

Inhalt

Einleitung.....	7
1. Forschungsperspektive.....	13
2. Primitivismus in Deutschland – eine genealogische Skizze	37
3. ‚Der Osten‘ – ‚der Indianer‘ – ‚die Heilung‘: Joseph Beuys trifft einen Kojoten (1974).....	65
4. Repräsentationen kultureller Differenz im Kontext von Kriegen und Dekolonisationsbewegungen: Zwei Arbeiten von Wolf Vostell (1968 und 1980).....	99
5. ‚Unsichere Objekte‘ – Zeichen kultureller Differenz? Lothar Baumgarten fotografiert in einem ethnologischen Museum (1968/69)	135
6. Gefesselt in tradierten Bildern? Ulrike Rosenbachs ‚Kontaktversuch‘ mit alteritären ‚Frauenkulturen‘ (1977/78)	167
7. Die Faszination des Anderen: Parodien (klein-)bürgerlicher Fantasien in drei Arbeiten von Sigmar Polke (1968, 1975 und 1976)	201

8. Primitivismus überdreht?

Exotisierende Selbstbildnisse und Stereotype in

Arbeiten der *Neuen Wilden* (1980er Jahre)..... 235

Rainer Fetting – „Selbstporträt als Indianer“ 238

Elvira Bach – Aneignungen schwarzer Weiblichkeit?..... 252

Walter Dahn – „Kölner Wilder“, „chinesischer Afrikaner“ und
„die Präsenz des Objekts“ 267

9. Eigener Rassismus?

Olaf Metzels Aktion

„Türkenwohnung Abstand 12.000 DM VB“ (1982) 283

Schluss 307

Literaturverzeichnis..... 317

Abbildungsverzeichnis 353

Dank 359

Einleitung

„Nach‘ bedeutet: zu jenem Moment, der demjenigen Moment folgt (dem kolonialen), in dem die koloniale Beziehung dominant war. Es bedeutet nicht [...], dass die, wie wir es nannten, ‚Nachwirkungen‘ der Kolonialherrschaft irgendwie suspendiert wurden. Und es bedeutet mit Sicherheit nicht, dass wir von einem Macht-Wissen-System in eine macht- und konfliktfreie Zeitzone übergegangen sind. Gleichwohl meldet es seine Ansprüche angesichts der Tatsache an, dass einige andere, verwandte, bislang allerdings noch in neuen Konfigurationen ‚entstehenden‘ Macht-Wissen-Beziehungen ihre distinktiven und spezifischen Folgen zeitigen.“ (Stuart Hall: Wann gab es ‚das Postkoloniale‘? 2002: 238)

Arbeiten von weißen¹ KünstlerInnen aus der Bundesrepublik Deutschland, in denen Visualisierungen von kulturell, ethnisch und rassisierten² Anderen vorkommen, lassen sich im Anschluss an Toni Morrison als ‚reflexive‘ beschreiben (1994: 39). Reflexiv sind diese Bilder von Menschen außer- und osteuropäischer Gesellschaften, von ‚Indianern‘,³ von TürkInnen, von Schwarzen usw. in dem Sinne, dass sie ein Selbst vor der Folie eines Bildes vom Anderen entwerfen.⁴

1 Weiß beschreibt nicht einfach eine Hautfarbe, sondern die Position innerhalb einer eurozentrischen symbolischen Ordnung, die als unmarkierte Norm definiert ist und sich von ‚anderen‘, die als ‚dunkel‘, ‚Farbige‘ oder ‚Schwarze‘ benannt werden, abgrenzt. Wer als weiß gilt und wer nicht, ist keinesfalls evident und konstant, sondern Veränderungen unterlegen.

2 Mit dem Begriff ‚Rassisierung‘ und dem Adjektiv ‚rassisiert‘ werden hier hierarchisierte Differenzkonstruktionen bezeichnet, die auf der Annahme von biologisch fundierten ‚Rassen‘ gründen.

3 Der Begriff ‚Indianer‘ bezeichnet ein Stereotyp, das die Europäer von indigenen Gesellschaften Nord- und Südamerikas entworfen haben und dem pejorative ebenso wie romantisierende Bedeutungen anhaften.

4 Zur Bedeutung von Morrisons Forschung für rassismuskritische Forschungen, vor allem für die kritische Weißseinsforschung s. Carsten Junker und Julia Roth (2010).

So wird in Darstellungen des Anderen/der Anderen immer auch Eigenes ins Spiel gebracht. Repräsentationen von kultureller Differenz sind in der Kunst der BRD, das kann die vorliegende Untersuchung zeigen, häufiger als gemeinhin angenommen wird. Sie sind Anlass, Vorstellungen und Fragen über Geschlecht, Sexualität, Künstlerschaft, politische Positionierung und vieles mehr zu diskutieren. Morrison analysiert als afro-amerikanische Literaturwissenschaftlerin und Schriftstellerin, wie Schwarze⁵ in der US-amerikanischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts dargestellt werden, welche Rolle schwarze Figuren für die Erzählungen spielen und welche Wirkungen sie bei den LeserInnen erzeugen. Eines ihrer Anliegen ist, „die Momente zu identifizieren, in denen die amerikanische Literatur Komplize [sic] bei der Verfertigung von Rassismus war“, aber genauso wichtig scheint ihr, „zu sehen, wann die Literatur explodierte und den Rassismus unterminierte“ (1994: 38).⁶ Sie beschreibt ihr Forschungsanliegen sowohl als Frage danach, wo Rassismus tradiert wird, als auch, wo er untergraben wird. Vor allem interessiert sie, was passiert, wenn Schwarze als Figuren in der Literatur vorkommen: Mit welchen Codes, mit welchen Symbolen werden sie beschrieben, welche Rolle spielen sie für weiße AutorInnen und LeserInnen, wie bewegen sie den Text – inwiefern sind die Figuren des Anderen reflexiv?

Morrison verortet ihre Analyse vor dem spezifischen Hintergrund der US-amerikanischen Geschichte von Kolonialismus und Sklaverei. Auch die BRD hat eine koloniale Vergangenheit, deren bis heute andauernde Wirkmächtigkeit häufig unterschätzt wird.⁷ Im Nationalsozialismus wurden rassistische und antisemitische Ideologien zu einem Extrem geführt.⁸ Annahmen über rassisierte und kulturelle Differenz, die in dieser Zeit etabliert waren, wurden nach 1945 nicht einfach aufgegeben, sondern blieben virulent. Im Verlauf der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurden strukturelle Macht- und Gewaltverhältnisse wie Rassis-

5 Morrison schreibt meist vom ‚afroamerikanischen Element‘ (vgl. 1994). Ich verwende im Folgenden ‚Schwarze‘/‚schwarz‘ als Bezeichnung für Menschen, die aufgrund ihrer Hautfarbe nicht als weiß gelten und innerhalb der eurozentrischen Dominanzkultur immer noch diskriminiert werden. ‚Schwarz‘ verwende ich deshalb, da es auch als politische Selbstbezeichnung angeeignet worden ist, mit der eine gesellschaftspolitische Position und spezifische Erfahrungen anzeigt wird.

6 Morrison schreibt weiter: „Und doch, dies waren geringere Belange. Sehr viel wichtiger war es, dass ich mich damit befasste, wie afrikanische Personae, afrikanistische Schilderung und afrikanistische Sprache den Text mehr oder weniger unsicher in Bewegung brachten und bereicherten, wichtiger war, dass ich erwog, was das Engagement für das Wirken der schriftstellerischen Vorstellungskraft bedeutete“ (1994: 38). Ich verstehe diesen Satz als Betonung ihres Interesses für die vielfältigen Bedeutungen und Effekte, die ‚Afrikanisches‘ auf Literatur hat.

7 Eine der ersten Publikationen, die der Geschichte von Rassismus und Sexismus vom vorkolonialen Afrikabild im Mittelalter über den deutschen Kolonialismus bis hin zu den Jahrzehnten nach 1945 aus afro-deutscher Perspektive nachgeht, wurde 1986 von Katharina Oguntoye, May Opitz und Dagmar Schultz herausgegeben.

8 Mit den Begriffen ‚Rassismus‘/‚rassistisch‘ sind hier soziale Praktiken der Diskriminierung, Stereotypisierung und Gewaltanwendung gegenüber ‚Anderen‘ bezeichnet, die in einem System funktionieren, in dem rassistische Klassifikationen vermeintlich biologische, körperliche, ethnische und kulturelle Unterschiede zwischen ‚Eigenem‘ und ‚Anderen‘ überhaupt erst bedeutsam machen.

mus und Sexismus aber auch herausgefordert und kritisiert. Migrationen und Umsiedlungen sowie die weltweit wahrgenommenen Dekolonisationsbewegungen, schwarze Bürgerrechtsbewegungen und andere transnationale politische Aktivitäten provozierten vehemente Einsprüche in weiße, westliche⁹, patriarchale Überlegenheitsvorstellungen.

Auf diesem diskursiven Feld standen Vorstellungen von Eigenem und Anderem (erneut) zur Debatte. Inwiefern Kunst in der Bundesrepublik Deutschland in die Verhandlungen von kultureller Differenz involviert war, ist die zentrale Frage der vorliegenden Arbeit. Wie, d.h. mit welchen darstellerischen Mitteln und innerhalb welcher Zusammenhänge, wurden andere Kulturen thematisiert? Wer galt als Andere/r, wofür standen diese Bilder, und wie setzten sich die KünstlerInnen und ihr Publikum zu diesen Anderen ins Verhältnis? Welche Funktionen übernahmen oder besser: konnten Visualisierungen von kultureller Differenz für die überwiegend weißen BetrachterInnen in den vier Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg übernehmen? Welche Bedürfnisse und Ängste bedienten oder nährten sie? Mich interessiert als weiße Kunstwissenschaftlerin, die in der BRD aufgewachsen ist und lebt,¹⁰ wie ein kunstinteressiertes Publikum in der BRD mit kultureller Differenz konfrontiert wurde. Was für ein Bild von kulturell Anderen wurde im Kunstfeld der BRD vermittelt?

Obwohl solche Fragen im Zusammenhang mit postkolonialen Forschungsprojekten in den Kunstwissenschaften seit ca. 20 Jahren mehrfach gestellt werden,¹¹ bleibt die Kunst der BRD aus der Zeit vor 1990 aus machtkritischen Befragungen weitgehend ausgespart. Fragen nach Ähnlichkeiten, Zusammenhängen und verschlungenen Fortwirkungen von einem kolonialistischen Rassismus und dem nationalsozialistischen Antisemitismus sowie deren Aufarbeitungen sind sogar erst in den letzten Jahren in den wissenschaftlichen Blick geraten. Vor dem Hintergrund historischer sowie zeitgenössischer Diskurse, in denen sich KünstlerInnen in der BRD bewegten, sind diese Auslassungen eigentlich umso verwunderlicher. Während meiner anfänglichen ‚Suche‘ nach künstlerischen Arbeiten, die ‚prominent‘, das heißt an bekannten Orten (in großen Museen, in Katalogen mit hohen Auflagen usw.), zu sehen gegeben worden waren, konnte ich relativ schnell zahlreiche künstlerische Verhandlungen von kultureller Differenz in der BRD, die vor 1990 entstanden waren, finden. Gemeinsam ist den unterschiedlichen künstlerischen

9 Der ‚Westen‘/‚westlich‘ sind Begriffe für ein hegemoniales und eurozentrisches Konzept, das weniger einen geografischen Ort, der mit Europa identisch wäre, beschreibt, sondern die Vorstellung von europäischen Gesellschaftsformen, die vom ‚Rest der Welt‘ als weiterentwickelt und überlegen abgegrenzt werden, s. dazu Hall (1994: 137ff).

10 Ich habe nie eigene rassistische Diskriminierungserfahrungen gemacht und meine Staatsangehörigkeit stand nie zur Debatte.

11 Eine der ersten deutschsprachigen Publikationen in den Kunstwissenschaften ist der Sammelband „Projektionen. Rassismus und Sexismus in der Visuellen Kultur“, herausgegeben von Annegret Friedrich u.a. (1997), der aus der 6. deutschsprachigen Kunsthistorikerinnen-Tagung hervorgegangen ist.

schen Auseinandersetzungen, dass die KünstlerInnen sich in eine ‚gewisse Nähe‘ zu kulturell Anderen positionierten, solche Verhältnissetzungen zumindest als Möglichkeit befragten oder auch kritisch zur Diskussion stellten. So inszenierte sich Joseph Beuys in seiner Performance „I like America and America likes me“, 1974, als Schamane, der *Fluxus*-Künstler Wolf Vostell wiederum arbeitete eine Fotografie einer Anti-Apartheid-Demonstration von Schwarzen in Südafrika zu einer Collage um und betitelte sie dann mit den Worten „Die Fluxisten sind die Neger¹² der Kunstgeschichte“, 1980. Die feministische Künstlerin Ulrike Rosenbach suchte in einer Trilogie von Performances Kontakt mit einer ‚Frauenkultur‘, 1977/78, indem sie ethnografische Porträtfotografien von Frauen aus verschiedenen Kulturen mit einer Kamera abfilmte. Innerhalb der Kunst der *Neuen Wilden* in den 1980er Jahren malte Rainer Fetting ein ‚Selbstporträt als Indianer‘, und Elvira Bach stellte sich als schwarze Frau dar. Sigmar Polke dagegen scheint sich über derartige Suchen nach vermeintlich verwandten Gegenwelten lustig zu machen, wenn er 1975 ein touristisches ‚Going-Native‘ von deutschen Urlaubern in eine Collage integriert, die dominante Männlichkeitsbilder ironisiert. Und Olaf Metzels Aktion „Türkenwohnung Abstand 12.000 DM VB“, 1982, die darin bestand, in einem ehemals von türkischen Migranten bewohnten Raum ein Hakenkreuz anzubringen, spielt eher mit der Rolle eines rassistischen Täters und stellt sie damit zur Diskussion. Aber nicht nur der/die kulturell Andere, sondern auch dessen/deren Objekte werden thematisiert: Lothar Baumgarten fotografiert und kommentiert ein ethnografisches Museum und dessen objektivierende Praktiken. Polke persifliert eine sogenannte ‚Negerplastik‘ und ihren Platz innerhalb der Wohnzimmerkultur der 1950er Jahre, während Walter Dahn in Objekten aus Afrika eine mythische Präsenz zu finden glaubt.

Das künstlerische Interesse westlicher KünstlerInnen an außereuropäischen Anderen und ihren Objekten reicht bis ins Mittelalter zurück und war immer auch Teil europäischer Selbstkonstitutionen.¹³ Um 1900 – mitten in der Hochzeit des Kolonialismus – etablierte sich die Vorstellung, als Künstler mit ‚primitiven‘ Anderen irgendwie verbunden zu sein, und offensiver als vorher wurden diese Anderen und ihre Kulturen als ‚primitive‘, aber zu begehrende Gegenwelten dargestellt (eine

12 Der Begriff ‚Neger‘ ist (wie alle Komposita mit diesem) massiv rassistisch aufgeladen und Teil struktureller Gewalt gegenüber Schwarzen. Als solcher ist er unbedingt zu vermeiden! Ein Tabuisieren der historischen und bis heute noch andauernden Verwendung dieses Terminus macht Gewalt- und Machtstrukturen jedoch letztlich einfach nur unsichtbar. Eine Analyse des Gebrauchs und der damit konnotierten Bedeutungen ist für die Aufarbeitung von rassistischen Diskursen, aber auch von Versuchen, diese zu kritisieren und zu durchkreuzen, dringend nötig. Ausschließlich für solche kritischen Analysen reproduziere ich den problematischen Begriff innerhalb von Zitaten (hier meist von Titeln künstlerischer Arbeiten) und in seltenen Fällen auch zur Benennung von Diskursen oder Mythen. Für eine historische Aufarbeitung des Begriffs s. Susan Arndt (2011).

13 Verschiedene Formen des ‚visual Othering‘ in der Zeit von 1100 bis 1200 analysieren die Beiträge in der von Silke Büttner herausgegebenen Ausgabe von *FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*, Nr. 54 (2013). Zur Darstellungen des Fremden im 16. Jahrhundert s. Hildegard Frübis (1995).

Projektion, die später als ‚Primitivismus‘ bezeichnet wurde). Irit Rogoff hat dargelegt, dass die Vorstellung vom Künstler als Außenseiter und als marginalisierte Person zentral für den Künstlermythos gerade auch der deutschen Moderne war (1989: 23). Barbara Lange ist der Inszenierung von Joseph Beuys als Gesellschaftsreformer nachgegangen und hat aufgezeigt, wie dieser Künstler der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts Bilder der Studentenbewegung und anderer Protestbewegungen für seine Selbststilisierung als Künstlerheld adaptierte (1999). Rogoffs, Langes und weitere feministische Forschungen zu Künstlermythen haben wichtige Erkenntnisse über die Selbstinszenierungen von männlichen weißen Künstlern geliefert und aufgezeigt, dass Positionierungen, die sich als alternativ, rebellisch und ‚anders‘ geben, hegemoniale Strukturen tradieren. Die Kategorie kultureller Differenz wurde dabei jedoch nur selten mitgedacht. Diese Leerstelle aufgreifend geht es mir darum, die Analysen von Künstlermythen um die Kategorie kultureller Differenz zu erweitern und zu fragen, inwiefern KünstlerInnen den Bezug auf kulturelle Differenz im Zusammenhang mit alternativen und aktivistischen Bewegungen für ihre Selbstinszenierungen nutzten oder künstlerische Arbeiten entwarfen, die zwar durchaus Bilder von kulturell Anderen aus ‚alternativen‘ Zusammenhängen aufnahmen, aber nicht unbedingt hinterfragten und so stereotype Ikonografien reproduzierten. Ebenso interessiert mich, wo Bilder und Vorstellungen von Anderen sich veränderten und zur Diskussion gestellt wurden.

Bei meiner Suche nach möglichen Analyseobjekten wurde bald deutlich, dass zumindest in den ‚großen‘ Ausstellungen und deren Katalogen selten Arbeiten gezeigt oder veröffentlicht worden waren, die kulturelle Differenz aus der Perspektive von migrantischen, schwarzen oder in der BRD lebenden KünstlerInnen of Color¹⁴ verhandelten.¹⁵ Nicht weißen, nicht deutschen und nicht westlichen Subjekten war der Zugang zur sogenannten ‚Hochkultur‘ in der BRD, beispielsweise als KünstlerInnen oder auch als KuratorInnen und KunstkritikerInnen, in vielerlei Hinsicht bis in die 1990er Jahre hinein erschwert und verweigert worden. Wenn überhaupt, dann durften nur bestimmte Subalterne¹⁶ ‚sprechen‘ (s. dazu Gelbin u.a. 1999, Steyerl

14 Der Begriff ‚People of Color‘ wird seit den 1960er Jahren als Solidarität stiftende Selbst-bezeichnung für alle ethnisierten und rassisierten Menschen verwendet, die die Erfahrung teilen, als Andere der weißen Mehrheitsgesellschaft zu gelten (Ha, Lauré al-Samarai, Mysorekar 2007: 12f).

15 Eine ‚frühe‘ Publikation, die künstlerische Arbeiten von in der BRD lebenden MigrantInnen vorstellt, heute aber nahezu vergessen scheint, ist das 1988 veröffentlichte Buch „In zwei Welten. Kunst und Migration“ von Eva Weber. Sie bespricht darin Arbeiten von 19 bildenden KünstlerInnen, unter anderem auch von Azade Köker, Jannis Psychopedis und Dragutin Trumbetaš.

16 Den Begriff ‚Subalterne‘ prägte Gayatri Chakravorty Spivak (1988). Sie wendete sich mit diesem gegen Bezeichnungspraxen politischer Bewegungen, die versuchen, die Erfahrungen, Perspektiven und Kämpfe minorisierter Gruppen in abstrakten Begriffen zu verallgemeinern und einzufrieren. Den Begriff ‚Subaltern‘ schlägt sie vor, um mehrere Subjektpositionen zu beschreiben, die innerhalb (post-)kolonialer Strukturen ausgegrenzt und ausgebeutet werden. Spivak hat mit ihrem mittlerweile viel zitierten Aufsatz „Can the subaltern speak“ (1988) vor allem die Frage thematisiert, wer von den Subalternen ‚sprechen‘ kann und überhaupt gehört wird. Zu Spivaks bekanntem Text s. die Ausführungen von María Do Mar Castro Varela und Nikita Dhawan (2005: 67).

2002, Terkessidis 2010: 169ff). Zu überlegen ist insofern auch, ob und wie diese Ausschlüsse mit den in den künstlerischen Arbeiten dominierenden Vorstellungen und Darstellungsweisen von kulturell Anderen zusammenhängen.¹⁷

Im Folgenden erläutere ich die Perspektive, mit der ich die künstlerischen Arbeiten analysiere, und skizziere den Kontext, in dem ich meinen Forschungsgegenstand verorte: die BRD als diskursives Feld, auf dem die Konstitution eines ‚nationalen Deutscheins‘ von Ein- und Widersprüchen durchzogen ist.

17 Die Frage, ob die Darstellungsweise von bestimmten Subjekten mit deren Ausschluss einhergeht, stellen auch feministische KünstlerInnen, WissenschaftlerInnen und AktivistInnen bezüglich des Ausschlusses von Frauen aus dem Kunstbetrieb. Bekannt geworden ist aus diesem repräsentationskritischen Ansatz insbesondere die Aktion „Do women have to be naked to get into U.S. museums?“ der Künstlerinnen- und AktivistInnengruppe Guerrilla Girls (1989 – 2007).

1. Forschungsperspektive

Eine postkoloniale Relektüre

Als ‚postkoloniale Relektüre‘ verstehe ich mein Forschungsprojekt, weil ich von dem Standpunkt postkolonialer Theorien aus ‚zurück‘ auf künstlerische Arbeiten vor 1990 und damit auf die Zeit blicke, *bevor* postkoloniale Forschungsfragen in der bundesdeutschen Akademie thematisiert wurden. Die von postkolonialer Forschung ins Zentrum gestellten Fragen nach Machtverhältnissen, die in und durch Konstruktionen von Differenz existieren, bringe ich mit Kunst der BRD zusammen. Konkret heißt das, dass ich zum einen darlege, *welche* Tradierungen hierarchisierter Verhältnissetzungen in den künstlerischen Arbeiten *wie* vorkommen, zum anderen zeige ich auf, *ob* und *wie* in der Kunst vor 1990 kulturelle Differenz bereits machtkritisch verhandelt wurde, inwiefern die künstlerischen Arbeiten mit den Theorien mit- bzw. über diese hinausgehen, sie ergänzen. Mich interessiert, welche Aussagen die künstlerischen Arbeiten zu aktuellen postkolonialen Diskussionen machen und welchen Beitrag sie dafür heute noch liefern können.

Das Jahr 1990 setze ich deswegen als zeitliche Begrenzung meines Analysegegenstands, da ab diesem Zeitpunkt Konstruktionen kultureller und geschlechtlicher Identität und Differenz stärker in die kritische Aufmerksamkeit sowohl von Kunst als auch von Kunstkritik und -wissenschaft rückten und zugleich Fragen des Nationalen und nationaler Identität auf neue Weise verhandelt wurden. 1990 ist außerdem das Jahr der deutschen ‚Vereinigung‘ und des Zusammenbruchs des Ostblocks, wodurch sich eine veränderte weltpolitische Konstellation ergab, was wiederum zu anderen rassistischen Differenzsetzungen führte (s. dazu Dietze 2009), die auch andere künstlerische Verhandlungen evozierten.

Ein weiterer Grund für die Bezeichnung ‚postkoloniale Relektüre‘ ist, dass ich nicht nur ‚zurück‘ auf die Zeit vor 1990 blicke, sondern dass ich die Arbeiten ‚erneut‘ einer Lektüre unterziehe, sie wieder-lese. Bereits vorhandene Lektüren werden nicht einfach verworfen noch lediglich ergänzt. Vielmehr beziehe ich bereits veröffentlichte Lesarten der Kunstwerke als beteiligt an den Bedeutungsproduktionen und Konstruktionen der darin verhandelten kulturellen Differenz mit in die Analysen ein. Ich folge in dieser Vorgehensweise Sigrd Schade und Silke Wenk, die in Anknüpfung an Roland Barthes und auf Kunst bezogen konstatieren, dass ein Bild nur in der Erzählung existiert, die von ihm gegeben wird (2005: 148). Die Disziplin (hier: die der Kunstwissenschaft) wird innerhalb einer solchen Ausrichtung nicht bloß um einen weiteren Aspekt ergänzt und komplettiert, sondern mit befragt und eine postkoloniale und feministische Perspektive auch auf die Kunstkritik und -geschichte selbst gerichtet.

Nach dem Primitivismus?

In der Geschichte der BRD wurde der Ausschluss des Anderen bis zum Extrem, dem nationalsozialistischen Genozid, geführt. Gleichzeitig hatte der Nationalsozialismus sogenannte ‚moderne Kunst‘¹ vor allem aufgrund ihrer Referenz auf außereuropäische Kulturen als ‚Negerkunst‘ und als ‚entartet‘ diffamiert. Daraufhin wurde Kunst, vor allem abstrakte und nicht realistische Arbeiten, von der bundesdeutschen Bevölkerung zunächst noch mit Skepsis betrachtet, während viele Kulturschaffende gleichzeitig versuchten, ‚die moderne Kunst‘ zu rehabilitieren und über sie den Anschluss an ‚den Westen‘ (wieder) zu finden. Die BRD hat aber auch eine koloniale Vergangenheit, die in der offiziellen Erinnerungskultur fast gar nicht vorkommt. Mit Verweis auf die im Vergleich zu anderen europäischen Staaten relativ kurze Zeit, in der Deutschland offizielle Kolonialmacht war (1884 – 1918), wird die Kolonialgeschichte oft als unwesentlich für die heutige BRD abgetan.² Eine naheliegende Vermutung ist, dass kolonialistische Strukturen und Annahmen gerade durch die ‚weißen Flecken‘ in der Aufarbeitung der deutschen Beteiligung an dem europäischen Projekt der Unterwerfung außereuropäischer

1 Die Bezeichnung ‚moderne Kunst‘ meint gemeinhin Kunst des beginnenden 20. Jahrhunderts und unterscheidet sich von der Bezeichnung ‚modern‘ in anderen Disziplinen. Benannt wird mit dem Begriff Kunst des frühen 20. Jahrhunderts, die als etwas genuin Neues gilt, das tradierte Konventionen aufgibt und mit Fortschritt, Demokratie und Freiheit verknüpft wird. Zum Begriff und Verständnis von ‚Moderne‘ s. Klaus Herding (1991) und Cornelia Klinger (2000).

2 Zu analysieren, welche Effekte der Kolonialismus auch auf die Kolonisatoren hatte und weiter hat, ist von postkolonialen TheoretikerInnen vehement eingefordert worden, z.B. im Kontext des deutschen Kunstbetriebs von Okuwi Enwezor (2001). Bezüglich Deutschland bzw. der BRD galt eine solche Forschung lange Zeit gar nicht als relevant, erst in den letzten etwa 15 Jahren sind Forschungen dazu entstanden, s. zum Beispiel Susan Zantop (1997), Fatima El-Tayeb (2001), Andreas Eckert und Albert Wirz (2002), Birte Kundrus (2003), Wilfried Speitkamp (2005). Forschungen zum kolonialen Erbe sind allerdings nach wie vor selten, s. dazu Maureen Maisha Eggers, Grada Kilomba, Peggy Piesche und Susan Arndt (2005) sowie Eske Wollrad (2005).

Länder bis heute umso stärker wirkmächtig sein können. Zu fragen ist weiterhin, inwiefern dieser Strang der Geschichte mit dem der nationalsozialistischen Vergangenheit verflochten ist, aber auch, inwiefern die Fort- und Nachwirkungen dieser Geschichten und ihrer Ideologien mit- und ineinander verschlungen sind, wie sie sich ergänzen, widersprechen oder aufeinander reagieren. Wie beispielsweise Bilder von Kolonialfantasien dazu dienen können, problematische jüngere Geschichte zu überdecken, sich in weite Ferne oder als Andere/r zu imaginieren und sich als ‚weltoffen‘ zu generieren.

Anhand der Kunstgeschichte in der BRD lässt sich eine solche Verschlungene nachvollziehen. Sie zeigt sich darin, dass die Teilhabe von deutschen KünstlerInnen am kolonialen Diskurs um 1900 erst relativ spät (ca. seit 1990) kritisch reflektiert worden ist (diese Forschungen sind bis heute eher randständig, z.B. N'guessan 2002). Nach der nationalsozialistischen Diffamierung von KünstlerInnen, die sich unter Bezug auf vermeintlich ‚primitive Kunst‘ abstrakten und expressionistischen Darstellungsweisen zugewendet hatten, wurde genau deren Kunst als per se ‚antifaschistisch‘ und ‚weltoffen‘ gefeiert. Die darin vorkommenden Visualisierungen von kultureller Differenz und die über sie vermittelten rassistischen Stereotype wurden lange Zeit überhaupt nicht erkannt. Vielmehr wurden die ‚Wahlverwandtschaften‘ der modernen KünstlerInnen zu außereuropäischen Kulturen und ihre Repräsentationen in der BRD auch noch in eine ‚Begegnung‘ und als Zeichen für ‚Völkerverständigung‘ umgedeutet, wie Viktoria Schmidt-Linsenhoff an der Ausstellung „Weltkulturen und Moderne Kunst“, München 1972, herausgestellt hat (2003). Die kunsthistorische Bezeichnung ‚Primitivismus‘, die sich Mitte der 1980er Jahre mit einer Ausstellung von William Rubin in New York für entsprechende künstlerische Referenzen etablierte, setzte diese Blindheit gegenüber den kolonialen Wissensproduktionen und Machtstrukturen zunächst fort. Während sich an Rubins Ausstellung jedoch eine rege Debatte entzündete, in die sich VertreterInnen verschiedener Disziplinen (vor allem EthnologInnen) einmischten, blieb eine solche Kontroverse in der BRD hinsichtlich vergleichbarer Projekte zunächst aus. Erst in den letzten zwanzig Jahren haben Studien rassistische Stereotype und Strukturen auch in der ‚deutschen Kunst‘ der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts und den Primitivismus als künstlerischen Bild-Wissen-Macht-Komplex aufgedeckt (die ersten Studien zum ‚deutschen‘ Primitivismus wurden von US-AmerikanerInnen verfasst, hier vor allem Jill Lloyd, 1991). Vor dem Hintergrund dieser späten kritischen Reflexion stellt sich mir noch einmal mehr die Frage, ob und wie KünstlerInnen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts im Kontext der BRD mit dem Erbe des Primitivismus umgegangen sind.

Im Primitivismus der ‚modernen Kunst‘ wurden Anfang des 20. Jahrhunderts Motive und Darstellungsweisen von – hauptsächlich außereuropäischen – Anderen zumindest teilweise neukonfiguriert, die Zuschreibungen und Bedeutungen blieben die gleichen, wenngleich einige nun eher positiv gewertet wurden. Die sich so weiter ausbildenden und fast immer auch geschlechtlich codierten Bild- und Blickstrukturen, innerhalb derer kulturelle Differenz repräsentiert wurde, gehen dem

von mir in den Fokus genommenen Material zeitlich voraus. Sie prägen die Repräsentationen, aber auch die Wahrnehmungen von kulturell Anderen.

Für meine Forschungsarbeit ist zentral, dass ebenso wie das Präfix ‚post‘ aus ‚postkolonial‘ nicht lediglich eine zeitliche Verortung in einer Epoche nach dem Kolonialismus ist, ich nicht nur nach Arbeiten frage, die sich zeitlich nach dem Primitivismus/Kolonialismus verorten lassen. Stuart Hall erklärt, dass das ‚post‘ in ‚postkolonial‘ auch epistemisch³ auf den Kolonialismus folgend bedeutet (2002: 238). ‚Folgen‘ heißt bei Hall jedoch nicht, das absolute Ende des Vorangegangenen zu behaupten, sondern vielmehr dessen Fort- oder Nachwirkungen ebenso in Betracht zu ziehen. Dabei ist die Tatsache zu beachten, dass neue und veränderte Wissen-Macht-Konstellationen sich formieren, die in Bildern, in Kunst usw. nicht nur materialisiert, sondern mit hergestellt werden. Wenn ich im Anschluss an Hall danach frage, wie in der BRD das „Nach dem Primitivismus“ beschrieben werden kann, dann deshalb, weil ich den Kontinuitäten und Fortwirkungen, aber auch den Verschiebungen und Diskontinuitäten des Primitivismus nachgehen will. Das heißt, ich gehe nicht von einem radikalen ‚Bruch‘ aus, der irgendwann mit dem Primitivismus erfolgte, sondern ich frage nach Verschiebungen innerhalb der Darstellungskonventionen des Anderen. Meine zentrale These ist, dass die Darstellungen von kultureller Differenz und ihre Rezeptionen in der BRD in den ersten Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg bis 1990 insofern spezifisch waren, als sie sich implizit auch mit der Geschichte des Nationalsozialismus (vor allem des nationalsozialistischen Genozids) und der nationalsozialistischen Kunstpolitik auseinandersetzen. In differenzierten Fallanalysen werde ich darlegen, inwiefern künstlerische Arbeiten aus der Zeit zwischen 1960 und 1990 einen Primitivismus fortführten und/oder sich von primitivistischen Darstellungsweisen abhoben. Die Aufmerksamkeit gilt der Frage, in welcher Weise künstlerische Arbeiten ein „Nach dem Primitivismus“ bildeten, das nicht nur als ein zeitliches, sondern auch als ein epistemisches *Nach* zu beschreiben ist.

Ähnliche Fragen wurden bislang nur vereinzelt an Kunst aus der BRD gestellt. Einer der wenigen Wissenschaftler, der ebenfalls von einem postkolonialen Standpunkt aus auf künstlerische Produktionen, die kurz vor dem Aufkommen kolonialismuskritischer Fragestellungen entstanden, ‚zurückgeblickt‘ hat, ist Hal Foster (1996).⁴ Foster diskutiert überwiegend US-amerikanische Kunst aus der Zeit zwischen den späten 1960er und 1990er Jahren. Er kritisiert, dass in vielen Arbeiten das Andere erneut mit Projektionen aufgeladen wird und primitivistische Annahmen lediglich verschoben werden. Insgesamt würden die verschiedenen

3 Epistemisch kann hier mit ‚das Wissen betreffend‘ definiert werden. Hall bezieht sich in dem zitierten Text auf Jacques Derrida (2002: 238). Zum Terminus ‚epistemische Gewalt‘ innerhalb postkolonialer Theorie s. Spivak (1988).

4 Die Künstlerin Renée Green kritisierte an Fosters Argumentation, dass er nicht konkret ausführt, wo genau die künstlerischen Arbeiten in tradierte und re-aktualisierte Stereotypisierungen und Projektionen zurückfallen (1997).

Zuschreibungen an den Anderen so zu einer Form der ‚ideologischen Patronage‘ (‚ideological patronage‘) führen (ebd.). Diese Vereinnahmung sieht er sowohl in Positionen, die das Andere als gänzlich different beschreiben, als auch in denen, die sich mit dem Anderen identifizieren (ebd.: 173).

Formen der Identifikation mit dem Anderen, insbesondere mit dem Anderen als Opfer dominieren in der deutschen Erinnerungskultur der letzten 50 Jahre auch das Gedenken an den als Holocaust⁵ bezeichneten nationalsozialistischen Genozid. Ulrike Jureit und Christian Schneider haben jüngst die Diskussionen rund um das „Denkmal für die ermordeten Juden Europas“ in Berlin, aber auch verschiedene Theoriekonzepte untersucht und konnten die Opferidentifikation als ein grundlegendes Muster der deutschen Erinnerungspolitik ausmachen (2010). Noch während des Planungsprozesses des Berliner Mahnmals hatte Silke Wenk dargelegt, dass viele Entwürfe eine Identifikation mit den Opfern evozieren (1995). Mir scheint, dass die Identifikation mit dem Anderen, die Foster als eine Strategie der ‚westlichen‘ Kunst nach 1945 beschreibt, nicht nur strukturell analog zur Tendenz der deutschen Erinnerungskultur funktioniert. Möglicherweise war sie in der Kunst der BRD (zumindest in den ersten Jahrzehnten der Nachkriegszeit) besonders beliebt, da sie die Möglichkeit bot, sich von Deutschland als ‚Land der Täter‘ zu distanzieren.

‚Deutschsein‘ nach 1945

Nach 1945 wurde in der BRD trotz oder besser: gerade aufgrund der problematischen nationalsozialistischen Vergangenheit versucht, eine ‚schöne heile Welt(ordnung)‘ wiederherzustellen.⁶ Vor dem Hintergrund, dass im nationalsozialistischen Deutschland sechs Millionen Juden, Sinti und Roma, Homosexuelle sowie Kommunisten brutal ermordet worden waren, war die Imagination einer ‚nationalen deutschen Identität‘ schwierig.⁷ Die Begründung der BRD als Nation in einer ‚heilen‘ Geschichte war unmöglich (Wenk 1997). Von einer ‚deutschen Nation‘, von einer ‚nationalen deutschen Identität‘ oder überhaupt von ‚Deutschem‘ zu sprechen, war zusätzlich problematisch, weil man im Nationalsozialismus darunter etwas essentiell ‚Wesenhaftes‘, ‚Völkisches‘ proklamiert und mit einer antisemitischen Vernichtungsideologie verknüpft hatte. So konnte z.B. auch nicht mehr ohne Vorbehalt von ‚deutscher Kunst‘ die Rede sein, da die nationalsozialistische Kunstpolitik eine

5 Seit den späten 1970er Jahren hat sich für den nationalsozialistischen Genozid der Begriff des ‚Holocaust‘ durchgesetzt. Dieser ist nicht nur aufgrund seiner Etymologie (griech.: „Ganzbrandopfer“), die auf ein Opfer zur Überwindung des Bösen verweist, problematisch, sondern auch, weil er zu einer vom konkreten Ereignis abgelösten Metapher geworden ist. Zum Begriff ‚Holocaust‘ als Metapher s. Wenk und Eschbach (2002: 18ff).

6 Zu der Wiederherstellung einer solchen Ordnung innerhalb der Kunstgeschichte der BRD nach 1945 s. Silke Wenk (1997), Barbara Paul (2003).

7 Zu ‚Nation‘ als modernes europäisches Konzept s. Benedict Anderson (1998), Stuart Hall (1994b: 200f), für eine ausführliche Beschreibung der Nationengeschichte Deutschlands s. Liesbeth Minnaard (2008: 36ff).

solche als ‚wesenhaft‘ einer als ‚entartet‘ geltenden ‚modernen Kunst‘ gegenübergestellt und für ihre menschenverachtende Ideologie vereinnahmt hatte. Diesen sprachlichen Schwierigkeiten und einem daraus resultierenden Tabu widerspricht nicht, dass sich nach Gründung der BRD zahlreiche Institutionen und Aussagen ausmachen lassen, die einen Diskurs, der an der Vorstellung einer deutschen Identität (weiter) festhielt, hervorbrachten. Ab Mitte der 1970er Jahre und dann vor allem mit der sogenannten deutschen Wiedervereinigung wurden die entsprechenden Begriffe wie ‚deutsche Nation‘ und ‚kulturell deutsche Identität‘ wieder explizit verwendet und machten das Fortdauern einer hegemonialen deutschen Identitätskonstruktion offensichtlich.⁸

Wichtiger konstitutiver Bestandteil einer solchen Konstruktion eines nationalen Selbst ist der Ausschluss des und die Abgrenzung von einem als gänzlich anders geltenden Anderen – vor allem vom Anderen in der Nähe (zu MigrantInnen, Schwarzen Deutschen, People of Color), aber auch vom Anderen in der Ferne.⁹ Obwohl die deutsche Geschichte eigentlich gezeigt hatte, wohin der Ausschluss des Anderen (der Juden, der Sinti und Roma, der Homosexuellen) als konstitutives Außen eines nationalen Eigenen (des ‚Deutschen Reichs‘) führen kann, wurde von staatlicher Seite weiterhin an einem Modell von Deutschsein festgehalten, das auf dem Prinzip einer Abstammungsgemeinschaft und einer gemeinsamen ‚Kultur‘ gründete. So wurde 1949 deutsche Staatsbürgerschaft gesetzlich weiterhin an das sogenannte ‚ius sanguinis‘ (Blutrecht) geknüpft.¹⁰ Das Gesetz bestimmte das Staatsvolk der Bundesrepublik damit als ethnisch homogene Abstammungsgemeinschaft. Tatsächlich aber entsprach eine solche Gemeinschaft nicht der gesellschaftlichen Realität der Bundesrepublik. Eigentlich war in der Geschichte Deutschlands ein solches Ideal von einer homogenen Gemeinschaft ohnehin nur in der direkten Nachkriegszeit und nur durch die menschenvernichtende Politik der Nazis nahezu erreicht worden (Minnaard 2008). Mit dem 1955 beschlossenen Anwerbeabkommen zwischen Italien und der BRD (Verträge mit anderen Ländern folgten, z.B. mit der Türkei 1961) kamen sogenannte Gastarbeiter und etwas später auch Gastarbeiterinnen in die BRD und wurden Teil der deutschen Bevölkerung und Kultur. Bereits Mitte der 1970er Jahre war offensichtlich, dass viele der ArbeitsmigrantInnen in der BRD blieben, hier ihren Lebensmittelpunkt hatten und Kultur mitprägten. Der deutsche Staat hielt jedoch bis zum Jahr 2000¹¹ offiziell an einer an Blutsverwandt-

8 Nora Räthzel hat dargelegt, dass von einer ‚deutschen Nation‘ in der Presse der Bundesrepublik durchgehend, vermehrt jedoch ab Mitte der 1970er Jahre, vor allem aber seit Anfang der 1990 Jahre die Rede war (1997). Die Künstlerin Katharina Sieverding reagierte auf diese Tendenz 1993, indem sie Plakate mit dem Slogan „Deutschland wird deutscher“ in ganz Berlin aufhängte.

9 Zur Vorstellung von natürlicher Zweigeschlechtlichkeit als ebenfalls konstitutiv für das Nationenkonzept s. Anne McClintock (1995) und Nira Yuval-Davis (1997).

10 Das Abstammungsprinzip war 1913 als ‚Reichs- und Staatsangehörigkeitsgesetz‘ kodifiziert und nach 1949 im Artikel 116 des Grundgesetzes für die BRD noch einmal bestätigt worden, s. dazu Terkessidis (2000).

11 Im Jahr 2000 wurde das Staatsangehörigkeitsrecht reformiert, s. dazu und weitergehend zum Zusammenhang zwischen den Diskussionen um das Zuwanderungsgesetz und multikulturalistischen Repräsentationen in der BRD Urte Böhm und Daniela Marx (2003).

schaft gebundenen Staatszugehörigkeit und an der Vorstellung einer ‚deutschen Kultur‘ fest.¹² Während man einerseits bemüht war, die BRD als ‚weltoffen‘ und nicht-mehr-faschistisch zu inszenieren (beispielsweise über Ausstellungen moderner Kunst), wurde andererseits die Vorstellung von etwas genuin Deutschem weiter tradiert.

Noch heute, fast fünfzehn Jahre später, muss die Erkenntnis, dass die BRD ein Einwanderungsland und ihre Kultur keine homogene, statische Entität ist, immer wieder gegen konservative Stimmen vorgebracht und begründet werden. Deutlich wird an diesem anhaltenden Disput, dass der Diskurs¹³ über ‚nationale Identität‘ in der BRD trotz historischer Erfahrungen und verschiedener Herausforderungen und Risse weiter dominiert wird von der Vorstellung, dass diese eine homogen weiße und statisch vorhandene sei.¹⁴

Die BRD war nicht die einzige westliche Nation, deren Konzept ‚nationaler Identität‘ von Migrationen und in der Diaspora lebenden Menschen herausgefordert wurde und wird. Seit Mitte des 20. Jahrhunderts erscheinen moderne europäische Nationen allgemein immer weniger als einheitliche, ‚ganze‘, als die sie sich zu entwerfen suchen (Hall 1994b: 180ff). Weltweit organisierten sich zunehmend marginalisierte Subjekte gegen koloniale, nationale, weiße, aber auch gegen patriarchale, kapitalistische und heterosexuelle Hegemonien. Dekolonisationsbewegungen, Zusammenschlüsse von (Arbeits-)migrantInnen, die Frauenbewegung, unterschiedliche Feminismen, die Homosexuellenbewegung, Öko- und Friedensbewegung, Studentenbewegung und andere Gruppierungen kämpften seither gegen unterschiedliche Ausgrenzungs- und Ausbeutungsverhältnisse und ließen seit den 1960er Jahren auch in der BRD verschiedene Machtverhältnisse zumindest fragwürdig werden.¹⁵ Hierzulande formierten sich in den späten 1960er Jahren Proteste (das oben mehrfach genannte Jahr 1968 steht dafür als Symbol), die sich vor allem gegenüber der Elterngeneration und der Wirtschaftswunderhetorik mit

12 Den besonderen Stellenwert von ‚Kultur‘ für die nationale Identitätskonstruktion der Deutschen hat Werner Schifffauer herausgestellt (1997). Er führt diese unter anderem auf die Begründung der deutschen Nation 1871 als Kulturnation zurück und erläutert, dass sich im weiteren historischen Verlauf eine spezifisch ‚deutsche‘ Vorstellung von einer Zivilgesellschaft etablierte, die nicht auf eine Befolgung von Regeln, sondern auf der Vorstellung von einer verinnerlichten ‚deutschen Kultur‘ aufbaut. Dies hat zur Folge, dass die Zugehörigkeit zur deutschen Nation nur denen zugesprochen wird, die eine ‚deutsche Kultur‘ verinnerlicht haben (ebd.).

13 Ich verwende den Begriff des Diskurses hier im Sinne von Michel Foucault (1991 und 1992), der damit eine Formation von mehreren ‚Aussagen‘ bezeichnet hat, die ein bestimmtes Wissen produktiv hervorbringt und im Bezug zu Macht steht. Für eine ausführliche und differenzierte Diskussion von Foucaults Diskurstheorie im Hinblick auf deren Handhabbarkeit für kulturwissenschaftliche Analysen, die zwar kohärente Strukturen in diskursiven Formationen rekonstruieren, dabei aber Singularitäten, Diskontinuitäten und Ereignishaftekeiten nicht per se ausschließen, s. Christine Hanke (2010).

14 Im Feld der Kunst wurde dieser nationalistische Diskurs in der Debatte um Hans Haackes Entwurf für den Lichthof des für den Bundestag umfunktionierten Reichstagesgebäudes deutlich, s. dazu den Sammelband von Michael Diers und Kasper König (2000).

15 Die genannten unterschiedlichen ‚Bewegungen‘ sind nicht alle als in sich homogen und einheitlich zu verstehen, jede Bewegung bestand aus unterschiedlichen Untergruppierungen, beinhaltete verschiedene Meinungen und Vorgehensweisen. Als ‚Bewegung‘ lassen sie sich beschreiben, weil sie eine gemeinsame ‚grobe‘ Zielrichtung und Interessenlage hatten.

ihrem „Wunsch, einem normalen politischen Kollektiv anzugehören“ (Wenk und Eschebach 2002: 14), kritisch artikulierten. Eingefordert wurde die Aufarbeitung von Faschismus und Antisemitismus, kritisiert wurden eine Rhetorik der Verleugnung und mangelnde Schuldeingeständnisse in der offiziellen Erinnerungspolitik.¹⁶ Während diese Punkte von kritischen Wissenschaften unterstützt und bis heute aufgenommen werden, sind andere Proteste aus der Zeit und ihre Fortwirkungen aktuell nicht nur in der Wissenschaft nahezu vergessen.

Niels Seibert hat unter dem Titel „Vergessene Proteste. Internationalismus und Antirassismus“ diverse linke Aktivitäten von Mitte der 1960er bis Mitte der 1980er Jahre der BRD vorgestellt, die bislang nicht aufgearbeitet wurden (2008). Er kann darlegen, dass zahlreiche AktivistInnen der Studenten- und Internationalismusbewegung in der BRD sich in dieser Zeit zwar noch nicht explizit als ‚antirassistisch‘ verstanden, dass ihre Einstellungen und Aktivitäten sich aber rückblickend als solche beschreiben lassen. ‚Rassismus‘ wurde Seibert zufolge in politischen Diskussionen entweder im historischen Kontext mit dem deutschen Faschismus und seiner Rassenideologie oder im internationalen aktuellen Kontext mit Kolonialismus und Apartheid verbunden, weniger mit der deutschen Ausländer- und Flüchtlingspolitik (2008: 13). Er zeigt auf, dass die vielfältigen Wirkmächtigkeiten von Rassismus zwar in der Linken unterschätzt, dass aber gerade durch den Austausch mit AktivistInnen aus Lateinamerika und Afrika die Widerstandsbewegungen in der BRD zunehmend dafür sensibilisiert wurden.¹⁷ Wissenschaftliche Disziplinen blieben von den internationalen Einsprüchen in kolonialistische Verhältnisse ebenfalls nicht unberührt. Vor allem in der Ethnologie – traditionell mit Repräsentationen des Anderen befasst – wurde schon in den 1970er Jahren davon gesprochen, in eine ‚Krise‘ gekommen zu sein. Verschiedene EthnologInnen (vor allem in den USA und Frankreich) befragten und diskutierten daraufhin ihre eigenen Voraussetzungen und Methoden.¹⁸

Nicht alle der hier nur skizzenhaft genannten Bewegungen fokussierten explizit auf nationale Selbstbilder und/oder kulturelle Differenz. Nora Rähzel hat dargelegt, dass die Abhängigkeit dieser beiden Konstruktionen in der Öffentlichkeit der BRD lange Zeit so gut wie gar nicht beachtet wurde (1997). Außerdem waren Bewegungen, die rassistische Verhältnisse in der bundesrepublikanischen Gesellschaft dezidiert ansprachen, besonders randständig. Wenngleich Rassismus in der

16 Artikuliert wurde eine solche Kritik beispielsweise von Alexander und Margarethe Mitscherlich in ihrem Buch „Die Unfähigkeit zu trauern“ (1967).

17 Seibert zeigt auf, dass es diverse AktivistInnen in der BRD gab, die sich sowohl zur Auslandspolitik, aber auch zu Filmen über Afrika und Kolonial-Denkmalern kritisch artikulierten und die gute Verbindungen zu politischen Bewegungen anderer Länder (z.B. zu Dekolonisations- und Bürgerrechtsbewegungen) und zu transnationalen Organisationen hatten.

18 Auf die verschiedenen Effekte, die Diskussionen der Ethnologie auf die Kunst hatten, gehe ich an zwei Stellen meiner Arbeit konkreter ein: Mythologisierende Effekte thematisiere ich in dem Kapitel zum Primitivismus. Anregungen zur Reflexion über ethnologische Wissensproduktionen und die sogenannte ‚Krise der Ethnologie‘ diskutiere ich in dem Kapitel zu einer Arbeit von Lothar Baumgarten.

BRD nur marginal Thema war, lässt sich konstatieren, dass in vielen der sich als alternativ verstehenden Bewegungen Artikulationen zu kulturell Anderen vorkamen und Aussagen über kulturelle Differenz gemacht wurden. Fast alle der genannten Bewegungen, aber auch dominante diskursive Formationen, haben Bilder und visuelle Repräsentationen hervorgebracht, in denen sich kulturelle Differenz als Sujet finden lässt. Die Gestaltungsmacht und Deutungshoheit von solchen Visualisierungen lag in unterschiedlichen ‚Händen‘, und die dabei entstandenen Bedeutungen waren nicht nur bewusst intendiert, zuweilen artikulierten sie auch Aussagen, die der eigentlich zu vermittelnden Botschaft widersprachen. Einige der Bilder, die aus den genannten Zusammenhängen kamen und in diesen zirkulierten, sorgten durchaus für eine ‚relative‘ Sichtbarkeit von marginalisierten kulturell Anderen und auch von rassistischen Verhältnissen. ‚Relativ‘ war diese Sichtbarkeit, insofern Bilder von Anderen nicht per se mit einem Zugewinn an Macht und Anerkennung gleichzusetzen sind. Bilder von kulturell Anderen können bestehende Macht- und Gewaltverhältnisse auf der visuellen Ebene auch reproduzieren.¹⁹

Künstlerische Produktion lässt sich keiner dieser verschiedenen, sich überlagernden, zum Teil in sich widersprüchlichen und widerstreitenden Formationen und ihren Bildproduktionen einfach zuordnen. Einerseits stellen linksalternative und aktivistische Bewegungen in der Moderne einen Bezugspunkt für viele bildende KünstlerInnen dar. Der gegenseitige Einfluss zwischen diesen Bewegungen und den bildenden Künsten und ihr Verhältnis zueinander wurden bislang wenig in Betracht gezogen und möglicherweise auch unterschätzt.²⁰ Andererseits sind die weißen ‚deutschen‘ KünstlerInnen auch in dominante Diskurse verwickelt. Ein Großteil des Kunstfeldes ist eingebunden in und bestimmt durch hegemoniale Institutionen und dominante Diskurse, bildende Kunst gilt als ‚Hochkultur‘ und ist als solche eben nicht per se widerständig.

Während meiner Suche nach künstlerischen Verhandlungen von kultureller Differenz in der BRD wurde schnell offensichtlich, dass viele der künstlerischen Arbeiten nach 1968 entstanden sind und dass die meisten KünstlerInnen eine ‚Nähe‘ zu alternativen politisch-aktivistischen Bewegungen aufweisen oder zumindest behaupten. Die KünstlerInnen adaptierten Motive, aber auch ästhetische Strategien aus politisch-aktivistischen und subkulturellen Zusammenhängen und mischten sich mit künstlerischen Mitteln in die Debatten ein. So orientierte sich Beuys zum Beispiel an der Studentenbewegung, Vostell verwendete in seiner künstlerischen Praxis Bilder von Dekolonisationsbewegungen, Rosenbach verortete sich aktiv im Feminismus usw. Wie bereits erwähnt haben vor allem feministische KunstwissenschaftlerInnen aufgezeigt, dass deutsche KünstlerInnen sich gerne als Marginalisierte darstellten und mit dem ‚Flair von Protestbewegungen‘

19 Zur Ambivalenz von Sichtbarkeit gerade auch von minorisierten Existenzweisen s. Johanna Schaffer (2008).

20 Zu den oft ignorierten Zusammenhängen von Kunstproduktionen und sozialen Bewegungen s. Jens Kastner (2007: 9).

umgaben, dabei aber nicht unbedingt auch den kritisch-analytischen Anspruch erfüllten, den sie damit zuweilen versprochen. Die sich überlappenden, aber auch widerstreitenden verschiedenen diskursiven Formationen zum Thema ‚Deutschsein‘, die ich hier zusammen als diskursives Feld der BRD skizziert habe, stellen den Kontext dar, in dem ich künstlerische Arbeiten daraufhin befrage, was für Aussagen sie über kulturelle Differenz machen, an welche Diskursformationen sie sich wie anschließen und einschreiben. Inwiefern sind sie an visuellen Politiken,²¹ d.h. an der Produktion und Aufrechterhaltung von Identitäten und kulturellen Zugehörigkeiten und Differenzen beteiligt?

Postkoloniale Forschung in und zu der BRD

Mit dem Terminus ‚postkolonial‘ bzw. ‚Postkolonialismus‘ ist eine politisch-theoretische Forschungsperspektive bezeichnet, die sich seit den späten 1970er Jahren von politisch-aktivistischen Bewegungen und poststrukturalistischen Theorien ausgehend entwickelt und deren primäres Ziel die Kritik an kolonialistischen und rassistischen Machtverhältnissen und Ausschlussmechanismen in Geschichte und Gegenwart ist.²² Die ersten bekannt gewordenen TheoretikerInnen sind Schwarze und People of Color, die überwiegend in angloamerikanischen Ländern forschten und publizierten.²³ Seit den 1990er Jahren lässt sich davon sprechen, dass die Kritik von marginalisierten Subjekten an dominant-weißen ‚großen Erzählungen‘ auch von der Dominanzkultur der BRD nicht länger ignoriert werden kann.

Schmidt-Linsenhoff spricht von einem in der BRD relativ spät einsetzenden ‚postcolonial turn‘ (2002).²⁴ Mittlerweile lässt sich mit diesem ‚turn‘ aber auch ein ‚postkolonialer Hype‘ ausmachen, in dessen Zusammenhang z.B. einzelne Begriffe unreflektiert verwendet und im Zuge eines neoliberalen Feierns von Differenzen Themen der postkolonialen Studien vereinnahmt werden. Machtverhältnisse geraten dabei allerdings aus dem Blickfeld.²⁵ Stereotype Vorstellungen und damit

21 Visuelle Politiken sind nach Wenk nicht auf einen strategisch-intentionalen Einsatz zu reduzieren (2005). Politisch sind sie insofern, als sie auf dem ‚Feld des Politischen‘ operieren, das Wenk mit Bezug auf Chantal Mouffe als jene Ebene beschreibt, „auf der stets mit dem Problem gekämpft wird, eine heile, nicht-antagonistische Gesellschaft zu repräsentieren“ (ebd.).

22 Für eine ausführliche Besprechung postkolonialer Theorien s. Castro Varela und Dhawan (2005).

23 Die bekanntesten TheoretikerInnen sind Edward Said (1978), Homi K. Bhabha (1994/2000) sowie Gayatri Chakravorty Spivak (1988). Zu den unterschiedlichen theoretischen Entwicklungen von postkolonialen und geschlechtertheoretischen Perspektiven und Politiken in den USA und in der BRD s. Sedef Gümen (1994).

24 Der bundesrepublikanische Kunstbetrieb reagierte auf die Einforderung einer veränderten Perspektive mit Ausstellungen, die bis dato ausgeschlossene migrantische und marginalisierte KünstlerInnen integrierten und zentrale Begriffe dieser neuen Theorien zumindest in den Titeln aufnahmen. Beispiele größerer Institutionen sind: „Kunstwelten im Dialog. Von Gauguin zur globalen Gegenwart“, Museum Ludwig Köln, 1999/2000; „Fremdkörper – Fremde Körper“, Hygiene Museum Dresden, 1999. Postkolonial orientiert waren vor allem auch die 11. und 12. *documenta*, Kassel, 2002 und 2007.

25 Kien Nghi Ha nimmt den Hype um ‚Hybridität‘ zum Anlass, den Bedeutungen, der Geschichte sowie aktuellen Umcodierungen und Aneignungen dieses Begriffs nachzugehen und zu problematisieren (2005).

zusammenhängende Ausschlüsse werden in Ausstellungen, die sich ‚postkolonial‘ geben, mitunter vielmehr wiederholt als kritisch reflektiert.²⁶ Solche Formen der Reaktualisierung von Kunst aus der Zeit vor 1990 in Ausstellungen steigerten meine Neugier, aber auch meine Skepsis: Inwiefern lassen sich künstlerische Arbeiten aus der BRD vor 1990 im Nachhinein wirklich als nicht rassistisch oder sogar als postkolonial beschreiben? Sind die Reaktualisierungen lediglich Versuche, die BRD und ihre KünstlerInnen nun ebenso in den postkolonialen Hype einzuschreiben? Paradox mutet an meiner Fragestellung vielleicht an, dass ich diese Reaktualisierungen kritisch betrachte, sie gleichzeitig aber auch mit reproduziere, indem ich Kunst aus der BRD vor 1990 aus ausschließlich weißer Perspektive analysiere. Ergebnis meiner Forschung soll nicht sein, dass nun weiße deutsche KünstlerInnen auch noch für postkoloniale Themen reklamiert werden können. Dargelegt werden soll, inwiefern sie mit einer machtkritischen Perspektive bereits mitgehen, eine solche selbst einnehmen oder inwiefern sie Machtstrukturen mit aufrechterhalten.

Die Schwierigkeit, eine postkoloniale Perspektive in der Wissenschaft, aber auch der Kunst der BRD zu etablieren, ist bereits von einigen TheoretikerInnen diskutiert worden.²⁷ Die Leerstelle in der Forschung hinsichtlich kolonialistischer Rassismen in der deutschen Geschichte und Gegenwart ist nach 1990 mehrfach darauf zurückgeführt worden, dass sich ein Großteil kritischer akademischer Zusammenhänge auf Antisemitismus fokussiert hätte (vgl. Bielefeld 1992, Rätzfel 1997, Conrad und Randeria 2002). Eine solche Erklärung tendiert dazu, die ‚Blindheit‘ gegenüber Kolonialrassismen ausgerechnet derjenigen Forschung vorzuwerfen, die machtkritische Analysen von Differenzkonstruktionen durchgeführt hat. Überschätzt wird mit diesem Vorwurf außerdem die Bereitschaft zur Aufarbeitung des Genozids an den Juden im Nationalsozialismus in der bundesdeutschen Öffentlichkeit, wie Astrid Messerschmidt eingewendet hat (2008), ganz zu schweigen von der Aufarbeitung der Morde an Sinti und Roma, Homosexuellen und Kommunisten. Insgesamt kann eine Verweigerung ausgemacht werden, den weiter existierenden eigenen Rassismus und Antisemitismus zu reflektieren und als Alltagswissen kritisch anzuerkennen. Eine Rhetorik der ‚Entschuldung‘ ist von der Antisemitismusforschung und in Diskussionen um die Erinnerung an die Verbrechen des Nationalsozialismus bereits mehrfach aufgezeigt und kritisiert worden, die Zurückweisung von Rassismus gegenüber Schwarzen, Migranten, People of Color usw. scheint damit nicht bloß einherzugehen, sondern sich noch zu potenzieren. Der Begriff der ‚Rasse‘ und damit zusammenhängend Rassismus galt

26 Zum Beispiel wenn Beuys' Kojoten-Aktion als Kritik der ‚Indianerpolitik‘ der USA inszeniert wird (wie in der Ausstellung „I like America. Fiktionen des Wilden Westens“ der Schirn Kunsthalle Frankfurt, 2006).

27 Aber auch eine geschlechtertheoretische Perspektive, die eine dekonstruktivistische Sichtweise von Geschlecht und Sexualität einfordert und die für die vorliegende Arbeit ebenfalls grundlegend ist, ist in der deutschen Kunst- und Wissenschaftslandschaft weiterhin randständig.

vielen – wie bereits erwähnt – als einer abgeschlossenen Vergangenheit angehörig oder wurde als nur im Ausland vorhanden betrachtet.²⁸ So wurde der Begriff ‚Rassismus‘ in den 1950er bis 1970er Jahren überwiegend mit den USA und Afrika, vor allem aber mit Südafrika in Verbindung gebracht.²⁹

Nicht behauptet werden kann jedoch, dass es gar keine Auseinandersetzung mit Kolonialgeschichte und Kritiken an anderen Rassismen und Differenzkonstruktionen außer Antisemitismus gegeben hätte! Entnannt werden mit dieser verallgemeinernden Behauptung die Proteste von People of Color, Schwarzen, Migranten und – damit zusammenhängend – von widerständigen linken, aktivistischen und subkulturellen Bewegungen. Diese Widerstandsbewegungen hatten sich vor 1990 zwar selten als ‚antirassistisch‘ bezeichnet, können im Nachhinein aber als solche tituliert werden.³⁰ Ob der Vorwurf der mangelnden Auseinandersetzung mit Kolonialgeschichte und (post-)kolonialistischen Verhältnissen auch für die Kunst uneingeschränkt gültig ist, will die vorliegende Arbeit ebenfalls zumindest ein Stück weit klären. Die Feststellung, dass es in der BRD „nur wenige koloniale Minderheiten“ gab, wodurch das ‚Kolonialismusthema‘ marginal blieb, wie Andreas Eckert und Albert Wirz es im Anschluss an Sara Friedrichsmeyer u.a. (1998) formulieren (2002: 375), darf nicht dazu führen, die Existenz und die Artikulationen von schwarzen Deutschen zu negieren.³¹

Erst in den letzten 20 Jahren sind die Proteste vor allem von AktivistInnen und WissenschaftlerInnen of Color ‚gehört worden‘, und so sind neben Antisemitismus auch verschiedene Formen von Rassismus (z.B. kolonialistische Rassismen, Antisemitismus, Antiziganismus) in die kritische Aufmerksamkeit einer bundesdeutschen Öffentlichkeit geraten und werden als historische, aktuelle und alltägliche Machtverhältnisse der BRD anerkannt und analysiert. Außerdem werden die Interdependenzen zwischen Kolonialismus und Nationalsozialismus, Rassismus und Antisemitismus zunehmend herausgearbeitet (vgl. Gilman 1999, Steyerl und

28 Dass der Rassebegriff in der bundesdeutschen Biologie erst in den 1970er Jahren aus den Lehrbüchern verschwand und einzelne Rasse-theoretiker bis ins 21. Jahrhundert an einer biologisch fundierten Auffassung öffentlich festhielten, hat Kerstin Palm dargelegt (2005). Solche Analysen wären auch für andere Disziplinen interessant und wichtig. Die weitgehende Tabuisierung des Begriffs und seine spezifische Verknüpfung mit biologischen Annahmen führten auch dazu, dass eine Umcodierung dieses Terminus, wie sie beispielsweise mit dem Begriff ‚race‘ in den USA von der schwarzen Bürgerrechtsbewegung vorgenommen und als politische Identitätsbezeichnung angeeignet wurde, in der BRD unmöglich war.

29 Das kann schon eine simple Literaturrecherche unter dem Schlagwort ‚Rassismus‘ nach Veröffentlichungen in der BRD vor 1990 deutlich machen. Zur Tabuisierung des Rassismusbegriffs s. ausführlich Heinz Müller (1997: 361).

30 S. dazu die bereits erwähnte Studie von Seibert (2008).

31 Gleichwohl leben in Deutschland im Vergleich zu anderen (ehemaligen) Kolonialmächten wenig Nachfahren von ehemals Kolonialiserten, weil die deutsche Kolonialpolitik diese nicht ins eigene Land holte, sondern sie als Arbeitskräfte in den Kolonien einsetzte oder ganze Gesellschaften zu ermorden versuchte (Eckert und Wirz 2002). Einer relativ kleinen schwarzen Community in der BRD entsprechen die Erfahrungen, die viele afro-deutsche Frauen artikulieren: sich mit ihrer Geschichte und Identität in Deutschland alleine zu fühlen (z.B. Oguntoye u.a. 1986: 9).

Gutiérrez Rodríguez 2003, Steyerl 2003, Arndt 2005, Ha 2005, Walgenbach 2005, Rommelspacher 2009, Messerschmidt 2008).³²

In der westdeutschen Kunstgeschichte hat, neben der oben bereits genannten Viktoria Schmidt-Linsenhoff (2003), Barbara Paul eine solche Perspektive, die Forschungen zur Geschichte des Nationalsozialismus mit postkolonialer Forschung verknüpft, aufgegriffen und auf die Disziplin selbst gerichtet (2003). Paul zeigt auf, dass sich diese nach 1945 wieder um den weißen, männlichen und heterosexuellen Künstler zentrierte, während gleichzeitig außereuropäische Kunstschaffende – zugunsten einer ‚schönen heilen Welt(ordnung)‘ – ausgeschlossen wurden. Ein solcher Ausschluss fiel hinter Diskussionen zurück, die in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts um eine Erweiterung des kunsthistorischen Kanons bereits geführt worden waren. Paul kann verdeutlichen, dass sowohl die Kolonialgeschichte als auch die nationalsozialistische Vergangenheit die Disziplin Kunstgeschichte prägten. Sie plädiert daher für eine weitere Verknüpfung von postkolonialer Forschung mit Analysen der Geschichte des Nationalsozialismus und des Antisemitismus.

Diesen Impuls möchte ich mit der vorliegenden Publikation aufnehmen. Bezogen auf meinen Forschungsgegenstand lassen sich zwar nur wenige künstlerische Verhandlungen ausmachen, die einen expliziten Zusammenhang mit der NS-Geschichte herstellen (s. die Arbeit von Olaf Metzel), meine These ist aber, dass in verschiedenen Arbeiten implizit auf diese Bezug genommen wird und sich ähnliche Muster und Strategien in der Verhandlung von kultureller Differenz und der Erinnerungskultur an den nationalsozialistischen Genozid und die nationalsozialistische Kunstpolitik ausmachen lassen.³³

„Kulturelle Differenz“ nach Homi K. Bhabha

Repräsentationen von kultureller Differenz, wie sie beispielsweise in Kunstwerken zu sehen gegeben werden, sind innerhalb einer postkolonialen Perspektive nicht

32 Hannah Arendt hatte 1955 die umstrittene These aufgestellt, dass der Hererokrieg 1904 die Praxis des Völkermords und die Einrichtung von Konzentrationslagern vorweggenommen habe (1955), s. dazu Sebastian Conrad und Chalini Randeria (2002: 40). Arendt hat damit schon früh die beiden Machtregime selbst in Verbindung gesetzt. Inwiefern postkoloniale Forschungen bezüglich Deutschland die Geschichte des Nationalsozialismus und ihre Nachwirkungen miteinbeziehen müssen, ist eine weitere zu klärende Frage. Als eine der ersten haben Hito Steyerl und Encarnación Gutiérrez Rodríguez zur Debatte gestellt, inwiefern sich die postkoloniale Theorie auf den deutschen Kontext anwenden lässt (2003). Steyerl plädiert für einen Ansatz, in dem die Analyse von Biopolitiken, d.h. von Macht- und Wissenssystemen, die ‚Lebensprozesse‘ kontrollieren und regulieren, ins Zentrum gestellt werden (2003).

33 Eine breit angelegte kulturwissenschaftliche sowie postkolonial- und gender-queer-theoretische Analyse zu kulturellen Konstruktionen von Ethnizität, kultureller Differenz und ‚race‘ in der Bundesrepublik Deutschland nach 1945, die ähnlichen Fragen wie die vorliegende Arbeit nachgeht, hat Kathrin Sieg vorgenommen (2002). Unter dem Titel „Ethnic drag“ versammelt die US-amerikanische Theaterwissenschaftlerin verschiedene Fallanalysen, in denen sie die spezifische Konzeption von ‚race‘ in der BRD aufzeigt. Die Studien von Sieg sind für mein Vorhaben inspirierend und ermutigend gewesen (vgl. insbesondere das Kapitel zu Beuys).

vorschnell als Widerspiegelungen von vorgegebenen ethnischen oder kulturellen Merkmalen zu verstehen, sondern als Prozesse der Signifikation und Markierung, die Differenzen zwischen Eigenem und Anderen herstellen und, um gültig zu bleiben, stets wiederholt werden müssen (Bhabha 2000: insbesondere 3f und 51f). Ein solcher Ansatz bedeutet nicht, die Realität der Menschen, die als Andere bezeichnet und klassifiziert werden, zu negieren. Es bedeutet auch nicht, dass Unterschiede zwischen Kulturen im Sinne eines simplifizierenden Kulturrelativismus geleugnet werden. Bhabha hat als einer der ersten Kulturwissenschaftler aus semiologisch-psychoanalytischer Perspektive ein Konzept ‚kultureller Differenz‘ formuliert, das sich gegen Vorstellungen von reinen kulturellen Existenzen wandte (2000). Kulturelle Differenzen erläutert er als Unterschiede zwischen verschiedenen und sich überschneidenden Zeichensystemen und denkt darin gleichzeitig die Ausschluss- und Abgrenzungsmechanismen westlicher Identitätsvorstellungen mit.

Bhabhas Theorien beziehen sich vor allem auf die moderne europäische Kolonialgeschichte, in der sich westliche Subjekte als unmarkierte und überlegene Norm setzten und davon ausgehend ein Anderes entwarfen und hervorbrachten. Er legt dieser Vorstellung von kultureller Differenz das psychoanalytische Schema psychischer Identitätsbildung von Jacques Lacan (1966/86) zugrunde (Bhabha 2000: 113f). Repräsentationen von Anderen dienen demzufolge der Rechtfertigung des Ausschlusses des Anderen und sind gleichzeitig aber auch Teil der Konstitution des Eigenen selbst. Eine ‚unmittelbare‘, ‚wahre‘ Wahrnehmung oder Wiedergabe eines Anderen als Entität ist innerhalb von Bhabhas Ansatz daher prinzipiell unmöglich. Das Andere existiert immer nur in Relation zum, als Teil vom und aus der Perspektive des Eigenen. Bhabha erläutert diese Unmöglichkeit mit dem Konzept der *différance* im Anschluss an Jacques Derrida (ebd.: 54). Er erklärt, dass „der Akt des kulturellen Ausdrucks [...] von der *différance* des Schreibens überkreuzt wird“ (ebd.). Verwiesen ist damit auf eine dekonstruktivistische, semiologische Annahme, die besagt, dass jede Bezeichnungspraxis strukturell auf Differenzsetzungen baut und immer auch verschoben, nie mit dem Bezeichneten identisch, sondern stets beweglich ist. Es heißt mitzudenken, dass die produzierte Bedeutung nie einfach mimetisch und transparent, sondern immer performativ hergestellt und als solche nicht endgültig fixiert ist.³⁴

34 Zum Konzept der *différance* s. Derrida (2004). Ein Aufeinandertreffen von Foucaults Diskursanalyse mit dem Dekonstruktivismus nach Derrida hat Hanke diskutiert (2010). Zwei Aspekte macht sie in Foucaults Schriften aus, die auch für die Fragen meiner Arbeit impulsgebend sind: den der Macht, wonach der Diskurs in erster Linie als kontrollierender begriffen werden kann, und den, der sich auf die symbolische Ordnung bezieht und in dem das ‚Wuchern‘ und ‚Rauschen‘ des Diskurses virulent wird. Bezüglich Letzterem bringt sie Derridas Konzept der Differenz/*différance* mit ein und folgert, dass „diskursive Produktivität als differentieller – oder besser: *différentieller* – Prozess zu begreifen [ist], in dem eindeutige Wahrheiten, Bedeutungen und Sinn konstitutiv unterlaufen und durchkreuzt werden“ [Hervorh. C.H.] (2010: 35). Bezogen auf die Hervorbringung von ‚kultureller Differenz‘ gilt es daher, sowohl den Mechanismen der Macht und Kontrolle als auch den unabschließbaren Sinnproduktionen und dem „Gleiten der Signifikanten“ (ebd.) nachzugehen. „Diskurse bringen Machteffekte hervor, unterlaufen und durchkreuzen sie jedoch gleichzeitig“ (ebd.).

Postkoloniale Theorien entwerfen nach Bhabha ein Konzept kultureller Differenz, das Kulturen und ihre Unterschiede in nicht essentialisierter Form denkbar macht. Gleichzeitig werden die Herstellungsprozesse von kultureller und vor allem hierarchisierter kultureller Differenz analysierbar, indem sie als Verhältnissetzung verstanden werden. Zumindest in der europäischen Tradition ist sie eine, in der sich das weiße Selbst als überlegen entwirft und gegenüber einem als unterlegen konstruierten nicht weißen Anderen abgrenzt und seine eigene Identitätskonstruktion auf diesem gleichzeitig aufbaut. Aus einer postkolonialen Perspektive geht es daher auch nicht darum, zu fragen, inwiefern Repräsentationen von kultureller Differenz ‚falsch‘ wären, sondern wie genau sie kulturelle Differenz dar- und somit auch herstellen. Insofern kulturelle Differenz immer eine Verhältnissetzung zum Eigenen ist, die ein Anderes nur in Bezug auf ein Eigenes denken kann, muss vor allem diese Verhältnissetzung betrachtet werden.

Für die vorliegende Arbeit heißt das konkret, dass sie analysiert, wie sich weiße KünstlerInnen und das von ihnen adressierte weiße Publikum ins Verhältnis zu denen, die als Andere markiert werden, setzen. Der Frage nachzugehen, wie kulturelle Differenz in der Kunst der BRD *verhandelt* wird, heißt, die Veränderbarkeit von hegemonialen Konstruktionen ernst zu nehmen, danach zu fragen, wo die Konstitutionen von Differenz entgleiten, d.h., wo sie sich (evtl. auch ohne dass es intendiert gewesen wäre) gegen Machtverhältnisse wenden, sowie über nicht diskriminierende und nicht rassistische Repräsentationen nachzudenken. Bhabha verwendet den Begriff der ‚Verhandlungen‘ an dem Punkt, an dem er über die Frage einer ‚linken Politik‘ nachdenkt und sich gegen eine auf Prinzipien beharrende Politik wendet (2000: 43). Während es in seinen Ausführungen in erster Linie um subversive Möglichkeiten subalternen Subjekte und Bewegungen geht, gehören zu meinem Forschungsprojekt wesentlich Fragen danach, inwiefern auch in kulturellen Produktionen vom Ort weißer hegemonialer Positionen (hier: von weißen KünstlerInnen) Brüche vorkommen, die Machtverhältnisse kritisieren oder fragwürdig werden lassen, ohne die eigene Privilegiertheit aus dem Blick zu verlieren.

Repräsentationen des Anderen als Eigenes analysieren – Das Eigene als Anderes darstellen

Die hier zu analysierenden Repräsentationen von kultureller Differenz sagen wenig über ihre Objekte – kulturell Andere und deren Kulturen – aus, sondern geben vielmehr Aufschluss über ihre ‚Konstrukteure‘. In diesem Sinne sind sie ‚reflexiv‘, wie ich es eingangs mit Morrison (1994) erläutert habe. Nach einem ‚postkolonialen Hype‘ und einer Fokussierung vieler weißer, westlicher ForscherInnen auf die kulturellen Produktionen von bis dato ausgeschlossenen und als ‚anders‘ markierten Subjekten ist diese Perspektive der postkolonialen Studien unter den Begriffen ‚Weißseinsforschung‘ und ‚Okzidentalismuskritik‘ erneut

eingefordert und betont worden. Kritische Weißseinsforschung plädiert für ein Sichtbarmachen und kritisches Reflektieren von Weißsein als unhinterfragter Normsetzung.³⁵ Die Okzidentalismuskritik schlägt in verwandter Weise vor, den Blick auf die eigene, weiße Wissenskonstituierung zu richten. Sie bezieht sich u.a. auf Fernando Coronil, der ähnlich wie Morrison dafür plädiert, nach Repräsentationen von ‚Andersheit‘ in Beziehung zu den impliziten Konstruktionen des Selbst zu fragen, und der den relationalen Charakter dieser Repräsentationen hervorhebt (Coronil 2002: 184).³⁶

Eine solche Perspektive, die den dargestellten Anderen als eigentlich Eigenes analysiert, hat erstmals Edward Said mit seiner berühmten und als Schlüsselkonzept postkolonialer Studien geltenden Analyse vom europäischen Orientalismus vorgenommen (Said 1978).³⁷ Mit einer an Michel Foucaults Diskursanalyse angelehnten Methode legte er die Mechanismen binärer Grenzziehungen und Ausschlussverfahren in europäischen Wissensproduktionen über ‚den Orient‘ dar und zeigte auf, wie ein orientalisches Anderes zur Konstituierung eines europäischen Selbst entworfen wurde. Den Orientalismus analysierte er als Konzept, das die koloniale Herrschaft nicht einfach nur rationalisierte, sondern erst ermöglichte (1978: 39). Analog zur Freud’schen Traumdeutung fragte Said nach einem manifesten und einem latenten Orientalismus. Er versuchte, mit dieser Unterscheidung nicht nur die offen dargelegten, intentionalen Erkenntnisse zu erfassen (manifeste Orientalismus), sondern unter Bezug auf psychoanalytische Erklärungsmodelle auch die nicht intentionale, unbewusste „Tiefenstruktur des Orientalismus, die politische Positionierung und den Willen zur Macht“ (Castro Varela und Dhawan 2005: 45). Said kommt am Ende seiner Studie zu dem Schluss, dass die Gewalt gegen den Orient vorwiegend in dessen abwertender Darstellung als negativem Gegenbild zum Okzident lag. Der Andere wurde ihm zufolge als das gänzlich Andere und Fremde dargestellt. Kritisiert wurde an Saids Studie jedoch, dass er trotz der an Foucault und Freud orientierten Methode nicht auf die ‚Ambivalenzen‘ des orientalistischen Diskurses eingegangen ist (vgl. Bhabha 2000: 106). Seine Analysen würden einer binären Konstruktion zwischen Eigenem und Anderem zu sehr verhaftet bleiben und die der Repräsentation des Anderen inhärenten Widersprüchlichkeiten so erneut in eine Richtung festschreiben (2000: 107).³⁸

35 Zu kritischer Weißseinsforschung s. Richard Dyer (1997), Maureen Maisha Eggers, Grada Kilomba, Peggy Piesche und Susan Arndt (2005), Hanna Hacker (2005), Eske Wollrad (2005) und für eine pointierte Zusammenfassung der Forschung im deutschsprachigen Raum Helga Amesberger und Brigitte Halbmayr (2008).

36 Für eine ausführliche Diskussion und Weiterführung von Coronils Forschungskonzept für eine Okzidentalismuskritik s. Gabriele Dietze, Claudia Brunner und Edith Wenzel (2009).

37 Für eine Zusammenfassung von Saids Orientalismus-Forschung und der kontroversen Debatte um diese s. Castro Varela und Dhawan (2005: 29ff) und in der kunstwissenschaftlichen Forschung Förschler (2010).

38 Spätere Forschungen konnten dagegen zeigen, dass die Diskriminierung vielmehr in der Struktur und Ordnung des Feldes der Repräsentation selbst liegt und orientalistische Repräsentationen wesentlich ambivalenter sind. So zeigte beispielsweise Thomas Scheffler mit einer kunsthistorischen Diskursanalyse von sogenannter romantischer Orientalmalerei, dass das vom Orient gemalte Bild ambivalent ist und nicht nur einen Entwurf des binären Anderen darstellt (1995).

Anders als Said es vom Orientalismus behauptet, scheint es, dass im Primitivismus des beginnenden 20. Jahrhunderts erst gar kein negatives Gegenbild vom Anderen ‚mehr‘ konstruiert wurde.³⁹ Im Gegenteil: Die KünstlerInnen idealisierten insbesondere afrikanische und ozeanische Kulturen und Menschen und stellten sich als mit diesen besonders verbunden, als diesen selbst ‚nahe‘ und fast schon ‚identisch‘ mit ihnen dar. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurden solche künstlerischen Positionierungen gegenüber dem Anderen insofern weitergeführt, als sich diverse Arbeiten ausmachen lassen, die zumindest auf den ersten Blick keine klare binäre Dichotomie zwischen Eigenem und Anderem artikulieren. Das ist der Fall, wenn beispielsweise Joseph Beuys behauptet, ein Schamane zu sein, wenn Rainer Fetting ein „Selbstporträt als Indianer“ malt oder Ulrike Rosenbach ein Bild von sich mit solchen von kulturell differenten Frauen überblendet. Die verschiedenen Formen, in denen sich die KünstlerInnen selbst (das Eigene) als Andere darstellen, habe ich zunächst verallgemeinernd als ‚In-eins-Setzung‘ beschrieben. Benannt sind damit Darstellungen, in denen sich die KünstlerInnen an die gleiche ‚Position‘ wie die Anderen setzen, sich als Andere imaginieren. Wie sind solche Darstellungen aus machtkritischer Perspektive zu analysieren?

Vor dem Hintergrund von diversen postkolonialen Forschungen, die verschiedene Formen von rassistischen Verhältnissetzungen analysiert haben, kann es weder darum gehen, in diesen künstlerischen In-eins-Setzungen mit kulturell Anderen vorschnell eine Kritik an tradierten Differenzkonstruktionen zu sehen, noch eine solche kategorisch auszuschließen.⁴⁰ Für die Analyse davon, ob und wie vordergründig nicht binäre und vermeintlich ‚positive‘ Darstellungen kultureller Differenz hierarchisierte und diskriminierende Machtverhältnisse weiter tradieren oder in diese intervenieren, sind Bhabhas theoretische Ausführungen, in denen dieser Ambivalenz als zentrales Charakteristikum der Konstruktion des Anderen beschreibt (2000), weiter hilfreich. Insbesondere Bhabhas Konzept des Stereotyps ist relevant für die Frage, wo trotz (oder: gerade aufgrund von) Ambivalenz Rassismus bestehen bleibt und wo rassistische Strukturen aufgezeigt und kritisiert werden.

39 Ich behaupte hier keine lineare Entwicklungsgeschichte von Kunst, die quasi automatisch zu einer postkolonialen Positionierung führt, hinter die man nicht mehr zurück könnte.

40 Auch andere TheoretikerInnen haben die Konstruktion des Anderen als aus der Perspektive des Eigenen hergestellte Repräsentation beschrieben. Beispielsweise Julia Kristeva erläutert in „Fremde sind wir uns selbst“ aus psychoanalytischer Perspektive, wie eigenes Verdrängtes auf den/die Fremde/n projiziert und diese/r damit überhaupt erst hergestellt wird (1988/1990). In ihren Ausführungen dominieren Projektionen von verdrängten, negativen Aspekten, obwohl sie auch faszinierende hervorhebt. Kristeva entwirft die Utopie einer Gesellschaft ohne Fremde, die dadurch entsteht, dass jeder sich selbst als schon Fremder anerkennt. Dieser Fokus ist als Gedankenkonstrukt attraktiv und für Diskussionen um gesellschaftliche Möglichkeiten und Ausrichtungen hilfreich. Von der gesellschaftlichen Realität meines Analysegegenstandes ist er aber noch zu weit entfernt, als dass er mir für die Analysen hilfreich sein kann. Aus einer kulturwissenschaftlichen und -analytischen Perspektive halte ich die Anerkennung der Differenz des Anderen, ohne deren Festschreibung und Dichotomisierung, für notwendig, um bestehende Diskriminierungen und Ungleichheiten kritisieren und verändern zu können.

Während im *DU DEN* der Begriff des Stereotyps schlicht als Vorurteil und Klischee definiert ist (1997), erläutert Bhabha diesen als vielschichtige Konzeption, die Teil des Prozesses der Subjektivierung (sowohl der Kolonisatoren als auch der Kolonisierten) ist. Die Funktion des Stereotyps⁴¹ innerhalb dieses Prozesses bestimmt er unter Rückgriff auf das psychoanalytische Konzept des Fetischismus (Bhabha 200: 109ff).⁴² Wie der Fetisch in Bezug auf sexuelle Differenz in psychoanalytischer Theorie bietet das Stereotyp in Bezug auf kulturelle Differenz die Möglichkeit, die Differenz anzuerkennen und *gleichzeitig* zu verleugnen. Diese Ambivalenz hebt Bhabha hervor, so schreibt er: „Der Fetisch – oder das Stereotyp – gewährt den Zugang zu einer ‚Identität‘, die ebenso sehr auf Herrschaft und Lust wie auf Angst und Abwehr basiert; in seiner gleichzeitigen Anerkennung und Ablehnung der Differenz stellt er eine Form von multiplem und widersprüchlichem Glauben dar“ (Bhabha 2000: 110). Mit Bhabha lässt sich argumentieren, dass das Stereotyp nicht allein deswegen rassistisch und machtvoll ist, weil der Andere als Gegenbild dargestellt wird, und umgekehrt auch nicht per se nicht rassistisch ist, weil es den Anderen als besser oder sogar als Eigenes imaginiert. Gewaltvoll und machtvoll ist es vielmehr, weil die rassistische Signifikation den Anderen feststellt, d.h. auf bestimmte Eigenschaften oder auf einen bestimmten Status, eine bestimmte Position reduziert und fixiert. „Denn das Stereotyp verhindert die Zirkulation und Artikulation des Signifikanten ‚Rasse‘ außer in Form seiner *Festgestelltheit* als Rassismus. Wir wissen immer schon, dass Schwarze zügellos sind, Asiaten doppelzüngig ...“ [Hervorh. H.B.] (Bhabha 2000: 112). Festgeschrieben oder fixiert ist er als vermeintlich identifizierbares und scheinbar wissensfähiges Objekt.

Um diese Fixiertheit aufrechtzuerhalten, muss das Stereotyp stets neu wiederholt werden. In dieser Notwendigkeit der Wiederholung des Stereotyps sieht Bhabha Möglichkeiten, subversiv in stereotype Konstruktionen zu intervenieren. Subversive Praktiken von Subalternen sind Bhabhas Forschungsfokus.⁴³ Bezüglich des Forschungsgegenstandes der vorliegenden Arbeit ist zu diskutieren, inwiefern die von den weißen deutschen KünstlerInnen vorgenommenen Verhandlungen kul-

41 Bhabha differenziert zwischen einer strukturellen und einer funktionalen Verbindung von Stereotyp und Fetisch (ebd.: 110), was ich hier vernachlässige.

42 Der Begriff des ‚Fetisch/Fetischismus‘ stammt aus der europäischen Religionskritik und wandelte sich in der Zeit des Kolonialismus zu einer verallgemeinernden Kategorie für Kulturpraktiken von sog. ‚Naturvölkern‘, die im Gegensatz zu eigenen abgewertet wurden. Im späten 19. Jahrhundert wurde er von Theoretikern wie Karl Marx und Sigmund Freud auch für europäische Phänomene verwendet, die sie in Analogie zu außereuropäischen Kulturpraktiken stellten. Bhabha wiederum hat aus einer schwarzen, postkolonialen Perspektive das psychoanalytische Konzept des Fetischismus aufgenommen, um damit rassistische Machtverhältnisse zu kritisieren – dieser Verwendungswiese schließe ich mich hier an. Für eine kritische Begriffsgeschichte s. Jan Dunzendorfer (2011).

43 Mit Möglichkeiten von visuellen Repräsentationen marginalisierter Subjekte haben sich Johanna Schaffer (2008) und Kerstin Brandes (2010) intensiv auseinandergesetzt.

tureller Differenz Möglichkeiten eröffnen, von einer weißen Position aus nicht rassistische und postkoloniale Positionen⁴⁴ zu beziehen.

Methodische Ansätze

Meinem Forschungsprojekt liegt die Annahme zugrunde, dass Kunst an der Hervorbringung eines Wissens über kulturelle Differenz beteiligt und in historisch gewordenen Machtverhältnissen situiert ist. Eine solche Annahme bedeutet, eine diskursanalytische Perspektive einzunehmen. Anstelle den ‚Sinn‘ eines Kunstwerkes in der Autorität des Künstlers/der Künstlerin zu suchen, befragt eine solche diskursanalytische Vorgehensweise die künstlerischen Arbeiten auf Bedeutungsproduktionen, die immer auch kontextabhängig sind. Die einzelnen künstlerischen Arbeiten habe ich innerhalb des Kontextes BRD verortet, der nicht nur als ein territorialer oder geografischer Ort, sondern auch als ein von unterschiedlichen diskursiven Formationen durchzogenes Feld zu verstehen ist. Für die konkreten Lektüren der jeweiligen künstlerischen Arbeit, die auf die Frage fokussieren, welche Aussagen zu kultureller Differenz gemacht werden, habe ich mich auf methodische Ansätze der Ikonografie/Ikonologie, der poststrukturalistischen Semiotik und der Mythenforschung gestützt, die ich im Folgenden kurz skizziere.

Erwin Panofsky hat mit der Ikonologie eine kunstwissenschaftliche Methode konzipiert, die Kunst als immer schon in gesellschaftlichen Kontexten existierend und auf diese bezogen betrachtet (1979). Silke Wenk hat seine Methode mit der Frage nach Bildern von kultureller Differenz, genauer von MigrantInnen, zusammengebracht und mit Panofsky konstatiert, dass nichts außerhalb eines kulturell vermittelten bzw. vermittelnden Codes lesbar ist (2011: 13). Wenk zeigt allerdings auch auf, inwiefern Panofsky seine Eingebundenheit in ein bedeutungsproduzierendes System westlicher Provenienz selbst verkennt und er dadurch meint, eine ‚eigentliche‘ Bedeutung auszumachen. Wenk plädiert daher an Panofsky anknüpfend und gleichzeitig über diesen hinausgehend für eine semiologische Methode, die Zeichen konsequent als nicht natürliche, sondern historisch gewordene versteht und gerade auch diejenigen Zeichen analysiert, die sich als ‚natürliche‘ ausgeben.

Semiologische Ansätze haben dargelegt, dass Zeichen nicht nur keine natürlichen, sondern auch keine feststehenden Entitäten sind, sondern als Elemente in historisch und sozial veränderlichen Verweisungssystemen existieren, die Signifi-

44 Der Begriff der künstlerischen Position ist mittlerweile eine gängige Formulierung im deutschsprachigen Kunstbetrieb. Für eine Kritik an dieser Verwendung s. Tom Holert (2002). Position ist hier im diskursanalytischen Sinne gemeint und bezeichnet Orte, die ein Diskurs mit hervorbringt. Nur von diesem Ort, dieser Position aus macht der Diskurs Sinn. Ich frage in den einzelnen Kapiteln danach, welche Aussagen die Arbeiten über kulturelle Differenz machen, in welche Diskurse sie sich einschreiben und welche Position die KünstlerInnen und ihre Arbeiten damit beziehen. Zur Diskursanalyse s. Foucault (1991 und 1992), eine Erläuterung des Begriffs in Zusammenhang mit postkolonialen Perspektiven nimmt Hall vor (1994a: 149ff).

kanten und Signifikate miteinander verbinden (Bal/Bryson 1991).⁴⁵ Zeichen, so lässt sich mit Wenk erläutern, gehen dabei nicht in einer einseitigen Zeichenfunktion auf, sondern sind durch ein System von Konnotationen als quasi ‚stillschweigende‘, sich einstellende Bedeutungen miteinander verbunden (1996: 6). Roland Barthes hat mit der von ihm entworfenen Mythenforschung ein Konzept entwickelt, mit dem die Produktionen von Bedeutungen auf mehreren Ebenen analysiert werden können (1964). Barthes verweist darauf, dass ein Zeichen, das aus einer arbiträren Verknüpfung von Signifikant und Signifikat besteht, auf einer weiteren Ebene mit anderen Zeichen verknüpft werden kann und so andere Bedeutungen hergestellt werden. Diese Bedeutungen zweiter Ordnung bezeichnet Barthes als Mythen. Mythen schreiben Dinge, Personen usw. Natürlichkeit zu und verleugnen deren historisches Gewordensein und die Funktionen in den jeweiligen Kontexten. Konkrete Geschichte wird dadurch ‚entannt‘ (ebd.). Anknüpfend an diese Ansätze nehme ich in der vorliegenden Arbeit Lektüren ausgewählter künstlerischer Projekte vor, die den Fragen nachgehen, welche Bedeutungen in den jeweiligen Kontexten und auf den unterschiedlichen Ebenen in den Arbeiten produziert werden, woher diese historisch gewordenen Bedeutungen stammen, mit welchen weiteren Bedeutungen sie sich verknüpfen, welche Mythen dabei entstehen und wie sich Bedeutungen verändern und umgeschrieben werden. Zu fragen ist dabei auch, welche verschiedenen Herstellungsbedingungen und Geschichte(n) darüber entannt, aber welche auch thematisiert werden.

Einer semiologischen, poststrukturalistischen Annahme zufolge kann es nicht nur ‚eine richtige‘ Lektüre von Bildern geben, sondern Kunst und generell Bilder bringen mehrere, manchmal auch entgegengesetzte Bedeutungen hervor. Dementsprechend erhebe ich hier nicht den Anspruch, die einzig richtige Leseweise vorgenommen zu haben. Im Gegensatz zu dem überwiegenden Anteil der kunsthistorischen Rezeption der analysierten Arbeiten konzentriere ich mich auf die Frage nach Machtverhältnissen. Als machtkritisch verstehe ich mein Forschungsprojekt dort, wo ich die historisch gewordenen und kontextabhängigen Bedeutungsproduktionen als beteiligt an der Hervorbringung eines Wissens (um kulturelle Differenz) und damit zusammenhängend auch von Machtverhältnissen ausmachen kann. Um dieses Wissen und seinen Anteil an der Produktion von Hierarchien oder aber auch ihrer kritischen Analyse anhand der Arbeiten diskutieren zu können, ziehe ich postkoloniale und feministische Theorien und Forschungen heran, die meiner Ansicht nach aufschlussreich für die erörterten Fragen sind – auch die Auswahl dieser Literatur ist letztlich meiner subjektiven und begrenzten Perspektive geschuldet.

45 Dass die Unmöglichkeit, Bedeutungen zu schließen, die Voraussetzung von Handlungsfähigkeit einschließt, hat Susanne Lummerding diskutiert und theoretisiert (2005). Diese Annahme ist auch die Voraussetzung für meine Fragestellung nach Umcodierungen von kultureller Differenz in der Kunst.

Die einzelnen Kapitel

Das zweite Kapitel meiner Arbeit ist eine genealogische Skizze des Primitivismus, in dem ich die Anfang des 20. Jahrhunderts neu konfigurierten und meinem Analysematerial historisch vorgängigen Darstellungsweisen kultureller Differenz sowie deren theoretische Rezeption und die spezifischen künstlerischen Fortführungen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts darlege. Letzteres kann ich insbesondere an Arbeiten von Willi Baumeister, der Künstlergruppe *SPUR*, von Georg Baselitz und Michael Buthe aufzeigen.⁴⁶ Es folgen sieben Kapitel mit Fallanalysen verschiedener Arbeiten von neun KünstlerInnen, die ich vor der historischen Folie des Primitivismus analysiere.

Meine Auswahl künstlerischer Positionen und Arbeiten erhebt keinen Anspruch auf einen umfassenden Überblick von Verhandlungen kultureller Differenz in der BRD. Die Zusammenstellung ist der Versuch, die dominanten, das heißt hier die bekanntesten künstlerischen Arbeiten, die ein Wissen über kulturelle Differenz in der BRD vor 1990 (mit-)produzieren, aufzuführen und dabei die vielfältigen Aspekte, die die Arbeiten aufrufen sowie die verschiedenen künstlerischen Mittel/Medien und Strategien, in denen diese verhandelt wurden, aufzufächern.

Kapitel 3 ist die Lektüre einer Performance von Joseph Beuys, der als einer der bekanntesten deutschen Künstler der Nachkriegszeit gilt. Beuys gab sich in seiner künstlerischen Praxis bekanntermaßen mehrfach als ‚Schamane‘ aus, verstanden als ‚östliches Phänomen‘, und erhob gleichzeitig den Anspruch, ein moderner ‚Gesellschaftsreformer‘ zu sein. In seiner Performance „I like America and America likes me“, 1974 [Abb. 10 – 21], verbrachte er drei Tagen mit einem Kojoten in einer Galerie in New York, wodurch neben dem ‚Schamanen‘ auch Bilder von ‚Indianern‘ aufgerufen werden. Die Aktion ist immer wieder auch auf Beuys‘ legendären Absturz als Stukaflieger im Zweiten Weltkrieg und seine vermeintliche Rettung durch Tataren bezogen worden. Außerdem wurde die Kojoten-Aktion mit dem Genozid der indigenen Bevölkerung Amerikas und auch mit dem Genozid der Juden im Nationalsozialismus in Verbindung gebracht. In den letzten Jahren und während meiner Arbeit an diesem Thema ist Beuys‘ Aktion durch den Film von Helmut Wietz mehrfach in Ausstellungen gezeigt und teilweise auch unter vermeintlich postkoloniale Vorzeichen gestellt worden. Das Kapitel 3 läuft daher am Ende auf die Frage hinaus, ob und inwiefern die Arbeit weniger eine postkoloniale Aussage artikuliert, sondern Teil der Selbstdarstellung eines deutschen männlichen Künstlers der Nachkriegszeit ist. Diskutiert wird, inwiefern dem deutschen Publikum eine neo-kolonialistische Projektionsfläche eröffnet wird und für welche Bedürfnisse und Imaginationen sich diese anbietet.

46 Die künstlerischen Positionen, die ich im Kapitel zum Primitivismus diskutiere, lassen sich nicht trennscharf von denen der folgenden Kapitel unterscheiden. Dass sich in fast allen Arbeiten Kontinuitäten und Fortsetzungen, aber auch Brüche und Diskontinuitäten des Primitivismus aufzeigen lassen, bestätigt meine These, dass der Primitivismus in der BRD sich besonders lange unkritisiert fortsetzen ließ.

Wolf Vostell ist ebenfalls ein bekannter deutscher Künstler, seine Arbeiten sind in den letzten Jahren allerdings seltener in Großausstellungen gezeigt worden. Vostell setzte sich in seiner künstlerischen Praxis vielfach mit der Darstellung von Kriegen und auch mit Dekolonisationsbewegungen (Vietnamkrieg, Anti-Apartheid-Bewegung in Südafrika usw.) auseinander. In seiner Collage „Miss America“, 1968 [Abb. 26], bearbeitete er die zur Ikone gewordene Fotografie des Fotografen Edward Adams, die eine Erschießung eines Vietcongs zeigt, und kombinierte sie mit dem Bild weißer Weiblichkeit, das für die USA steht. In seiner Arbeit „Die Fluxisten sind die Neger der Kunstgeschichte“, 1980 [Abb. 25], verwendet er eine Fotografie von demonstrierenden Schwarzen der Anti-Apartheid-Bewegung Südafrikas und bezeichnet die zu sehenden Aktivisten mit Namen von hauptsächlich europäischen männlichen *Fluxus*-Künstlern. Im Zentrum beider Analysen steht in Kapitel 4 die Diskussion der konkreten Formen von Vostells Verhältnissetzungen von kulturell Anderem und Eigenem. In der erstgenannten Arbeit ist diese Setzung vor allem geschlechtlich aufgeladen, während sie in der zweiten Arbeit als vereinnahmende Geste, aber gleichzeitig auch als Reflexion über Blickverhältnisse und widerständige Strategien beschrieben werden kann.

Lothar Baumgarten ist derjenige deutsche Künstler, der sich am frühesten und am häufigsten mit Diskursen über kulturelle Differenz beschäftigt hat und dies weiter tut. Er wandte sich mit seiner künstlerischen Praxis schon früh dezidiert ethnologischen Strategien und Methoden zu. In seiner Arbeit „unsettled objects“, 1968 [Abb. 31 – 44], werden Aufnahmen aus einem ethnologischen Museum zu sehen gegeben und kommentiert. Neben einer Diskussion der spezifischen Form künstlerischer Institutionskritik in diesem Kunstwerk, die ich mit Bourdieu als ‚teilnehmende Objektivierung‘ beschreibe, diskutiere ich in Kapitel 5 außerdem, ob und inwiefern sich von Baumgartens Arbeit Ideen ableiten lassen, wie mit kulturellen Artefakten außereuropäischer Kulturen, die zahlreich in europäischen Museen und Archiven lagern, umgegangen werden kann.

Die Künstlerin Ulrike Rosenbach ist als feministische Künstlerin bekannt geworden. Sie verwendet in ihrer Kunst ebenfalls Bilder, die Teil ethnologischer Wissensproduktionen sind. In ihrer Performance „Frauenkultur – Kontaktversuch“ [Abb. 45 – 51] und in zwei weiteren Arbeiten einer Trilogie aus den Jahren 1977 und 1978 [Abb. 52 – 54, Abb. 55, 56] arbeitet sie mit ethnografischen Porträts von Frauen unterschiedlichster Kulturen und kombiniert diese mit dem Bild einer palästinensischen Terroristin, mit europäischen Madonnenfiguren und mit einer Videokamera. Welche Versprechungen Rosenbach in den verwendeten Bildern aus einer feministischen Perspektive sucht, ob sie diese findet und wie sie ihre eigene Suche verhandelt, ist Thema von Kapitel 6.

Sigmar Polke hat Collagen erstellt, in denen das intertextuelle Bildgefüge aus Kunst, Massenmedien und Bildproduktionen kritisch befragt wird und die unter anderem Ästhetiken aus alternativen aktivistischen und subkulturellen Zusammenhängen zitieren. Vor allem in drei seiner Arbeiten geht es auch um kulturelle Differenz. Das Gemälde „Negerplastik“, 1968 [Abb. 57], eine Collage aus der Zeit

schrift „Day by Day ... They Take Some Brain Away“, 1975 [Abb. 60], und die Tafel mit dem schlichten Titel „Neu-Guinea“ aus der Serie „Wir Kleinbürger! Zeitgenossen und Zeitgenossinnen“, 1976 [Abb. 61], bearbeiten verschiedene Signifikationen von kultureller Differenz. Inwiefern diese Arbeiten Stellung zu (klein-)bürgerlichen Fantasien beziehen, ist Thema von Kapitel 7.

Die KünstlerInnen der *Neuen Wilden* lassen schon mit ihrer Bezeichnung ‚primitive‘ Andere assoziieren. In ihrer Malerei, mit der sie in den 1980er Jahren als ‚deutsche Kunst‘/‚deutsche Künstler‘ gefeiert wurden, finden sich verschiedene Referenzen auf kulturelle Differenz. Rainer Fetting porträtiert sich selbst als ‚Indianer‘ [Abb. 63], während er gleichzeitig eine ‚homosexuelle Ästhetik‘ mit produziert. Elvira Bach stellt sich selbstbewusst als Schwarze [Abb. 68] oder in sexueller Intimität mit einem schwarzen Mann dar [Abb. 72]. Walter Dahn malte mit seinem Kollegen Jiří Dokoupil eine Serie mit dem Titel „Afrika-Bilder“, 1983 [Abb. 76, 77], und kurze Zeit später auch ein Karikatur-ähnliches „Selbstporträt als chinesischer Afrikaner“, 1984 [Abb. 79]. Alle drei KünstlerInnen erheben auf unterschiedliche Weise Anspruch, mit ihren Arbeiten ‚emanzipativ‘ zu sein. Inwiefern sie diese Absicht auch hinsichtlich kultureller Differenz einlösen, welche Aussagen die Arbeiten machen und welche Funktionen sie eventuell erfüllen, diskutiere ich in drei Unterkapiteln von Kapitel 8.

Thema von Kapitel 9 ist eine Arbeit von Olaf Metzger. Metzger ist einer der wenigen Künstler, der sich mit kultureller Differenz im eigenen Land und im Hinblick auf MigrantInnen auseinandergesetzt hat. In seiner Aktion „Türkenwohnung Abstand 12.000 DM VB“, 1982, entstand ein Relief mit einem überdimensionalen Hakenkreuz, von dem eine mittlerweile mehrfach reproduzierte Fotografie existiert [Abb. 80]. Während auch in anderen Arbeiten die Frage nach Verknüpfungen zum Nationalsozialismus gestellt wird, ist sie in Metzgers Arbeit überdeutlich. Ob sie eine ‚platte Attitüde‘ ist oder welche Aussage und Funktion sie sonst erfüllt, ist hier zentral.

Überlegungen dazu, inwiefern sich zwischen den einzelnen Arbeiten Ähnlichkeiten und Unterschiede in den Strategien, Motiven und Mustern ausmachen lassen, formuliere ich in einem Schlusskapitel.