dubletten in Berlin inspizieren sollte. Die Aufgaben der Kommission sollten es zum einen sein, die Dubletten generell zu bestimmen, damit überhaupt Objekte verteilt werden konnten. Die tatsächliche Praxis stellte sich nämlich so dar, dass, selbst wenn Dubletten bestimmt wurden, diese meist

³⁴ Ebd., S. 138f.

³⁵ Bergner (1996), Anm. 1, S. 229.

aus nicht intakten Gegenständen bestanden. Zum anderen sollte die Kommission regeln, an welches Museum die ausgewählten Gegenstände weitergegeben werden sollten. Dieser Vorschlag blieb jedoch eine Idealvorstellung. Auch wenn sich die Museen in der Sache zwar einig waren, zeigte sich schnell eine Fraktionsbildung bezüglich des Vorschlags innerhalb dieser Institutionen. Kleinere Museen fühlten sich den bereits etablierten Museen unterlegen und süddeutsche Museen wollten genauso vertreten werden wie norddeutsche. Aus diesen Interessenkonflikten resultierend wurde eine Kommissionsgründung erschwert, doch gelang es schlussendlich dieses Gremium zu bilden. Zur Ausführung seiner Aufgaben im Berliner Museum kam es jedoch nicht. Thilenius der vom Senat mit der Erstellung einer Hamburger Sammlung beauftragt wurde, arbeitete vier Jahre an seinem Auftrag. 1910 gab er einen Bericht an den Senator Werner von Melle ab und berichtete, dass eine zielführende Kompromissfindung bezüglich der unterschiedlichen Interessen aufgrund von Neid und Eifersucht zwischen den verschiedenen Direktoren nicht erreichbar sei.³⁶

Trotz des ‚Berliner Monopols‘ gelang es dem Hamburger und dem Leipziger Museum, eine autarke Sammlung aufzubauen. Ihr Fokus lag dabei auf Artefakten aus nicht-deutschen Kolonien.

Fazit

Berlin hatte durch den Regierungssitz zahlreiche Vorteile. Die Kolonialpolitik des Deutschen Kaiserreichs fundierte als ein weit gespanntes Netzwerk der Beziehungen, das insbesondere der Profilierung des Völkerkundemuseums in Berlin zugutekam. Einflussreiche Personen wie Rudolf Virchow, die ihre Interessen durch ihre Verbindungen zu Universitäten und Museen und durch die Gründung der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte für den Aufbau der Berliner Sammlung geltend zu machen. Dieser Konstellation von politischer Machtkonzentration und dem Engagement einflussreicher Bürger begünstigte den Bundesratsbeschluss und den ergänzenden Dubletten-

³⁶ Penny (2019), Anm. 9, S. 140.

Erlass, der die Alleinstellung des Berliner Museums durch dessen Exklusivanspruch auf die Objekte aus den deutschen Kolonien zementierte. Felix von Luschan war Nutznießer und Akteur in diesem kulturpolitisch etablierten Netzwerk. Auch wenn die Benin Bronzen aus einer nicht-deutschen Kolonie stammten, so profitierte er von den bestehenden Verbindungen der BGAEU, die er selbst aktiv weiter ausbaute. Sein Engagement um die Bronzen aus einer nicht-deutschen Kolonie stammten, so profitierte er von den bestehenden Verbindungen der BGAEU, die er selbst aktiv weiter ausbaute. Sein Engagement um die Bronzen verschaffte ihm außerdem eine einzigartige Stellung im europäischen Sammlungsgeschehen. Seine aggressive Vorgehensweise verärgerte andere Museumsdirektoren. Thilenius und Weule agierten aktiv gegen von Luschans Methoden in Berlin. Das Brechen des ‚Berliner Monopols‘ war ihnen Ansporn für die Gründung einer Kommission, auch wenn diese letztlich nicht so agieren konnte, wie es beabsichtigt war, so offenbarte sich durch ihre Initiative doch die Problematik einer monopolistischen Kulturpolitik, die sich auf das kulturelle Renommée Berlins als Hauptstadt zentrierte.

Literatur

Bergner, Felicitas, „Ethnographisches Sammeln in Afrika während der deutschen Kolonialzeit. Ein Beitrag zur Sammlungsgeschichte deutscher Völkerkundemuseen“, in: Beatrix Heintze (Hg.), *Paidema: Mitteilungen zur Kulturkunde* 42 (1996), [Zur Geschichte der Afrikaforschung], S. 225-235.

Bode u. a., „Königliche Museen 1. Juli – 30. September“ 1906, in: *Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen* 28/1 (1907), S. 1-12.

Ebeigbe, Sweet Ufumwen, „A Practical Assessment of the Modes of Visual Narratives in the Art of Benin in Nigeria“, in: *Studies in Visual Arts and Communications: an international journal* 2/1 (2015), S. 1-10.

Eisenhofer, Stefan, „Felix von Luschan and Early German-Language Benin Studies“, in: *African Arts* 30/3 (1997), S. 62–94.

Gore, Charles, *Art, Performance and Ritual in Benin City*, Edinburgh 2022.

Hicks, Dan, *The Brutish Museums: The Benin Bronzes, Colonial Violence and Cultural Restitution*, London 2020.

Laukötter, Anja, *Von der ‚Kultur‘ zur ‚Rasse‘ – vom Objekt zum Körper? Völkerkundemuseen und ihre Wissenschaften zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Bielefeld 2007.

Penny, H. Glenn, *Im Schatten Humboldts. Eine tragische Geschichte der deutschen Ethnologie*, München 2019.

Peraldi, Audrey, „Die Rückgabeforderung des Oba Akenzua II“, in: *Kunst und Kontext* 1 (2017), S. 23-33.

Phillips, Barnaby, „Handing back the Benin Bronzes“, in: *Anthropology Today* 38/5 (2022), S. 1f.

Ruggendorfer, Peter/Szemethy, Hubert D. (Hg.), *Felix von Luschan (1854–1924) – Leben und Wirken eines Universalgelehrten*, Wien u. a. 2009.

Schindelbeck, Markus, „Die Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte und Ihr wissenschaftliches Netzwerk zwischen 1869 und 1920“, in: Beatrix Heintze (Hg.), *Paidema: Mitteilungen zur Kulturkunde* 65 (2019), S. 233-254.

Wiese, Daniel u.a., „Am falschen Ort Koloniale Exponate in Deutschland“, in: *taz*, 20.09.2022.

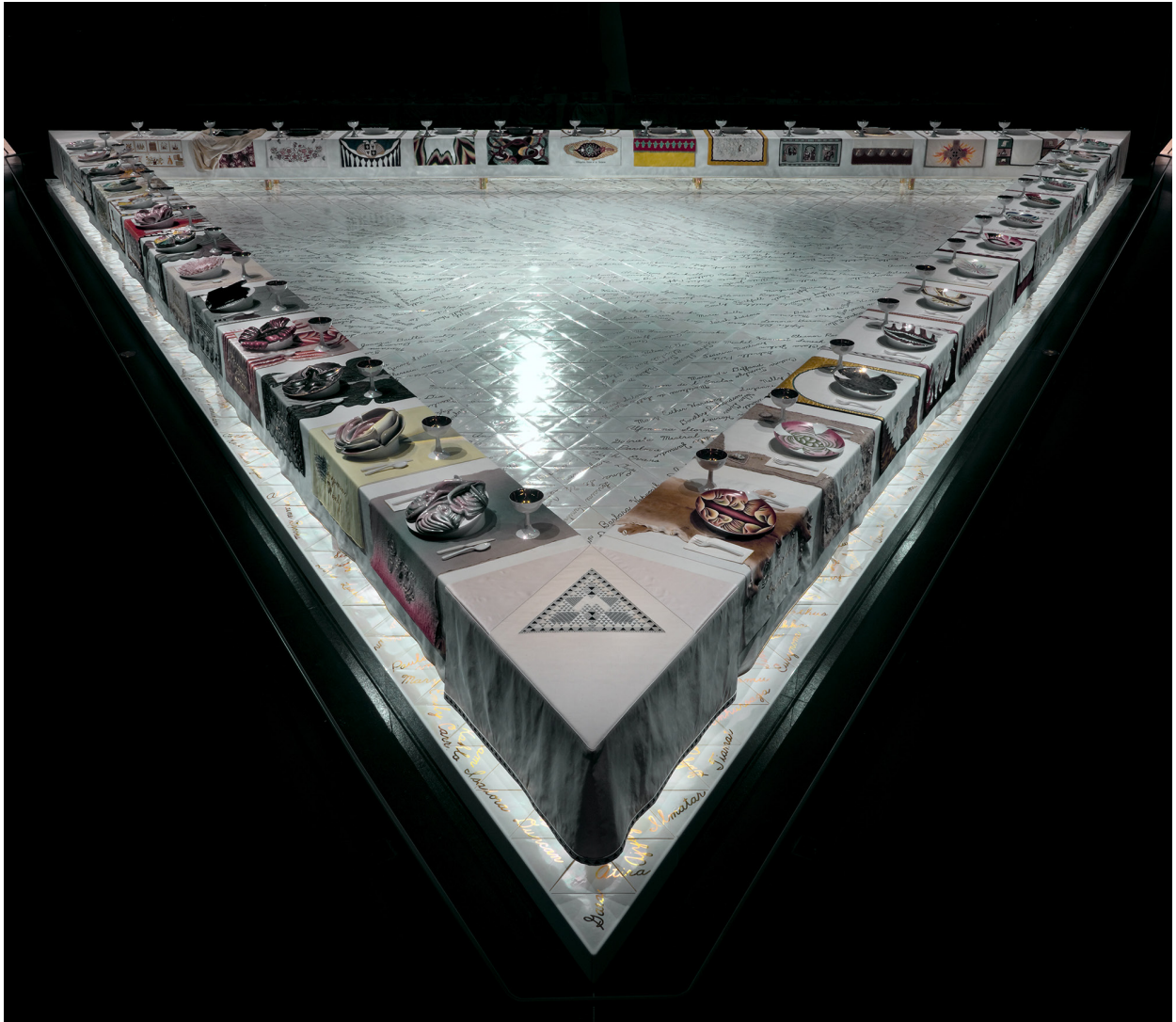
Onlinequellen

<https://www.bgaeu.de/satzung.html> (letzte Sichtung 04.05.2023).

<https://www.proveana.de/de/ereignis/bundesratsbeschluss-von-1889> (letzte Sichtung 09.05.2023).

<https://www.smb.museum/museen-einrichtungen/ethnologisches-museum/ausstellungen/detail/ethnologische-sammlungen-und-asiatische-kunst/> (letzte Sichtung 13.05.2023).

*KÜNSTLERISCHE UND KURATORISCHE
GEGENERZÄHLUNGEN MUSEALER ORDNUNGEN*



(Abb. 1) Judy Chicago, *The Dinner Party*, 1974–79, Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art, Brooklyn Museum, New York (Foto: Donald Woodman) © VG Bild-Kunst, Bonn 2023.

**„Now is the time for an INVASION!“ –
Feministische Institutionskritik aus intersektionaler Perspektive
Alina Selbach**

Mit dem 1971 erschienenen Aufsatz *Why Have There Been No Great Women Artists?* macht die Kunsthistorikerin Linda Nochlin (1931–2017) auf die strukturellen Bedingungen aufmerksam, die bis zu diesem Zeitpunkt dazu geführt haben, dass Frauen nicht als „bedeutende“ Künstler*innen anerkannt wurden.¹ Laut Nochlin liegt die Ursache hierfür vor allem in einem systemischen Zusammenwirken von Kunstinstitutionen und der Ausbildung im Fach Kunstgeschichte, die den „white western male viewpoint“² etabliert hat. In ihrer für die feministische Kunstgeschichte wegweisenden Studie erklärt Nochlin: „Things as they are and as they have been, in the arts as in a hundred other areas, are stultifying, oppressive, and discouraging to all those, women among them, who did not have the good fortune to be born white, preferably middle class, and above all, male“.³ Dieses Zitat verdeutlicht, dass bereits seit Beginn der (Kunst-) Geschichtsschreibung Künstlerinnen marginalisiert und vom Kanon ausgeschlossen werden. Zwei der bekanntesten künstlerischen Beispiele, die ausgehend von einer feministischen Kunstgeschichte auf dieses strukturelle Problem aufmerksam gemacht haben, sind das monumentale, kontrovers diskutierte Werk *Dinner Party* (1974–1979) (Abb. 1) der amerikanischen Künstlerin Judy Chicago sowie die Recherchen der Künstler*innengruppe Guerrilla Girls, die mit provokanten Thesen, Appellen und Fragestellungen wie *Do Women Have To Be Naked To Get Into the Met. Museum?* (1989) (Abb. 2) seit ihrer Gründung 1985 die Kunstwelt hinterfragen. Auch abseits dieser prominenten Beispiele setzen sich Künstlerinnen dafür ein, dass sie in die Geschichtsschreibung, in den Kunstbetrieb und den Kunstmarkt mit einbezogen werden. Mit dem Beginn der (zweiten) Feminismus-Bewegung in den 1960er-Jahren hat sich eine Vielzahl

¹ Vgl. Linda Nochlin, „Why Have There Been No Women Artists?“, in: Maura Reilly (Hg.), *Women Artists. The Linda Nochlin Reader*, London 2015, S. 42–68.

² Ebd., S. 42.

³ Ebd., S. 46.

von Künstlerinnen feministisch sowie institutionskritisch positioniert und den herrschenden Kanon infrage gestellt. Die Definition des Feminismus, die diesen Positionen zugrunde liegt, ist jedoch häufig ein Konstrukt, das Geschlecht über Klasse und ethnische Zugehörigkeit stellt.⁴ Diese Vorgehensweise lässt sich selbst bei der Vorreiterin Linda Nochlin finden, die das Geschlecht mit den Worten „above all“ über die anderen Unterdrückungsformen stellt und somit in das Zentrum ihrer Analyse rückt.

Problemfeld: *weißer* Feminismus in der Kritik

Durch diese Definition des Feminismus eröffnet sich ein bisher noch wenig erforschtes Problemfeld des Kunstbetriebs. Das Ausgangsproblem liegt darin, dass die Privilegien der *weißen* Mittelschichtsfrau vernachlässigt werden, und es zeigt sich, dass vor allem weibliche Artists of Color sich der ausschließlich genderbasierten Kritik am herrschenden System nicht zugehörig fühlen. Das Werk *Dinner Party* der amerikanischen, feministischen, und *weißen* Künstlerin Judy Chicago repräsentiert diese fehlende Akzeptanz. Die Installation, die heute das Herzstück des Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art in New York City bildet, besteht aus einer dreieckigen Tafel, die Platz für 39 Gedecke bietet. Anhand dieser Gedecke stellt Chicago die symbolische Geschichte von Frauen in der westlichen Zivilisation dar.⁵ Neben den 39 Frauen, die auf der Ausstattung der Gedecke namentlich genannt werden, listet der Boden der Tafel weitere 999 Namen von Frauen auf, die für die Künstlerin das symbolische Fundament des Werkes bilden.⁶ Insgesamt bietet Chicagos Werk mehr als tausend Frauen die Chance, in einem institutionellen Kontext aufzutreten und ihre Namen in ein Museum zu bringen. Neben berühmten historischen sowie mythologischen Frauenpersönlichkeiten wie der Universalgelehrten Hildegard von Bingen, der Darstellung der Fruchtbarkeitsgöttin oder der Autorin Virginia Woolf, kann jedoch nur eines der Gedecke einer Schwarzen Frau zugeordnet werden. Judy Chicago widmet ein Gedeck der Aktivistin Sojourner Truth (1797–1883), die bekannt ist für ihre Rede *Ain't I a Woman?*, die sie 1851 auf der Women's Convention in Akron, Ohio hielt, in

⁴ Vgl. Nele Wulff, „Keep the contemporaryartmuseum groovy - keep the home fires burning! Zum Verhältnis von feministischer Kritik und Kunstinstitutionen“, in: *Feministische Studien* 38/2 (2020), S. 261, S. 42–68.

⁵ Vgl. Judy Chicago, „A Place at the table: An Exchange“, in: *The New York Review Online*, 11.07.2018, https://www.nybooks.com/online/2018/07/11/a-place-at-the-table-an-exchange/?lp_txn_id=1422704 (letzte Sichtung 27.06.2023)

⁶ Vgl. ebd.

der sie sich für die Gleichstellung von Schwarzen und *weißen* Frauen einsetzt.⁷

Chicagos Aufnahme einer Schwarzen Frau in die Runde der Gedecke wurde aufgrund der gewählten Darstellung kritisiert (Abb. 3). Sie bildet die Aktivistin als eine Frau mit drei Gesichtern ab: Auf der linken und rechten Seite des Tellers befindet sich jeweils ein Gesicht, die beide von einer dargestellten Maske in der Mitte getrennt werden. Das linke Gesicht trägt eine Träne auf der Wange, während das rechte maskiert und nicht menschlich wirkt. Mit offenem Mund und angemaltem Gesicht hält es die linke Hand nach oben. Die Zähne erinnern an Reißzähne. Die Brüste des sowohl linken als auch rechten Gesichtes scheinen entkleidet zu sein. Judy Chicago selbst gibt an, dass die Masken von afrikanischer Kunst inspiriert seien.⁸ Für die Gestaltung des Tuches, auf dem sich das Gedeck an der Tafel befindet, wurde von ihr eine traditionell von versklavten Menschen genutzte Webtechnik verwendet.⁹ Im Vergleich mit den Tellern der anderen 38 Frauen unterscheidet sich Truths drastisch. Bis auf den der Komponistin Ethel Smyth, welcher ein dreidimensionales Klaviermodell zeigt, stellen alle anderen Teller weibliche Geschlechtsteile dar. Die Darstellungsweise der afro-amerikanischen Künstlerin stieß schon anlässlich der ersten öffentlichen Präsentation von Chicagos *Dinner Party* auf Kritik. Die Autorin Alice Walker bemerkte in ihrem Aufsatz *One Child of One's Own* (1982), dass der Teller von Sojourner Truth als einziger statt einer Vagina ein Gesicht zeigt und stellte die Frage, ob *weiße* Frauen sich vorstellen können, dass auch Schwarze Frauen Vaginas haben.¹⁰ Zuerst sei die Autorin begeistert gewesen, als sie gehört hätte, dass eine Schwarze Frau einen Platz an Chicagos Tafel erhalten habe – bis sie das Werk zum ersten Mal sah.¹¹ Des Weiteren kritisiert Walker die ihrer Meinung nach klischeebehaftete Darstellung der Emotionen, die auf den drei Gesichtern zu sehen sind.¹² Da Truth die einzige Schwarze Frau ist, für die ein Gedeck gestaltet wurde und dieses sich im Vergleich zu den anderen – bis auf das genannte von Ethel Smyth – deutlich unterscheidet, kann die Vermutung angestellt werden, dass Judy Chicago wohl in erster Linie hiermit einem *Tokenismus* entsprochen habe. Chicago selbst distanzierte sich im Jahr 2018 von diesem Vorwurf.

⁷ Vgl. Aja Hamedat, „Sojourner Truth: Zwei Versionen, eine Intention: ‚Ain't I a Woman?‘“, in: *Feminismus – Beyond the Waves. Die Frauenbewegung(en) in Geschichte und Erinnerung in Großbritannien und den USA*, 14.02.2020, <https://beyondwaves.hypotheses.org/5335> (letzte Sichtung 27.06.2023).

⁸ Jane F. Gerhard, *The Dinner Party: Judy Chicago and the power of popular feminism, 1970–2007*, Athens (Georgia) 2013, S. 174.

⁹ Vgl. Judy Chicago, *The Dinner Party, From Creation to Preservation*, London 2007, S. 195.

¹⁰ Vgl. Alice Walker, „One Child of One's Own: A Meaningful Digression within the Work(s)—An Excerpt“, in: Gloria Hull, Patricia Bell Scott, u. a. (Hg.), *All the Women Are White, All the Blacks Are Men, But Some of Us Are Brave*, New York 1982, S. 42. Hier sei aus anatomischer Sicht anzumerken, dass Walker in ihrem Text fälschlicherweise den Ausdruck „Vagina“ statt „Vulva“ nutzt.

¹¹ Ebd.

¹² Ebd.

Nachdem die Professorin Esther Allen im Rahmen einer Besprechung der Ausstellung *Radical Women: Latin American Art, 1960–1985* (Brooklyn Museum, 2018) Chicago vorwarf, dass keine der 39 prominent präsentierten Frauen aus Spanien, Portugal oder einer der ehemaligen Kolonien Amerikas komme,¹³ reagierte die Künstlerin mit einem Antwortartikel. Laut Chicago würde Allen den „Heritage Floor“ der Arbeit vollkommen ignorieren, in den Namen wie La Malinche, Santa Teresa de Ávila, Sor Juana de Inés la Cruz oder Frida Kahlo integriert seien.¹⁴ Zudem habe es vor der Entstehung von *Dinner Party* wenig bis gar kein öffentliches Wissen über diese Frauen gegeben, was Chicagos Standpunkt, dass Frauen keine Geschichte hätten, unterstreichen würde.¹⁵

¹³ Vgl. Esther Allen, „Returning the Gaze, with a Vengeance“, in: *The New York Review Online*, 08.07.2018, <https://www.nybooks.com/online/2018/07/08/returning-the-gaze-with-a-vengeance/> (letzte Sichtung 27.06.2023).

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Vgl. Judy Chicago, „A Place at the table: An Exchange“, in: *The New York Review Online*, 11.07.2018, https://www.nybooks.com/online/2018/07/11/a-place-at-the-table-an-exchange/?lp_txn_id=1422704 (letzte Sichtung 27.06.2023).



(Abb. 2) Guerrilla Girls, *Do Women Have to be Naked to Get Into the Met. Museum?*, 1989
© Guerrilla Girls, courtesy guerrillagirls.com <<http://guerrillagirls.com/>>.

Es gilt jedoch nicht nur für das Werk Chicagos, dass sich Women of Color darin nicht widergespiegelt finden. Auch die Konzeption der Guerrilla Girls, mit statischen Verfahren das Fehlen von Werken weiblicher Künstlerinnen in den öffentlichen Sammlungen zu dokumentieren wird 2010 in Interviews ehemaliger Teilnehmer*innen der Gruppe kritisiert. So erklären z. B. Alma Thomas und Julia De Burgos,¹⁶ dass sie anstatt einer Gorilla-Maske, die als Erkennungszeichen der anonym auftretenden Gruppe dient, eine andere Maskierung bevorzugt hätten.¹⁷ Für De Burgos bedeutete die Nutzung einer Gorilla-Maske ein „weißes

Privileg“, mit dem sie sich als Artist of Color nicht identifiziere.¹⁸ Weiterhin liefert die Künstlerin Chila Kumari Burman bereits 1986 eine Antwort auf Linda Nochlins bekannten Text. Mit der Formulierung *There Have Always Been Great Black Women Artists* erweitert sie Nochlins Kritik am Kunstsystem und der Disziplin Kunstgeschichte, indem sie auf die Position Schwarzer Frauen im Kunstbetrieb aufmerksam macht, die auch Nochlin in ihrer Argumentation vernachlässigte.¹⁹ Burman verweist auf die Doppelbelastung, der Schwarze Frauen ausgesetzt sind. Sie unterstützen sowohl Schwarze Männer, die sich in *weißen* Kunstinstitutionen behaupten müssen, sowie *weiße* Frauen in ihrem Anliegen, sich in einem männlich geprägten Kunstsystem zu behaupten und erhalten im Gegenzug keinen Beistand beider Parteien. In Konsequenz erklärt sie: „In this system of knowledge, Blackwomenartists, quite simply, do not exist“.²⁰

Vor diesem Hintergrund wird in der vorliegenden Untersuchung der Fokus verschoben und es werden Beispiele gezeigt, die als erweiterte Perspektiven zu einem *weißen* Feminismus gelten können, der vorrangig in den USA im 20. Jahrhundert präsent war. Es werden im Folgenden zwei Positionen vorgestellt, die auf unterschiedliche Weise das Fehlen von Intersektionalität in kunstsystemkritischen Werken adressieren. Es ist anzumerken, dass diesem Beitrag eine Definition des Feminismus zugrunde liegt, die alle Frauen unabhängig ihrer Hautfarbe, ihrer Herkunft oder gesellschaftlicher Stellung inkludiert und nicht ein Konstrukt wiedergegeben wird, das zwischen den Kategorien *race*, *class* und *gender* differenziert.²¹

Lorraine O’Grady und ihre Kunstfigur *Mlle Bourgeoise Noire* (New York, 1980–83)

Die 1934 in Boston geborene Künstlerin Lorraine O’Grady war erstmals Ende der 1970er-Jahre künstlerisch aktiv, nachdem sie eine Performance der US-amerikanischen *weißen* Künstlerin Eleanor Antin sah, in welcher sie die Rolle einer Schwarzen afroamerikanischen Ballerina annahm. Nach eigener Aussage führte diese Darstellung bei O’Grady zu der

¹⁶ Beide Künstlerinnen tarnen sich unter dem Guerrilla Girls typischen Pseudonym. Sowohl Alma Thomas als auch Julia De Burgos zählen sich zu den Woman of Color, was bereits die Wahl ihrer Pseudonyme widerspiegelt; Vgl. Judith Olch Richards, „Oral history interview with Guerrilla Girls Jane Bowles and Alma Thomas, 2008 May 8“, in *Archives of American*, Smithsonian Institution, 08.05.2008, <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-guerrilla-girls-jane-bowles-and-alma-thomas-15838> (letzte Sichtung 27.06.2023) und Judith Olch Richards, „Oral history interview with Guerrilla Girls Julia de Burgos and Hannah Höch, 2008 May 8“, in *Archives of American*, Smithsonian Institution, 08.05.2008, <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-guerrilla-girls-julia-de-burgos-and-hannah-hch-15839> (letzte Sichtung 27.06.2023).

¹⁷ Vgl. ebd.

¹⁸ Vgl. Richards 2008, o. S.

¹⁹ Vgl. hier und im Folgenden: Chila Kumari Burman, „There Have Always Been Great Black Women Artists, 1986“, in: Alice Correia (Hg.), *What is Black Art? Writings on African, Asian and Caribbean Art in Britain, 1981–1989*, Dublin 2022, S. 112–119.

²⁰ Ebd., S. 114.

²¹ Im folgenden Text werden die Wörter *race*, *gender* und *class* aus dem Englischen übernommen, da eine deutsche Übersetzung die Bedeutung der Analysekatoren ändern würde. Vgl. hierzu weiterführend: Gudrun-Axeli Knapp, „Traveling Theories: Anmerkungen zur neueren Diskussion über ‚Race, Class, and Gender‘“, in: *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften* 16/1 (2005), S. 88–110, besonders S. 99 und 100.

Erkenntnis, selbst sprechen zu müssen, um Schwarze Perspektiven künstlerisch darzustellen: „I can speak for this black ballerina better than she can. It's time to speak for my own black self.“²² Mit ihrer 1980 konzipierten Guerilla-Performance *Mlle Bourgeoise Noire* wendet sich die Künstlerin direkt an den institutionellen Kunstraum und übt dort Kritik. Dafür kreiert sie die Kunstfigur *Mlle Bourgeoise Noire* (MBN)²³ mit der sie zu Beginn der 1980er-Jahre auf Ausstellungseröffnungen gegen die Tatsache, dass keine (weiblichen) Artists of Color in den jeweiligen Institutionen Beachtung finden, protestiert. Die Künstlerin gibt an, dass es ihr 1980 an Vorbildern intersektionaler feministischer Positionen fehlte und kritisiert, dass die damalige Feminismus-Bewegung ausschließlich auf den Gender-Aspekt abgezielt und eine allumfassende Definition abgelehnt hat.²⁴ Somit schafft sie mit ihren Interventionen laut eigener Aussage ein Werk an der Schnittstelle von *race*, *class* und *gender*.²⁵

Ursprung der Konzeption für MBN war die Ausstellung *Afro-American Abstraction* im Institute for Art and Urban Resource in New York, die sie ungefähr einen Monat früher besichtigte.²⁶ Trotz der Tatsache, dass ausschließlich Schwarze Künstler*innen ausgestellt wurden, hatte O'Grady das Gefühl, die Ausstellung präsentierte „Kunst mit weißen [weißen] Handschuhen“,²⁷ also eine von Schwarzen Künstler*innen an das weiße Kunstsystem angepasste Kunst. Resultierend aus dieser Erfahrung fand ihre erste sogenannte „Invasion“ am 05. Juni 1980 in der Schwarzen Avantgarde Galerie *Just Above Midtown* statt, die zweite über ein Jahr später, am 18. September 1981 im damals neu eröffneten New Museum of Contemporary Art zur Eröffnung der Ausstellung *Persona. Persona* zeigte ausschließlich Kunst weißer Künstler*innen, ausgesucht von weißen Kurator*innen zum Thema Ersatz-Selbst, Alter Ego, Verkleidung und Decknamen.²⁸ Uneingeladen inszenierte sie ihren Auftritt auf den jeweiligen Eröffnungen, mit dabei ihr *Master of Ceremonies* und im New Museum zwei Fotograf*innen, die ihre Aktion dokumentierten.

Auffallend ist, dass O'Grady nicht in den öffentlichen Raum ging, um auf die Ungleichheit im

²² Aruna D'Souza/Lorraine O'Grady, *Writing in Space, 1973–2019*, New York 2020, S. 208 und 223; Vgl. Cornelia Butler (Hg.), *WACK! Art and the Feminist Revolution*, Ausst.-Kat. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Cambridge/London 2007, S. 274.

²³ Im Folgenden wird die Performance aus Platzgründen mit MBN für *Mlle Bourgeois Noire* abgekürzt.

²⁴ Vgl. D'Souza/O'Grady 2020, S. 110–111.

²⁵ Vgl. ebd., S. 110.

²⁶ Vgl. Stephanie Sparling Williams, *Speaking Out of Turn: Lorraine O'Grady and the Art of Language*, Berkeley 2021, S. 68ff.

²⁷ Vgl. D'Souza/O'Grady 2020, S. 223.



(Abb. 3) Judy Chicago, Installationsansicht *The Dinner Party*, 1974–79, Tischgedecke von Sojourner Truth und Susan B. Anthony, Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art, Brooklyn Museum, New York (Foto: Donald Woodman)
© VG Bild-Kunst, Bonn 2023.

Kunstsystem aufmerksam zu machen, sondern dass sie sich direkt an das jeweilige Museum oder die Galerie sowie deren Mitarbeiter*innen und Künstler*innen wandte. Diese sprach O'Grady auf den Eröffnungen direkt an. Ihr Ziel war es, sowohl die Personen, die für das Ausstellungswesen verantwortlich sind, als auch die Künstler*innen, die sich den Strukturen unterwerfen und nicht widersetzen, zu kritisieren. Dabei zielte sie auch auf jene Schwarzen Künstler*innen ab, die bereits Teil des damaligen Kunstsystems waren.²⁹ Für die Kunstfigur *Mademoiselle Bourgeoise Noire* entwarf O'Grady eine Hintergrundgeschichte: Die Schönheitskönigin gewann den Titel bei einem weltweiten Event in der Hauptstadt von Französisch-Guyana, Cayenne, im Jahr 1955.³⁰ Der Titel ordnet O'Grady's Figur dezidiert der Schwarzen Bourgeoisie zu. Dieser Verweis kann als Anspielung auf O'Grady selbst verstanden werden, die in der Schwarzen Mittelklasse aufgewachsen ist. Zu ihrer Ausstattung gehörten

²⁸ Vgl. Williams 2021, S. 274.

²⁹ Vgl. ebd., S. 65.

³⁰ Vgl. D'Souza/O'Grady 2020, S. 110.

ein weißes, bodenlanges Kleid, das aus 180 Paaren weißer Handschuhe gefertigt wurde, sowie ein passendes Cape, das O'Grady selbst hergestellt hatte. Zudem trug sie eine Schärpe mit ihrem fiktiv verliehenen Titel und eine Tiara, bestückt mit Steinen und Perlen. Besonders wichtig war für ihre Interventionen auch eine sogenannte „neunschwänzige Katze“, eine mehrsträngige Peitsche, die sie zu Beginn ihrer Performance als Blumenstrauß aus weißen Chrysanthemen tarnte. Diese repräsentierte ein koloniales Instrument der britischen Armee. Zudem stellt sie, laut O'Grady, ein Zeichen äußerer Unterdrückung dar.³¹ Scheinbar im Gegensatz dazu standen die Handschuhe, die sie als Symbol internalisierter Unterdrückung einsetzte.³² Generell sind ihre Requisiten sowohl feministischen als auch multikulturellen Bedeutungen zuzuordnen,³³ wie das Abendkleid, das die internalisierte Unterdrückung der Artists of Color repräsentierte, die für „creating art with white gloves“ ausgezeichnet werden.³⁴ Die Intervention begann damit, dass O'Grady die Chrysanthemen unter den Anwesenden verteilte. Sobald die Peitsche zum Vorschein kam, setzte sie das Publikum einem an Leon Gontran Damas angelehnten, lauthals vorgetragenen Protest-Gedicht aus, während sie sich selbst mit der Peitsche geißelte (Abb. 4). Dabei formulierte sie zentrale Sätze wie „BLACK ART MUST TAKE MORE RISKS!!!“ oder „Now is the time for an INVASION!“, die ihre Forderungen nach einer gerechteren Kunstwelt zusammenfassend beschreiben (Abb. 5).³⁵

Für O'Grady war MBN nicht nur eine Performance, sondern ein Geisteszustand.³⁶ In einer Zeitspanne von ca. vier Jahren inspirierte die Kunstfigur sie zu den sogenannten „Mlle Bourgeoise Noir Events“, wie beispielsweise auf der Afro American Day Parade in Harlem 1983, wo sie die *Performance Art Is...* aufführte, ebenso wie die kuratorische Intervention *The Black and White Show*.³⁷ Die Künstlerin äußerte sich 2007 rückblickend, dass sie mit ihren Interventionen gescheitert sei.³⁸ Erst in den Jahren 1988 - 1989, nachdem den Schwarzen Künstler*innen Adrian Piper und David Hammons durch Ausstellungen eine Plattform in einem größeren institutionellen Kontext gegeben wurde, setzte eine Entwicklung ein, in der sie auch ihre Forderungen vertreten sah.

³¹ Vgl. ebd., S. 224.

³² Vgl. ebd.

³³ Vgl. Williams 2021, S. 66.

³⁴ Vgl. Butler 2007, S. 274.

³⁵ Vgl. D'Souza/O'Grady 2020, S. 111.

³⁶ Vgl. Lorraine O'Grady, *Mlle Bourgeoise Noire*. Performance 1980–83, Datum unbekannt, <https://lorraineogrady.com/art/mlle-bourgeoise-noire/> (letzte Sichtung: 27.06.2023).

³⁷ Vgl. D'Souza/O'Grady 2020, S. 8.

³⁸ Vgl. ebd.



(Abb. 4) Lorraine O'Grady, *Mlle Bourgeoise Noire Beats Herself with the Whip-That-Made-Plantations-Move*, Mlle Bourgeoise Noire, Performance, The New Museum, New York, 1981 © VG Bild-Kunst, Bonn 2023.



(Abb. 5) Lorraine O'Grady, *Mlle Bourgeoise Noire Shouts Out Her Poem*, Mlle Bourgeoise Noire, Performance, The New Museum, New York, 1981 © VG Bild-Kunst, Bonn 2023.

Auch in den Jahren nach MBN war O'Grady stetig auf der Suche nach neuen Feminismen, die jene Perspektiven integrierten, konkret die Positionen von BIPOC-Künstler*innen, die in den vorherigen Jahrzehnten ausgeblendet wurden.³⁹ Über zehn Jahre nach dem ersten Auftritt von MBN veröffentlichte die Künstlerin einen Artikel, in dem sie den fehlenden Anstieg von Schwarzen Teilnehmer*innen in der feministischen Organisation Womens Action Coalition beanstandet. Im Jahr 1992 erschien ihr Aufsatz *Olympia's Maid: Reclaiming Black Female Subjectivity*, in dem sie die Darstellungstradition Schwarzer Frauenkörper kritisiert. Zudem bekennt sich die Künstlerin rückblickend zu dem Guerrilla Girl Pseudonym Alma Thomas (1991–1998) und bricht damit die Tradition der Anonymität der Gruppe.⁴⁰ In der Analyse dieser Quellen wird sichtbar, dass O'Grady auf ihre Aktionen rückblickend die fehlende Intersektionalität der Guerrilla Girls anprangert.⁴¹ Dennoch wurden nicht nur durch ihre Initiative, sondern auch dank der einiger anderer Guerrilla Girls ab den 1980er-Jahren Artists of Color in den Werkkontext der Gruppe einbezogen.⁴² Schließlich gilt es unter Anwendung einer intersektionalen Perspektive zu berücksichtigen, dass O'Grady in ihren Schriften, wie auch in der Konzeption von MBN, wiederholt auf ihre Herkunft aus der Schwarzen Mittelklasse verweist.⁴³ Denn sie sieht den Schwarzen Feminismus der 1980er-Jahre als eine „middle-class construction“, gleichwohl sie in demselben Interview die Unterschiede der Lebensumstände von Schwarzen und *weißen* Frauen hervorhebt.⁴⁴

³⁹ Vgl. Butler 2007, S. 274.

⁴⁰ Vgl. Williams 2021, S. 18.

⁴¹ Vgl. hierzu bspw.: Richards 2008, o. S. .

⁴² Als Beispiel kann hier das Plakat *We Sell White Bread* (1987) gelten.

⁴³ Vgl. Williams 2021, S. 73.

⁴⁴ Vgl. D'Souza/O'Grady 2020, S. 111.

Die Ausstellung *Dialectics of Isolation: An Exhibition of Third World Women Artists in the United States* (New York, 1980)

Im selben Jahr wie die erste MBN-Intervention fand ein weiteres Beispiel für einen intersektionalen Ansatz feministischer Institutionskritik in New York innerhalb des Galeriewesens statt. Die von Ana Mendieta (1948–1985), Kazuko Miyamoto (geb. 1942) und Zarina (Hashmi, 1937–2020) gemeinsam konzipierte Ausstellung *Dialectics of Isolation: An Exhibition of Third World Women Artists in the United States* (Abb. 6) war im September 1980 in der A.I.R. Gallery zu sehen, der ersten von Künstlerinnen



Dialectics of Isolation
An Exhibition of Third World Women Artists of the United States

(Abb. 6) Ana Mendieta, Kazuko Miyamoto und Zarina, *Dialectics of Isolation: An Exhibition of Third World Women Artists of the United States*, Ausstellungskatalog (New York, A.I.R. Gallery, 1980), Courtesy of A.I.R. Gallery, Brooklyn, NY.

gegründeten kooperativen Galerie in den USA, die ausschließlich Frauen eine Ausstellungsmöglichkeit bot. *Dialectics of Isolation* kritisierte die Ausstellungspolitik der Kunstinstitutionen in New York zur Zeit der 1980er-Jahre und wendete sich gegen das Konstrukt des sogenannten „weißen Mittelklasse-Feminismus“.⁴⁵

Acht Künstlerinnen, denen es aufgrund ihres Geschlechts und ihrer ethnischen Zugehörigkeit bis dato verwehrt blieb, ihre Kunst der breiten Öffentlichkeit zu zeigen, gab die Ausstellung eine Plattform. Gezeigt wurden Werke der Künstlerinnen Judy Baca, Beverly Buchanan, Janet Olivia Henry,

Senga Nengudi, Lydia Okumura, Howardena Pindell, Selena Persico und Zarina.⁴⁶ Alle acht Teilnehmerinnen waren in den USA aufgewachsen und betrachteten sich als Artists of Color. Auch die von ihnen vertretenen Kunstströmungen waren so divers wie ihre Teilnehmerinnen: Sie reichten von Post-Minimalismus und Performance-Kunst bis zur Land-Art. Ziel der Ausstellung war es, das Fehlen von Women of Color in der amerikanischen Feminismus-Bewegung aufzuzeigen, die von diesen mitgebildet wurde.⁴⁷ Zugleich offenbarte sich in diesem Auftritt ein Protest gegen das Ausstellungswesen und das *weiße* Kunstsystem der Zeit: Frauen, und besonders den sogenannten *Third World Women* war es verwehrt, in großen Galerien oder Museen auszustellen. Zusätzlich führten die Mechanismen des Kunstmarkts dazu, dass Schwarze Künstlerinnen keinen ökonomischen Erfolg erzielten. Der Begriff *Third World Women* wurde im zeitgenössischen Kontext strategisch verwendet, um sich gleichnamigen politischen Bewegungen wie *Third World Liberation Front* (eine studentische Gruppe aus Kalifornien, Berkeley) und *Third World Women's Alliance* (eine Gruppe Schwarzer New Yorker Aktivistinnen) anzuschließen, die sich für eine intersektionale Betrachtung der Unterdrückung von Frauen einsetzten und gegen Kolonialismus, Rassismus und Ausbeutung kämpften.⁴⁸

Die Kuratorinnen der Ausstellungen, darunter Mendieta und Miyamoto als A.I.R. Mitglieder, sahen die Ausstellung als einen Ansatz, das (amerikanische) Kunst-System herauszufordern. Ebenso wie *weiße* Frauen standen sie vor dem Problem, dass ihre Chancen, in Museen und Galerien ausgestellt zu werden, verschwindend gering waren. Doch auch in feministisch organisierten Frauen-Galerien waren Schwarze Künstlerinnen benachteiligt.⁴⁹ So war die A.I.R. Gallery in den 1970er- und 1980er-Jahren vorwiegend ein Ort der Repräsentation für *weiße* Künstlerinnen. Mendieta und Miyamoto waren zur Zeit der Ausstellung die einzigen Women of Color, die bei A.I.R. mitwirkten.⁵⁰ Als eine der Mitgründerinnen versuchte die Künstlerin Howardena Pindell laut eigenen Angaben wiederholt, Intersektionalität als Thema in die Galerie-Meetings einfließen zu lassen. Sie wurde von ihren Kolleginnen jedoch bei ihren

⁴⁵ Vgl. Fiona McGovern, „So subversiv wie eine Tüte Chips? Versuch einer Neuperspektivierung des ‚Artist as Curator‘“, in: Birgit Eusterschulte, Christian Krüger (Hg.), *Involvierte Autonomie. Künstlerische Praxis zwischen Engagement und Eigenlogik*, Bielefeld 2022, S. 181.

⁴⁶ Vgl. Roxana Fabius/Patricia M. Hernandez, *Dialectics of Entanglement: Do We Exist Together?*, New York 2018, o. S.

⁴⁷ Ebd., o. S.

⁴⁸ Vgl. ebd., o. S.; Weiterführend dazu: Saba Fatima/Kristie Dotson, u. a., „Contested Terrains of ‚Women of Color‘ and ‚Third World Women‘“, in: *Hypatia* 32/3 (2017), S. 731–742, <http://www.jstor.org/stable/45153648> (letzte Sichtung 27.06.2023).

⁴⁹ Vgl. Sadia Shirazi, „Returning to Dialectics of Isolation: The Non-Aligned Movement, Imperial Feminism, and a Third Way“, in: *Panorama: Journal of the Association of Historians of American Art* 7/1 (2021), doi: [10.24926/24716839.11426](https://doi.org/10.24926/24716839.11426) (letzte Sichtung 27.06.2023), S. 5.

⁵⁰ Vgl. ebd.

Ausführungen unterbrochen, da das Thema „zu politisch“ sei.⁵¹ Pindell erinnert sich: „What the white male’s voice was to the white female’s voice, the white female’s voice was to the woman of color’s voice“.⁵² Aus diesem Grund verließ sie u. a. 1975 die Galerie⁵³ und so erscheint es nur folgerichtig, dass Pindell mit *Free, White and 21* (1980) eine Videoarbeit zur Ausstellung beiträgt, die sich explizit mit Rassismus auseinandersetzt.

Somit war *Dialectics of Isolation* nicht nur eine Kritik am Kunstbetrieb, sondern auch an den bei A.I.R. beteiligten Künstlerinnen, die Ana Mendieta indirekt im Katalogbeitrag als Teil eines *weißen* Feminismus anspricht. Besonders der von Mendieta geschriebene Beitrag sticht hervor, indem er ihre Ambivalenz bezüglich der Ausstellungspraxis der Galerie offenbart: Einerseits sieht Mendieta die A.I.R. Gallery als Möglichkeit, um ihre Werke auszustellen und das Kunstsystem zu ändern, doch sind ihr die Mitglieder der Gruppe zu wenig divers und der politische Anspruch der Galerie nicht progressiv genug.⁵⁴ Durch ihre Ausstellungen barg die A.I.R. Gallery zwar das Potenzial zu einem Ort der Veränderung zu werden, doch war sie zugleich auch ein Ort der Exklusion, da sie als Teil des Kunstsystems von dessen struktureller Ausgrenzung der Artists of Color nicht frei war.⁵⁵ Im Bewusstsein dieser allenfalls in einem kontinuierlichen Kampf um Gleichberechtigung aufzulösenden Spannungsverhältnisse erklärt Mendieta im Schlusssatz ihres Essays mit unmissverständlicher Entschlossenheit: „This exhibition points not necessarily to the injustice or incapacity of a society that has not been willing to include us, but more towards a personal will to continue being ‘other.’“⁵⁶

In der Ausstellung wurden zwei Aspekte vereint, die als Strategie einer intersektionalen bzw. feministischen Institutionskritik gelten können: Auf der einen Seite wurden weibliche Kunstschaffende zu jener Zeit, in der von Künstler*innen konzipierte Ausstellungen rar waren, als Kuratorinnen tätig.⁵⁷ Diese Handlung reflektiert einen Teil der Probleme, mit denen sich die ausgestellten Künstlerinnen im Hinblick auf ihr professionelles Selbstverständnis auseinandersetzen mussten. Es bestand eine Notwendigkeit, sich selbst

⁵¹ Vgl. ebd., S. 2..

⁵² Howardena Pindell, *Free, White and 21*, in: *Third Text* 6/19 (1992), S. 31.

⁵³ Vgl. Jonathan Griffin, „Full Circle – Howardena Pindell comes into her own“, in: *Apollo Magazine*, 04.02.2022, <https://www.apollo-magazine.com/howardena-pindell-interview-abstract-painter-retrospective/> (letzte Sichtung 27.06.2023).

⁵⁴ Vgl. Kat Griefen, „Ana Mendieta at A.I.R. Gallery, 1977–82“, in: *Women & Performance: a journal of feminist theory* 21/2 (2011), S. 175.

⁵⁵ Vgl. Fabius/Hernandez, o. S.

⁵⁶ Ana Mendieta, *Dialectics of Isolation: An exhibition of Third World women artists of the United States*, Ausst.-Kat. A.I.R. Gallery, New York 1980, o. S.

⁵⁷ Vgl. Griefen 2011, S. 171.

eine Plattform zu schaffen, um die eigene Kunst ausstellen zu können und sie der Öffentlichkeit vorzustellen. Auf der anderen Seite kann das Agieren als künstlerische Kollaboration, der sich die Ausstellung verdankte, als eine weitere Strategie feministischer Kritik gelten.⁵⁸ So spielte beim Zusammenschluss von feministischen Kollektiven sowohl die „Frage nach einer Enthierarchisierung von Zusammenarbeit“,⁵⁹ also das gemeinsame und gleichberechtigte Arbeiten als auch der Aspekt des Zusammenhalts eine wesentliche Rolle. Die Kunsthistorikerin Sadia Shirazi macht 2021 in diesem Zusammenhang jedoch auf ein Problem aufmerksam, das in der bisherigen Forschung zu *Dialectics of Isolation* heraussticht: Ana Mendieta gilt oft als alleinige Kuratorin der Ausstellung.⁶⁰ Diese retrospektive Darstellung steht jedoch in deutlichem Gegensatz zu der angestrebten Enthierarchisierung, für die das feministische Kollektiv der Galerie wie auch der Ausstellung eintrat. Zudem gibt Shirazi zu bedenken, dass eine solche alleinige Zuschreibung der konzeptionellen Arbeit an Mendieta eine Ausweitung von Tokenismus, Imperialismus und White Supremacy bedeute, zumal die in Iowa aufgewachsene Mendieta durch ihre Herkunft als die „weißeste“ aller beteiligten Künstlerinnen gelten könne.⁶¹

Mit der selbst gewählten Zuschreibung als *Third World Women* wird neben dem Aspekt der ethnischen auch die Klassenzugehörigkeit als ein blinder Fleck der Feminismus-Bewegung hervorgehoben. Das mangelnde Bewusstsein für Klassenunterschiede äußert sich ironischerweise auch innerhalb der A.I.R. Gallery: Die bereits erwähnte Künstlerin Howardena Pindell hatte aufgrund fehlender finanzieller Mittel Probleme, den Mitgliedsbeitrag zu zahlen.⁶² Im Unterschied zu vielen Mitgliedern in privilegierter Position musste Pindell neben ihrem Kunstschaffen in Vollzeit arbeiten, um ihren Lebensunterhalt finanzieren zu können. Die Höhe des Mitgliedsbeitrags der Galerie stellte letztendlich für sie eine zu große Hürde dar, welche neben den oben erwähnten politischen Differenzen zum Austritt Pindells führte.

Fast 30 Jahre später, im Jahr 2018, rückte die A.I.R. Gallery die Ausstellung erneut in die öffentliche Wahrnehmung. Im Rahmen des Programms anlässlich

⁵⁸ Vgl. O. A., „Polylog – Positionen feministischer Künstler*innen und Kulturschaffender“, in: *Feministische Studien* 38/2 (2020), S. 289–301, <https://doi.org/10.1515/fs-2020-0025> (letzte Sichtung: 27.06.2023)

⁵⁹ Vgl. ebd.

⁶⁰ Vgl. Shirazi 2021, S. 1.

⁶¹ Ebd., S. 2.

⁶² Vgl. hier und im Folgenden: Shirazi 2021, S. 2. Ergänzend ist anzumerken, dass auch die geringer verfügbare Zeit Pindells einen vermutlich nicht minder limitierenden Faktor hinsichtlich ihrer Teilnahme an den Ausstellungen darstellte und ihr Wirken innerhalb der Galerie erschwerte.

des 45ten Geburtstags der Galerie wurde das Originalkonzept der Ausstellung unter dem Titel *Dialectics of Entanglement: Do We Exist Together?* noch einmal aufgegriffen und in erweiterter Form reinszeniert. Auf ihrer Website kommentierte die Galerie diese Entscheidung mit der fortwährenden Gültigkeit und Dringlichkeit feministischer Diskurse.⁶³ Neben (neuen) Werken der ursprünglich beteiligten Künstlerinnen wurden weitere kontemporäre Beiträge einbezogen, um Veränderungen oder Kontinuitäten zu veranschaulichen.⁶⁴ Der Untertitel der Ausstellung spielt bewusst auf Mendieta's Einführungstext an, in dem er die weiterhin relevante und provokante Frage stellt: „Do we exist?“⁶⁵

Sowohl O'Grady Guerilla-Performances als auch die Ausstellung *Dialectics Of Isolation* eröffneten Perspektiven auf Feminismen abseits des vorherrschenden *weißen* Feminismus des US-amerikanischen Kunstsystems zu Beginn der 1980er-Jahre. O'Grady ebenso wie die Kuratorinnen der Ausstellung in der A.I.R. Gallery haben in diesem Diskurs durch ihre künstlerischen und kuratorischen Praktiken die Grenzen des Begriffs erweitert, indem sie die Einbeziehung intersektionaler Perspektiven ermöglichten. Während O'Grady durch performative Interventionen die Strukturen der Exklusion in den Institutionen der Kunst sichtbar machte, positionierte sich *Dialectics of Isolation* als ein kritisches Moment innerhalb des Galeriesystems. Beide Beispiele offenbarten die Dringlichkeit, Women Artists of Color in die feministischen Diskurse einzubeziehen und deren Teilhabe an den feministischen Ausstellungspraktiken aktiv zu befördern.

Die aktuelle Situation für Frauen im Kunstbetrieb

Knapp fünfzig Jahre nach Linda Nochlins Aufsatz lässt sich feststellen, dass Künstlerinnen in Museen und Sammlungen weiterhin stark unterrepräsentiert sind. Trotz der heute im Kunstdiskurs anerkannten feministischen Positionen von Judy Chicago oder Lorraine O'Grady zeigen sich erst in jüngster Zeit, seit dem öffentliche Debatten über

⁶³ Vgl. A.I.R. Gallery, *Dialectics of Entanglement: Do We Exist Together?*, <https://www.airgallery.org/exhibitions/dialecticsofentanglement> (letzte Sichtung 27.06.2023)

⁶⁴ Vgl. ebd.

⁶⁵ Vgl. Mendieta 1980, o. S.

Diversität und Rassismus im Kulturbetrieb geführt werden, erste Ansätze von ernst zu nehmenden Bestrebungen innerhalb der Kunstinstitutionen, die Werke von Frauen, insbesondere Women Artists of Color, dauerhaft in die musealen Sammlungen aufzunehmen und in den Ausstellungen paritätisch zu präsentieren. Noch immer beschränkt sich die Sichtbarkeit von weiblichen Positionen der Artists of Color vielfach auf Sonderausstellungen, sodass deren Werke zumeist nur in temporären Präsentationen einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich sind.⁶⁶ Laut der Studie *Diversity of artists in major U.S. museums* (2019) stammen in den 18 größten Museen Amerikas nach wie vor 87% der Werke von männlichen Künstlern und 85% der Werke von *weißen* Künstler*innen (Abb. 7).⁶⁷ Die Anzahl von Schwarzen Künstlerinnen ist dabei verschwindend gering. Kunst von Frauen machte zwischen 2008 und 2019 nur 2% der weltweiten Auktionsverkäufe aus.⁶⁸ Angesichts dieser für sich sprechenden Zahlen sind, wie die Kunsthistorikerin Nele Wulff resümiert, „feministische Kritiken in Form von Störungen der bestehenden Institution[en] [...] auch weiterhin nötig“.⁶⁹

Wie kann es dennoch gelingen, mit Blick auf diesen weiterhin prekären Befund, insbesondere den Women Artists of Color, sich dauerhaft in den institutionellen Kontext und den Kunstbetrieb sowie in die Kunstgeschichte einzuschreiben? In den letzten zehn Jahren haben einige wenige Museen in den USA und im United Kingdom in einer selbstkritischen Reflexion der eigenen Geschichte vorbildliche Modelle für die notwendige Einleitung eines institutionellen Wandels in Richtung feministischer Diversität erarbeitet. Sie analysieren proaktiv am Beispiel ihrer eigenen Sammlungen die Ausgrenzungen und Fehlstellen, die Resultat einer Jahrhunderte währenden Privilegierung *weißer* männlicher Kunstpositionen sind und stellen sich der Notwendigkeit, den kunsthistorischen Kanon kritisch zu befragen. Abschließend soll dieser Prozess im Folgenden an zwei Beispielen, die sich jeweils auf einen der Bereiche konzentrieren und möglicherweise als *Best Practices* dienen könnten, illustriert werden.⁷⁰

⁶⁶ Vgl. Monika Kaiser, *Neubesetzungen des Kunst-Raumes. Feministische Kunstausstellungen und ihre Räume, 1972-1987*, Bielefeld 2013, S. 11.

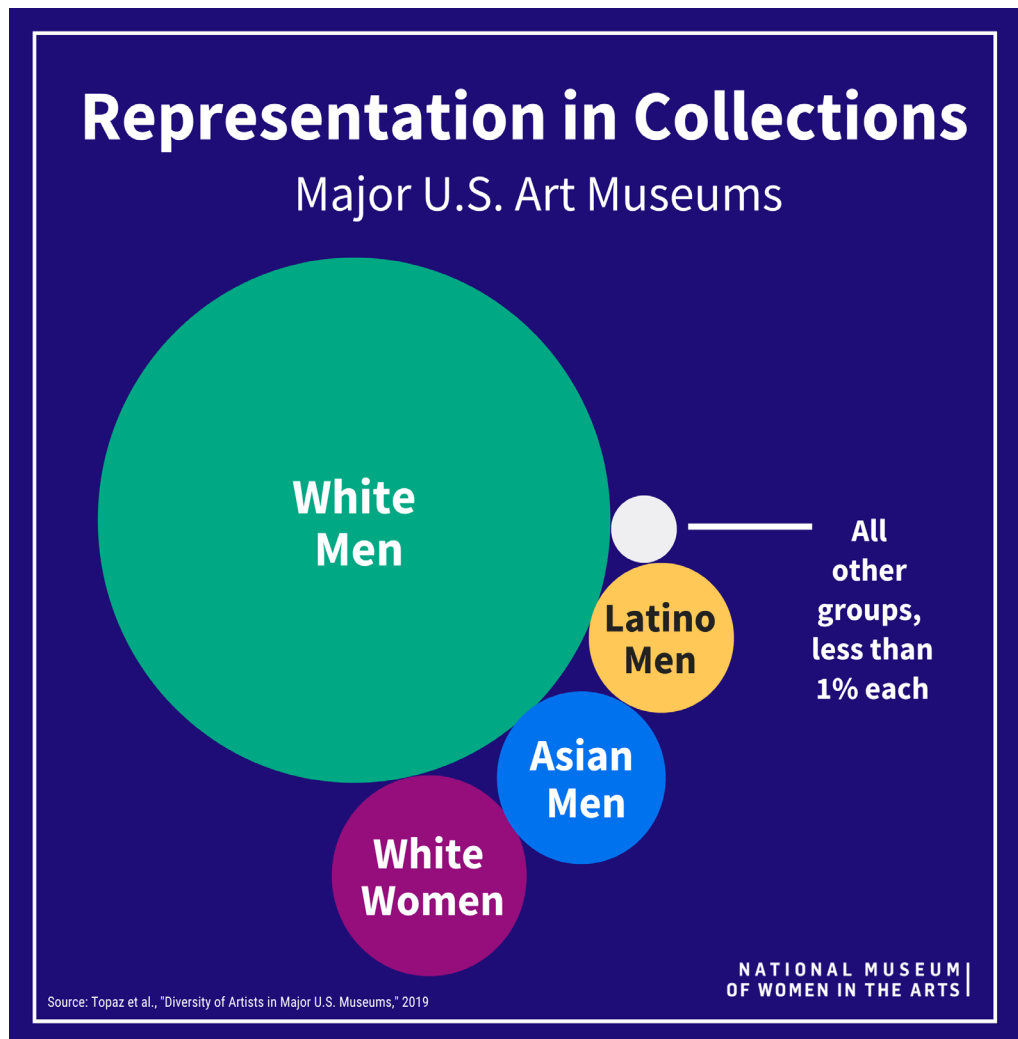
⁶⁷ Vgl. Chad M. Topaz/Bernhard Klingenberg u. a., „Diversity of artists in major U.S. museums“, in: *PLoS ONE* 14/3 (2019), S. 1–15, <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0212852> (letzte Sichtung 27.06.2023), S. 1.

⁶⁸ Julia Halperin/Charlotte Burns, „Female Artists Represent Just 2 Percent of the Market. Here's Why—and How That Can Change“, in: *artnet news*, 19.09.2019, <https://news.artnet.com/womens-place-in-the-art-world/female-artists-represent-just-2-percent-market-heres-can-change-1654954> (letzte Sichtung 27.06.2023).

⁶⁹ Wulff 2020, S. 270.

⁷⁰ An dieser Stelle können die Details der Evaluation dieser Maßnahmen nicht erörtert werden, da dies den Rahmen des hiesigen Beitrags sprengen würde.

Nachdem das Tate Britain ab April 2019 für ein Jahr in den Ausstellungsräumen der Sammlung der Moderne ausschließlich Werke weiblicher Künstlerinnen gezeigt hat, geht das Museum im Jahr 2023 einen Schritt weiter: In einer Neupräsentation der Sammlung bildet die Anzahl der Werke zeitgenössischer Künstlerinnen 50 Prozent der ausgestellten Exponate. Werke von Künstlerinnen wie Bridget Riley, Tracey Emin, Kudzanai-Violet Hwami und Lydia Ourahmane werden dauerhaft in den musealen Räumen gezeigt.⁷¹ Dabei versucht das Museum eine weitere intersektionale Perspektive einzubringen, indem bewusst auch queere Positionen gezeigt werden.⁷² Einen anderen Weg geht das Baltimore Museum of Art: Im Jahr 2019 gab es bekannt, dass es für das



(Abb. 7) Infografik: Ethische Repräsentation in den Sammlungen bedeutender U.S. Kunstmuseen. Quelle: Chad M. Topaz/Bernhard Klingenberg u. a., „Diversity of artists in major U.S. museums“, in: *PLoS ONE* 14/3 (2019), S. 1-15, Courtesy of the National Museum of Women in the Arts.

kommende Jahr ausschließlich Werke von Frauen ankaufen werde. Ziel sei es dabei die Sammlung zu diversifizieren (bis dahin stammten nur 4% von Künstlerinnen) und den „Kanon zu korrigieren“.⁷³ Als das Museum im Oktober 2020 zudem erklärte, drei Werke der Künstler Brice Marden, Clyfford Still und Andy Warhol verkaufen zu wollen, um einen Teil des geschätzten Gewinns von 65 Millionen Dollar in Ankäufe zu investieren, mit denen eine größere Diversität der Bestände erzielt werden solle, entwickelte sich eine kulturpolitische Debatte. Letztendlich stoppte das Museum den geplanten Verkauf nur wenige Stunden vor Beginn der Auktion.⁷⁴ Doch an der Umsetzung der grundsätzlichen Vision des Baltimore Museum of Art soll sich auch nach dem gescheiterten Verkauf nichts ändern: „Our vision and our goals have not changed. It will take us longer to achieve them, but [...] that is our mission and we stand behind it“⁷⁵ Ähnliche Anstrengungen unternimmt auch das The Toledo Museum of Art und die Pennsylvania Academy of Fine Arts, die beide Werke von bekannten Künstlern wie Edward Hopper oder Paul Cézanne veräußert haben, um ihre Kunstsammlungen diverser zu gestalten.⁷⁶ Alle hier genannten Bestrebungen der Museen haben mediale Kontroversen ausgelöst. Sie zeigen, dass eine intersektionale Perspektive im musealen Raum nach wie vor nicht selbstverständlich ist. Die Forderungen der in diesem Beitrag behandelten Künstlerinnen behalten somit auch nach über 40 Jahren ihre Aktualität.

Literatur

Allen, Esther, „Returning the Gaze, with a Vengeance“, in: *The New York Review Online*, 08.07.2018, <https://www.nybooks.com/online/2018/07/08/returning-the-gaze-with-a-vengeance/> (letzte Sichtung 27.06.2023).

Burman, Chila Kumari, „There Have Always Been Great Black Women Artists, 1986“, in: Alice Correia (Hg.), *What is Black Art? Writings on African, Asian and Caribbean Art in Britain, 1981–1989*, Dublin 2022, S. 112–119.

Butler, Cornelia (Hg.), *WACK! Art and the Feminist Revolution*, Ausst.-Kat. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Cambridge/London 2007.

⁷¹ Vgl. Tate Britain, „Tate Britain to unveil complete rehang in May 2023“, 15.02.2023, <https://www.tate.org.uk/press/press-releases/tate-britain-to-unveil-complete-rehang-in-may-2023> (letzte Sichtung 27.06.2023) und Tate Britain, „Tate Britain unveils complete rehang of the world's greatest collection of British art“, 25.05.2023, <https://www.tate.org.uk/press/press-releases/tate-britain-unveils-complete-rehang-of-the-worlds-greatest-collection-of-british-art> (letzte Sichtung 27.06.2023).

⁷² Vgl. ebd.

⁷³ Vgl. Samantha Schmidt, „Baltimore Museum of Art will only acquire works by women in 2020“, in: *The Washington Post Online*, 15.11.2019, <https://www.washingtonpost.com/lifestyle/2019/11/15/baltimore-museum-art-will-only-acquire-works-by-women/> (letzte Sichtung 27.06.2023).

⁷⁴ Vgl. Alex Greenberger, „Baltimore Museum of Art Calls Off Controversial Deaccession Plan Hours Before Sale“, in: *ARTnews.com*, 28.10.2020, <https://www.artnews.com/art-news/news/baltimore-museum-of-art-deaccession-called-off-sothebys-1234575295/> (letzte Sichtung 27.06.2023).

⁷⁵ Ebd.

⁷⁶ Vgl. Zachary Small, „These Two Museums Sold Art by White Men to Buy Work by Women and Artists of Color. Did It Actually Tip the Scales?“, in: *Artnews.com*, 15.12.2022, <https://news.artnet.com/art-world/deaccessioning-did-it-actually-tip-the-scales-2224412> (letzte Sichtung 27.06.2023) und Jason Webber, „3 Toledo Museum of Art paintings sell for \$51.2 million at auction“, in: *The Blade Online*, 17.05.2022, <https://www.toledoblade.com/a-e/art/2022/05/17/toledo-museum-art-painting-sells-36m> (letzte Sichtung 27.06.2023).

Chicago, Judy, *The Dinner Party, From Creation to Preservation*, London 2007.

Dies., „A Place at the table: An Exchange“, in: *The New York Review Online*, 11.07.2018, https://www.nybooks.com/online/2018/07/11/a-place-at-the-table-an-exchange/?lp_txn_id=1422704 (letzte Sichtung 27.06.2023).

D'Souza, Aruna/O'Grady, Lorraine, *Writing in Space, 1973–2019*, New York 2020.

Fabius, Roxana/Hernandez, Patricia M., *Dialectics of Entanglement: Do We Exist Together?*, New York 2018.

Gerhard, Jane F., *The Dinner Party: Judy Chicago and the power of popular feminism, 1970–2007*, Athens (Georgia) 2013.

Greenberger, Alex, „Baltimore Museum of Art Calls Off Controversial Deaccession Plan Hours Before Sale“, in: *ARTnews.com*, 28.10.2020, <https://www.artnews.com/art-news/news/baltimore-museum-of-art-deaccession-called-off-sothebys-1234575295/> (letzte Sichtung 27.06.2023).

Griefen, Kat, „Ana Mendieta at A.I.R. Gallery, 1977–82“, in: *Women & Performance: a journal of feminist theory* 21/2 (2011), S. 171–18.

Griffin, Jonathan, „Full Circle – Howardena Pindell comes into her own“, in: *Apollo Magazine*, 04.02.2022, <https://www.apollo-magazine.com/howardena-pindell-interview-abstract-painter-retrospective/> (letzte Sichtung 27.06.2023).

Hamedat, Aja, „Soujourner Truth: Zwei Versionen, eine Intention: ‚Ain't I a Woman?‘“, in: *Feminismus – Beyond the Waves. Die Frauenbewegung(en) in Geschichte und Erinnerung in Großbritannien und den USA*, 14.02.2020, <https://beyondwaves.hypotheses.org/5335> (letzte Sichtung 27.06.2023).

Halperin, Julia/Burns, Charlotte, „Female Artists Represent Just 2 Percent of the Market. Here's Why—and How That Can Change“, in: *artnet news*, 19.09.2019, <https://news.artnet.com/womens-place-in-the-art-world/female-artists-represent-just-2-percent-market-heres-can-change-1654954> (letzte Sichtung 27.06.2023).

Kaiser, Monika, *Neubesetzungen des Kunst-Raumes. Feministische Kunstausstellungen und ihre Räume, 1972–1987*, Bielefeld 2013.

McGovern, Fiona, „So subersiv wie eine Tüte Chips? Versuch einer Neuperspektivierung des ‚Artist as Curator‘“, in: Birgit Eusterschulte/Christian Krüger (Hg.), *Involvierte Autonomie. Künstlerische Praxis zwischen Engagement und Eigenlogik*, Bielefeld 2022, S. 167–188.

Mendieta, Ana, *Dialectics of isolation: An exhibition of Third World women artists of the United States*, Ausst.-Kat. A.I.R. Gallery, New York 1980.

Nochlin, Linda, „Why Have There Been No Women Artists?“, in: Maura Reilly (Hg.), *Women Artists. The Linda Nochlin Reader*, London 2015, S. 42–68.

O. A., „Polylog – Positionen feministischer Künstler*innen und Kulturschaffender“, in: *Feministische Studien* 38/2 (2020), S. 289–301, <https://doi.org/10.1515/fs-2020-0025> (letzte Sichtung: 27.06.2023).

O’Grady, Lorraine, *Mlle Bourgeoise Noire. Performance 1980–83*, Datum unbekannt, Link: <https://lorraineogrady.com/art/mlle-bourgeoise-noire/> (letzte Sichtung: 27.06.2023).

Pindell, Howardena, *Free, White and 21*, in: *Third Text* 6/19 (1992), S. 31–40.

Richards, Judith Olch, „Oral history interview with Guerrilla Girls Jane Bowles and Alma Thomas, 2008 May 8“, in *Archives of American, Smithsonian Institution*, 08.05.2008, <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-guerrilla-girls-jane-bowles-and-alma-thomas-15838> (letzte Sichtung 27.06.2023)

Dies., „Oral history interview with Guerrilla Girls Julia de Burgos and Hannah Höch, 2008 May 8“, in: *Archives of American, Smithsonian Institution*, 08.05.2008, <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-guerrilla-girls-julia-de-burgos-and-hannah-hch-15839> (letzte Sichtung 27.06.2023)

Schmidt, Samantha, „Baltimore Museum of Art will only acquire works by women in 2020“, in: *The Washington Post Online*, 15.11.2019, <https://www.washingtonpost.com/lifestyle/2019/11/15/baltimore-museum-art-will-only-acquire-works-by-women/> (letzte Sichtung 27.06.2023)

Shirazi, Sadia, „Returning to Dialectics of Isolation: The Non-Aligned Movement, Imperial Feminism, and a Third Way“, in: *Panorama: Journal of the Association of Historians of American Art* 7/1 (2021), <https://doi.org/10.24926/24716839.11426> (letzte Sichtung 27.06.2023).

Small, Zachary, „These Two Museums Sold Art by White Men to Buy Work by Women and Artists of Color. Did It Actually Tip the Scales?“, in: *Artnews.com*, 15.12.2022, <https://news.artnet.com/art-world/deaccessioning-did-it-actually-tip-the-scales-2224412> (letzte Sichtung 27.06.2023).

Topaz, Chad M./Klingenberg, Bernhard u. a., „Diversity of artists in major U.S. museums“, in: *PLoS ONE* 14/3 (2019). S. 1–15, <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0212852> (letzte Sichtung 27.06.2023).

Walker, Alice, „One Child of One's Own: A Meaningful Digression within the Work(s)—An Excerpt“, in: Gloria Hull, Patricia Bell Scott, u. a. (Hg.), *All the Women Are White, All the Blacks Are Men, But Some of Us Are Brave*, New York 1982, S. 37–44.

Webber, Jason, „3 Toledo Museum of Art paintings sell for \$51.2 million at auction“, in: *The Blade Online*, 17.05.2022, <https://www.toledoblade.com/a-e/art/2022/05/17/toledo-museum-art-painting-sells-36m> (letzte Sichtung 27.06.2023)

Williams, Stephanie Sparling, *Speaking Out of Turn: Lorraine O'Grady and the Art of Language*, Berkeley 2021.

Wulff, Nele, „Keep the contemporaryartmuseum groovy – keep the home fires burning‘. Zum Verhältnis von feministischer Kritik und Kunstinstitutionen“, in: *Feministische Studien* 38/2 (2020), S. 256–272, <https://doi.org/10.1515/fs-2020-0023> (letzte Sichtung 27.06.2023).

A.I.R. Gallery, *Dialectics of Entanglement: Do We Exist Together?*, <https://www.airgallery.org/exhibitions/dialecticsofentanglement> (letzte Sichtung 27.06.2023)

Tate Britain, „Tate Britain to unveil complete rehang in May 2023“, 15.02.2023, <https://www.tate.org.uk/press/press-releases/tate-britain-to-unveil-complete-rehang-in-may-2023> (letzte Sichtung 27.06.2023)

Tate Britain, „Tate Britain unveils complete rehang of the world's greatest collection of British art“, 25.05.2023, <https://www.tate.org.uk/press/press-releases/tate-britain-unveils-complete-rehang-of-the-worlds-greatest-collection-of-british-art> (letzte Sichtung 27.06.2023)

berliner frauenzeitung **COURAGE 3**

15. März, 2. Jahrgang 1977 3 DM
A 1700 CX



Künstlerinnen international 1877-1977 • Folter an Frauen in Chile
Lohn für Hausarbeit • Beruf: Schriftsetzerin • Verhütungsmittel

(Abb. 1) Presse-Cover, *Courage-Berliner Frauenzeitung*, 15. März 1977, 2. Jahrgang, © Sarah Schumann

Marianne Wex: *Let's Take Back Our Space* (1973–1977) - fotografische Visualisierung struktureller Ungleichheit

Johanna Kasper

I. Teilnahme an der Ausstellung *Künstlerinnen International 1877–1977*

„Unser Ziel ist es, deutlich zu machen, dass Künstlerinnen nach wie vor unterrepräsentiert sind. [...] Für das aktuelle Selbstverständnis von Frauen, das Vertrauen in die eigenen Fähigkeiten, ist das Selbstbewusstsein einer eigenen kulturellen Tradition eine wichtige Voraussetzung.“¹

Dieses Zitat resümiert die Absicht der Ausstellung *Künstlerinnen International 1877–1977* treffend, welche vom 8. März bis zum 10. April 1977 in unterschiedlichen Ausstellungsräumen in West-Berlin stattfand. Die Arbeitsgruppe ‚Frauen in der Kunst‘ der neuen Gesellschaft für bildende Kunst in Berlin zeigte ca. 1000 Arbeiten von 182 Künstlerinnen und lieferte damit einen ersten feministischen Überblick zeitgenössischer und historischer Positionen.² Zum ersten Mal wurden Künstlerinnen in diesem Zusammenhang und Umfang gezeigt, sodass die Werkschau im Ausstellungs- und Museumskontext der damaligen Zeit eine absolute Ausnahme in der Sichtbarkeit von Künstlerinnen darstellte.³ Zu den Ausstellungsorten gehörten die Orangerie des Schlosses Charlottenburg mit Beiträgen aus Malerei, Plastik und Fotografie, die Jebenstraße 2 mit Aktionen, Workshops, Videos, Fotos und Dias und die Neue Gesellschaft für Bildende Kunst mit dem Bereich Fotoanalysen. Zu den Teilnehmerinnen gehörten beispielsweise Judy Chicago und Valie Export mit feministisch orientierten Positionen.⁴

Das Medienecho war groß und die Show erfuhr eine breite, kontroverse Rezeption.⁵ Diese spiegelte sich 1977 insbesondere auch in feministischen Publikationen wider, wie zum Beispiel der links-feministischen Zeitschrift *Courage*⁶, der *EMMA*⁷, der Publikation *Die Schwarze Botin*⁸ im deutschsprachigen Raum sowie in der englischen Zeitschrift *Spare Rip*⁹ und der amerikanischen *Heresies*¹⁰, welche die Internationalität der Ausstellung bekräftigten (Abb. 1).¹¹

¹ Neue Gesellschaft für bildende Kunst e.V., „Pressestimmen. Radio Bremen, 08.12.1977“, Ausstellung *Künstlerinnen International 1877–1977*, in: *Archiv der nGbK*, URL: <https://archiv.ngbk.de/projekte/kuenstlerinnen-international-1877-1977/> (letzte Sichtung 08.02.2023).

² Vgl. Gabriele Schor, „Die feministische Avantgarde. Eine radikale Umwertung der Werte“, in: dies. (Hg.), *Feministische Avantgarde. Kunst der 1970er-Jahre: Sammlung Verbund*, Wien, München/London/ New York 2016, S. 29.

³ Vgl. Monika Kaiser, *Neubesetzungen des Kunst-Raumes. Feministische Kunstausstellungen und ihre Räume, 1972–1987*, Bielefeld 2013, S. 138f.

⁴ Vgl. Neue Gesellschaft für bildende Kunst e.V., „Grafik, Skulpturen, Objekte, Aktionen“, *Ausstellung Künstlerinnen International 1877–1977*, in: *Archiv der nGbK*, URL: <https://archiv.ngbk.de/projekte/kuenstlerinnen-international-1877-1977/> (letzte Sichtung 08.02.2023); Anja Zimmermann, „Gab es doch einen Tomatenwurf der Kunsthistorikerinnen?: Die Kunsthistorikerinnentagungen (1982–2002) in der Perspektive von 1968“, in: *FKW: Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur* 65 (2018), S. 35.

⁵ Vgl. Zimmermann (2018), S. 35.

⁶ Die *Courage* erschien von 1976–1984 in Westberlin. Bereits im Vorfeld der Ausstellung fanden sich in der *Courage* mehrere Artikel. Silvia Bovenschen veröffentlichte mit: „Die Front der falschen Suppenschildkröten“, in: *Courage* 2/5 (1977) einen längeren Beitrag zu der diskutierten Ausstellung.

⁷ Die *EMMA* wurde erst 1977 von Alice Schwarzer gegründet. Die darin enthaltene Ausstellungskritik „Nur nicht aus dem Rahmen fallen“, in: *EMMA* 5 (1977), von Cillie Rentmeister, bezog sich primär auf die Präsentation der Werke in der Orangerie.

Die damals als wegweisende feministische Aktivistin und Kunstkritikerin populäre US-Amerikanerin Lucy R. Lippard¹² nahm die Ausstellung zum Anlass, um einen Vortrag zu halten mit dem Titel *Warum feministische Kunstkritik*.¹³ Aber auch in öffentlich-rechtlichen Sendungen und tagespolitischen Zeitungen, wie dem NDR3, der Tagesschau und der *Süddeutschen Zeitung* wurde über die Ausstellung berichtet.¹⁴

Als Anspruch der Ausstellung deklariert Monika Kaiser, „professionelle Künstlerinnen in größerem Umfang – sowohl international als auch historisch – sichtbar zu machen“.¹⁵ Dabei wurden im Ausstellungskonzept die Arbeiten zeitgenössischer Künstlerinnen mit historischen, weiblichen künstlerischen Positionen verknüpft und Werke unterschiedlicher Gattungen und Stilrichtungen miteinander vermischt. So bot sich für zeitgenössische Künstlerinnen in der Konfrontation und Auseinandersetzung mit den wenig bekannten weiblichen Vorbildern in der Kunstgeschichte die Möglichkeit, ihre eigene Position zu überprüfen und zu hinterfragen.¹⁶

Die Hamburger Künstlerin Marianne Wex nahm mit ihrer Arbeit *Let's Take Back Our Space* an der Ausstellung *Künstlerinnen International 1877–1977* teil. Diese fotografische Collage wurde in den Ausstellungsräumen der Neuen Gesellschaft für bildende Kunst unter der Kategorie Fotoanalysen gezeigt. Sie besteht aus über 5000 Fotografien, die beispielhaft und in vergleichender Gegenüberstellung Unterschiede zwischen ‚weiblicher‘ und ‚männlicher‘ Körpersprache dokumentieren.¹⁷ Marianne Wex wählte selbst hierfür die Bezeichnung ‚weibliche‘ und ‚männliche‘ Körpersprache.¹⁸

Die Straßenfotografien von Personen in unterschiedlichen Körperhaltungen entstanden zwischen 1974 und 1977 im Hamburger Raum. Die Aufnahmen zeigen alltägliche Szenen, überwiegend stehende, sitzende und liegende Haltungen des Ausruhens, Verweilens und Wartens. Da es Wex zunächst nicht um die bewusste Pose, sondern um das unbewusste Einnehmen von Körperhaltungen ging,

⁸ Im April 1977 erschien in der dritten Ausgabe der feministisch-anarchistischen Zeitschrift *Die Schwarze Botin* (1976–79) ein Artikel über die Arbeit *Let's Take Back Our Space* (1977) unter dem Titel „Die Sprache der Körper“ von Marianne Wex.

⁹ Der Artikel erschien unter dem Titel: „Woman's Art 1877-1977“, in: *Spare Rib* 59 (1977), S. 35-37.

¹⁰ In der neunten Ausgabe der feministischen Zeitschrift *Heresies* erschien 1980 der Artikel: „Women Organized/Women Divided: Power Propaganda & Backlash“ (1980), auf der S. 26f., vom Heresis-Collective. Darin wurden Auszüge der Arbeit *Let's Take Back Our Space* (1977) von Marianne Wex publiziert.

¹¹ Vgl. Judith Rodenbeck, „Between the Personal and the Political: On Marianne Wex's *Let's Take Back Our Space*“, in: *ARTMargins Online* 1-2/11 (2022), S. 50f.

¹² Seit den 1970er-Jahren wird die entstehende feministische Kunstgeschichtsschreibung und Kunstkritik in den USA vertreten durch u. a. Lucy L. Lippard und Linda Nochlin.

¹³ Vgl. Kaiser (2013), S. 138f.

¹⁴ Vgl. Zimmermann (2018), S. 35f.; Neue Gesellschaft für bildende Kunst e.V., „Grafik, Skulpturen, Objekte, Aktionen“, Ausstellung *Künstlerinnen International 1877-1977*, in: *Archiv der nGbK*, URL: <https://archiv.ngbk.de/projekte/kuenstlerinnen-international-1877-1977/> (letzte Sichtung 08.02.2023).

¹⁵ Kaiser (2013), S. 139.

¹⁶ Vgl. Ebd.; Kaiser liest dieses Vorgehen zudem „als Absage an tradierte Begriffe der kunsthistorischen Einordnung“, Kaiser (2013), S. 138.

¹⁷ Vgl. Kaiser (2013), S. 149.

¹⁸ Vgl. Marianne Wex, „Weibliche“ und „männliche“ Körpersprache als Folge patriarchalischer Machtverhältnisse, Hamburg 1979, S. 6.

achtete sie darauf, beim Fotografieren nicht gesehen zu werden. Während des Arbeitsprozesses entwickelte die Künstlerin ein raumbezogenes Ausstellungsformat, indem sie Fotografien auf beidseitig bespielbare Pappkartons montierte. Einer seriellen Collage gleichend ordnete sie die Aufnahmen auf zwei horizontalen Achsen so an, dass sich in der oberen Reihe ‚männliche‘ und in der unteren Reihe ‚weibliche‘ nach Körperhaltungen und Gesten gruppierten.¹⁹

Die Abbildung 2 zeigt Aufnahmen, die Wex unter der Kategorie *Bein- und Fußhaltungen* zusammengeführte. Die formale Struktur ihrer Tableaus begriff sie als „Spiegel patriarchalischer Machtverhältnisse“,²⁰ denn sie erkannte in ihnen stereotype Körperhaltungen, die Männern und Frauen in patriarchalischen Machtverhältnissen als charakteristisch zugeschrieben werden.²¹

¹⁹ Vgl. Lucie Ortmann, „Körper im Kontext systemischer Zuschreibungen: Marianne Wex und Gaëlle Bourges. Archiv als ‚Entfremdung‘“, in: *Leipzig Univ.* 2014, S. 2f.

²⁰ Wex (1979), S. 5.

²¹ Vgl. Ebd.; Ortmann (2014), S. 2.



(Abb. 2) Marianne Wex, /„Weibliche“ und „männliche“ Körpersprache als Folge patriarchalischer Machtverhältnisse/, Ausstellungsansicht Badischer Kunstverein, Karlsruhe 2012. Foto: Stephan Baumann, bild raum.

In der oberen Reihe sitzen 11 Männer mit breiter Beinhaltung, sie haben ihre Füße nach außen gestellt und die Arme locker auf den Beinen abgestützt. Sie beanspruchen in ihrer Körperhaltung mehr Platz für sich als die darunter abgebildeten Frauen.²² Da Marianne Wex die Fotografien entsprechend der eingenommenen Körperhaltung zuschnitt, spiegeln sich die ausladenden Gesten in der oberen Reihe auch in der Größe des Papierformates wider.²³ Die untere Reihe zeigt 13 Fotografien von Frauen, die mit eng zusammenstehenden Beinen, paralleler Fußstellung und enganliegenden Gliedmaßen dicht nebeneinander platziert sind. Sie nehmen auf der horizontalen Achse derselben Fläche deutlich weniger Platz ein als die Männer in der oberen Reihe.²⁴ Wex resümiert, dass die eingenommenen Körperhaltungen eine Hierarchie unter den sozialen Geschlechtern festschreiben und normative Verhaltensmuster erkennbar machen. Dementsprechend zeigt sich in der Zusammenstellung der Fotografien, dass Männer im öffentlichen Raum mehr Platz einnehmen als Frauen.²⁵

Bereits seit Beginn der 1970er-Jahre setzte sich Wex intensiv mit dem Thema Körpersprache anhand von Fotografien auseinander. Die Bilder dieser frühen Phase bezog sie allerdings aus den Medien, wo sie berühmte Persönlichkeiten, wie Politiker*innen, Werbeanzeigen, pornographische Anzeigen sowie TV- und Filmstils ablichtete. Diese zumeist inszenierten Körperhaltungen von Menschen aus den Medien nahm sie ebenfalls in die Collagen ihrer Arbeit *Let's Take Back Our Space* auf.²⁶ Zu sehen ist dies auf Abbildung 3, die u.a. den Bauherren Rürger aus der 23. Ausgabe der Zeitung *Spiegel* im Jahr 1923 zeigt, welche unter der Kategorie *Bein- und Fußhaltungen* verortet ist.²⁷

Die abfotografierten Bilder aus den Medien können, so Wex, als normative Leitbilder für die Gesellschaft wirken, da sie Teil der Alltagskultur sind. Im Abgleich mit ihren Straßenfotografien kommt sie zu dem Ergebnis, dass kaum Unterschiede in den eingenommenen Körperhaltungen festzustellen sind.²⁸ Dass Wex ihren Straßenfotografien diese Aufnahmen in ihrer Arbeit hinzufügte, kann laut Anna Voswinkel zudem ein Hinweis darauf sein, dass sie die soziale Konstruiertheit der binären²⁹ Geschlechteraufteilung

²² Wex (1979), S. 12; Schor (2016), S. 44.

²³ Vgl. Anna Voswinkel, „Obituaries/ Nachrufe Marianne Wex (1937-2020)“, in: *Texte zur Kunst* 121 (2021), S. 181.

²⁴ Vgl. Wex (1979), S. 12; Schor (2016), S. 44.

²⁵ Vgl. Schor (2016), S. 44; Wex (1979), S. 6.

²⁶ Vgl. Anna Voswinkel, „Raumerweiterung – Anna Voswinkel über Marianne Wex bei Leighton, Berlin“, in: *Texte zur Kunst* (2018), URL: <https://www.textezurkunst.de/de/articles/anna-voswinkel-ueber-marianne-wex-bei-tanya-leighton-berlin/> (letzte Sichtung 08.02.2023).

²⁷ Vgl. Wex (1979), S. 14.

²⁸ Vgl. Ebd., S. 5.

²⁹ Im Vorwort ihres Buches formuliert Marianne Wex ihre Kritik am „binäre[n] Denken“ als „System des Trennenden, [das] einen wesentlichen Pfeiler zur Erhaltung patriarchalischer Machtstrukturen darstellt.“, zitiert nach: Wex (1979), S. 10.



(Abb. 3) Marianne Wex, *Let's Take Back Our Space: 'Female' and 'Male' Body Language as a Result of Patriarchal Structures (Leg and Foot Positions)*, 1977/2018, Archival inkjet print (WEX-2018-0002), Courtesy of the artist and Tanya Leighton, Berlin and Los Angeles

dechiffrieren wollte.³⁰ Ursprünglich dienten ihr die Fotoaufnahmen als Vorlage für ihre Malerei. Durch das Abmalen vorgefundener Werbeanzeigen hatte sie Hierarchien und Machtstrukturen in den Darstellungen von Frauen und Männern hinterfragt. Allerdings erschienen ihr diese Möglichkeiten der Malerei immer ungeeigneter für ihre Studien. Erst das Medium der Fotografie ermöglichte es ihr, Zusammenhänge und Situationen eingeschriebener geschlechtsbezogener Normen von Körpersprache in vergleichenden Gegenüberstellungen deutlich zu machen.³¹

³⁰ Vgl. Voswinkel (2021), S. 181.

³¹ Vgl. Wex (1979), S. 350ff.; David Company, „Marianne Wex: Let's Take Back Our Space, 1979“, in: *Aperture* 213 (2013), S. 108f.; Voswinkel (2021), S. 181.

³² Vgl. Jens Hinrichsen, „Analystin von Körpersprache. Die Künstlerin Marianne Wex ist tot“, in: *Monopol. Magazin für Kunst und Leben* (2020), URL: <https://www.monopol-magazin.de/die-kuenstlerin-marianne-wex-ist-tot> (letzte Sichtung 08.02.2023).

Let's Take Back Our Space ist eine Analyse menschlicher Verhaltensformen und der visuellen Repräsentationen der Geschlechter. Die von Marianne Wex angewandten fotografischen Praktiken lösen sich von den klassischen (Bild-)Gattungen.³² In den 1970er-Jahren bot das Medium der Fotografie neben Video und Performance neue Ausdrucksmöglichkeiten für Künstlerinnen.

Im Unterschied zur Malerei und Skulptur wurde die Fotografie als ein emanzipatorisches Medium von Künstlerinnen entdeckt, da es gegenüber den männlich-assoziierten klassischen (Bild-)Gattungen als historisch unbelastet galt. Denn die Fotografie bot die Chance, unmittelbar und spontan zu arbeiten und sich innerhalb der männlich dominierten Kunstszene durch eigenständige Bildpraktiken Sichtbarkeit zu verschaffen.³³

II. Feministische Bewusstseinsbildung

In Museen und Büchern fand Marianne Wex Inspiration für ihre eigene Arbeit ebenso in der Auseinandersetzung mit Bildern und Schriften anderer Künstler. Die Teilnahme an der Ausstellung *Künstlerinnen International 1877-1977* erweist sich rückblickend als ein Wendepunkt in ihrer feministischen Bewusstseinsbildung und künstlerischen Positionierung.

Zuvor hatte sie die ‚männliche Kunstgeschichtsschreibung‘ als eine bedenkenlose Identifikationsfläche rezipiert und als erwachsene Künstlerin wie die „Taten der Karl-May-Helden“,³⁴ die sie aus Filmen und Büchern kannte, akzeptiert. Dabei war die Frage nach ihrer eigenen Positionierung als weibliche Künstlerin, wie sie sich selbst sieht und wie sie repräsentiert wird, im Hintergrund verblieben. Arbeiten feministischer Künstlerinnen und deren inhärentes kritisches Potential waren ihr bis zu ihrer Teilnahme an der Ausstellung *Künstlerinnen International 1877-1977* kaum bekannt. Bis zu diesem Zeitpunkt hatte sie weibliche künstlerische Positionen abseits einer kritischen Auseinandersetzung mit der sie umgebenden patriarchalischen Umwelt wahrgenommen. Auch sie selbst habe sich „in der gleichen Weise, wie diese Malerinnen [...] in den von männlichen Interessen bestimmten Grenzen bewegt“.³⁵ Die Ausstellung *Künstlerinnen International 1877-1977* bot ihr die initiale Chance, feministisch arbeitende Künstlerinnen kennenzulernen.³⁶

³³ Vgl. Mechthild Widrich, „Die vierte Wand wird nachdenklich. Feministische Experimente mit der Kamera“, in: Gabriele Schor (Hg.), *Feministische Avantgarde. Kunst der 1970er-Jahre; Sammlung Verbund*, Wien, München/London/New York 2016, S. 70.

³⁴ Wex (1979), S. 349.

³⁵ Ebd.

³⁶ Vgl. Wex (1979), S. 349.

Bereits 1971 verdeutlicht Linda Nochlin in ihrem *Essay Why have there been no great woman artist?*,³⁷ durch welche Mechanismen Frauen in der Kunstgeschichte und Kunstproduktion ausgeschlossen wurden.³⁸ Demnach habe sich die Kunstgeschichtsschreibung in zu großem Maße am Leitbild des „männlichen Geniediskurses“ orientiert.³⁹ Nochlins Beitrag ist es in diesem Diskurs, dass sie „(historische) institutionelle, also strukturelle Ursachen“⁴⁰ für die Marginalisierung von Künstlerinnen ausmacht und so den Anfangspunkt der feministischen Kunstgeschichtsschreibung markiert.⁴¹

Marianne Wex hatte bereits in ihrem eigenen Werk *Let's Take Back Our Space* Ungleichheiten im System der Kunst als ein soziologisches Problem verhandelt. Aber erst durch die Teilnahme an der Ausstellung *Künstlerinnen International 1877-1977* erkannte sie sich im Diskurs feministischer Kunstgeschichtsschreibung wieder. Ihr wurde bewusst, dass sie durch männlich dominierte künstlerische Positionen in ihrer eigenen künstlerischen Praxis sozialisiert wurde, obwohl es auch weibliche künstlerische Positionen gibt, für die sie sich interessierte. Doch erst mit der einsetzenden Selbstreflexion erkannte Marianne Wex, dass sie als Künstlerin, aufgrund historisch-kulturell bedingter Konstellationen, eine marginalisierte Position einnimmt.⁴²

III. Feministische Positionierung

In einer performativen Übertragung ihrer Rechercheergebnisse reagierte Marianne Wex auf die systemischen Strukturen, denen die Geschlechterverhältnisse unterliegen. Anstelle der heimlichen Fotografien im öffentlichen Stadtraum fertigte sie inszenierte Fotografien mit weiblichen und männlichen Modellen an, die sie mit dem Titel *Ein Versuch* bezeichnete. Dafür zeigte sie ihren Modellen auf Fotografien typische Körperhaltungen des jeweiligen Geschlechts. Sie ließ dann sowohl die teilnehmenden Frauen als auch die teilnehmenden Männer zunächst die von ihr ausgewählten „typisch weiblich[en]“⁴³ Körperhaltungen und danach „typisch

³⁷ Dieser erschien im Jahr 1971 in der Anthologie: *Woman in Sexist Society. Studies in power and powerlessness* von Vivian Gornick.

³⁸ Vgl. Schor (2016), S. 23f.

³⁹ Vgl. Ebd., S. 22.

⁴⁰ Andreas Beitin/Katharina Koch u. a., „Einleitung“, in: ders. (Hg.), *Empowerment. Kunst und Feminismen*, Bonn 2022, S. 16.

⁴¹ Vgl. Ebd.

⁴² Vgl. Wex (1979), S. 349.

männlich[e] Haltungen“⁴⁴ einnehmen. In den so entstandenen Posen wurden sie von Wex fotografiert (Abb. 4).⁴⁵

Laut Wex zeigt sich in diesem Versuchsablauf, dass es von den teilnehmenden männlichen Modellen als eine Beschränkung und als herabwürdigend empfunden wurde, ‚weibliche‘ Posen einzunehmen, während es für die weiblichen Modelle eine befreiende Erfahrung darstellte.⁴⁶



(Abb. 4) Marianne Wex *Let's Take Back Our Space, 'Female' and 'Male' Body Language as a Result of Patriarchal Structures (An Experiment)*, 1977/2018 Archival inkjet print 118x74 cm in Edition of 5 + 2 AP (WEX-2018-0012), Courtesy of the artist and Tanya Leighton, Berlin and Los Angeles, Detail Photography: Gunter Lepkowski.

IV. Parallelen zu Judy Chicago

In diesem Zusammenhang lassen sich einige Verknüpfungen zu den performativen Ansätzen der Kunst in den 1970er-Jahren erkennen, die sich mit Geschlechterrollen und geschlechtlich konnotiertem Auftreten auseinandersetzten. Die amerikanische feministische Künstlerin Judy Chicago nutzte ebenfalls Aneignungsmethoden eines männlichen Habitus, um überdeterminierte Geschlechterrollen zu überwinden. Auf der in Abbildung 5 zu sehenden Schwarz-Weiß-Fotografie,

⁴³ Wex (1979), S. 177.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Vgl. Voswinckel (2018); Wex, (1979), S. 177.

⁴⁶ Wex (1979), S. 177.

die in der Dezemberausgabe des Jahres 1970 im *Artforum* erschienen ist, trägt sie kurze Satin-Hosen und ein T-Shirt mit dem Namen Judy Chicago. Die Arme auf dem Geländer abgestützt, trägt sie ihre Boxhandschuhe lässig, bereit in Aktion zu treten, wie der Box Ring impliziert. Im Hintergrund ist ihr damaliger Kunsthändler und Manager Jack Glenn zu sehen, über den die Aufnahme als Anzeige in das *Artforum* gelangte.⁴⁷ Im Rückblick erinnert sich die Künstlerin an Irritationen, die ihre Besuche in dem Fitnessstudio bei den männlichen Trainierenden hervorrief: "That scene was completely inhospitable to women," [...] "I was told all the time I couldn't be an artist and a woman, too."

Mit dieser Aktion reagierte Chicago parodierend auf den Machismo der männlich dominierten Kunstszene rund um die berühmte Ferus Gallery am Cienega Boulevard in Los Angeles. Die Galerie repräsentierte eine inszenierte Hyper-Männlichkeit.⁴⁸ Rund um die 1957 von Edward Kienholz und Kellner Hopps gegründete Ferus Gallery hatte sich eine informelle Gruppe junger, männlicher Künstler gruppiert.⁴⁹ Inspiration fanden sie im südkalifornischen Milieu der jugendlichen Hot-Rods sowie in exotischen Autodesigns mit leuchtenden Farben und Oberflächen, die auf Hochglanz poliert schimmerten.⁵⁰ Chicago begann sich als junge Kunststudentin in dieser Szene zu vernetzen. Schon Mitte der 1960er-Jahre war sie in Kontakt mit der Gruppe getreten, doch haderte sie damit, dass weibliche Künstlerinnen zu dieser Zeit in Los Angeles nicht ernst genommen wurden.⁵¹

Bereits im Oktober 1970 kündigte Chicago ebenfalls im *Artforum* einen Namenswechsel an (Abb. 6). Von Judith Gerowitz, einen Namen, den sie von ihrem verstorbenen Mann geerbt hatte, zu ‚Judy Chicago‘, ein Verweis auf ihre Heimatstadt. Mit ihrer fotografischen Selbstinszenierung warb sie für eine Solo-Show am California State College in Fullerton, Orange County, im November 1970. Im Begleittext der Anzeige zu dieser Ausstellung erklärte sie: „JUDY GEROWITZ verzichtet hiermit auf alle ihr durch männliche soziale Dominanz aufgezwungenen Namen und wählt frei ihren eigenen Namen JUDY CHICAGO“.⁵² Damit hatte sie nicht nur ihr Gender als unabhängige Frau, in der sie umgebenden

⁴⁷ Vgl. Thessaly La Force, „The Story Behind T's Judy Chicago Cover“, in: *The New York Times Style Magazine* (2018), URL: The Story Behind T's Judy Chicago Cover - The New York Times (nytimes.com) (letzte Sichtung 08.02.2023); Gail Levin, *Becoming Judy Chicago: A Biography of the Artist*, Oakland, California 2018, S. 139.

⁴⁸ Vgl. La Force (2018); Levin (2018), S. 70.

⁴⁹ Zu dieser gehörten Ed Moses, Billy Al Bengston, Craig Kauffman, Ed Ruscha, Robert Irwin und Larry Bell. Da der La Cienega Boulevard etwas abseits der Stadtgrenzen lag, befand er sich auch außerhalb der Reichweite der repressiven Kulturpolitik der Stadtverwaltung. Vgl. Levin (2018), S. 69f.

⁵⁰ Vgl. Ebd., S. 70.

⁵¹ En Gibson bringt die patriarchalen Strukturen in der Kunstszene und die Ausschließungsmechanismen auf den Punkt: „Frauen, ob hetero oder lesbisch, schwule Männer und alle Künstler mit dunkler Hautfarbe galten per se als nicht bedeutend.“ Zitiert nach: Schor (2016), S. 23., Vgl. auch Levin (2018), S. 107, 121. Ferus-Mitglied Billy Al Bengston, bezeichnete rückblickend den Feminismus als „Pferdescheiße“. Er erinnert sich an Judy Gerowitz als „übergewichtig, aufdringlich, sich beklagend, jammern, dass sie nicht ernst genommen wurde“ und ergänzt in misogynem Duktus, dass sie „mein Revier betreten hatte - die Motorhauben.“ Vgl. Levin (2018), S. 120.

⁵² Vgl. Abbildung 6, Levin (2018), S. 139f.



(Abb. 5) Judy Chicago, Exhibition advertisement, Cal State Fullerton, December 1970, *Artforum*, vol. 11, © VG Bild-Kunst, Bonn 2024

männlichen Künstlerszene bestätigt, sondern zugleich auch ihre Aufmerksamkeit für die kulturellen Konsequenzen patriarchaler Praktiken bezeugt.⁵³

V. Fazit

Marianne Wex' Arbeit *Let's Take Back Our Space* verdeutlicht einen spezifischen Umgang mit der Aneignung des vorgefundenen Bildmaterials und dem Medium der Fotografie. Mit ihrer Teilnahme an der Ausstellung *Künstlerinnen international 1877-1977* lässt sie sich im Kontext der feministischen Bewegung der 1970er-Jahre verorten.⁵⁴ Ihre Erkenntnisse, dass Männer im öffentlichen Raum mehr Platz einnehmen als Frauen, muten für den heutigen Betrachter wenig überraschend an.⁵⁵ Nicht zuletzt, weil diese Erfahrung

⁵³ Vgl. Levin (2018), S. 139f.

⁵⁴ Vgl. Rodenbeck (2022), S. 50f.

⁵⁵ Vgl. David Company, „Marianne Wex: Let's Take Back Our Space, 1979“ in: *Aperture*, Nr. 213 (2013), S. 108f.



*Judy Gerowitz hereby
devests herself of all
names imposed
upon her through
male social dominance
and freely chooses
her own name :*

Judy Chicago

Chicago
JUDY GEROWITZ
woman
ONE ~~MAN~~ SHOW
CAL STATE FULLERTON
OCTOBER 23 THRU
NOVEMBER 25

JACK GLENN GALLERY

2831 EAST COAST HIGHWAY / CORONA DEL MAR, CALIFORNIA 92625
7 DAYS A WEEK, 11 A.M. TO 5 P.M. (714) 675-8020



(Abb. 6) Judy Chicago, Judy Chicago, name change advertisement. *Artforum*, vol. 9 (October 1970) (photograph courtesy Through the Flower Archives), © VG Bild-Kunst, Bonn 2024

auch heute noch Aktualität besitzt, wie beispielsweise die Kontroverse um ‚Manspreading‘ in vielen Ländern zeigt, die 2017 in Spanien zu einem Verbot von zu breitem Sitzen im Öffentlichen Nahverkehr für Männer geführt hat. Auch in Istanbul, New York und San Francisco dienen Plakatkampagnen dazu, in Verkehrsbetrieben darauf hinzuweisen, dass die Beine nicht zu weit gespreizt werden sollen, um anderen Passagieren ebenfalls Beinfreiheit zu ermöglichen.⁵⁶

In performativen Versuchsanordnungen erprobte Marianne Wex bereits in den 1970er-Jahren Methoden der Aneignung, um den Verhaltenskanon und damit einhergehende Gewaltstrukturen zu durchbrechen.⁵⁷ Die Aktualität ihrer Arbeit offenbart sich mit Blick auf eine Reihe von Aufnahmen der feministischen Aktivistinnen und Berliner Design-Studentinnen Elena Buscaino und Mina Bonakdar, die 2021 mit einer Kampagne der Initiative *Riot Pant Project* und Angehörigen der LGBTQ-Community dazu beitragen wollten, öffentlichen Raum, der oft von Männern in Anspruch genommen wird, für sich zurückzuerobern (Abb. 7 und 8).⁵⁸

Wie kann es gelingen, dass Männer feministisch werden und am feministischen Diskurs teilnehmen? Der Journalist Vincent Herr wies in einer Sendung des Deutschlandfunks aus dem Jahr 2020 zum Thema Feminismus und Männer darauf hin, dass viele Männer wenig Erfahrung mit Alltagssexismus haben, dass sie Fragen rund um das Thema Diskriminierung in diesem Kontext oft nicht verstehen und persönlich nicht erlebt haben, wie es sich für Betroffene anfühlt.⁵⁹ Die männlichen Probanden von Marianne Wex kamen sich in ihren performativen Versuchsanordnungen, als sie weibliche Posen imitieren sollten und diese zunächst parodierten, lächerlich vor.⁶⁰ Sich hineinzusetzen in die andere geschlechtliche Realität, dieser Ansatz zeichnet die Arbeiten von Marianne Wex aus, denn ihren Modellen bot sie die Chance, die eigene Weltwahrnehmung zu erweitern und zu hinterfragen.

⁵⁶ Vgl. Magarethe Stokowski, „Phänomen ‚Manspreading‘. Untenrum breit“, in: *Spiegel Kultur* (2017), URL: <https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/manspreading-untenrum-breit-warum-maenner-breitbeinig-sitzen-a-1151934.html> (letzte Sichtung 08.02.2023).

⁵⁷ Vgl. Wex (1979), S. 177.

⁵⁸ Vgl. Livia Sarai Lergenmüller, „Manspreading. Gegen Manspreading: Mach mal Platz, Mann!“, in: *ze.tt* (2020), URL: https://www.zeit.de/zett/politik/2020-11/gegen-manspreading-mach-mal-platz-mann?utm_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F (letzte Sichtung 08.02.2023).

⁵⁹ Vgl. Christina Kufner, „Feminismus. Wenn Männer für Frauenrechte kämpfen“, in: *Deutschlandfunk Kultur* (2020), URL: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/feminismus-wenn-maenner-fuer-frauenrechte-kaempfen-100.html> (letzte Sichtung 11.06.2023).

⁶⁰ Vgl. Wex (1979), S. 177.



(Abb. 7 und 8) Elena Buscaino und Mina Bonakdar, *Riot Pants Project*, 2021, Kampagnenfotos, Foto: HANKO YE

Literatur

Beitin, Andreas/Koch, Katharina u.a., „Einleitung“, in: ders. (Hg.), *Empowerment. Kunst und Feminismen*, Bonn 2022, S. 14–21.

Bock, Caroline, „Manspreading, Berlinerinnen entwerfen Mode gegen Männer, die sich breit machen“, in: *Stern* (2021), URL: <https://www.stern.de/panorama/manspreading--berlinerinnen-entwerfen-mode-gegen-maenner--die-sich-breit-machen-30353722.html> (letzte Sichtung 08.02.2023).

Bovenschen, Silvia, „Die Front der falschen Suppenschildkröten“, in: *Courage. Berliner Frauenzeitung* 2, 5 (1977), S. 41–46.

Campany, David, „Marianne Wex: Let's Take Back Our Space, 1979“, in: *Aperture* 213 (2013), S. 108f.

Gornick, Vivian (Hg.), *Woman in Sexist Society. Studies in power and powerlessness*, New York 1971.

Herbert, Martin, „Let's Take Back Our Space“, in: *Art monthly* 332 (2009), S. 30f.

Heresis-Collective, „Women Organized/Women Divided: Power Propaganda & Backlash“, in: *Heresis* 9, 3 (1980), S.26f.

Hinrichsen, Jens, „Analystin von Körpersprache. Die Künstlerin Marianne Wex ist tot“, in: *Monopol. Magazin für Kunst und Leben* (2020), URL: <https://www.monopol-magazin.de/die-kuenstlerin-marianne-wex-ist-tot> (letzte Sichtung 08.02.2023).

Kaiser, Monika, *Neubesetzungen des Kunst-Raumes. Feministische Kunstaustellungen und ihre Räume, 1972-1987*, Bielefeld 2013.

Küfner, Christina, „Feminismus. Wenn Männer für Frauenrechte kämpfen“, in: *Deutschlandfunk Kultur* (2020), URL: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/feminismus-wenn-maenner-fuer-frauenrechte-kaempfen-100.html> (letzte Sichtung 11.06.2023).

La Force, Thessaly, „The Story Behind T's Judy Chicago Cover“, in: *The New York Times Style Magazine* (2018), URL: [The Story Behind T's Judy Chicago Cover - The New York Times \(nytimes.com\)](https://www.nytimes.com/2018/02/02/style/judy-chicago-cover) (letzte Sichtung 08.02.2023).

Levin, Gail, *Becoming Judy Chicago: A Biography of the Artist*, Oakland, California 2018.

Lergenmüller, Livia Sarai, „Manspreading. Gegen Manspreading: Mach mal Platz, Mann!“, in: *ze.tt* (2020), URL: https://www.zeit.de/zett/politik/2020-11/gegen-manspreading-mach-mal-platz-mann?utm_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F (letzte Sichtung 08.02.2023).

Neue Gesellschaft für bildende Kunst e.V., „Presstext. 12. Februar 1977, Pressemitteilung, Vorwort zum Katalog, Ausstellung Künstlerinnen International 1877-1977“, in: *Archiv der nGbK (Digitalisat 00565)*, URL: *Künstlerinnen International 1877-1977 (1977) – nGbK-Archiv* (letzte Sichtung 08.02.2023).

Neue Gesellschaft für bildende Kunst e.V., „Presstext. Pressemitteilung, 7. März 1977, Ausstellung Künstlerinnen International 1877-1977“, in: *Archiv der nGbK (Digitalisat 00566)*, URL: *Künstlerinnen International 1877-1977 (1977) – nGbK-Archiv* (letzte Sichtung 08.02.2023).

Neue Gesellschaft für bildende Kunst e.V., „Pressestimmen. Radio Bremen, 08.12.1977“, Ausstellung Künstlerinnen International 1877-1977, in: *Archiv der nGbK*, URL: <https://archiv.ngbk.de/projekte/kuenstlerinnen-international-1877-1977/> (letzte Sichtung 08.02.2023).

Neue Gesellschaft für bildende Kunst e.V., „Grafik, Skulpturen, Objekte, Aktionen“, Ausstellung Künstlerinnen International 1877-1977, in: *Archiv der nGbK*, URL: <https://archiv.ngbk.de/projekte/kuenstlerinnen-international-1877-1977/> (letzte Sichtung 08.02.2023).

Ortmann, Lucie, „Körper im Kontext systemischer Zuschreibungen: Marianne Wex und Gaëlle Bourges. Archiv als ‚Ent-Fremdung‘“, in: *Leipzig Univ.* 2014, S. 1–15.

Rodenbeck, Judith, „Between the Personal and the Political: On Marianne Wex’s Let’s Take Back Our Space“, in: *ARTMargins Online* 1-2, 11 (2022), S. 50–80.

Rentmeister, Cillie, „Nur nicht aus dem Rahmen fallen“, in: *EMMA* 5 (1977), S. 52–55.

Schor, Gabriele, „Die feministische Avantgarde. Eine radikale Umwertung der Werte“, in: dies. (Hg.), *Feministische Avantgarde. Kunst der 1970er-Jahre. Sammlung Verbund*, Wien, München/ London/New York 2016, S. 17–72.

Spies-Gans, Paris A., „Why Do We Think There Have Been No Great Women Artists? Revisiting Linda Nochlin and the Archive“, in: *The Art bulletin (New York, N.Y.)* 104, 4 (2022), S. 70–94.

Stokowski, Magarethe, „Phänomen ‚Manspreading‘. Untenrum breit“, in: *Spiegel Kultur* (2017), URL: <https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/manspreading-untenrum-breit-warum-maenner-breitbeinig-sitzen-a-1151934.html> (letzte Sichtung 08.02.2023).

Voswinckel, Anna, „Obituaries/ Nachrufe Marianne Wex (1937-2020)“, in: *Texte zur Kunst* 121 (2021), S. 181.

Dies., „Raumerweiterung – Anna Voswinkel über Marianne Wex bei Leighton, Berlin“, in: *Texte zur Kunst* (2018), URL: <https://www.textezurkunst.de/de/articles/anna-voswinckel-ueber-marianne-wex-bei-tanya-leighton-berlin/> (letzte Sichtung 08.02.2023).

Wex, Marianne, „*Weibliche*“ und „*männliche*“ Körpersprache als Folge patriarchalischer Machtverhältnisse, Hamburg 1979.

Dies., „*Weibliche*‘ und *‘männliche*‘ Körpersprache als Folge patriarchalischer Machtverhältnisse“, in: *EMMA* 12 (1977), S. 39–43.

Widrich, Mechthild, „Die vierte Wand wird nachdenklich. Feministische Experimente mit der Kamera“, in: Gabriele Schor (Hg.), *Feministische Avantgarde. Kunst der 1970er-Jahre: Sammlung Verbund*, Wien, München/ London/ New York 2016, S. 70–78.

Zimmermann, Anja, „Gab es doch einen Tomatenwurf der Kunsthistorikerinnen?: Die Kunsthistorikerinnentagungen (1982-2002) in der Perspektive von 1968“, in: *FKW: Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur* 65 (2018), S. 28–43.

O.A., Marianne Wex (1937-2020), in: *Artforum* (2020), URL: <https://www.artforum.com/news/marianne-wex-1937-2020-84238> (letzte Sichtung 08.02.2023).

O.A., Woman's Art 1877-1977, in: *Spare Rib*, 59 (1977), S. 35–37.



(Abb. 1) Arthur Jafa, *Love Is The Message, The Message Is Death*, 2016, Film Still © Arthur Jafa - Courtesy of the artist and Gladstone Gallery

Artivismus versus Umweltrassismus – Strategien zeitgenössischer BIPoC-Künstler*innen

Marie Friedrich

„People have become less sensitive to global warming because they aren't faced by reality yet. [...] But where I'm from this reality already exists.“ – Yola Mgogwana¹

Einleitung

Was können ordinäre Bürger tun, wenn Politiker*innen weltweit die Erkenntnisse von Wissenschaftler*innen negieren? Welche Ausdrucksformen können die Protestierenden nutzen, um ihre Forderungen zu artikulieren und für ihre demokratischen Rechte einzustehen? Jüngst mehren sich die Angriffe von Klimaaktivist*innen, die als Form des Protests immer wieder Kunstwerke in Museen als Zielscheibe wählen.² Ob in London, New York oder Potsdam³ – die Destruktion der millionenschweren, populären Werke generiert vor allem eines: Mediale Aufmerksamkeit. Durch die Art der Berichterstattung rückt gleichermaßen der legale Aktivismus innerhalb von Ausstellungshäusern in den Hintergrund – denn auch zeitgenössische Kunstschaaffende greifen immer wieder umwelt- und klimaaktivistische Themen auf, um ihren Widerstand auszudrücken.⁴

Anhand des Begriffs des Umweltrassismus, der seit den 1980er Jahren kursiert und ursprünglich von Benjamin Chavis, einem afroamerikanischen Bürgerrechtler geprägt wurde, wird die doppelte Überlagerung der Thematik und die Verbindung zu (post)kolonialen Strukturen deutlich: Nicht nur waren es vorwiegend die Länder des globalen Nordens, die die Industrialisierung und damit die klimatischen Veränderungen der Erde verursacht haben; vielmehr *sind* es heute vor allem marginalisierte Bevölkerungsgruppen, die besonders unter der Umweltverschmutzung leiden.⁵ Benjamin Chavis nutzte den Begriff ‚environmental racism‘, um die

¹ Global Citizen, „In a Sea of Denial, This 11-Year-Old South African Activist Is Speaking Out Against Climate Injustice“, in: *Global Citizen*, 16.10.2019, URL: <https://www.globalcitizen.org/en/content/south-africa-youth-climate-activist-cape-town/> (letzte Sichtung 07.06.2023).

² Vandalistische Demonstrationen, die auf die Erderwärmung aufmerksam machen sollen, hatte es in Ausstellungshäusern bereits früher gegeben, wie beispielsweise 1985, als Rubens Gemälde von Philip IV. im Kunsthaus Zürich in Brand gesetzt wurde, um auf die Umweltverschmutzung aufmerksam zu machen. Die Auswahl des Werks passierte dabei blindwütig; vielmehr geschah der Akt der Zerstörung als Instrument des Ausdrucks von gesellschaftlichen Missständen und Unzufriedenheit (Vgl. Anne Bessette/Juliette Bessette, „On Environmental Activism in Museums“, in: *e-flux*, 06.12.2022, URL: <https://www.e-flux.com/notes/507828/on-environmental-activism-in-museums> (letzte Sichtung 10.06.2023).

³ O. A., „Gemäldeklebergalerie. Klimaaktivismus – die gesammelten Werke“, in: *Spiegel Kultur*, 18.11.2022, URL: <https://www.spiegel.de/kultur/klimaaktivismus-in-museen-die-gesammelten-werke-in-der-gemaeldeklebergalerie-a-d61d94ca-02af-4940-ab59-03f33a8ef756> (letzte Sichtung 07.06.2023).

⁴ Unter dem Stichwort ‚Umweltkunst‘ greifen Künstler*innen, wie zum Beispiel Dan Peterman, seit den 1980er Jahren in ihren Werken sozial-ökologische Themen auf, wie etwa zur Erderwärmung (vgl. Raimar Stange, „Kunst und Aktivismus. Was kann ‚Klimakunst‘ bewirken?“, in: *monopol Magazin für Kunst und Leben*, 30.07.2021, URL: <https://www.monopol-magazin.de/kunst-aktivismus-umwelt-was-kann-klimakunst-bewirken> (letzte Sichtung 10.06.2023).

Ergebnisse der Studie "Toxic Wastes and Race in the United States" (1987) zu beschreiben. Im Jahre 1992 erklärte er "environmental racism" als:

Racial discrimination in environmental policy-making and the enforcement of regulations and laws, the deliberate targeting of people of color communities for toxic waste facilities, the official sanctioning of the life-threatening presence of poisons and pollutants in our communities, and the history of excluding people of color from leadership in the environmental movement.⁶

Nur ein Jahr später erweiterte Chavis seine Definition als geschäftsführender Direktor der *National Association for the Advancement of Colored People* und verband die Strukturen von Umweltrassismus mit denen des Postkolonialismus. Er forderte:

[...] One of the responsibilities of the Civil Rights Movement is to define the postmodern manifestations of racism. We must not only point to overt forms of racism, but also to institutionalized racism.⁷

Ein Jahrzehnt später definierte der Soziologe und Aktivist Robert Bullard⁸ Umweltrassismus als „jede Politik, Praxis oder Richtlinie, die (beabsichtigt oder unbeabsichtigt) Einzelpersonen, Gruppen oder Gemeinschaften aufgrund von ‚race‘ oder Hautfarbe benachteiligt“ und damit auch als globales Phänomen, das ebenso toxische oder gefährliche Exporte in explizit nicht-Westliche⁹ Länder miteinschließt.¹⁰

Wie Jutta Held und Norbert Schneider 1993 herausgestellt haben, kann Kunst als Spiegel von Gesellschaftsverhältnissen verstanden werden.¹¹ Gleichmaßen diskutiert Jacques Rancière in seinem Vortrag ‚Ist Kunst widerständig?‘ die Rolle der Kunstschaffenden und betont: Sie sind „weder mehr noch weniger rebellisch [...] als die anderen Teile der Bevölkerung“.¹² Unter dieser Prämisse bleibt der Artivismus, also die „Hybrid-Form von Kunst und Aktivismus“, ¹³ den gesellschaftlichen Strukturen untergeordnet, in denen er fungiert.

Gerade, weil Schwarze¹⁴ Menschen strukturelle Diskriminierung erfahren, ist aktivistische Kunst für sie ein bedeutendes Mittel der Selbstrepräsentation und des Protests. Die US-amerikanische Autorin bell hooks beschrieb 1992 mit ihrem Ansatz des ‚Oppositional

⁶ 1982 entwickelte sich in den USA eine Umweltgerechtigkeitsbewegung, als der Bundesstaat North Carolina die Kleinstadt Afton als Lager für polychlorierte Biphenyle (PCB) verseuchte Erde wählte. Das in Warren County gelegene Afton war damals Teil der ärmsten Landkreise in North Carolina – der Schwarze Bevölkerungsanteil lag bei 65 Prozent. Drei Jahre lang stellte sich die Bevölkerung mit Sitzblockaden, Demonstrationen und gerichtlichen Prozessen gegen den Bau der Giftmülldeponie. Die marginalisierten Gruppen pochten auf eine Einstellung der verschmutzenden Industrien – jedoch vergebens, denn die Deponie wurde schließlich gebaut und eröffnet. Die ‚Not-in-my-backyard‘-Forderung (‚NIMBY‘) der weißen Bevölkerung dominierte den Protest der Schwarzen Bürger*innen. Motiviert durch die Proteste in Warren County wurde 1987 schließlich eine Studie der United Church of Christ angestoßen, die die Vergabe von Gift- und Sondermülldeponien sowie Rassismus erforschte. Aus der Studie ging hervor, dass die Wahrscheinlichkeit, neben einer Giftmüllanlage zu leben, für die Schwarze Bevölkerung fünfmal so groß war wie für die weiße Bevölkerung. In Deutschland bleibt die Thematik bis heute weitestgehend unerforscht (vgl. Imeh Ituen/Lisa Tatu Hey, *Der Elefant im Raum – Umweltrassismus in Deutschland. Studien, Leerstellen und ihre Relevanz für Umwelt- und Klimagerechtigkeit. Eine Publikation der Heinrich-Böll-Stiftung*, November 2021, S. 4, URL: <https://www.boell.de/de/2021/11/26/der-elfant-im-raum-umweltrassismus-deutschland> (letzte Sichtung 03.01.2023).

Gaze', dass „die Marginalität Schwarzer Subjekte nicht nur mit Ausschluss und Unterdrückung verbunden [ist], sondern auch mit Fähigkeiten zum Widerstand, mit Kreativität und einer speziellen Perspektive auf Wirklichkeit, die ein besonderes Wissen darüber hervorbringt, wie [weiße] Vorherrschaft sowohl konstruiert als auch performativ ausgeübt wird“.¹⁵

⁶ Zit. nach Carl A. Zimring, *Clean and White: A History of Environmental Racism in the United States*, New York 2016, S. 1 f.

⁷ Ebd. S. 2.

⁸ Vgl. Robert Bullard, „Environmental Racism and Invisible Communities“, in: *West Virginia Law Review* 96/4 (1994), S. 1037, URL: <https://researchrepository.wvu.edu/wvlr/vol96/iss4/9> (letzte Sichtung 10.06.2023).

⁹ Im Folgenden wird Westlich großgeschrieben, um auf die Konstruiertheit des Begriffs aufmerksam zu machen.

¹⁰ Vgl. Imeh (2021), Anm. 5, S. 5.

¹¹ Vgl. Jutta Held/Norbert Schneider, *Sozialgeschichte der Malerei vom Spätmittelalter bis ins 20. Jahrhundert*, Köln 1993.

¹² Jacques Rancière, *Ist Kunst widerständig?*, Berlin 2008, S. 8.

¹³ Lisa Bogerts, „Ästhetik als Widerstand: Ambivalenzen von Kunst und Aktivismus“, in: *PERIPHERIE - Politik, Ökonomie, Kultur* 37/1 (2017), URL: <https://doi.org/10.3224/peripherie.v37i1.01>, S. 7 (letzte Sichtung 10.06.2023).

¹⁴ Die in dieser Arbeit verwendeten Kategorien ‚weiß‘ und ‚Schwarz‘ beziehen sich nicht auf die tatsächliche Hautfarbe der Individuen, sondern sind selbstgewählte, ermächtigende Begriffe zur aktiven Sichtbarmachung der politischen Identität und der damit verbundenen Position innerhalb der Gesellschaft. Um das Adjektiv von der Hautfarbe zu unterscheiden, wird ‚Schwarz‘ mit Großbuchstaben geschrieben. Die Kategorie ‚weiß‘ schreibe ich im Folgenden klein und kursiv, „um deutlich zu machen, dass es sich nicht um eine affirmative kollektive Selbstbenennung handelt, sondern um einen Begriff, den wir [bzw. ich] zur Analyse von rassistischen Strukturen und Kategorisierungen verwende[n]“. Die beiden Begriffe stellen *keine* Gegenüberstellung dar, „sondern bezeichnen unterschiedliche Positionen in Bezug auf strukturelle gesellschaftliche Machtverhältnisse“ und die Bedeutung der privilegierten (*weißen*) bzw. deprivilegierten (Schwarzen) Positionierung, aus der gegen Rassismus gekämpft wird (Adibeli Nduka- Agwu/Antje Lann Hornscheidt (Hg.), „Rassismus auf gut Deutsch. Ein kritisches Nachschlagewerk zu rassistischen Sprachhandlungen“, in: *Sprache und Diskriminierung. Transdisziplinäre Genderstudien* 1 2. Aufl., Frankfurt a. M. 2013, S. 32 f.).

Dementsprechend sind People of Color nicht nur Expert*innen für Postkoloniale Kritik - insbesondere Künstler*innen of Color verfügen über ein hohes Potenzial an Wissen, das Strategien generiert, um dekolonisierend auf die Gesellschaft zu wirken. Die Tatsache, dass die Werke in einem gesellschaftlichen Raum entstehen und zugleich exponiert werden, „in dem sich Politik und die gelebte Erfahrung [...] überlagern“, ¹⁶ zeigt die historische wichtige Bedeutung ihrer Widerstandshandlungen.

Über die Gefahren der Verfremdung und der Reproduktion kolonialer Überlieferungen aus meiner Perspektive als *weiße*, europäische Studierende bin ich mir bewusst. Die Grundlagen meiner Forschung sind daher die Ansätze der *Kritischen Weißseinsforschung*. Das transdisziplinäre Wissenschaftsfeld, das seit 2005 Eingang in die deutsche Wissenschaft gefunden hat,¹⁷ fordert das Fach Kunstgeschichte auf, sich zu dekolonialisieren und zu queeren, um *weißseinsnormative* und *heteronormative* Machtverhältnisse aufzubrechen. Aus der angewandten *Kritischen Weißseinsforschung* geht optimalerweise eine Erkenntnis *weißer* Menschen hervor, die eigenen Privilegien wahrzunehmen und diese aktiv zu nutzen, um strukturellen Rassismus zu bekämpfen und die eigene Macht zu teilen.¹⁸ Die Anwendung der „analytische[n] Schärfe“ der „zunächst absolut erscheinenden Definition zweier Gruppen“, also der *weißen* und Schwarzen Menschen, hat gezeigt, dass sie Selbstreflexion und schließlich Potential zur Veränderung fördert.¹⁹ Um „alle Geschlechter sichtbar zu machen, auch jenseits des binären Geschlechtersystems“, werde ich in meiner Arbeit das Gendersternchen nutzen.²⁰

In der folgenden Analyse werde ich herausstellen, welche Strategien BIPoC-Künstler*innen innerhalb des institutionellen Ausstellungsraumes nutzen, um gegen die (post-)kolonialen Strukturen des Umweltrassismus zu protestieren. Die für die Analyse ausgewählten Kunstschaffenden greifen unterschiedliche Aspekte von Umweltrassismus auf: Während sich Arthur Jafas Videoarbeit auf den Umweltrassismus der Klimapolitik bezieht, fokussiert sich die Fotografin und Konzeptkünstlerin LaToya Ruby Frazier auf den regionalen Umweltrassismus in der US-amerikanischen Stadt Flint. Der Ansatz von The Nest Collective deckt dagegen die Folgen des globalen Umweltrassismus auf. Alle drei ausgewählten Werke nutzen das Medium der Fotografie bzw. des Films und reihen sich auf diese Weise in die Tradition des „subversiven Widerstands“²¹ von BIPoC²²-Künstler*innen ein.²³ Bevor ich mit den einzelnen Werkanalysen beginne, bedarf es einer kritischen Einschätzung des Potentials aktivistischer Kunst von BIPoC-Künstler*innen im institutionellen Ausstellungsraum des Museums.

Museen als ‚Kontaktzonen‘?

Die sich seit dem Ende des 20. Jahrhunderts bis in die 1960er Jahre fortentwickelnde Entfernung der künstlerischen Schwerpunktsetzung auf rein ästhetische und symbolische Inhalte und der Öffnung des Kunstbereichs in Richtung diverser Wissenschaftsgebiete manövrierte die Disziplin in ein Feld des (Ver-)Handelns. So hält Peter Weibel fest:

Die Kunst hat ab der Mitte des 20. Jahrhunderts ihr Handlungsfeld vom repräsentativen und abstrakten Bild in den physischen Raum, das heißt in die Realität erweitert und nach der Realität des Objekts (den Readymades von Marcel Duchamp seit 1913), nach realistischer Bewegung (Kinetik), nach der Realität des künstlerischen Lichts (Neonlichtwerke von Zdeněk Pešánek seit 1930), nach der Realität des Tiers (Jannis Kounellis' Pferde) usw., auch die Realität des Publikums (Happening) anerkannt und inkludiert.²⁴

Das Potential von Artivismus wird ebenso durch Nicolas Bourriaud Auffassung beschrieben, der in der prekären Lage der Handlungslosigkeit von Politiker*innen Kunst als Gegenöffentlichkeit erkennt, die zugleich „aufklärt, warnt und anklagt“.²⁵

¹⁵ Zit. nach Rena Onat, „I Speak, so you don't speak for me!“ (Queer) of Color-Perspektiven als Voraussetzung für Queering und Dekolonialisierung von Kunstwissenschaft“, in: Anna Greve (Hg.), *Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft, Schwerpunkt: Weißsein und Kunst. Neue postkoloniale Analyse*, S. 101–116, 1. Aufl. Göttingen 2015, S. 102; Vgl. bell hooks, *Black Looks. Popkultur, Medien, Rassismus*, 1. Auflage, Berlin 1994 [EA 1992], S. 145–165.

¹⁶ Portia Malatije, „Die aktivistischen Praktiken Schwarzer südafrikanischer Künstlerinnen“, in: Andreas Bettin/Katharina Koch u. a. (Hg.), *Empowerment. Kunst und Feminismen*, Ausst. Kat. Kunstmuseum Wolfsburg, Frankfurt a. M. 2022, S. 170.

¹⁷ Die deutschsprachige Weiterentwicklung der *Whiteness Studies*, welche ursprünglich aus den *Postcolonial Studies* entsprang, wurde 2005 mit dem Sammelband *Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung mit Beiträgen Schwarzer und weißer Autor*innen* begründet (Vgl. Maureen Maisha Eggers/Grada Kilomba u. a. (Hg.), *Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*, Münster 2005).

¹⁸ Anna Greve, *Farbe – Macht – Körper. Kritische Weißseinsforschung in der europäischen Kunstgeschichte*, Karlsruhe 2013, S. 39.

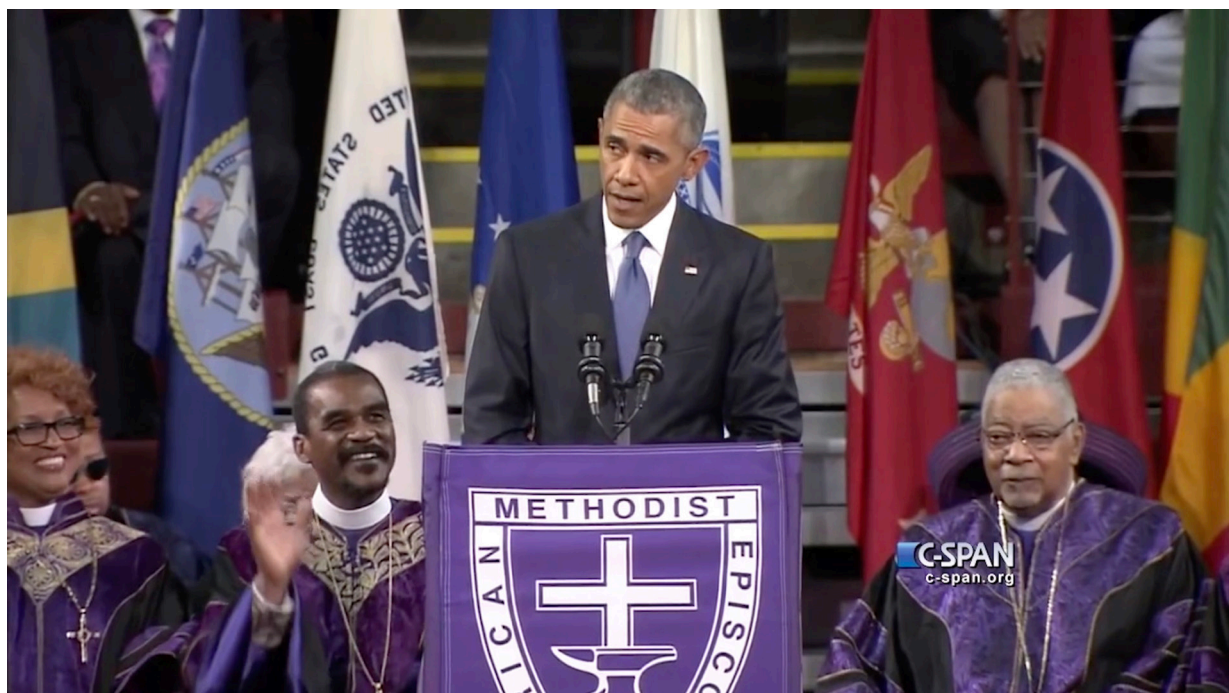
¹⁹ Vgl. Anna Greve, „Postkoloniale Museologie als Innovationsförderung für die Museen der Zukunft“, in: Diana Modarressi-Tehrani/Henning Mohr (Hg.), *Museen der Zukunft: Trends und Herausforderungen eines innovationsorientierten Kulturmanagements*, Bielefeld 2021, S. 337).

²⁰ Geschlechtergerechte Sprache. Argumente, Hintergründe und Arbeitshilfen“, hrsg. von Universität Münster/Büro für Gleichstellung, o.J., URL: <https://www.uni-muenster.de/Gleichstellung/geschlechtergerechtesprache.html> (letzte Sichtung 10.06.2023).

²¹ Deborah Willis führt in der Analyse von W.E.B. Du Bois Ausstellung *American Negro* (1900) die Metapher ‚subversive resistance‘ (dt.: subversiver Widerstand) ein. Diese beschreibt Strategien der Produktion visueller Bilder, um dominante Meinungen und Stereotypen zu destabilisieren. ‚Subversiver Widerstand‘ wird vorwiegend von Schwarzen Fotograf*innen angewandt und bedient sich alternativen Darstellungsweisen durch die machtvolle Repräsentation des Selbst und der eigenen Gemeinschaft (Vgl. Deborah Willis, ‚The Sociologist’s Eye: W.E.B. Du Bois and the Paris Exhibition‘, in: *diess./David L. Lewis, A Small Nation of People: W.E.B. Du Bois and African American Portraits of Progress*, Washington DC 2003, S. 51 f.).

²² ‚BIPoC‘ steht für Black, Indigenous, People of Colour. Die Selbstdefinition vereint Schwarze und indigene Identitäten, um auf Rassismus, Diskriminierung und die Auslöschung ihrer Kultur aufmerksam zu machen. Gleichzeitig wird darauf hingewiesen, dass die Erfahrungen von People of Colour unterschiedlich sind (Vgl. Universität zu Köln, ‚Gender Equality & Diversity. Antidiskriminierung‘, 11.07.2022, URL: [https://vielfalt.uni-koeln.de/antidiskriminierung/glossar-diskriminierung-rassismuskritik/bipoc#:~:text=Die%20Abkürzung%20%22B\(I\),der%20Unsichtbarkeit%20indigener%20Gemeinschaften%20entgegenzuwirken](https://vielfalt.uni-koeln.de/antidiskriminierung/glossar-diskriminierung-rassismuskritik/bipoc#:~:text=Die%20Abkürzung%20%22B(I),der%20Unsichtbarkeit%20indigener%20Gemeinschaften%20entgegenzuwirken) (letzte Sichtung 10.06.2023).

Laut Nora Sternfeld können Museen bestenfalls als ‚Kontaktzonen‘ für gesellschaftliche Aushandlungen fungieren: Partizipativ stellen sie der Öffentlichkeit einen demokratischen Akt der Kompromissfindung beispielhaft zur Schau.²⁶ Sternfeld nutzt den Begriff der ‚contact zones‘, der ursprünglich von James Clifford und Mary Louise Pratt entwickelt wurde, um eine theoretische Grundlage für postkoloniale Geschichtsvermittlung zu entwickeln.²⁷ Kritisch weist die Autorin darauf hin, dass Museen als Kontaktzonen aktuell als „vermachtete Handlungsräume“, die von den Asymmetrien des Postkolonialismus betroffen sind, agieren.²⁸ Ebenso haben die hervorgebrachten Analysen der *Kritischen Weißseinsforschung* gezeigt, dass Kunstwerke nicht-europäischer Künstler*innen vermehrt im musealen Kontext exponiert werden, wenn sie die eigene Marginalisierung thematisieren. Derartig werden rassistische Vorstellungen und damit einhergehende soziale Differenzen auch in der Auswahl der Sammlungen visualisiert und gefördert.²⁹



(Abb. 2) Arthur Jafa, *Love Is The Message, The Message Is Death*, 2016, Film Still © Arthur Jafa - Courtesy of the artist and Gladstone Gallery

Auf diese Weise präsentiert sich das Museum seit seiner Entstehung bis heute als ein Ort, der von Strukturen der Exklusion und Inklusion geprägt ist, der Hierarchien des Zeigens manifestiert und eine nationale Identität formt.³⁰ Nach Edward Saids Ansatz des ‚Orientalismus‘³¹ kann der Museumsraum als eine weitere Konstruktion des Westens aufgefasst werden, der die ‚Andersheit‘ von nicht-Westlichen Kulturen erst konstruiert. Der Museologe Gottfried Friedl sieht in der Form des Exponierens eine „Gewaltperspektive“, die eine konstituierende Struktur der Musealisierung sei.³² Als relevant erweisen sich in diesem Zusammenhang auch Saids Fragen „Wer spricht? Wofür und zu wem?“, wenn die offizielle Definition (2022) des Begriffs „Museum“ des International Councils of Museums (ICOM) in den Blick genommen wird:

A museum is a not-for-profit, permanent institution in the service of society that researches, collects, conserves, interprets and exhibits tangible and intangible heritage. Open to the public, accessible and inclusive, museums foster diversity and sustainability. They operate and communicate ethically, professionally and with the participation of communities, offering varied experiences for education, enjoyment, reflection and knowledge sharing.³³

Während der Tagung „Das postkoloniale Museum“ (13. – 16.6.2021) im Museum der Arbeit Hamburg, die im Rahmen der Ausstellung *Grenzenlos. Kolonialismus, Industrie und Widerstand* (30.09.2020 – 18.07.2021) veranstaltet wurde, stellten die Beiträge der Teilnehmer*innen heraus, dass „die Arbeit im Museum, das Sammeln, Kuratieren und Vermitteln, eine politische Praxis ist und als solche begriffen werden muss, wenn ein Nährboden für neue emanzipative und dekoloniale Räume geschaffen werden soll“.³⁴ Christopher A. Nixon, der seit 2020 als Kurator für koloniale Vergangenheit und postkoloniale Gegenwart bei der Stiftung Historische Museen Hamburg tätig ist, artikulierte während seines Vortrags drei Thesen für ein postkoloniales Museum. Erstens solle es die koloniale Rationalität herausfordern (oder das, was für rational befunden wird), zweitens einen ‚Ort des Verlernens [...] [der] epistemologische[n] Gewalt des Eurozentrismus‘ generieren und drittens „marginalisiertes Wissen und Erfahrungen präsentieren [...], um Betrachter*innen zu einer ethischen Haltung aufzufordern, die die Empörung über Unrecht in eine solidarische Praxis überführt“.³⁵

²³ W.E.B. Dubois, Gordon Parks und Ming Smith sind nur einige Namen vieler, die über das Medium der Fotografie marginalisierte Gemeinschaften dokumentiert haben und damit für Sichtbarkeit, Solidarität und künstlerischen Aktivismus in der Gesellschaft sorgen.

²⁴ Peter Weibel, „Die performative Wende – oder die Ausdehnung der Künste zur Handlungszone“, in: Lilian Haberer/Karina Nimmerfall (Hg.), *Movement Mouvement. Handlungsfelder des Ästhetischen und Politischen in der Kunst*. Festschrift für Ursula Frohne, Köln 2022, S. 156.

²⁵ Raimar Stange, „Kunst und Aktivismus, Was kann ‚Klimakunst‘ bewirken?“, in: *monopol Magazin für Kunst und Leben*, 30.07.2021, URL: <https://www.monopol-magazin.de/kunst-aktivismus-umwelt-was-kann-klimakunst-bewirken> (letzte Sichtung 10.06.2023).

²⁶ Vgl. Nora Sternfeld, „Erinnerung als Entledigung. Transformismus im Musée de quai Branly in Paris“, in: Belinda Kazeem/Charlotte Martinz-Turek u. a. (Hg.), *Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien. Ausstellungstheorie & Praxis Band 3*, Wien 2009, S. 68.

²⁷ Vgl. James Clifford, „Museums as Contact Zones“, in: ders., (Hg.): *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge 1997, S. 192.

²⁸ Vgl. ebd., S. 82.

²⁹ Vgl. Greve 2013, Anm. 17, S. 43 f.

³⁰ Vgl. Belinda Kazeem/Charlotte Martinz-Turek u.a.: „Vorwort“, in: dies. (Hg.), *Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien. Ausstellungstheorie & Praxis Band 3*, Wien 2009, S. 7.

³¹ Vgl. Edward Said, *Orientalismus* [1979], Berlin 1981.

³² Sternfeld (2009), Anm. 26, S. 66.

Der institutionelle Ausstellungsraum
verschreibt sich daher nun seit einigen Jahrzehnten
einem Neudefinitionsprozess, der Traditionen und
Machtdispositionen hinterfragen und durchbrechen will.
Dass dies nur ansatzweise gelingt, postuliert Sternfeld,
wenn sie in Bezug auf den Transformationsprozess des
Pariser Musée de quai Branly festhält:

[...] Die Präsentationsformen weisen Brüche zu Zugangsweisen klassischer ethnologischer Museen auf. Diese vermögen allerdings nicht, die exotisierende, ethnologisierende und entsubjektivierende Museumslogik zu durchbrechen. Vielmehr entsteht der Eindruck, als würde die Kritik nur aufgenommen, absorbiert und angewendet, um die Grundfesten einer ethnologischen Repräsentation intakt zu lassen.³⁶

Im Folgenden werde ich mich anhand von drei
ausgewählten Werkbeispielen, die sich allesamt mit der
Problematik des Umweltrassismus auseinandersetzen,
mit der Frage beschäftigen, welche Strategien BIPOC-
Künstler*innen ergreifen, um ihre aktivistischen
Forderungen in dem durch postkoloniale Strukturen
vermachteten institutionellen Ausstellungsraum zu
artikulieren. Auf welche Weise kommt der "subversive
Widerstand" der Künstler*innen hier zum Tragen?

Arthur Jafa: 'Love is the Message, The message is death' (2016)

Der US-amerikanische Künstler Arthur Jafa "ist
bekannt geworden als Choreograf von Bildern", schreibt
das *monopol Magazin*. Der Ansatz, den der studierte
Architekt und Filmemacher verfolgt, ist es, Bilder
zusammenzubringen, die „ihn stören und verwirren“.³⁷
„Love is the Message, the message is death“ (2016)
ist eine siebenminütige Videoarbeit, die Footage aus
gefundenem und selbst gedrehtem Material collagiert.
Bilder von Schwarzen Popstars, Aufnahmen von den
Protagonist*innen der Bürgerrechtsbewegung und
Szenarien von Polizeigewalt verdichten sich zu einem
Gesamteindruck, den man als „black experience“
bezeichnen könnte. Die wild zusammengeschnittenen,
rhythmisch montierten Szenen werden musikalisch
mit Kanye Wests Gospel-Song „Ultralight Beam“
unterstützt.³⁸

³³ ICOM Deutschland, „Neufassung der ICOM-Museumsdefinition beschlossen“, 8.9.2022, URL: <https://icom-deutschland.de/de/nachrichten/551-neufassung-der-icom-museumsdefinition-beschlossen.html> (letzte Sichtung 10.06.2023).

³⁴ Julian Mühlsteff/Luisa Bauer, „Tagungsbericht: Das postkoloniale Museum“, in: *H-Soz-Kult*, 21.10.2021, <www.hsozkult.de/conferencereport/id/fdkn-127654> (letzte Sichtung 10.06.2023).

³⁵ Ebd.

³⁶ Sternfeld (2009), Anm. 26, S. 67.

³⁷ Silke Hohmann, „Arthur Jafa in Turin. Wie ein James Turrell, aber angekettet im Bauch eines Schiffes“, 14.12.2022, in: *monopol Magazin für Kunst und Leben*, URL: https://www.monopol-magazin.de/arthur-jafa-wie-ein-james-turrell-aber-angekettet-im-bauch-eines-schiffes?wrapper_format=html&check_logged_in=1 (letzte Sichtung 10.06.2023).

³⁸ Vgl. T.J. Demos, „To Save A World: Geoenvironment, Conflictual Futurisms, and the Unthinkable“, in: *e-flux journal* 94 (2018), S. 6, URL: http://worker01.e-flux.com/pdf/article_221148.pdf (letzte Sichtung 10.06.2023).



(Abb. 3) Arthur Jafa, *Love Is The Message, The Message Is Death*, 2016, Film Still © Arthur Jafa - Courtesy of the artist and Gladstone Gallery

Die Botschaft der Videoarbeit ist Liebe und gleichzeitig Tod. Denn mediale Unterhaltung spiegelt reale Politik wider – die Bilder, die wir in unserer Alltagskultur konsumieren, sind geprägt von postkolonialen Vorstellungen und dem daraus resultierenden Rassismus. Die Videokunst Jafas hinterfragt jedoch nicht nur die Präsenz und die Darstellung Schwarzer Kultur in den Medien. Darüber hinaus ruft das Werk zum Umweltschutz aller Menschen, egal welcher Hautfarbe oder sozialer Herkunft, auf.³⁹

Der Begriff des Klimas evoziert in dem Werk eine doppeldeutige Bedeutung: Einerseits kann er als soziales Klima, in dem Rassismus stets vorherrschend ist, gelesen werden. Andererseits fungiert der Begriff im Video als meteorologische Begebenheit, die sich in Aufnahmen von den Auswirkungen des Klimawandels als bedrohlich manifestiert. Unter anderem werden die durch den Hurricane Katrina verursachten Überschwemmungen gezeigt und Afro-Amerikaner*innen, die durch die Wassermengen waten. Bilder von zivilisationszerstörenden Aliens aus Hollywoodfilmen und Aufnahmen des Weltalls können als Allegorien für einen Wunsch nach einem Planeten, auf dem ein anderes soziales Klima herrscht, gelesen werden. Gleichzeitig sind die Aufnahmen der glühenden Sonne aber auch ein Sinnbild dafür, dass

³⁹ Vgl. ebd., S. 7.

eine Erderwärmung von 4-5 Grad Celsius zu einem buchstäblich brennenden afrikanischen Planeten führen würde.⁴⁰ Auf diese Weise macht das Werk darauf aufmerksam, dass die Folgen der Erderwärmung ungleich bzw. ungerecht verteilt sind.

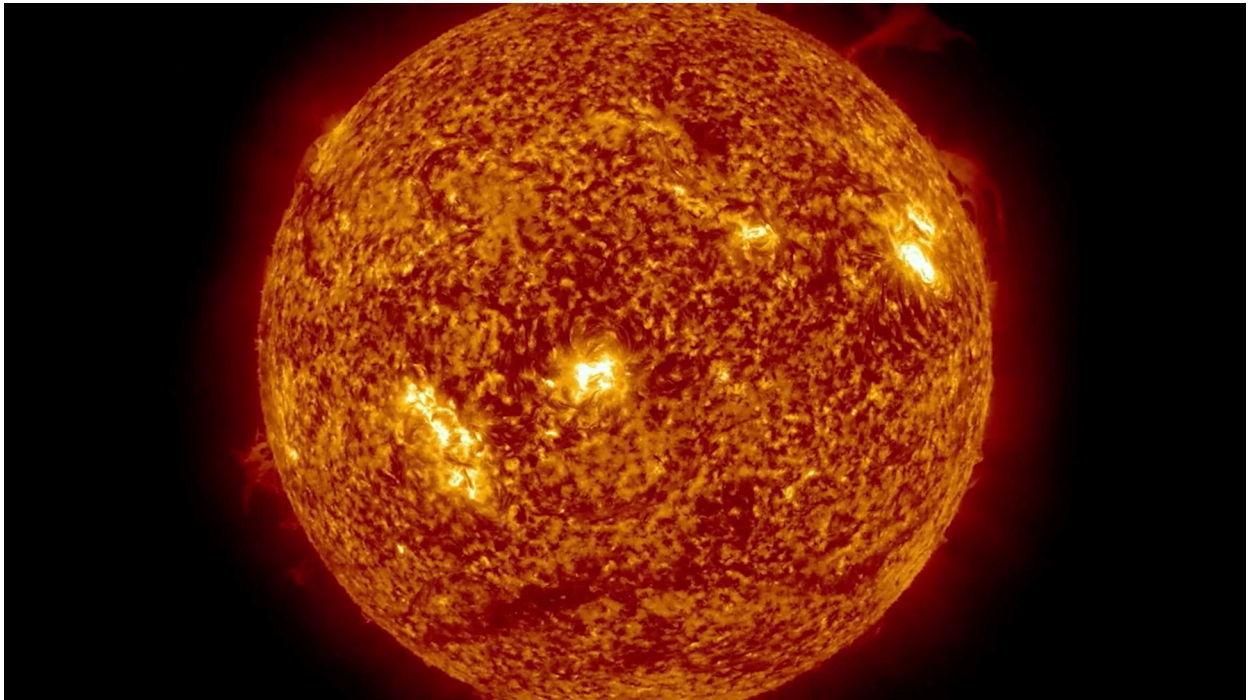
Durch die Ästhetik des *Afrofuturismus*,⁴¹ der sich Jafa hier bedient, werden alltägliche Bilder genutzt, um im Kontext mit anderen Visualisierungen gestört und erneut reflektiert zu werden. Durch die Verbindung, Überschneidung und Entfremdung der Sehgewohnheiten wird ein Hinterfragen der zeitgenössischen Kultur und der Kulturgeschichte motiviert. Während eine dunkle Zukunft visualisiert wird, zeigt der Künstler gleichzeitig Bilder von Schwarzem Widerstand – die Art und Weise, wie sich die Schwarze *community* über Jahrhunderte hinweg gegen die *weiße* Vorherrschaft, gegen soziale Asymmetrien und Rassismus stellte.⁴² Dies geschieht in Jafas Oeuvre ebenso auf der Präsentationsebene, indem er seine Arbeit vorzugsweise innerhalb eines schwarzen Zeltes präsentiert, das nicht nur als Gegenentwurf zum klassischen Ausstellungsraum, dem White Cube fungiert, sondern ebenso an die revival tents der Südstaaten angelehnt ist – hier versammeln sich seit dem 19. Jahrhundert afroamerikanische Christen für Gottesdienste und Predigten, da sie keinen Zugang zu Kirchengebäuden erhielten.⁴³ In der Verbindung mit Kanye Wests Gospel-Song, der ebenso von Spiritualität und Hoffnung geprägt ist, werden die Rezipient*innen zunehmend für Jafas Visionen emotionalisiert. Ebenso wie die Kunst und die Kultur spielen die Zeltversammlungen eine große Rolle bei der Stärkung von Gemeinschaft und Solidarität in der afroamerikanischen *community*.

⁴⁰ Forensic Architecture, „Ground truth: Colonization as climate change“, 26.02.2017, URL: <https://forensic-architecture.org/programme/events/ground-truth-colonization-as-climate-change> (letzte Sichtung 10.06.2023).

⁴¹ Mark Dery definiert Afrofuturismus 1994 als „speculative fiction that treats African-American themes and addresses African-American concerns in the context of twentieth-century technoculture – and more generally, African American signification that appropriates images of technology and a prosthetically enhanced future“ (Zit. nach Kara Keelings, *Queer Times, Black Futures*, New York 2019, S. 3).

⁴² Vgl. Tina M. Campt, *A Black Gaze, Artists Changing How We See*, Cambridge/London 2021, S. 98 f.

⁴³ O. A., „Arthur Jafa im Stream: Die Botschaft ist Liebe, aber auch Tod“, in: *monopol magazin*, 26.06.20, URL: <https://www.monopol-magazin.de/die-botschaft-ist-liebe-aber-auch-tod> (letzte Sichtung 10.06.2023)



(Abb. 4) Arthur Jafa, *Love Is The Message, The Message Is Death*, 2016, Film Still © Arthur Jafa - Courtesy of the artist and Gladstone Gallery



(Abb. 5) Arthur Jafa, *Love Is The Message, The Message Is Death*, 2016, Film Still © Arthur Jafa - Courtesy of the artist and Gladstone Gallery

(Abb. 6) La Toya Ruby Frazier, Schwarz-Weiß-Fotografie, aus: LaToya Ruby Frazier, *Flint Is Family In Three Acts*, Göttingen, 2022, S. 33. © LaToya Ruby Frazier, Courtesy of the artist and Gladstone Gallery



LaToya Ruby Frazier: *Flint is Family* (2016–2020)

In ihrer dreiteiligen Serie *Flint is Family*, die aus Schwarzweiß- sowie Farbfotografien, Videos und Texten besteht und die die persönlichen Geschichten der Anwohner*innen von Flint erzählen, solidarisiert sich die Fotografin LaToya Ruby Frazier (*1982) ebenso wie Jafa mit der afro-amerikanischen Diaspora. Beeinflusst durch die Konzeptfotografie der 1970er Jahre greift Frazier die problematische Trinkwasserkontamination in Flint, einer Kleinstadt in Michigan, auf. Die Fotografien und Texte werden in dem Fotobuch ‚Flint Is Family In Three Acts‘⁴⁴ der US-amerikanischen Künstlerin zusammengefasst, das 2022 erschienen ist.

⁴⁴ LaToya Ruby Frazier, *Flint Is Family In Three Acts*, Göttingen 2022.

⁴⁵ Flint gilt als eine der finanziell ärmsten und kriminellsten Gegenden Nordamerikas (Vgl. Johannes Kuhn, „Verseuchtes Wasser. Flint im US-Bundesstaat Michigan: 100.000 Menschen vergiftet“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 21.01.2016, URL: <https://www.sueddeutsche.de/panorama/verseuchtes-wasser-flint-im-us-bundesstaat-michigan-100-000-menschen-vergiftet-1.2827781> (letzte Sichtung 07.02.2023).

Durch die Verarmung der Stadt Flint, die durch die Abwanderung vieler industrieller Firmen passierte, erfolgte eine bewusst politisch getroffene Entscheidung, die verheerende Folgen mit sich zog: Um Geld zu sparen,⁴⁵ wurde die Trinkwasserversorgung

ab 2014 nicht mehr aus dem Huronsee bei Detroit sichergestellt, sondern aus dem Flint River gewonnen. Da die in der ehemaligen, sogenannten ‚Vehicle City‘ ansässige Automobilfabrik General Motors ihre Chemikalien im Flint River über Jahrzehnte entsorgte, führte die veränderte Wassergewinnung zu Bleivergiftungen, Verkeimungen und vermehrt zu Fehlgeburten bei den 100.000 Bürger*innen von Flint. Barack Obama rief daraufhin 2016 den Umwelt-Notstand für die Stadt aus. Die Bewohner*innen von Flint, die in der großen Mehrheit BIPOC ausmachen, waren gezwungen, ihren benötigten Wasservorrat mit gekauften Plastikflaschen anzulegen.⁴⁶

Erstmals besuchte Frazier Flint im Jahr 2016, als sie für das *Elle* Magazin Fotografien von der Wasserkrise aufnehmen sollte. Während ihrer Arbeit lernte sie die Anwohnerin Shea Cobb kennen und kollaborierte mit ihr für die nächsten fünf Jahre in ihrer Serie *Flint is Family*, die sie später in drei sogenannte ‚Acts‘ unterteilte. *Act I (2016–2017)* zeigt die Lebenssituation von Cobb und ihrer Familie. Während Cobb als Friseurin und Busfahrerin in Flint arbeitet, gleichzeitig aber eine Karriere als Künstlerin imaginiert, und die Gesundheit ihrer Tochter schützen möchte, erzählt sie von ihren Plänen nach Newton, Mississippi, umzuziehen, wo ihr Vater Land besitzt. In *Act II (2017–2019)* wird Cobbs Migrationsversuch dargestellt: Obwohl sich die junge Mutter in der neuen Umgebung wohlfühlt, zwingt der Rassismus in der Schule ihrer Tochter die beiden, zurück nach Flint zu gehen. Schließlich dokumentiert *Act III (2019–2020)* die durch Frazier, Cobb und ihrer Freundin Amber Hasan veranlasste Installation eines Wassergenerators in der Stadt im Jahr 2019.⁴⁷

Finanziert wurde der Generator und seine Aufstellung durch den Erlös und die Förderung der Robert-Rauschenberg-Stiftung von Fraziers Soloausstellung *Flint is Family*,⁴⁸ die 2018 in der Gavin Brown’s Enterprise Gallery präsentiert wurde.⁴⁹ Der Generator produziert bis heute durch die Kondensierung der Luftfeuchtigkeit 7.571 Liter Wasser am Tag.⁵⁰ Die Anwohner*innen unterrichteten sich daraufhin gegenseitig im Wissen über die Nutzung, die Gewinnung und die Instandhaltung des Geräts.

⁴⁶ Vgl. Ebd.

⁴⁷ „Flint is Family Act III. 20.5. – 2.10.2022. LaToya Ruby Frazier. Flint is Family Act II. Triennale der Photographie Hamburg“, Kunstverein in Hamburg, 2022, URL: <https://www.kunstverein.de/en/ausstellungen/latoya-ruby-frazier> (letzte Sichtung 10.06.2023).

⁴⁸ Vgl. LaToya Ruby Frazier, „A creative solution for the water crisis in Flint, Michigan“, in: *Ted*, 6:40 Min., URL: https://www.ted.com/talks/latoya_ruby_frazier_a_creative_solution_for_the_water_crisis_in_flint_michigan (letzte Sichtung 10.06.2023).

⁴⁹ Vgl. Wilson-Goldie Kaelen, „LaToya Ruby Frazier in Gavin Brown’s Enterprise Harlem“, in: *Artforum*, URL: <https://www.artforum.com/picks/gavin-brown-s-enterprise-harlem-73838> (letzte Sichtung 10.06.2023).

⁵⁰ Vgl. LaToya Ruby Frazier, Anm. 48, 8:15 Min.

„Flint is Family“ dokumentiert die Aktualität sowie die immensen Auswirkungen von regionalem Umweltrassismus, indem die Geschichte von Cobb über Jahre begleitet und damit fotografisch belegt wird. Derartig entgegnet Frazier der *weißen* Objektivität, die durch die *weiße* Mehrheitsgesellschaft oftmals mit Neutralität gleichgesetzt wird,⁵¹ eine künstlerische Form der Schwarzen Subjektivität. „[D]ass die Geschichten Schwarzer Frauen aus ihrer eigenen Perspektive erzählt werden“, gehört zu den Grundsätzen des Schwarzen Feminismus – denn nur so können Women of Color mitbestimmen, welche Bilder von ihnen gezeigt und verbreitet werden.⁵²

Fraziers Expertinnenrolle ermöglicht einen intimen Einblick in das Leben von Shea Cobb und den anderen Bürger*innen von Flint. Mit ihrer Arbeitsweise, in der sie primär dokumentierend vorgeht, sichert die Künstlerin schließlich eine saubere Wasserversorgung in Flint. Sie agiert als Vermittlerin von Wissen und sorgt damit nicht nur für gesellschaftliche Aufklärung, sondern verankert ebenso längerfristig und aktiv Lösungsansätze in der Stadt. Am Beispiel einer einzelnen Story stellt sie die Notwendigkeit eines systemischen Wandels heraus.



⁵¹ Vgl. Greve 2013, Anm. 17, S. 102.

⁵² Portia Malatije, Anm. 15, S. 168.

(Abb. 7) La Toya Ruby Frazier, Schwarz-Weiß-Fotografie, aus: LaToya Ruby Frazier, *Flint Is Family In Three Acts*, Göttingen, 2022, S. 211. © LaToya Ruby Frazier, Courtesy of the artist and Gladstone Gallery



(Abb. 8) The Nest Collective, *Return to Sender – Delivery Details*, Mixed Media, Kassel, documenta fifteen, 2022© documenta archiv / Foto: Nils Klinger

The Nest Collective: *Return to Sender – Delivery Details (2022)*

Für eine stetige Auseinandersetzung mit Urbanität sorgt auch das queere Künstler*innenkollektiv The Nest Collective aus Nairobi. Seit ihrer Gründung im Jahre 2012 hinterfragt die Gruppe in Form von Filmen, Musik, Mode, bildender Kunst und Literatur die Geschichte Afrikas sowie erlebte urbane Erfahrungen. Während die Stadtzentren Afrikas als ‚Symbole der Vielfalt‘⁵³ gefeiert werden, gehen die Künstler*innen ebenso kritisch auf die Spannungen der Urbanisierung ein und entwerfen Visionen für die Zukunft. Mit der Gründung des Fonds HEVA ziehen sie die Förderung ostafrikanischer Kreativunternehmer*innen an – und schaffen eine bis dato einzigartige Innovation in der Kulturlandschaft Kenias. International erhielten die Künstler*innen mit der Filmanthologie *Stories of Our Lives*, die in über 80 Ländern weltweit ausgestrahlt wurde, vielfache Auszeichnungen⁵⁴ – in Kenia selbst wurde sie dagegen verboten. Der Film porträtiert die herausfordernden Lebensrealitäten von LGBTQIA+-Menschen.⁵⁵

⁵³ Ruangrupa /A.K. Kaiza u. a. (Hg.), *documenta fifteen Handbuch. Deutsche Ausgabe*, Ausst. Kat. documenta fifteen, Kassel, Berlin 2022, S. 199.

⁵⁴ Vgl. documenta fifteen, „The Nest Collective“, o.J., URL: <https://documenta-fifteen.de/lumbung-member-kuenstlerinnen/the-nest-collective/> (letzte Sichtung 10.06.2023).

⁵⁵ Silke Hohmann, „Nest Collective auf der Documenta: Mehr sein als ein Hype“, in: *monopol Magazin für Kunst und Leben*, 16.06.2022, URL: <https://www.monopol-magazin.de/nest-collective-documenta?slide=0> (letzte Sichtung 10.06.2023).

Auf der documenta fifteen griff The Nest Collective in den öffentlichen Raum vor der Orangerie in Kassel ein und errichtete eine „Multimedia-Installation, die eine dystopische Mülllandschaft nachahmt“.⁵⁶ Die Ballen, die recycelte Textilien und Elektroschrott beinhalteten, wurden von der kenianischen Gruppe mit der Anweisung *Return to Sender* betitelt. Während die Stoffballen in Kassel im Rahmen des ‚visuellen Aktivismus‘ der Gruppe für nur 100 Tage zu sehen waren, gehören sie in Kenia zur alltäglichen, urbanen Realität. Sie visualisieren nicht nur die umweltrassistische Praktik, die Abfälle industrieller Staaten in weniger industrialisierte Länder verlagert, sondern thematisiert gleichzeitig auch die Auswirkungen auf die soziale und ökologische Umwelt.

Im Innern einer durch Stoffballen errichteten Hütte zeigt das Kollektiv außerdem die Videoarbeit *Return to Sender – Delivery Details*. Der Film eröffnet durch Interviews mit Beteiligten einen sensiblen Blick auf die Situation und deckt die trügerische Realität der Recyclingkultur des Westens auf. Für die Besucher*innen der documenta desillusionierend wirkend, motiviert der Film ein Infragestellen des eigenen Handelns und der privilegierten Position. Dennoch werden auch positive Resonanzen auf den florierenden Handel durch das Second-Hand-Geschäft aufgezeigt. *The Nest Collective* gelingt es auf diese Weise, die Polaritäten unterschiedlicher Akteur*innen zu porträtieren, ohne auf Stigmata zurückzugreifen.

Schließlich kann die Videoarbeit inmitten einer Debatte rundum Schwarze Identität und deren Grenzen lokalisiert werden. Das Werk fordert gleichzeitig „eine Neukalibrierung der fehlerhaften Darstellung von ethnischen Identitäten, insbesondere für Menschen afrikanischer Abstammung“.⁵⁷ Die Installation umfasst demnach eine komplexe Darstellung afrikanischer Lebensrealitäten, die sich gegen Westliche Vorurteile und Rassismen gegenüber Afrikaner*innen wendet. Die im Werk artikulierten Forderungen vermitteln Perspektiven, die in der internationalen Politik unterrepräsentiert sind. Sie können zur Lösungsfindung beitragen, indem die Öffentlichkeit sensibilisiert wird – Besucher*innen der documenta ebenso wie Passant*innen, die an der Karlsaue flanieren.

⁵⁶ Ruangrupa u. a. (2022), Anm. 53, S. 199.

⁵⁷ Ebd.

Resümee

BIPoC-Künstler*innen haben multiple Strategien entwickelt, um den museal-institutionellen Raum für die Sichtbarmachung der Problematik des Umweltrassismus subversiv zu nutzen. Die künstlerischen Ansätze leisten einen Beitrag zur Dekolonialisierung der Gesellschaft und bieten Lösungsansätze für postkoloniale Strukturen, die sich im Kunst- und Kulturbereich widerspiegeln. Die Künstler*innen agieren als Betroffene und artikulieren bzw. visualisieren konkrete Visionen einer modifizierten, dekolonialisierten, queeren Zukunft.

Das Medium des Films beziehungsweise der Fotografie, die alle drei Künstler*innen nutzen, dient der Sichtbarkeit unterrepräsentierter Perspektiven. Zugleich wirken die Bilder emotionalisierend und bieten auf diese Weise Möglichkeiten der Interaktion: Sie motivieren Außenstehende, sich mit den komplexen Problematiken auseinanderzusetzen. Darüber hinaus beinhalten die Medien eine Archivfunktion: Sie spielen eine große Rolle für die Dokumentation und Überlieferung gesellschaftlicher Konflikte und können im Internet international verbreitet und abgerufen werden.

Die Arbeiten werden in enger Zusammenarbeit mit den Betroffenen von Umweltrassismus entwickelt, um die öffentliche Selbstrepräsentation partizipatorisch mitzubestimmen. Die Integration diverser Perspektiven in die künstlerische Arbeit stellt den Gegenstand nicht als einmaliges Problem, sondern als systemische Diskriminierung heraus. Gleichsam bieten die künstlerischen Ansätze Gegenentwürfe zu vorkolonialen Strukturen des musealen Raumes – angefangen bei der Entfernung vom klassischen White Cube (Arthur Jafa) bis hin zur Verankerung des Wissens Schwarzer BIPoC's im musealen Kanon (LaToya Ruby Frazier). Außerdem zeigen sie diverse Identitäten des Schwarzseins und eröffnen hiermit einen Dialog über aktuelle Stereotype und Rassismen (The Nest Collective).

Die Künstler*innen appellieren an die längst überfällige Entkolonialisierung des Kunst- und Kulturbetriebs. Zwar ist es wichtig, anzuerkennen, dass die Anzahl an Schwarzen Kunsthistoriker*innen und Künstler*innen bis heute zugenommen hat, aber (vor-)koloniale Strukturen der Musealisierung gehören stets zu der Regel, wie etwa, wenn Ausstellungshäuser BIPOC-Künstler*innen nur dann eine Plattform geben, wenn ihre Werke die eigene Marginalisierung aufgreifen. Nur, wenn ein queerer, entkolonialisierter, *weißseinskritischer* und inklusiver Ort im Ausstellungsraum geschaffen wird, können Museen – oder „Kontaktzonen“, wie Nora Sternfeld sie nennt – beispielhaft als Raum der öffentlichen Aushandlung agieren.

Literatur

Campt, Tina M., *A Black Gaze, Artists Changing How We See*, Cambridge/London 2021.

Eggers, Maureen Maisha/Kilomba, Grada u. a. (Hg.), *Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*, Münster 2005.

Frazier, LaToya Ruby, *Flint Is Family In Three Acts*, Göttingen 2022.

Greve, Anna, „Postkoloniale Museologie als Innovationsförderung für die Museen der Zukunft“, in: Diana Modarressi-Tehrani/Henning Mohr (Hg.), *Museen der Zukunft: Trends und Herausforderungen eines innovationsorientierten Kulturmanagements*, Bielefeld 2021.

Dies., *Farbe – Macht – Körper. Kritische Weißseinsforschung in der europäischen Kunstgeschichte*, Karlsruhe 2013.

Held, Jutta/Schneider, Norbert, *Sozialgeschichte der Malerei vom Spätmittelalter bis ins 20. Jahrhundert*, Köln 1993.

hooks, bell, *Black Looks. Popkultur, Medien, Rassismus*, 1. Auflage, Berlin 1994 [EA 1992], S. 145-165.

Kazeem, Belinda/Martinz-Turek, Charlotte u. a., Vorwort, in: diess. (Hg.), *Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien. Ausstellungstheorie & Praxis Band 3*, Wien 2009.

Keelings, Kara, *Queer Times, Black Futures*, New York 2019.

Malatije, Portia, „Die aktivistischen Praktiken Schwarzer südafrikanischer Künstlerinnen“, in: Andreas Bettin/Katharina Koch u. a. (Hg.), *Empowerment. Kunst und Feminismen*, Ausst. Kat. Kunstmuseum Wolfsburg, Frankfurt a. M. 2022.

Nduka-Agwu, Adibeli/Lann Hornscheidt, Antje (Hg.), *Rassismus auf gut Deutsch. Ein kritisches Nachschlagewerk zu rassistischen Sprachhandlungen, Sprache und Diskriminierung*. Transdisziplinäre Genderstudien 1, 2. Aufl., Frankfurt a. M. 2013.

Onat, Rena, „I Speak, so you don't speak for me! (Queer) of Color-Perspektiven als Voraussetzung für Queering und Dekolonialisierung von Kunstwissenschaft“, in: Anna Greve (Hg.), *Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft, Schwerpunkt: Weißsein und Kunst*. Neue postkoloniale Analyse, S. 101-116, 1. Aufl. Göttingen 2015

Rancière, Jacques, *Ist Kunst widerständig?*, Berlin 2008.

Ruangrupa/Kaiza, A. K. u. a. (Hg.), *documenta fifteen Handbuch*. Deutsche Ausgabe, Ausst. Kat. documenta fifteen, Kassel, Berlin 2022.

Said, Edward, *Orientalismus* [1979], Berlin 1981.

Sternfeld, Nora, „Erinnerung als Entledigung. Transformismus im Musée de quai Branly in Paris“, in: Belinda Kazeem/Charlotte Martinz-Turek u.a. (Hg.), *Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien. Ausstellungstheorie & Praxis Band 3*, Wien 2009.

Weibel, Peter, „Die performative Wende – oder die Ausdehnung der Künste zur Handlungszone“, in: Lilian Haberer/Karina Nimmerfall (Hg.): *Movement Mouvement. Handlungsfelder des Ästhetischen und Politischen in der Kunst*. Festschrift für Ursula Frohne, Köln 2022.

Willis, Deborah, „The Sociologist's Eye: W.E.B. Du Bois and the Paris Exhibition“, in: dies./David L. Lewis, *A Small Nation of People: W.E.B. Du Bois and African American Portraits of Progress*, Washington DC 2003.

Zimring, Carl A., *Clean and White: A History of Environmental Racism in the United States*, New York 2016.

Onlinequellen

Bessette, Anne/Bessette, Juliette, „On Environmental Activism in Museums“, in: *e-flux*, 06.12.2022, URL: <https://www.e-flux.com/notes/507828/on-environmental-activism-in-museums>) (letzte Sichtung 10.06.2023).

Bogerts, Lisa, „Ästhetik als Widerstand: Ambivalenzen von Kunst und Aktivismus“, in: *PERIPHERIE - Politik, Ökonomie, Kultur* 37/1 (2017), URL: <https://doi.org/10.3224/peripherie.v37i1.01> (letzte Sichtung 10.06.2023).

Bullard, Robert “Environmental Racism and Invisible Communities”, in: *West Virginia Law Review*, 96/4 (1994), URL: <https://researchrepository.wvu.edu/wvlr/vol96/iss4/9> (letzte Sichtung 10.06.2023).

Demos, T.J., „To Save A World: Geoengineering, Conflictual Futurisms, and the Untinkable“, in: *e-flux journal* 94 (2018), S. 6, URL: http://worker01.e-flux.com/pdf/article_221148.pdf (letzte Sichtung 10.06.2023).

„The Nest Collective“, in: *documenta fifteen*, 2022, URL: <https://documenta-fifteen.de/lumbung-member-kuenstlerinnen/the-nest-collective/> (letzte Sichtung 10.06.2023).

Frazier, LaToya Ruby, “A creative solution for the water crisis in Flint, Michigan”, in: *Ted*, URL: https://www.ted.com/talks/latoya_ruby_frazier_a_creative_solution_for_the_water_crisis_in_flint_michigan (letzte Sichtung 10.06.23).

Forensic Architecture, „Ground truth: Colonization as climate change“, 26.02.2017, URL: <https://forensic-architecture.org/programme/events/ground-truth-colonization-as-climate-change> (letzte Sichtung 10.06.2023).

Global Citizen, “In a Sea of Denial, This 11-Year-Old South African Activist Is Speaking Out Against Climate Injustice“, in: *Global Citizen*, 16.10.2019, URL: <https://www.globalcitizen.org/en/content/south-africa-youth-climate-activist-cape-town/> (letzte Sichtung 07.06.2023).

Hohmann, Silke, „Nest Collective auf der Documenta: Mehr sein als ein Hype“, in: *monopol Magazin für Kunst und Leben*, 16.06.2022, URL: <https://www.monopol-magazin.de/nest-collective-documenta?slide=0> (letzte Sichtung 10.06.2023).

Hohmann, Silke, „Arthur Jafa in Turin. Wie ein James Turrell, aber angekettet im Bauch eines Schiffes“, 14.12.2022, in: *monopol Magazin für Kunst und Leben*, URL: https://www.monopol-magazin.de/arthur-jafa-wie-ein-james-turrell-aber-angekettet-im-bauch-eines-schiffes?_wrapper_format=html&check_logged_in=1 (letzte Sichtung 10.06.2023).

ICOM Deutschland, „Neufassung der ICOM-Museumsdefinition beschlossen“, 08.09.2022, URL: <https://icom-deutschland.de/de/nachrichten/551-neufassung-der-icom-museumsdefinition-beschlossen.html> (letzte Sichtung 10.06.2023)

Ituen, Imeh/Hey, Lisa Tatu, „Der Elefant im Raum – Umweltrassismus in Deutschland. Studien, Leerstellen und ihre Relevanz für Umwelt- und Klimagerechtigkeit. Eine Publikation der Heinrich-Böll-Stiftung“, November 2021, S. 4, URL: <https://www.boell.de/de/2021/11/26/der-elefant-im-raum-umweltrassismus-deutschland> (letzte Sichtung 03.01.2023).

Kaelen, Wilson-Goldie, „LaToya Ruby Frazier in Gavin Brown's Enterprise Harlem“, in: *Artforum*, URL: <https://www.artforum.com/picks/gavin-brown-s-enterprise-harlem-73838> (letzte Sichtung 10.06.2023)

Kuhn, Johannes, „Verseuchtes Wasser. Flint im US-Bundesstaat Michigan: 100.000 Menschen vergiftet“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 21.01.2016, URL: <https://www.sueddeutsche.de/panorama/verseuchtes-wasser-flint-im-us-bundesstaat-michigan-100-000-menschen-vergiftet-1.2827781> (letzte Sichtung 07.02.23).

O. A. „Flint is Family Act III. 20.5. – 2.10.2022. LaToya Ruby Frazier. Flint is Family Act II. Triennale der Photographie Hamburg“, Kunstverein Hamburg, 2022, URL: <https://www.kunstverein.de/en/ausstellungen/latoya-ruby-frazier> (letzte Sichtung 10.06.23).

O. A., „Tod“, in: *monopol magazin*, 26.06.2020, URL: <https://www.monopol-magazin.de/die-botschaft-ist-liebe-aber-auch-tod> (letzte Sichtung 10.06.2023)

O. A. „Geschlechtergerechte Sprache. Argumente, Hintergründe und Arbeitshilfen“, hrsg. von Universität Münster/Büro für Gleichstellung, o.J., URL: <https://www.uni-muenster.de/Gleichstellung/geschlechtergerechtesprache.html> (letzte Sichtung 10.06.2023).

O. A. „Gender Equality & Diversity. Antidiskriminierung“, hrsg. von Universität zu Köln, 11.7.2022, URL: [https://vielfalt.uni-koeln.de/antidiskriminierung/glossar-diskriminierung-rassismuskritik/bipoc#:~:text=Die%20Abkürzung%20%22B\(I\),der%20Unsichtbarkeit%20indigener%20Gemeinschaften%20entgegenzuwirken](https://vielfalt.uni-koeln.de/antidiskriminierung/glossar-diskriminierung-rassismuskritik/bipoc#:~:text=Die%20Abkürzung%20%22B(I),der%20Unsichtbarkeit%20indigener%20Gemeinschaften%20entgegenzuwirken) (letzte Sichtung 10.06.2023).

O. A. „Gemäldeklebergalerie. Klimaaktivismus – die gesammelten Werke“, in: *Spiegel Kultur*, 18.11.2022, URL: <https://www.spiegel.de/kultur/klimaaktivismus-in-museen-die-gesammelten-werke-in-der-gemaeldeklebergalerie-a-d61d94ca-02af-4940-ab59-03f33a8ef756> (letzte Sichtung 07.06.2023).

Mühlsteff, Julian/Bauer, Luisa, „Tagungsbericht: Das postkoloniale Museum“, in: *H-Soz-Kult*, 21.10.2021, <www.hsozkult.de/conferencereport/id/fdkn-127654> (letzte Sichtung 10.06.2023).

Stange, Raimar, „Kunst und Aktivismus, Was kann ‚Klimakunst‘ bewirken?“, in: *monopol Magazin für Kunst und Leben*, 30.07.2021, URL: <https://www.monopol-magazin.de/kunst-aktivismus-umwelt-was-kann-klimakunst-bewirken> (letzte Sichtung 10.06.2023).

Die Bedeutung indigener Wissenssysteme für die Anpassung des baukulturellen Erbes an den Klimawandel

Marie Baudis

„Eine Begrenzung der globalen Erwärmung auf 1,5 Grad Celsius ist derzeit nicht plausibel“¹, so lautete Anfang Februar 2023 eine Pressemitteilung der Universität Hamburg. Wissenschaftler*innen haben in einer Studie die Wahrscheinlichkeit der Einhaltung des Pariser Klimaabkommens und somit die Erderwärmung auf möglichst 1,5°C zu begrenzen, untersucht. Ergebnis dieser Studie ist, dass es einen verstärkten gesellschaftlichen Wandel braucht, um dieses noch zu erreichen. Physikalisch wäre die Einhaltung noch erreichbar. Politisch und sozial gibt es dafür jedoch nicht genug Anzeichen. Zusätzlich verkündete unlängst ein veröffentlichter Bericht des europäischen Erdbeobachtungssystems Copernicus und der Weltwetterorganisation, dass sich Europa so schnell wie kein anderer Kontinent erhitzt. Konsequenzen dieser Aufheizung seien, dass die europäische Durchschnittstemperatur im Vergleich zum vorindustriellen Zeitalter (1850-1900) im vergangenen Jahr bereits um 2,3° Celsius gestiegen sei.²

Mit der Verfehlung der Klimaziele sowie den bereits jetzt zu erkennenden negativen Folgen des Klimawandels³ steigt die Notwendigkeit von Anpassungsmaßnahmen. Denn nur durch diese kann es uns gelingen, die möglichen Folgen des Klimawandels zu minimieren und mit ihnen zu leben. Neben Mensch und Natur bedarf auch das kulturelle Erbe dieser Anpassungsmaßnahmen, um sich vor den Auswirkungen des Klimawandels zu schützen. Lernen können wir jene von indigenen Wissenssystemen, so die These dieses Beitrags. Anders als das des sogenannten Globalen Nordens entstammt das Wissen indigener Völker weitestgehend dem symbiotischen

¹ Pressemitteilung zu folgender Studie: Anita Engels/Eduardo Marotzke u. a., *Hamburg Climate Futures Outlook 2023. The plausibility of a 1.5C limit to global warming - Social drivers and physical processes*, Cluster of Excellence Climate, Climatic Change, and Society (CLICCS), Hamburg 2023.

² Vgl. World Meteorological Organization (Hg.), *Climate in Europe 2022* (WMO-No. 1320), Genf 2023.

³ Im Folgenden wird der Begriff Klimawandel verwendet, da im Gegensatz zu den immer häufiger zu lesenden Begriffen wie Klimakrise oder Klimakatastrophe der Begriff Klimawandel verdeutlicht, dass es sich um keinen zeitlich begrenzten und zu überwindenden Zustand handelt, sondern um einen stetigen Wandel, den es einzuschränken gilt.

Einklang mit der Natur. Jedoch haben Kolonialismus und die Enteignung von Wissen und Land von indigenen Völkern die Unsichtbarkeit dieser Wissenssysteme hervorgerufen und dabei die vermeintlich alleinige Gültigkeit eurozentrischen Wissens bestärkt. In Zeiten des Klimawandels wird immer deutlicher, wie bedeutend diese traditionsreichen Systeme sind. Wie sind derartige Wissenssysteme angelegt und was können wir daraus lernen, um uns und unser baukulturelles Erbe besser vor Unwetter und klimatischen Katastrophen zu schützen? Der Fokus soll hierbei auf dem Umgang mit Starkregenereignissen und Hochwasser sowie dem Bereich der Baudenkmalpflege liegen.

Im folgenden Beitrag wird nach einem knappen Überblick über den aktuellen Forschungsstand eine Definition der Begriffe ‚indigenes Wissenssystem‘ und ‚Anpassung‘ folgen. Im Hauptteil des Beitrages werden zwei Case-Studies einen Einblick geben, wie es gelingen kann, Kulturgut trotz Starkregenereignissen und Hochwasser ausreichend zu schützen. Herangezogen werden hierzu die Lebensweisen der indigenen Völker am Ogun Küstenstreifen in Nigeria und am Indus Flussverlauf in Sindh, Pakistan. Beide Beispiele konzentrieren sich auf den Umgang mit Hochwasser. Das über Jahrhunderte angeeignete indigene Wissen bietet Antworten auf die Frage des Schutzes unseres vulnerablen kulturellen Erbes, so die These. In einem letzten Kapitel werden die Erkenntnisse gesammelt und als mögliche Anpassungsstrategien für das Kulturgut des Globalen Nordens formuliert.

Aktueller Forschungsstand

Obwohl das Thema Klimawandel in den letzten Jahrzehnten und besonders in den letzten Jahren immer präsenter und somit auch häufiger zum Forschungsgegenstand geworden ist, fand es bisher im Bereich des Kulturschutzes und insbesondere im Bereich des Denkmalschutzes wenig Beachtung. Besonders in den letzten Jahren fanden jedoch zahlreiche Veranstaltungen und Tagungen dazu statt, die die Relevanz der Thematik, sowie herrschende

Wissenslücken und Problematiken herausgestellt haben.

Ähnlich verhält es sich mit der Forschung zu indigenen Wissenssystemen und Klimawandel. Diese wurden bereits in den ersten Berichten des Weltklimarates (im Folgenden IPCC genannt) als bedeutsame Strategie herausgestellt, um sich an mögliche Klimafolgen anzupassen. Im IPCC-Sachstandsbericht 2010 ist zu lesen: „indigenous or traditional knowledge may prove useful for understanding the potential of certain adaption strategies that are cost-effective, participatory and sustainable.“⁴ Die Bedeutung dieses Wissenssystems wurde bisher wenig mit der Anpassung des kulturellen Erbes an den Klimawandel in Verbindung gebracht. Arbeiten die hierfür genannt werden können, sind beispielsweise die 2012 von der UNESCO herausgegebene Publikation „Weathering Uncertainty. Traditional Knowledge for Climate Change Assessment and Adaption“, welche die Besonderheiten traditionellen Wissens herausstellt und an einzelnen Case-Studies das Anpassungspotenzial dieser Wissenssysteme aufzeigt. Eine unlängst veröffentlichte Arbeit von ICOMOS, UNESCO und dem IPCC (2022) basiert auf einem internationalen Expert*innentreffen und hatte zum Ziel, die weltweiten Lücken im Forschungsfeld Kulturerbe und Klimawandel zu beleuchten. Eines der drei im Anschluss entstandenen White-Paper beschäftigte sich ausschließlich mit verschiedenen Wissenssystemen (traditional, indigenous und scientific) und hob hierbei heraus, dass ein gegenseitiger Austausch aller drei Systeme zwingend notwendig ist, um dem Klimawandel entgegenzuwirken. Zahlreiche dort aufgeführte Case-Studies geben Einblicke in indigene Anpassungsstrategien.

Unabhängig vom Klimawandel ist das Thema Hochwasserschutz im Bereich der Denkmalpflege ein zentrales Thema. Ein wichtiger Beitrag ist hierzu als Sammlung von deutschen Fallbeispielen zur Vereinbarkeit von Hochwasserschutz und Denkmalpflege die Monografie von Heiko Lieske, Erika Schmidt und Thomas Will aus dem Jahr 2012.

⁴ IPCC (Hg.), *Review of the IPCC Processes and Procedures, Report by the InterAcademy Council (IPCC XXXII/Doc. 7)*, 32nd Session, Busan, Seoul, 11-14 October 2010, S. 19.

Auch der Tagungsbericht von ICOMOS Deutschland aus dem Jahr 2015 mit dem Titel „Hochwasserschutz an historischen Orten“ kann an dieser Stelle genannt werden. Hier werden nicht nur die aktuellen Diskurse aus dem deutschsprachigen Raum aufgelistet, sondern auch beispielhafte Anpassungsstrategien aus dem Globalen Süden genannt. Bevor im Hauptteil dieses Beitrages an einzelnen Beispielen mögliche Anpassungsstrategien indigener Wissenssysteme herausgestellt werden, gilt es zunächst zum einen zu erklären, was indigene Wissenssysteme sind, und zum anderen, was die Klimawissenschaft unter Anpassungsstrategien versteht.

Was sind indigene Wissenssysteme?

Das Inuit Circumpolar Council (2021) versteht unter indigenen Wissenssystemen

„...a systematic way of thinking applied to phenomena across biological, physical, cultural and spiritual systems. [...] It has developed over millennia and is still developing in a living process, including knowledge acquired today and in the future, and it is passed on from generation to generation.“⁵

Neben der vermeintlich ‚universalen‘ Wahrheit westlicher Wissensinstitutionen gibt es Wissensarten, die ihre Erkenntnisse aus anderen Quellen schöpfen, als wir es gewohnt sind. Kulturelle Vielfalt findet demnach auch Ausdruck in unterschiedlichen Wissensformen, die jeweils andere Verbindungen zu Ökosystemen und der Welt aufweisen.⁶ Unter einem indigenen Wissenssystem versteht man die über Generationen erfolgte Weitergabe von selbstgewonnenen Erfahrungen und Erkenntnissen.⁷ Diese wurden häufig aus den genauen Beobachtungen von Natur und Umwelt erschlossen und sind demnach Zeugnis und zugleich Ergebnis eines symbiotischen Zusammenlebens von Mensch und Natur. Dieser Wissensschatz beinhaltet nicht nur biologische Informationen, sondern auch physische, spirituelle und kulturelle.⁸ Die einzelnen Formen stehen in Beziehung zueinander und können nicht separat voneinander betrachtet werden. So werden häufig Veränderungen der Umwelt mit einem

⁵ Definition zu indigenen Wissenssystemen nach dem Inuit Circumpolar Council: <https://www.inuitcircumpolar.com/icc-activities/environment-sustainable-development/indigenous-knowledge/> (letzte Sichtung 15.06.2023).

spirituellen Verständnis gedeutet.⁹ Aber auch durch aufmerksame Beobachtungen der Natur werden Erkenntnisse gewonnen, die für unsere ‚westliche‘ Lebensweise schwer zu begreifen sind.

Kolonialismus hat nicht nur dazu geführt, dass die indigene Bevölkerung zu großen Teilen ihrer Traditionen und ihres Landes beraubt wurde, sondern die eurozentrische Weltansicht hat auch bedingt, dass einzig deren Wissenssysteme anerkannt, und andere, wie beispielsweise indigene, ausgeblendet und nicht beachtet wurden. An dieser Stelle wird daher herausgestellt werden, dass die derzeitige Aneignung indigener Wissenssysteme aufgrund des Klimawandels keinesfalls einseitig und somit auf eine Art ‚ausbeuterisch‘ geschehen sollte, sondern dass ein kollaborativer und gleichberechtigter Austausch angestrebt werden sollte. Nicht zuletzt, weil die Lebensweise und die Emissionen des Globalen Nordens, dazu geführt haben, dass der weitgehend unbeteiligte Globale Süden mit am stärksten von den Folgen des Klimawandels bereits heute betroffen ist und auch künftig sein wird.

Was versteht man unter Anpassung?

Neben Klimaschutzmaßnahmen, wie beispielsweise der Reduzierung von Emissionen, ist außerdem die Anpassung an mögliche Klimafolgen zentraler Bestandteil des Klimaschutzes. Denn auch wenn strengste Bemühungen erfolgen, um alle angestrebten Klimaziele zu erreichen, wird eine Veränderung der klimatischen Bedingungen nicht mehr zu verhindern sein, da das Klima auf äußere Einflüsse nur mit einem großen zeitlichen Abstand reagieren kann.¹⁰ So weist unter anderem der IPCC darauf hin, dass ein Anpassungsprozess von Nöten ist. Ziel der Anpassungsstrategien sollte es sein, mögliche eintretende Schäden zu vermeiden bzw. zu verringern.¹¹ Maßnahmen der Anpassung sollten daher immer wieder überprüft und gegebenenfalls angepasst werden hinsichtlich neuer oder veränderter Informationen oder Risiken. Grundlage für derartige Maßnahmen sind die Erkenntnisse.

⁶ Vgl. B. Orlove/N. Dawson, *ICSM CHC White Paper I: Intangible Cultural Heritage, Diverse Knowledge Systems and Climate Change. Contribution of Knowledge Systems Group I to the International Co-Sponsored Meeting on Culture, Heritage and Climate Change*, Charenton-le-Pont, Paris 2023, S. 9.

⁷ Vgl. UNESCO (Hg.), *Case Studies on Climate Change and World Heritage*, Paris 2007, S. 27.

⁸ Vgl. Orlove/Dawson u. a. 2022, S. 20.

⁹ Ein Beispiel, das hier genannt werden kann, ist das der mongolischen Nomaden, die glauben, „that landscape features such as mountains and rivers are endowed with spiritual value and are considered physical manifestations of different deities and spirits.“ So gelingt es manchen Gemeinschaften in den Anden durch die Beobachtung bestimmter Sternbilder im Juni den Eintritt der Regenzeit im Herbst vorzusagen. (Vgl. Orlove/Dawson u. a. 2022, S. 21).

¹⁰ Vgl. Definition des Begriffs „Anpassung“ nach Climate-Service-Center: https://www.climate-service-center.de/products_and_publications/publications/detail/062697/index.php.de (letzte Sichtung 15.06.2023).

¹¹ Vgl. Definition des Begriffs „Anpassung“ nach Climate-Service-Center, siehe Fußnote 10.

der Klimawissenschaft, die mögliche Folgen und Szenarien voraussagen, für die dann reaktionäre Maßnahmen gefunden und getroffen werden müssen. Klimawissenschaft, die mögliche Folgen und Szenarien voraussagen, für die dann reaktionäre Maßnahmen gefunden und getroffen werden müssen.¹² Aus diesem Grund sind Anpassungsmaßnahmen immer individuelle Lösungen, bezogen auf ein bestimmtes Kulturgut und einen bestimmten Standort. Eine allgemein gültige Maßnahme gibt es nicht. Indigene Wissenssysteme sind für Anpassungsmaßnahmen eine geeignete Wissensquelle, weil es ihre grundlegende Funktion ist, sich anzupassen. Durch ihre Nähe zur Natur und ihr experimentelles ‚Learning by Doing‘ basiert dieses Wissenssystem auf Anpassung und tritt daher verstärkt in den Blickpunkt der Klimawissenschaft.¹³ Aber wie sehen derartige Anpassungsstrategien konkret aus? Dies wird nun an zwei Beispielen gezeigt werden.

Ogun Küstenstreifen in Nigeria

Im Südwesten Nigerias und somit an den Atlantik angrenzend liegt der Bundesstaat Ogun. In ca. 24 Fischerdörfern leben hier rund 30.000 Personen. Dieser Bereich ist nur gering erschlossen und verfügt über keine grundlegende Infrastruktur, Elektrizität, und Wasserversorgung. Der ländlich strukturierte Küstenstreifen wird in regelmäßigen Abständen immer wieder überflutet. Die Region erlebt in den Sommermonaten verstärkte Regenfälle, die in den meisten Teilen des Staates, insbesondere zwischen Juni und Juli, mit Sturzfluten einhergehen können, während die Überschwemmungen an der Küste durch die Freisetzung von Wasser aus dem Oyan-Damm noch verstärkt werden können.¹⁴

Um sich vor dem Hochwasser zu schützen, wurden in der Vergangenheit häufig Gräben gebaut, die das Wasser ableiten sollten, wie auf der Abbildung deutlich wird. Eine weitere Methode, die entwickelt wurde, um die ständigen Fluten zu überstehen, sind die immer wieder neu errichteten Wohneinheiten alle

¹² Vgl. George Hambrecht/Marcy Rockman, „International Approaches To Climate Change And Cultural Heritage“, in: *Am. Antiq.* 82/4 (2017), S. 627–641, S. 633.

¹³ Vgl. Unesco 2007, S. 42.

¹⁴ Vgl. Ibidun Adelekan, „Local and Indigenous Knowledge of Coastal Systems in Ogun, Nigeria“, in: Hana Morel/William Megarry u. a., *Global research and action agenda on culture, heritage and climate change*. Project Report, Chareton-Le-Pont, Paris 2022, S. 37.

drei bis fünf Jahre. Auch werden die Hausaufbauten jährlich verstärkt und es werden Brücken gebaut, die die Fortbewegung innerhalb und außerhalb der Gemeinden sicherstellen. In anderen Bereichen wurden die Gebäude an die natürlichen Gegebenheiten angepasst und beispielsweise der Hauseingang deutlich höher versetzt, oder durch eine gemauerte Einfriedung geschützt.¹⁵ Die genannten Anpassungen zeigen, dass die Bevölkerung am Ogun Küstenstreifen eine Strategie entwickelt hat, um mit den immer wiederkehrenden Extremwetterereignissen zu leben. Weitere Anpassungen können dem zweiten Beispiel entnommen werden.

Indus-Verlauf in Sindh, Pakistan

Der Flussverlauf des Indus unterteilt sich in zwei Bereiche. Der südliche und flachere Teil des Flusses befindet sich in der indischen Provinz Sindh. Durch schmelzende Gletscher und Schnee im Norden und im höher gelegenen Teil des Gewässers erhält der Indus sein reiches Wasservorkommen. Zusätzlich füllt der Monsunregen zwischen Juli und September den Fluss mit Wasser. Dadurch tritt jener zwischen dem 15. Juli und dem 15. Oktober jedes Jahr über sein Flussbett und flutet die umliegenden Regionen.¹⁶

Trotz dieser wiederkehrenden Wassermengen ist das Industal seit mehreren tausend Jahren von Menschen bevölkert. Für diese stellte der immer wieder die Landschaft überschwemmende Fluss keine Bedrohung dar, sondern es gelang ihnen, im Einklang mit der Wechselhaftigkeit des Gewässers zu leben. Der Indus bedeutete Leben und Erhalt. Er gilt allgemein als heilig und stellt für die dortigen Menschen den alltäglichen Dreh- und Angelpunkt dar. Die Bedeutung, die der Fluss erlangte, bildete sich auch in der Kultur ab. So war er Teil von Mythen, Volksliedern und wurde würdigend in Kunstgegenständen abgebildet.¹⁷

Die Beziehung zum Fluss hat sich seit der Ankunft der Briten Anfang des 19. Jahrhunderts stark verändert. Zwischen 1860 und 1930 errichteten diese Kanäle, um den Fluss zu kontrollieren und ertragreiche landwirtschaftliche Strukturen zu errichten. Sie erschufen eines der größten

¹⁵ Vgl. Ebd.

¹⁶ Vgl. Fariha A. Ubaid, „Safeguarding Heritage the People's Way. Learning from the Indus Floods in Sindh, Larkana (City) and Mohenjo-Daro (Site)“, in: Thomas Will/Heiko Lieske u. a. (Hg.), *Hochwasserschutz an historischen Orten. Integration denkmalpflegerischer Belange in wasserbauliche Schutzkonzepte. Internationale Tagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS 2015*, S. 62–72, S. 63.

¹⁷ Vgl. ebd. S. 63.

Bewässerungssysteme weltweit, wodurch dem Gebiet dauerhaft, und nicht nur zur überflutenden Regenzeit, Wasser zur Verfügung stand. Um die jährlich wiederkommenden Fluten zu kontrollieren, errichteten die Briten außerdem Kontrollsysteme wie beispielsweise Dämme.¹⁸

Aufgrund des Klimawandels ist die Bestimmung des Eintritts der Regenzeit erschwert und die Wassermassen nehmen in manchen Jahren unwahrscheinlich zu. So etwa im Jahr 2010, als langanhaltender Regen den Flusspegel kontinuierlich steigen ließ und somit nahezu die gesamte Region überflutet wurde. Die sonst schützenden Dämme wurden eingerissen und ein Gebiet von über 800 000 Quadratkilometern wurde überflutet. Ganze Dörfer und Städte wurden zerstört und mit ihnen das Zuhause von Millionen von Menschen.¹⁹

Die über 150 unter Schutz gestellten Kulturerbestätten standen teilweise über Monate unter bzw. im Wasser. Wurden die Gebäude nicht von den Wassermassen zerstört, war es häufig die schutzsuchende Bevölkerung, die die Bausubstanz beschädigte. So etwa im Weltkulturerbe Makli in der Nähe von Thatta, wo 35.000 Menschen eine trockene Bleibe fanden. Auffallend an der Flut ist, dass, obwohl sie so viel Zerstörung mit sich brachte, einige Gebäude selbst von der Bevölkerung mit allen Mitteln geschützt und somit bewahrt wurden. Besonders die Orte, die den Menschen in Sindh als *djinnns* (super-natural-beings) dienten. Eine Gefährdung dieser heiligen Orte bedeutete eine Gefährdung der gesamten Gesellschaft, welche es zu verhindern galt. In anderen Teilen des Landes konnten gewachsene und somit traditionelle Hochwasserschutzanlagen vor den Fluten schützen, wie etwa die Ruinenstadt Mohenjo-Daro, die zum UNESCO-Weltkulturerbe gehört. Die vor fast 5000 Jahren errichtete Stadt in Pakistan ist ein Zeugnis der Indus-Hochkultur der Bronzezeit. Ein ausgeklügeltes Entwässerungssystem und die erhöhte Lage der Stadt, schützen diese vor starken Regenfällen und Hochwasser.²⁰ Aber auch hier haben der Klimawandel und die an Intensität zunehmenden Regenereignisse Folgen. So erfuhr die Welterbestätte starke Schäden bei den Hochwasserereignissen im vergangenen Jahr 2022 und Außenmauern sowie Trennwände zwischen Räumen und Kammern wurden beschädigt.²¹

¹⁸ Vgl. ebd. S. 64.

¹⁹ Vgl. ebd. S. 65.

²⁰ Vgl. Ubaid 2015, S. 66.

²¹ Nachzulesen in mehreren Artikeln, beispielsweise folgende: O.A., „Monsun. Gefahr für Welterbestätte Mohenjo Daro“, 07.09.2022: <https://www.dw.com/de/monsun-gefahr-f%C3%BCr-die-welterbest%C3%A4tte-mohenjo-daro-in-pakistan/a-63045316>, (letzte Sichtung 15.06.2023) oder O.A., „Monsunregen in Pakistan bedroht Ruinenstadt Mohenjo-Daro“, 07.09.2022: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/monsunregen-in-pakistan-bedroht-ruinenstadt-mohenjo-daro-100.html> (letzte Sichtung 15.06.2023).

Was können wir daraus lernen?

Die vorgestellten Beispiele haben verdeutlicht, dass es Regionen und Bevölkerungsgruppen gibt, denen es seit jeher gelingt mit Starkregen und Hochwasser umzugehen und sich sowie das kulturelle Erbe davor zu schützen. Aber was können wir aus den genannten Beispielen mitnehmen und lernen?

Ein zentraler Punkt scheinen die Systeme zur Abwehr des Wassers vor dem Anstauen bzw. Eindringen in Gebäude zu sein. Durch Gräben und Kanalisationssysteme kann das eintretende Wasser abfließen und staut sich nicht an. Wohingegen Dämme oder schützende Mauern das Wasser davor aufhalten, bestimmte Bereiche zu fluten. Gleiches gilt für eine erhöhte Stellung des Gebäudes, wie es etwa in Mohenjo-Daro bei der gesamten Stadt der Fall ist.

Natürlich sind derartige Schutzmaßnahmen auch in Deutschland bzw. für den Globalen Norden bereits vorhanden. Es handelt sich hierbei häufig um den sogenannten ‚technischen Hochwasserschutz‘, welcher zum Ziel hat, das Wasser abzuleiten und es am Eindringen zu hindern. Anpassungen, die auf deutsche Denkmäler übertragbar sind, wären beispielsweise die Umschließung oder Einfriedung durch „Mauern oder kleine[...] Erdwälle[...]“.²² Akut schützen vor dem Eintreten des Wassers aufgestapelte Sandsäcke, oder Schlauchsysteme, die mit Wasser gefüllt werden.²³ Die beiden letztgenannten Lösungen sind temporär und mobil und somit auch weitgehend denkmalgerecht.

Eine weitere Anpassungsstrategie ist vielmehr mentaler Natur. Die Akzeptanz der nigerianischen Bevölkerung, ihre Gebäude alle paar Jahre aufgrund des Hochwassers neu zu errichten, verdeutlicht, das Hochwasser für sie kein zwingend abzuwendendes Risiko darstellt, sondern einen immer wiederkehrenden Zustand. Über ein derartiges Risikobewusstsein verfügt unsere Gesellschaft (bisher) nicht. Der Schweizer Architekt und Hochschulprofessor Bernhard Furrer benennt diese Einstellung als „Null-Risiko-Mentalität“²⁴, die danach strebt jedes mögliche Risiko

²² Vgl. Bundesministerium für Wohnen, Stadtentwicklung und Bauwesen (Hg.), *Hochwasserschutzfibel. Objektschutz und bauliche Vorsorge*, Bonn 2021, S. 53.

²³ Vgl. ebd. S. 54.

²⁴ Vgl. Bernhard Furrer, *Hochwasserschutz für das Weltkulturerbe „Altstadt von Bern“*, in: Thomas Will/Heiko Lieske u. a. (Hg.), *Hochwasserschutz an historischen Orten. Integration denkmalpflegerischer Belange in wasserbauliche Schutzkonzepte. Internationale Tagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS*, Berlin 2015, S. 74–81, S. 78

auszuschließen. Aber gerade in Anbetracht des dramatischen Klimawandels können nicht alle Folgen und klimatischen Entwicklungen vorhergesagt werden und erst recht nicht beherrschbar sein. Das soll nicht bedeuten, dass nicht alle möglichen Schutzmaßnahmen getroffen werden sollten. Es sollte jedoch auch an die Eigenverantwortlichkeit der privaten Eigentümer*innen appelliert werden sowie an eine Veränderung des Risikobewusstseins.

Zuletzt hat das Beispiel aus Sindh verdeutlicht, dass nicht nur Denkmallisten und somit Denkmalbehörden- und Fachämter darüber entscheiden sollten, welche Gebäude besonders schützenswert sind und somit zusätzlichen Hochwasserschutz erhalten sollten, sondern immer auch die umliegende Bevölkerung befragt werden sollte. Diese Bewertung sollte frühzeitig erfolgen, denn im Falle einer Katastrophe fehlt die Zeit, eine solche Entscheidung treffen zu können.

Die genannten Erkenntnisse sollten jedoch als einzelne Puzzleteile gesehen werden, von denen keines allein fähig ist ausreichend zu schützen, und dass erst in der Kombination mehrerer ein umfassender Schutz entstehen kann. Und auch dieser kann niemals absolut sein.

Abschließend lässt sich festhalten, dass indigene Wissenssysteme einen kostbaren Wissensschatz für die anstehenden Herausforderungen darstellen, die der Klimawandel mit sich bringt. Durch das symbiotische Zusammenleben sowie die ständige und immerwährende Anpassung gelingt es vielen indigenen Völkern mit Extremwetterereignissen zu leben. Nicht nur bauliche und substanzielle Strategien können dabei als Vorbilder dienen, sondern auch eine mentale Einstellung, die es uns ermöglicht, mögliche Risiken in unser Bewusstsein zu holen. Wie die eingangs zitierte und unlängst veröffentlichte Studie der Hamburger Universität zeigt, ist der soziale Wandel für die Eindämmung der Erderwärmung mitentscheidend. Leider wird aber auch deutlich, dass selbst die besten Anpassungen nicht vor den durch Klimawandel bedingten Veränderungen schützen, wie es beispielsweise bei den Hochwasserereignissen

letztes Jahr in Pakistan zu sehen war. Ein Grund mehr, sich durch Klimaschutz auch für Kulturgüterschutz einzusetzen.

Literatur

Adelekan, Ibidun, „Local and Indigenous Knowledge of Coastal Systems in Ogun, Nigeria“, in: Hana Morel/William Megarry u. a., *Global research and action agenda on culture, heritage and climate change. Project Report*, Charenton-Le-Pont, Paris 2022, S. 37.

Bundesministerium für Wohnen, Stadtentwicklung und Bauwesen (Hg.), *Hochwasserschutzfibel. Objektschutz und bauliche Vorsorge*, Bonn 2021.

Engels, Anita/Marotzke, Eduardo u. a., *Hamburg Climate Futures Outlook 2023. The plausibility of a 1.5C limit to global warming - Social drivers and physical processes*, Cluster of Excellence Climate, Climatic Change, and Society (CLICCS), Hamburg 2023.

Furrer, Bernhard, „Hochwasserschutz für das Weltkulturerbe ‚Altstadt von Bern‘“, in: Thomas Will/Heiko Lieske u. a. (Hg.), *Hochwasserschutz an historischen Orten. Integration denkmalpflegerischer Belange in wasserbauliche Schutzkonzepte. Internationale Tagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS*, Berlin 2015, S. 74–81.

IPCC (Hg.), *Review of the IPCC Processes and Procedures, Report by the InterAcademy Council (IPCC XXXII/Doc. 7)*, 32nd Session, Busan, Seoul, 11–14 October 2010.

Hambrecht, George/Rockman, Marcy, „International Approaches To Climate Change And Cultural Heritage“, in: *Am. Antiq.* 82/4 (2017), S. 627–641.

Orlove, B./Dawson N. u. a., *ICSM CHC White Paper I: Intangible Cultural Heritage, Diverse Knowledge Systems and Climate Change. Contribution of Knowledge Systems Group I to the International Co-Sponsored Meeting on Culture, Heritage and Climate Change*, Charenton-le-Pont, Paris 2023.

Ubaid, Fariha A., „Safeguarding Heritage the People’s Way. Learning from the Indus Floods in Sindh, Larkana (City) and Mohenjo-Daro (Site)“, in: Thomas Will/Heiko Lieske u. a. (Hg.), *Hochwasserschutz an historischen Orten. Integration denkmalpflegerischer Belange in wasserbauliche Schutzkonzepte. Internationale Tagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS*, Berlin 2015, S. 62–72.

UNESCO (Hg.), *Case Studies on Climate Change and World Heritage*, Paris 2007.

World Meteorological Organization (Hg.), *Climate in Europe 2022 (WMO-No. 1320)*, Genf 2023.

Onlinequellen

O.A., „Monsun. Gefahr für Welterbestätte Mohenjo Daro“, 07.09.2022:
<https://www.dw.com/de/monsun-gefahr-f%C3%BCr-die-welterbest%C3%A4tte-mohenjo-daro-in-pakistan/a-63045316>
(letzte Sichtung 15.06.2023).

O.A., „Monsunregen in Pakistan bedroht Ruinenstadt Mohenjo-Daro“, 07.09.2022:
<https://www.deutschlandfunkkultur.de/monsunregen-in-pakistan-bedroht-ruinenstadt-mohenjo-daro-100.html> (letzte Sichtung 15.06.2023).

Definition zu indigenen Wissenssystemen nach Inuit Circumpolar Council: <https://www.inuitcircumpolar.com/icc-activities/environment-sustainable-development/indigenous-knowledge/>
(letzte Sichtung 15.06.2023).

Definition Anpassung nach dem Climate-Service-Center: https://www.climate-service-center.de/products_and_publications/publications/detail/062697/index.php.de (letzte Sichtung 15.06.2023).

Die Publikation erscheint im Rahmen des studentischen Master-Workshops „Decolonizing Art History. Revisionen etablierter Machtstrukturen“, der am 09. und am 10. Februar 2023 am Institut für Kunstgeschichte der Universität Münster stattfand. Er wurde von Studierenden des Instituts für Kunstgeschichte der Universität Münster unter Leitung von Prof. Dr. Ursula Frohne veranstaltet.

Trotz intensiver Recherche war es nicht in allen Fällen möglich, die Rechteinhaber*innen der Abbildungen ausfindig zu machen. Berechtigte Ansprüche werden im Rahmen der üblichen Vereinbarungen abgegolten.

Bildnachweis für das Cover: *Europa*, Louis Desplaces, 1697–1739, Rijksmuseum, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.105001>

Redaktion: Corinna Kühn

Graphische Gestaltung: Paula A. Pedraza

Münster 2024



