

# Trope & Tropen

- Thema**
- 1 **Bildspeckle The Library of Things We Forgot to Remember** Kudzanai Chiurai
- 2 **Zur Schrift Letzte Nacht** Carlos Toledo
- 3 **Editorial Gemachtes Vergessen** Jens Kastner
- 4 **Zu den künstlerischen Beiträgen**
- 5 **Südliche Konstellationen: Andere Geschichten, andere Modernitäten**  
Bojana Piškur
- 8 **Marxistische Verdrängungsleistungen** Philippe Kellermann
- 11 **Im Gespräch „aus der Abwesenheit oder den Spuren zu lernen“**  
mit Andrea Ancira García und Herbert Justnik
- 14 **Glosse Vergessene gemachte Utopien** Anarchistisches Schreiben im Spanien  
der 1920er und 1930er Jahre. Christina Wieder
- 15 **Die Erinnerung der extremen Rechten und ihr Kampf für das Vergessen**  
Eine Reflexion 50 Jahre nach dem Staatsstreich in Chile. Manuela Badilla Rajevic
- 16 **Mittelposter** Elif Süsler-Rohringer
- 20 **Kunst schafft Erinnerung** Zur (Wieder-)Entdeckung verfemter Kunst und  
Künstler:innen. Asta von Mandelsloh
- 22 **Vergessene Proteste gegen Kolonialdenkmäler in den 1960er und 1980er  
Jahren** Niels Seibert
- 25 **Im Buch Gemachtes Vergessen** Jens Kastner
- 26 **Rückseite** Sergio Valdés
- Kunstpolitik**
- 26 **Pay the Artist Now! Infotour** Ein Gespräch über die ersten zwei Tourstopps  
in Innsbruck und Klagenfurt. Mit Gabriel Moncayo Asan, Sheri Avraham  
und Michael Strasser
- 28 **Kampf um Anerkennung: Fair Pay für Künstler:innen** und was dies  
mit den Lohnabschlüssen im Handel zu tun hat. Yvonne Gimpel
- 29 **Der erste Schritt ist der Eingang** Philipp Muerling
- 30 **„Video hod de Radiostern aus’mochn“** Einige Gedanken über die rasante  
Entwicklung von generativer KI und bedingungslosem Grundeinkommen für  
Künstler:innen. Sheri Avraham
- 31 **Kolumne des Vorsitzes der IG Bildende Kunst Politisch handeln** Almut Rink  
und Carla Bobadilla

**Miai****Zur Schrift**

➔ In jeder Ausgabe des *Bildpunkt* wird der Titel des Schwerpunktthemas in einer anderen Schrifttype gesetzt, diesmal in der *Miai* (Doris Lang, Wien 2018, <https://mostly.graphics/Miai>). Sie ist der Versuch, Werkzeuge und Technik der japanischen Kaligraphie in ein lateinisches Schriftbild zu übersetzen und die Ansprüche der Lesbarkeit in der Typographie zu erfüllen. Neben den lateinischen Schriftschnitten verfügt die Schrift auch über japanischen Silbenschriften. Anne Quito plädiert in *Karate, Wonton, Chow Fun: The end of „chop suey“-fonts* (CNNstyle 2021) für einen solchen Dialog

der Schriften, Sprachen und Kulturen. Paul Shaws erzählt in *Stereo Types* (Print Magazine 2009) die Geschichte der „ethnic types“, die seit dem 19. Jahrhundert als „exotisch“ interpretiert wurden, bei denen jedoch keine tiefgehende Auseinandersetzung mit den ursprünglichen Schriftkulturen stattfand. In der Installation *Disorientating Typography* im Volkskundemuseum Wien 2024 kritisiert das Künstler\*innenkollektiv Mai Ling in einer Installation die Nutzung von „Asian Fonts“ für die Beschilderung von asiatischen Restaurants in Wien. Gleichzeitig fragen sie, ob diese doch auch zur Identitätsbildung und zur kulturellen Vielfalt in der Stadt beitragen.

➔ Carlos Toledo

Medieninhaberin, Verlegerin, Herausgeberin:

IG Bildende Kunst

Gumpendorfer Str. 10–12, 1060 Wien

+43 (0)1 524 09 09, [office@igbildende.kunst.at](mailto:office@igbildende.kunst.at)

[www.igbildendekunst.at](http://www.igbildendekunst.at)

Redaktion: Eva Dertschei, Jens Kastner (Koordination),

Mariel Rodríguez Rodríguez, Sophie Schasiepen,

Nora Sternfeld, Carlos Toledo, Vasilena Gankovska

Grafische Gestaltung: Toledo i Dertschei

Laufschrift: Sindelar von Stefan Willerstorfer

Papier: Munken Polar Rough, 120g

Druck: Gerin Druck GmbH, Wolkersdorf

Abo Inland €16,- | Abo Ausland €22,-

Bildpunkt ist Kooperationspartner von [linksnet.de](http://linksnet.de)

ISSN 2074-9783

Gefördert durch

 Bundesministerium  
Kunst, Kultur,  
öffentlicher Dienst und Sport

 Stadt  
Wien | Kultur

**Jens Kastner****Trope und Tropen****Editorial**

➔ Wie rezipieren wir das Andere, ohne es uns auf illegitime Weise anzueignen? Wie und was greifen wir auf, ohne Stereotype zu reproduzieren und Exotisierung zu betreiben?

Die bolivianische Aktivistin Adriana Guzmán Arroyo kritisierte kürzlich in einem Interview mit der spanischen Tageszeitung *El País* den eurozentrischen Feminismus für seinen „kolonialen, paternalistischen

Blick“. Über eurozentrische Feministinnen sagt sie: „Sie sehen in uns eine Anekdote. einen Farbtupfer, etwas Exotisches:

indigene Menschen, die sich Feministinnen nennen.“ Aber sie selbst sprächen nicht von indigenem Feminismus, „wir sprechen von feminismo comunitario; genauso wie wir von materialistischem Feminismus sprechen, nicht von weißem Feminismus, auch

wenn er weiß ist.“ Das Andere als Anderes, hier Indigenes zu sehen, hat eine lange Tradition in

der künstlerischen Aneignung. Weder emanzipatorische soziale Bewegungen noch künstlerische Praktiken sind vor Exotisierungen gefeit. So fungierten die Tropen als Ort der Sehnsucht in Paul Gauguins rosafarbenen Bergen und karmesinroten Gewässern, aber es gibt auch das den Tropen innewohnende Böse, das Fitzcarraldo bestraft und Marlow verschlingt, um ihn im Herzen der Finsternis auszuspucken. Sie sind das Zentrum der unerschöpflichen Trope, in der das/die/der tropische Andere als das Gegenbild zum gemäßigten Selbst zu existieren beginnt. Dschungel, Wüsten, Tropen sind Landschaftsbilder, aus denen künstlerisches Schaffen sich häufig bediente und mit denen sie auch materiell verhandelt waren, als in Kolonien geborene oder aufgewachsene Europäer\*innen, als Wissenschaftstourist\*innen, als Sozialbewegte. Die Tropen usw. fungieren als Terrain der Selbstvergewisserung angesichts des undurchschaubar erscheinenden Anderen. Dieser Auseinandersetzung liegen koloniale Ausbeutungsverhältnisse zu Grunde, eine globale ökonomische Ungleichheit, die bis heute auch den Konsum kultureller Güter und das Kunstfeld prägen. Deshalb geht es bei der Verknüpfung von Tropen und Trope auch um die Debatten um Privilegien und wie mit ihnen umzugehen ist, um kulturelle Aneignung und wann sie legitim ist, um Exotisierung und wie ihr auszuweichen ist.

Dem schweißtreibenden Diskurs um Exotismen und der Konstruktion von Andersheit geht diese Ausgabe des *Bildpunkt* aus – wie immer – aktivistischer, kulturtheoretischer und künstlerischer Perspektive nach. ➔



**Jens Kastner** ist koordinierender Redakteur.

## Kudzanai Chiurai Bildstrecke Elif Süssler-Rohringer Mittelposter Sergio Valdés Rückseite

Drei künstlerische Beiträge begleiten jede Ausgabe des Bildpunkt und sind als eigenständige Kommentare und Reflexionen zum jeweiligen Thema des Heftes zu verstehen.

📖 *The Library of Things We Forgot to Remember* ist ein Projekt des Künstlers **Kudzanai Chiurai**. Was als Teil seiner Ausstellungen begann, hat nun ein permanentes zu Hause in einem kleinen Einkaufszentrum in Johannesburg. Chiruai, der in Zimbabwe geboren ist und in Südafrika lebt, macht hier seine persönliche Sammlung aus Platten, Büchern, Zines, Postern und vielem mehr öffentlich zugänglich. Das Archiv beruht auf Interaktion: Es gibt Hörstationen und Raum zum Recherchieren, die Sammlung wird durch Schenkungen von Privatpersonen und Institutionen ständig erweitert und Chiurai hat im Lauf der Zeit diverse Personen eingeladen, für internationale Ausstellungen eine Auswahl aus der Sammlung zu kuratieren. Dabei realisiert er nichts weniger als eine alternative Geschichtsschreibung afrikanischer Geschichte, insbesondere der Befreiungsbewegungen. Politische Reden, *struggle songs*, panafrikanische Mobilisierung – all das wird in der *Library of Things We Forgot to Remember* in Bezug zur Gegenwart gesetzt.

Auf dem Rückencover zeigen wir Filmstills aus dem Dokumentarfilm *Tomacorriente – Eine Ge-*

*schichte von Rock, Jugend und Rebellion in Guatemala –, Dokumentarfilm in Vorbereitung (2024) von Sergio Valdés*. Valdés sucht in seinen Arbeiten nach formalen Lösungen für die Darstellung eines Raums der Begegnung zwischen Politischem und Poetischem, Rationalem und Emotionalem. Einen großen Einfluss hatte das Schaffen und soziale Engagement von Luis Cardoza y Aragón auf ihn. Von Armando Lazo hat Valdés gelernt, sich einen kinematografischen Code anzueignen, sich auf die Form und ihre politischen Implikationen zu konzentrieren, nach dem Vorbild von Glauber Rocha, Dziga Vertov und Jean-Marie Straub. Für Valdés ist die Standfotografie ein Spiegel der Erinnerung, getragen von der Poetik des Augenblicks. Die Leinwand wird zum Ort der Reibung, der Begegnung des einen mit dem anderen, der Vergangenheit mit der Gegenwart, des Vergessens mit der Erinnerung, der Nostalgie mit der Realität, der Kreativität des Künstlers mit der Sensibilität derer, die, wenn sie mit dem Geschaffenen konfrontiert werden, es neu erfinden und es auf ihre eigene Utopie hin ausrichten.

Eine digitale Collage (2024) von der Künstlerin, Textil- und Grafikdesignerin **Elif Süssler-Rohringer** zeigen wir auf dem Mittelposter. In ihrer Doktorarbeit beschäftigt sie sich mit dem Transfer von Designkenntnissen aus einer postmigrantischen Perspektive. Auch forscht sie zu Lücken in der Erinnerungskultur und untersucht vergessene Geschichten transnationaler Verknüpfungen. Die hier gezeigte Collage besteht aus Archivbildern der Textilfabrik Franz M. Rhomberg aus Vorarlberg und einer Detailzeichnung, die in vereinfachter Form das „Türkenmuster“ darstellt. Das Türkenmuster ist seit dem 18. Jahrhundert ein wiederkehrendes Motiv in der Textilgeschichte, dessen Ursprung ungeklärt ist. Türkenmuster tauchen zu unterschiedlichen Zeiten und an verschiedenen Orten auf. Sie zeugen von einer globalen Textilgeschichte: an die Stelle nationalen Ursprungs tritt ein Netzwerk von Transfers, eine Geschichte der Wiederholungen, eine Geschichte der Muster von Textilmustern. (© die Bilder im Hintergrund: Wirtschaftsarchiv Feldkirch) 📖

Bojana Piškur

## Was sind die Tropen?

Das Tropische in der visuellen Kultur des Tourismus

Über die Tropen als Sehnsuchtsort für Tourist\*innen, Künstler\*innen und die Wissenschaft. Und über den Blick als Ausdruck von Machtverhältnissen und Instrument der Klassifizierung.

☞ Die Tropen liegen zwischen den Wendekreisen des Krebses und des Steinbocks auf 23,5° nördlicher und südlicher Breite. Gemeinhin als ein realer, physisch-geografischer Raum wahrgenommen, sind sie gleichermaßen kulturelle Konstruktion und Teil eines Machtdiskurses, der eng mit der Geschichte kolonialer Expansion verbunden ist.<sup>1</sup>

Die Tropen werden vor allem als Naturraum imaginiert: Sonne, Strand, Meer, Palmen und Inseln, Regenwälder und wilde Tiere, Blumen, Früchte und „Exotik“. Stellvertretend für die Tropen stehen der einsame Traumstrand, Einheimische in der Tradition des „edlen Wilden“, als den Tourist\*innen zu Diensten stehende Angestellte oder als erotische Verführerinnen, außerdem die farbenprächtige, üppige Natur des „wilden“, „unberührten“ Regenwaldes, die einem „grauen Alltag“ zu Hause entgegengesetzt wird.

Nahezu das gesamte Tropengebiet stand zwischen dem 16. und 19. Jahrhundert unter der Herrschaft europäischer Kolonialmächte,<sup>2</sup> der Tropentourismus entwickelte sich im 19. Jahrhundert zusammen mit dem europäischen Ko-

lonialismus und viele heutige Reiseziele liegen in ehemaligen Kolonialgebieten in den Ländern des globalen Südens. Die Bilder des Tourismus in den Tropen basieren auf kolonialen Vorbildern, die seit der europäischen Expansion über die Hochkunst Einzug in die Populärkultur fanden und exotistische Klischees bedienen. Historisch entstandene Konstruktionen der Tropen finden so ihre Fortführung im heutigen Tourismus.

Für den Soziologen John Urry steht der Blick im Zentrum der touristischen Aktivität. Die touristische Erfahrung ist zum größten Teil visueller Natur, das Sehen die zentrale touristische Tätigkeit und der Blick konstitutiv für den Tourismus.<sup>3</sup> Der touristische Blick wird durch Imagination, kulturelle Praktiken und Performanz erzeugt, bestätigt und aufrechterhalten. Wenn auch historisch und sozial veränderlich, hat er als Produkt einer sozialen und kulturellen Konstruktion normativen Charakter.<sup>4</sup> Bilder tropischer Destinationen zirkulieren in einer Vielzahl von Medien – im Fernsehen, in Filmen, Zeitungen und als Hochglanzfotos in Reisebroschüren, -zeitschriften und -büchern, als Werbeanzeigen, in Computerspielen und im Internet<sup>5</sup> und sind sowohl materieller (Postkarten, Schnappschüsse, Videos) als auch immaterieller Natur (Hoffnungen, Träume, Wünsche).<sup>6</sup> Sie lösen Sehnsüchte aus und regen dazu an, zu dem jeweiligen Ziel zu reisen. Die Reise selbst wird zum Mittel, die benannten Orte und Sehenswürdigkeiten aufzusuchen und im eigenen Urlaubsfoto festzuhalten.

Zentral ist dabei die Fotografie. Weil sie gemeinhin als getreues Abbild der Wirklichkeit verstanden wird, werden durch Fotografien transportierte Vorstellungen der Tropen als „wahr“ empfunden. Dabei handelt es sich jedoch um komplexe Bildkonstruktionen, die die Vorstellung von tropischen Regionen und deren Wahrnehmung im Westen mitbestimmen.

Die romantische Suche nach unberührter Natur ist bis heute eines der Hauptmotive des Tourismus. Hans Magnus Enzensberger zufolge wird die

gewünschte Zivilisationsferne in einer Natur gesucht, die räumlich und zeitlich entfernt liegt und

**1** Vgl. Klaus-Dieter Lehmann: *Grußwort*, in: *Die Tropen. Ansichten von der Mitte der Weltkugel*, Ausst.-Kat. Martin-Gropius-Bau, Berlin, hg. von Alfons Hug, Peter Junge, Viola König, Bielefeld 2008 (Kerber), S. 6–7, hier S. 6; vgl. Alexandra Karentzos: *Wilde Mode. Exotismus und Tropikalismus*, in: Gerald Schröder, Christina Threuter (Hg.): *Wilde Dinge in Kunst und Design: Aspekte der Alterität seit 1800*, Bielefeld 2017 (transcript), S. 98–117, hier S. 100. Dieser Beitrag fasst wesentliche Aspekte meiner Dissertation zusammen. Hanna Büdenbender: „Wow, that’s so postcard!“ *De-/Konstruktionen des Tropischen in der zeitgenössischen Fotografie*, Dissertation Technische Universität Darmstadt, Bielefeld 2022 (transcript).

**2** Vgl. Peter Junge: *Alte Kunst in den Tropen*, in: *Die Tropen. Ansichten von der Mitte der Weltkugel*, Ausst.-Kat. Martin-Gropius-Bau, Berlin, hg. von Alfons Hug, Peter Junge, Viola König, Bielefeld 2008 (Kerber), S. 47–59, hier S. 48.

**3** Vgl. John Urry: *The Tourist Gaze. Leisure and Travel in Contemporary Societies*, London / Newbury Park / New Delhi: Sage 1990; vgl. Cord Pagenstecher: *Der bundesdeutsche Tourismus. Ansätze zu einer Visual History: Urlaubsprospekte, Reiseführer, Fotoalben 1950–1990*, Dissertation Freie Universität Berlin 2003, Studien zur Zeitgeschichte, Bd. 86, Hamburg 2012 (Verlag Dr. Kovač), S. 26.

**4** Vgl. Urry 1990, S. 1.

**5** Vgl. Felix Driver: *Imaginative Geographies*, in: Paul Cloke, Philip Crang, Mark Goodwin (Hg.): *Introducing Human Geographies*, London 2005 (Hodder Arnold), S. 144–155, hier S. 153.

**6** Vgl. David Crouch, Nina Lübbren: *Introduction*, in: Dies. (Hg.): *Visual Culture and Tourism*, Oxford / New York 2003 (Berg), S. 1–20, hier S. 5.

**7** Vgl. Hans Magnus Enzensberger: *Eine Theorie des Tourismus*, in: Ders.: *Einzelheiten, Bd. 1: Bewußtseins-Industrie*, Frankfurt am Main 1969/1958 (Suhrkamp), S. 179–205, hier S. 190f.

**8** Vgl. Michael Maurer: *Sehnsucht. Zur Archäologie eines Reisetivots*, in: Orte der Sehnsucht. Mit Künstlern auf Reisen, Ausst.-Kat. LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster, hg. von Hermann Arnhold, Regensburg 2008 (Schnell & Steiner), S. 19–23, hier S. 20.

**9** Vgl. Christian Kravagna: *The Artist as Traveller. Aus den Reisealben der (Post-)Moderne*, in: Matthias Michalka, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.): *The Artist as ...*, Nürnberg 2006 (Verlag für moderne Kunst), S. 111–136, hier S. 117.

**10** Vgl. John Urry: »The Tourist Gaze ›Revisited‹«, in: *American Behavioral Scientist*, Bd. 36, Nr. 2, November 1992, S. 172–186, hier S. 176–178.

**11** Vgl. Mike Robinson, David Picard: *Moments, Magic and Memories: Photographing Tourists, Tourist Photographs and Making Worlds*, in: Dies. (Hg.): *The Framed World. Tourism, Tourists and Photography*, Farnham/Burlington 2009 (Ashgate), S. 1–37, hier S. 27.

**12** Um diese Machtverhältnisse fassen zu können, ist eine Verbindung des Konzepts des touristischen Blicks mit dem kolonialen Blick hilfreich, den Mary Louise Pratt in den postkolonialen Diskurs über Reiseliteratur eingeführt hat. Vgl. Mary Louise Pratt: *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, London / New York 1992 (Routledge).

**13** David Arnold: *The Tropics and the Traveling Gaze. India, Landscape, and Science, 1800–1856*, Seattle/London 2006 (University of Washington Press), S. 110; vgl. Stephan Besser: *Pathographie der*

die ein besseres, einfacheres Leben anderswo und in der Vergangenheit verspricht.<sup>7</sup> Je weiter die Entfernung und je andersartiger, ursprünglicher und „exotischer“ das Ziel, desto besser eignet es sich als touristischer Sehnsuchtsort.<sup>8</sup> Die Zeit soll „stehengeblieben“ sein. Sehnsuchtsziele erscheinen damit sowohl räumlich als auch zeitlich parallelisiert von Ferne und Vergangenheit folgt der Tourismus in den Tropen den Reisen von Künstlern und Ethnologen, die seit dem 19. Jahrhundert auf der Suche nach im Verschwinden begriffenen Kulturen waren, die immer weiter wegzurück schienen.<sup>9</sup>

Als Blickregime ist der touristische Blick auf tropische Reisegebiete, ihre Landschaft und ihre Bewohner\*innen Ausdruck ungleicher Machtverhältnisse.<sup>10</sup> Die Fantasie eines „Lebens in der Vergangenheit“ wird auf die fremden Landschaften und Menschen projiziert,<sup>11</sup> die den Idealisierungen eines traditionellen Lebens entsprechen sollen, womit der touristische Blick

zu einem kolonialen touristischen Blick<sup>12</sup> wird.

In Anlehnung an Edward Saids Orientalismus versteht der Historiker David Arnold unter Tropikalität die Konzeptualisierung und Repräsentation der Tropen in der europäischen Imagination und Erfahrung beziehungsweise ihre konstruierte und diskursiv bestimmte Repräsentation in der westlichen Imagination.<sup>13</sup> Insgesamt umfasst die Tropikalität sowohl eine Auf- als auch eine Abwertung der Tropen als „dialectic of ‚paradise and pestilence‘“<sup>14</sup> zwischen positiven Vorstellungen, Wünschen und Sehnsüchten und negativen Gefühlen wie Abneigung, Abgrenzung, Angst oder imperialen Bestrebungen. Damit einher geht die binäre Unterscheidung zwischen den „gemäßigten“ und den „tropischen“ Zonen, verbunden mit der Konstruktion einer europäischen „Normalität“ und ihrem tropischen „Anderen“.<sup>15</sup>

Die Idee der Tropikalität ist bis heute insbesondere mit den Regionen verbunden, die erst verhältnismäßig spät ins europäische Bewusstsein traten: Südamerika und die Inseln des Pazifiks. Dementsprechend sind die geografischen Räume des tropischen Regenwaldes und des Strandes Hauptgebiete der Tropikalität. Afrika, Indien und sogar Indo-China sowie die östlichen Gewürzinseln waren dagegen im Westen bereits seit der Antike bekannt.<sup>16</sup> Der afrikanische Kontinent wurde als zu fremd empfunden, wohingegen Kolumbus’ Schilderung der karibischen Inseln als irdisches Paradies mit der Entdeckung der Inseln des Indischen Ozeans und des Pazifiks noch verstärkt wurde.<sup>17</sup>

Die Tropen als imaginäre Orte der Sehnsucht mittels eines Tropikalismus<sup>18</sup> analog zum Orientalismus als Konstruktion offenzulegen, ist notwendig, fehlt es doch weiterhin – sowohl in der kunsthistorischen Forschung als auch in der Präsentation westlicher Museen – an einem dem Orientalismus vergleichbaren Tropikalismus-Begriff. Unter Tropikalismus verstehe ich die visuelle Konstruktion der Tropen in der westlichen Wahrnehmung als eine „imaginäre Geographie“,<sup>19</sup> deren Vorstellung mit der kolonialen Expansion ver-

bunden ist. Damit wird analog zu Linda Nochlin verfahren, die einen ähnlichen Transfer bezüglich

des imaginären Orients geleistet hat, indem sie Saids Thesen auf die Analyse der Malerei des französischen Orientalismus gegen Ende des 19. Jahrhunderts übertrug.<sup>20</sup>

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts kamen die Tropen nach Europa. Zur Legitimierung der kolonialen Herrschaft führten Kolonialausstellungen, Weltausstellungen, Völkerschauen und zoologische Gärten dem Publikum „echte Eingeborene“ vor, häufig in nach-

gebauten Dörfern. Die künstlichen Tropen in den Glashäusern der botanischen Gärten waren Ausdruck einer „imperialistische[n] Sucht nach Aneignung und Anhäufung des Unbekannten [und des] Verlangens[s] nach Kontrolle des Anderen durch Organisation und Klassifizierung“.<sup>21</sup>

Im Tropical Islands in Brandenburg, das mit Jean Baudrillard als „hyperreal“<sup>22</sup> beschrieben werden kann, ist die tatsächliche tropische Geografie nicht von Bedeutung – was zählt, ist die Vorstellung davon. Tropischer Traumstrand und Regenwald in Reinform finden sich heute leicht erreichbar und konsumierbar in den künstlichen tropischen Paradiesen in Europa wieder. ➡

*Tropen. Literatur, Medizin und Kolonialismus um 1900*, Dissertation Universiteit van Amsterdam 2009, S. 11, <https://hdl.handle.net/11245/1.319736> (Stand: 3. 6. 2024).

**14** Denis Cosgrove: *Tropic and Tropicality*, in: Felix Driver, Luciana Martins (Hg.): *Tropical Visions in an Age of Empire*, Chicago/London 2005 (The University of Chicago Press), S. 197–216, hier S. 205.

**15** Vgl. Besser 2009, S. 11f.

**16** Vgl. Cosgrove 2005, S. 201; vgl. auch Vgl. Christiane Küchler Williams: *Erotische Paradiese. Zur europäischen Südseerezeption im 18. Jahrhundert*, Dissertation Northwestern University, Evanston, Illinois 2001, Göttingen 2004 (Wallstein Verlag), S. 102.

**17** Vgl. Nancy Leys Stepan: *Picturing Tropical Nature*, Ithaca / New York 2001 (Cornell University Press), S. 48; vgl. David Arnold: *India’s Place in the Tropical World, 1770–1930*, in: *The Journal of Imperial and Commonwealth History*, Bd. 26, Nr. 1, Januar 1998, S. 1–21, hier S. 3.

**18** Der hier vorgeschlagene Begriff des Tropikalismus ist nicht zu verwechseln mit dem Tropikalismus-Konzept der brasilianischen Tropicália- oder Tropicalismo-Bewegung der späten 1960er Jahre, fußend auf Oswald de Andrades Konzept der Antropofagia aus seinem Manifesto Antropófago von 1929. Vgl. Irina Hiebert Grun: *Strategien der Einverleibung. Die Rezeption der Antropofagia in der zeitgenössischen brasilianischen Kunst*, Bielefeld 2020 (transcript).

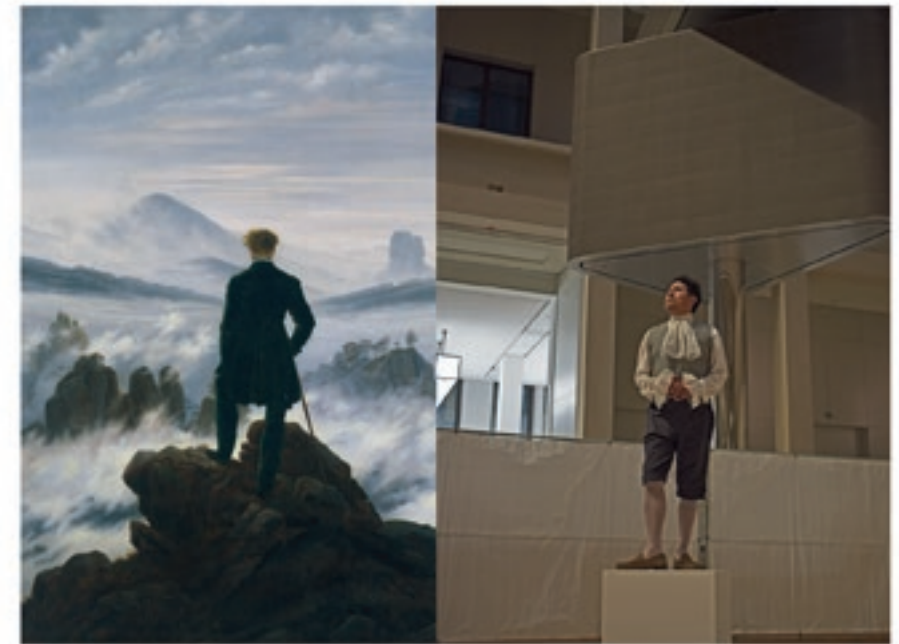
**19** Edward W. Said: *Orientalismus*, Frankfurt am Main 2010 / engl. 1978 (Fischer), S. 88.

**20** Vgl. Linda Nochlin: *The Imaginary Orient*, in: *Exotische Welten – Europäische Phantasien*, Ausst.-Kat. Institut für Auslandsbeziehungen und Württembergischer Kunstverein Stuttgart, Stuttgart-Bad Cannstatt 1987 (Edition Cantz), S. 172–179.

**21** Christian Kravagna: *Konserven des Kolonialismus: Die Welt im Museum*, in: Belinda Kazeem, Charlotte Martintz-Turek, Nora Sternfeld (Hg.): *Das Unbehagen im Museum: Postkoloniale Museologien*, Wien 2009 (Turia + Kant), S. 131–142, hier S. 136f.

**22** Jean Baudrillard: *Der symbolische Tausch und der Tod*, München 1982 / frz. 1976 (Matthes & Seitz), S. 113f.

**Hanna Büdenbender** ist Kunsthistorikerin und wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kunstgeschichte, Fachrichtung Kunst- und Kulturwissenschaften der Universität des Saarlandes.



Markus Rieger-Ladich

## Privilegienkritik: Raus aus der Nische!

Privilegien müssen kritisiert werden. Aber der Privilegiencheck braucht einen Neustart und sollte strukturelle Ursachen in den Blick nehmen, politische Bündnisse fokussieren sowie Kontingenz betonen.

➔ Das Privileg hat ein miserables Image. Und das aus gutem Grund. Privilegien verstoßen gegen wertvolle Errungenschaften moderner Gesellschaften – etwa Gleichheit und Gerechtigkeit. Der Vorwurf, privilegiert zu sein, trifft nicht so hart wie jener, ein Rassist, eine Antisemitin oder queerfeindlich zu sein; aber – privilegiert zu sein, ist ein Makel. Von den eigenen Privilegien wird denn auch meist im Tonfall des Bedauerns gesprochen.

Genau dies tat Robin Peckhold von den Fleet Foxes, als er von der *taz* interviewt wurde und seine

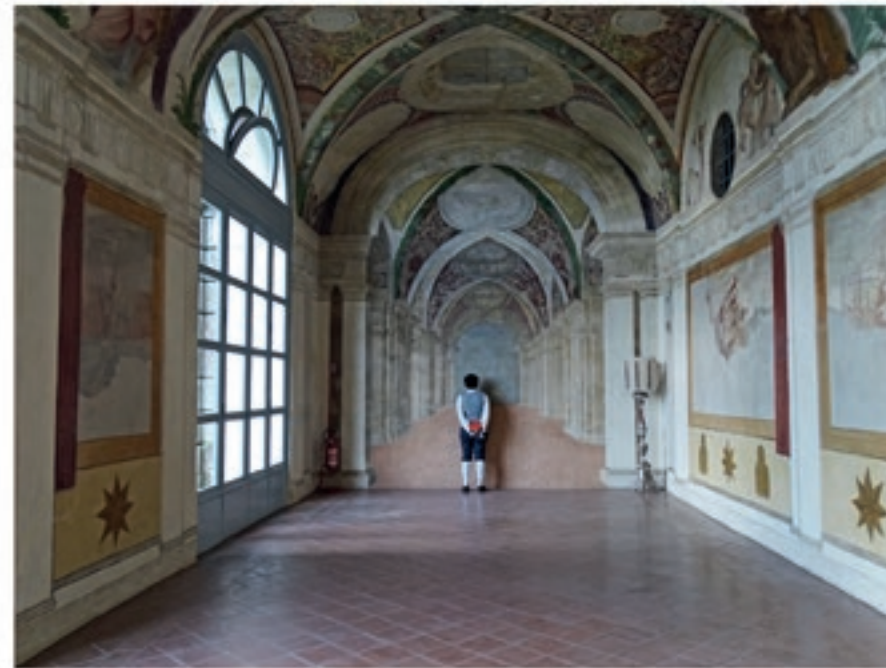
künstlerische Haltung erläuterte. Er demonstrierte sein Schuldbewusstsein: „Als weiße männliche Person kann ich nur versprechen, dass ich so hart arbeiten werde, wie ich kann, um, in den Grenzen meines Geschmacks, das bestmögliche Ergebnis zu erzielen. Im

völligen Bewusstsein meines Privilegs, und dies nicht zu verschwenden oder mich darauf auszuweichen.“ Das ist der Sound, in dem heute in popkulturellen, künstlerischen, aktivistischen und akademischen Kreisen von Privilegien gesprochen wird. Und genau diese Redeweise markiert ein Problem. Sie zeigt, dass die Kritik an Privilegien in eine veritable Krise geraten ist und in Gefahr steht, ihre politische Brisanz einzubüßen.

Es waren Bildungssoziologen, die in den 1960er und 1970er Jahren auf den Terminus Privileg zurückgriffen, um die Verstrickungen von Bildungseinrichtungen in die Reproduktion sozialer Ungleichheit aufzudecken. Ralf Dahrendorf und Pierre Bourdieu geißelten die ständischen Strukturen des Bildungswesens und deckten die Praktiken auf, mit denen Eliten kulturelles Kapital vererben. Beide attackierten Bildungsprivilegien und die Ausgrenzung gesellschaftlicher Gruppen (vgl. Rieger-Ladich 2022). Der Kampf gegen Diskriminierung war auch das Ziel des Combahee River Collective, eines Zusammenschlusses schwarzer und lesbischer Frauen aus Boston. 1977 veröffentlichten sie ein Manifest, das die Geburtsstunde der emanzipatorischen Identitätspolitik markiert. Die Aktivistinnen fühlten sich doppelt verraten: Weder konnten sie bei ihren schwarzen „Brüdern“ darauf vertrauen, dass diese sie im Kampf gegen Sexismus unterstützen würden, noch konnten sie damit rechnen, dass sich die weißen „Schwestern“ als Weggefährtinnen beim Kampf gegen Rassismus erweisen würden. Und so hielten sie fest: „Uns ist bewusst, dass wir die einzigen Menschen sind, denen wir wichtig genug sind, um beständig für unsere Befreiung zu kämpfen.“ (vgl. Susemichel/Kastner 2022; McIntosh 2024).

Ruft man sich diese Projekte in Erinnerung, wird deutlich, dass Privilegienkritik heute in der Gefahr

steht, ihren Biss zu verlieren. Statt hegemoniale Diskurse zu bekämpfen, systemische Formen der Benachteiligung zu skandalisieren und nach Formen solidarischen Handelns zu suchen, rückt meist das Individuum ins Zentrum. Auf der Tagesordnung stehen beichtähnliche Rituale, in denen Studierende, Aktivist:innen und Künstler:innen ihr persönliches Unwohlsein artikulieren – und zu diesem Zweck den Begriff des Privilegs bemühen.



Weil mit solchen Performances politisch nichts zu gewinnen ist, benötigen wir einen Neustart der Privilegienkritik. Dabei sehe ich drei Herausforderungen.

**Markus Rieger-Ladich** ist Professor für Allgemeine Erziehungswissenschaft an der Universität Tübingen und lebt in Überlingen am Bodensee.

1. Wir müssen die Suche nach den Ursachen der eklatant ungleichen Verteilung von Privilegien intensivieren. An die Stelle pathetischer „Schuldeingeständnisse“ muss die Erforschung jener Strukturen treten, welche Privilegierungen produzieren. Statt also Individuen ins Zentrum zu

rücken und deren Handlungen zu moralisieren, muss die Frage nach den Strukturen kapitalistischer Gesellschaften aufgeworfen werden. Das „Checken von Privilegien“ trägt lediglich dazu bei, „das Bestehen der Ungleichheit festzustellen – es hilft uns aber nicht, diese zu verstehen oder zu bekämpfen“ (Choonara/Prasad 2020).

2. Wir müssen neu über Bündnisfähigkeit nachdenken – und über das, was Albrecht Koschorke (2022: 483) „Modelle eines selbst-reflexiven Für-Andere-Einstehens“ nennt. Dem Tribalismus geschlossener Gruppen kann nur dann entgegenwirkt werden, wenn es gelingt, den Begriff der Gleichheit zu rehabilitieren und dort Ähnlichkeiten zu suchen, wo bislang nur Differenzen vermutet wurden. Gelänge dies, könnten die sich verschärfenden Krisen zum Auslöser einer Bewegung werden, die uns zu einem „vertieften Gattungsbewusstsein“ verhilft (ebd.).

3. Wir müssen deutlich machen, dass jene Regime der Ungleichheit, welche Privilegien zuteilen bzw. entziehen, von keinerlei höherer Logik gesteuert werden. Hier regiert die nackte Kontingenz, die grausame Beliebigkeit. „Der Grund für seine Privilegierung“, so Lukas Bärfuss (2022: 67), „ist zufällig. Jeder muss damit rechnen, irgendwann als Teil einer Minderheit diskriminiert zu werden.“ Kurz: Niemand ist davor gefeit, eines Tages selbst zum Ziel von Hohn, Gewalt und Verfolgung zu werden. Das gilt es in Erinnerung zu rufen, auch wenn die Verletzbarkeit zwischen Männern, Frauen und Angehörigen der queeren Community, zwischen Bürger:innen der Länder des Globalen Nordens und des Globalen Südens höchst ungleich verteilt ist.

Daher gilt: Beim Kampf gegen Privilegierungen sind alle gefragt. Also nicht nur jene, die aufgrund der herrschenden Verhältnisse aktuell diskriminiert, stigmatisiert und ausgegrenzt werden (und auf Beistand angewiesen sind). Jede:m sollte daran gelegen sein, dabei eine Perspektive einzunehmen, die über Partikularinteressen hinausweist. ➔

## „... wie die Irrelevanz der westlichen Kunstgeschichte durchzusetzen wäre ...“

Trope und Tropen im Gespräch mit Miguel A. Lopez und Mai Ling

➔ **BILDPUNKT:** Der Bildpunkt kreist um die Frage, wie die „Tropen“ – eine bestimmte, imaginäre tropische Erfahrung – das Denken und Schreiben beeinflusst. Kulturelle Codes und Muster für die Selbstbeschreibung entstehen, aber auch die Exotisierung der Anderen, oft als stereotypisierende Liebeserklärung, die einschnürt und nicht Gleichheit praktiziert. Formen sowohl literarischer als auch künstlerischer Revisionen solcher kolonial geprägten Imaginationen laufen Gefahr, eben jene Vorstellungen weiter zu verfestigen und fortzuschreiben. Wie geht ihr in eurer Praxis mit dieser oft schmalen Grenze um?

**MIGUEL A. LÓPEZ:** Migrationserfahrungen gibt es in allen Gemeinschaften, nicht nur im Globalen Süden. Die Tatsache, dass viele dieser Prozesse mit Exotisierung konfrontiert sind, zeigt, dass die Repräsentationsprozesse immer noch stark vom weißen rassistischen Common Sense kontrolliert werden. Die dominante Kultur verfügt in der Tat über eine enorme Fähigkeit zur Kooptation (und Exotisierung) dieser Erzählungen, aber das bedeutet nicht, dass diese Geschichten unerzählt bleiben sollten. Die weiße rassistische Logik mag

versuchen, diese Erfahrungen zu vereinfachen, aber reale Erfahrungen und ein wachsendes Bewusstsein für das Weißsein als eine narrative Konstruktion stellen diese Normen weiterhin in Frage.

**MAI LING:** Als Mai Ling stellen wir die Stimmen von FLINT\* aus einer queer-feministischen und antirassistischen Perspektive in den Mittelpunkt und hinterfragen das Stereotyp einer unterwürfigen asiatischen Frau, die in westlichen heteronormativen Fantasien übersexualisiert wird. Diese Stereotype sind keine „Liebeserklärung“, aber sie sind die Bilder, die „asiatisch aussehenden“ Körpern so hartnäckig und unerbittlich aufgezwungen werden. Sie perpetuieren Gewalt und bringen Stimmen zum Schweigen, ohne dass das Problem wirklich anerkannt würde. Anne Anlin Cheng zeigt in ihrem Buch *Ornamentality* auf, wie asiatische Weiblichkeit als Hybrid aus Mensch und Objekt rassialisiert und vergeschlechtlicht wurde und in der westlichen Moderne als dekorative Ästhetik dient. Wir thematisieren diese Objektivierung und strukturell übersehene intersektionale Diskriminierung von QTBIPOC in Österreich und darüber hinaus.

**BILDPUNKT:** In dekolonialistischen Ansätzen innerhalb des Kunstfeldes wird gegenüber dem Eurozentrismus von Kunstgeschichte und Ausstellungswesen die Integration der Ausgelassenen und Verschwiegenen eingeklagt. Dabei wird ihnen nicht selten eine Position zugeschrieben, die etwas Anderes verkörpern muss, eine kollektivere, affektorientiertere oder spiritualistischere Kunst etwa. Wie kann Exotisierung in Ausstellungen zeitgenössischer Kunst vermieden werden?

**MAI LING:** Wir glauben, dass es bei Ansätzen der Dekolonisierung nicht darum geht, sich „in Opposition zum Eurozentrismus“ zu positionieren oder sich um ihn herum zu drehen. Eine

Exotisierung ist unvermeidlich, wenn die „Integration der Ausgeschlossenen“ als Gegensatz zur eurozentrischen Kunstgeschichte gesehen wird, anstatt die außerhalb des eurozentrischen Raums existierende Kunst und das Wissen als kulturell bedeutsam anzuerkennen. Institutionen müssen mit dieser extraktivistischen Art des Ausstellungsmachens aufhören und stattdessen ein Ver-Lernen betreiben, anstatt nur eine Diver-



sity-Checkliste zu erfüllen. Wir konzentrieren uns darauf, uns erkenntnistheoretisch von einem solchen Diskurs zu lösen (dis-orienting) und gleichzeitig unsere Verstrickung als Künstler\*innen in Europa zu verstehen. Vielleicht wäre diese Frage besser an die Institutionen zu richten.

**MIGUEL A. LÓPEZ:** Im Jahr 1973 schrieb die Künstlerin und Aktivistin Cecilia Vicuña in ihr Tagebuch: „Ich betrachte meine Bilder als eine Art rituelles Handwerk. Es sind Objekte, die unabhängig von der ‚Kunstgeschichte‘ existieren.“

Es ist, als ob diese Geschichte tot wäre oder nie existiert hätte“. Das war eine kraftvolle Untersuchung über unser Gefühl der Zugehörigkeit. Ich denke ständig darüber nach, wie die Irrelevanz der dominanten westlichen Kunstgeschichte und ihrer Kategorien und Erzählungen durchzusetzen wäre. Vielleicht ist das auch ein Problem der bestehenden Sprache. Ich plädiere dafür, Begriffe und Vokabeln zu akzeptieren, die Künstler\*innen schaffen, um weiße Bezugsrahmen und vereinfachende Gegensätze zu überwinden.

**BILDPUNKT:** Miguel, die Ausstellung *And if I devoted my life to these feathers?* (2021) in der Kunsthalle Wien widmete sich der künstlerischen Auseinandersetzung mit indigenem Widerstand und Kämpfen gegen Umweltzerstörung und Gewalt. Inwieweit können indigene und queer-feministische Perspektiven miteinander verbunden werden?

**MIGUEL A. LÓPEZ:** Indigene und queer-feministische Perspektiven sind in ihrer Kritik am Kolonialismus und dem Wunsch nach Dekolonisierung verschiedener Wissenssysteme und sozialer Beziehungen verbunden. Das Potenzial dafür ist so groß wie die zahlreichen Identitäten, die die Begriffe „queer“ und „indigen“ umfassen. Eine der Künstler\*innen, die in der Ausstellung in der Kunsthalle Wien vertreten waren, war María Galindo und das anarchafeministische Kollektiv Mujeres Creando aus Bolivien. Angesichts der Homogenität vieler politischer Bewegungen betonen sie die Notwendigkeit, ungewöhnliche, unerwartete und vielseitige Allianzen zu kultivieren, die die politischen Horizonte sozialer Bewegungen ständig neu definieren.

**BILPUNKT:** Mai Ling, ihr habt euren Namen einem Sketch des Kabarettisten Gerhard Polt aus dem Jahr 1979 entlehnt. Das kurze Stück über einen Mann, der eine Asiatin aus dem Katalog gekauft hat, zeigt deutlich die Grenzen der Satire, die hier selbst rassistische und sexistische Klischees reproduziert. Wie lassen sich Exotisierung und Stereotypisierung und Stereotypisierung in der Aneignung?

**MAI LING:** Unser Fokus liegt nicht auf der Vermeidung von unverhohlenen und ignoranten Stereotypen, sondern auf der Konfrontation mit deren ständiger Reproduktion durch den weißen, eurozentrischen, heteronormativen und patriarchalen Blick. Wir nutzen die „Anonymität“ strategisch und haben uns die fiktive Figur der stimmlosen „Mai Ling“ aus dem Sketch von Polt wieder angeeignet, um unsere eigene Handlungsfähigkeit zurückzufordern. Da unsere Mitglieder unterschiedliche soziokulturelle Hintergründe haben, umfasst Mai Ling verschiedene und komplexe asiatische Kulturen und Geopolitiken; niemand kann „Asien“ oder feminisierte Körper repräsentieren. Stattdessen verstärken wir unsere kollektiven Stimmen, um gegen diese Exotisierung zu kämpfen.

**BILDUNKT:** Die Sehnsucht nach Reisen in ferne Länder und einer damit einhergehenden (Selbst-)Erfahrung scheint ungebrochen, trotz Kritik und Klimakatastrophe. Digital Nomads feiern Lebensentwürfe, die auf Pass- und Währungsprivilegien basieren, als das Erreichen gesellschaftlicher „Freiheit“. Inwiefern stehen diese Inszenierungen in Verbindung zu modernen Imaginationen des Tropischen?

**MAI LING:** Es lässt sich darüber diskutieren, ob die Freiheit der Mobilität (für diejenigen, die es sich leisten können) in andere Länder eine Form der respektvollen Bewunderung, der gefeierten transkulturellen Hybridität, der Aneignung oder kolonialer extraktivistischer Herangehensweisen ist – wir verstehen sie als mit den eigenen Privilegien verbunden, und im Fall des digitalen Nomaden, als höchstwahrscheinlich koloniales Privileg. Die moderne Neuinterpretation des Tropischen ruht auf den Schultern der kolonialen Imagination, sie hat sich nicht verändert. Das Einzige, was sich geändert hat, ist seine Zugänglichkeit. Darüber hinaus wird das Reisen oft für den Klimawandel verantwortlich gemacht, aber der Zugang zur Mobilität bedeutet für diejenigen etwas anderes, die lange Zeit unterdrückt wurden.

**BILDUNKT:** Wenn man die Tropen auch als Imaginationsraum begreift, in dem Vorstellungen von

der Welt sozusagen schweißgebadet, also körperlich reifen, gibt es einen „tropischen Hintergrund“ in eurer Praxis?

**MIGUEL A. LÓPEZ:** Ich bin in Lima aufgewachsen, das nach Kairo als die zweitgrößte Wüstenstadt der Welt gilt. Obwohl ich kein typisch tropisches Umfeld hatte, spielte das Konzept einer schweißtreibenden und körperlichen Kunstpraxis eine wichtige Rolle in meiner kuratorischen Arbeit. Kunst ist eine kollektive Ressource, die Darstellungen und Sprachen umfasst, die eine performative Dimension haben und unsere körperlichen Energien, unser Bewusstsein und unsere Begehrensstrukturen beeinflussen. Der verstorbene Dragqueen, Philosoph und liebe Freund Giuseppe Campuzano, Gründer des *Travestite Museum*, hat mich gelehrt, dass wir kontinuierlich eine körperliche und erotische Beziehung zum Wissen entwickeln sollten, was ich auch versuche zu tun.

**MAI LING:** Die materielle Differenz der Tropen als „imaginativer Raum“ ist wichtig, da die „Tropen“ durch ihre eigenen signifikanten historischen und kulturellen Bedingungen verstanden werden müssen. Die „Tropen“ als einen geografischen Raum abzugrenzen, in dem nur bestimmte Arten von Ideen aufkeimen können, bedeutet, sie aus ihrem Kontext als geopolitischen und physischen Raum herauszunehmen, der eindeutig außerhalb des globalen Nordens liegt. Das Kollektiv Mai Ling hat in seiner Praxis verschiedene Auffassungen von Differenzen, Positionierungen und komplexen geopolitischen Zusammenhängen innerhalb und außerhalb Asiens, und diese Verstrickungen sind nicht nur mit den „Tropen“ verbunden. ☞

**Miguel A. López** ist Autor und Ko-Kurator der Toronto Biennale 2024. Er lebt und arbeitet in Toronto.

**Mai Ling** ist eine Künstler\*innenvereinigung bzw. ein Kunst-Kollektiv in Wien, die/ das eine Plattform zum Teilen und zum Austausch von Erfahrungen bietet, insbesondere im Zusammenhang mit asiatischem FLINT\*.

<http://mai-ling.org>  
Das „Gespräch“ wurde im Mai und Juni 2024 von Sophie Schasielen und Jens Kastner per E-Mail geführt.

Michaela Dudley

## Tropen-Nackt oder Den Kirchner im Dorf lassen?

Schmückendes Beiwerk und die Bloßstellung

Glosse

☞ Ernst Ludwig Kirchner lädt ein. Mit seinem expressionistischen Ölgemälde *Atelierecke* (1920) gewährt uns der Hedonist und Eremit einen intimen Blick in seine Werkstatt. Bei der auf Leinwand gebrachten Leidenschaft wähnt man sich auf einer Soirée in irgendeiner Spree-Athener Jugendstil-Villa. Aber dieses babylonische Gefilde

entfaltet sich nicht in Berlin, sondern auf der Schweizer Längmatte. Das liegt in Frauenkirch bei Davos. Jawohl. Da, wo es teuer wird. Da, wo heutzutage, ein Jahrhundert später, das WEF tagt, um den Kapitalismus vor der Welt zu retten. Ausgerechnet hier verbrachte Kirchner, alias Louis de Marsalle, seine letzten Jahre. Der gelernte Mitgründer der renommierten Dresdner Künstlergruppe *Die Brücke* hatte mittlerweile alle Brücken hinter sich abgerissen. Zudem waren seine Werke von den Nationalsozialisten als „entartet“ gebrandmarkt worden. Dieses Kainsmal war, kulturell betrachtet, ein Ritterschlag.

**Michaela Dudley**, eine Berliner Queerfeministin mit afroamerikanischen Wurzeln, ist Buchautorin, Kabarettistin, Filmschauspieler\*in und gelernte Juristin (Juris Dr., US).

Ob seine „Negerplastiken“, wie er sie schwärmerisch nannte, ihm auch nur eine schweißperlen große Träne nachweinen? Er hatte sie entdeckt, die süßen Black Girls, wie Weiße es in

der unendlichen Age of Discovery es so tun. Er holte sie raus aus der Unsichtbarkeit. Er porträtierte sie. Während er im Grabe liegt, verweilen sie noch diesseits, sogar in einigen der renommiertesten Galerien und Sammlungen der Welt. Eingerahmt und zur Schau gestellt. Und sie müssen nichts tun, außer weiterhin verfügbar sein. Das kann gar nicht so schlimm sein, oder? Das perfide an der Exotisierung anderer Menschen, seien es Schwarze, Juden/ Jüdinnen oder ostasiatische, ist dass ihre eigene Kultur und ihre persönlichen Charakteristika ausgeblendet werden. Wer zur Karikatur wird, fristet ein quälend langes Dasein als Exponat. Etwas Fremdes, das beliebig als benutzbar oder bedrohlich abgestempelt werden kann.

Wie besessen ließ er dunkelhäutige Frauen seine Aktphantasien bevölkern, teils von Kuhköpfen begleitet. Dabei müsste man Kirchner nicht des Kunstraubes bezichtigen. Nein, der erklärte Afrika-Liebhaber mit einem Faible für Kunst aus Kamerun, hat zahlreiche Figuren in eifriger Eigenregie geschnitzt. Doch es geht nicht lediglich um die physische Provenienz der Werke. Indem er seine Menagerie als Menschenzoo entstehen lässt, begeht er einen bloßstellenden Beutezug. Frauen werden ebenso beliebig wie besessen auf die Leinwand geholt. Exotisiert, objektifiziert, sexualisiert, als schmückendes Beiwerk einer Collage à la Copy-and-Paste. Kirchners *Atelierecke* ist authentisch – und nolens volens aktueller denn je. Somit hält er uns Voyeuer\*innen – ob als Opfer\*innen oder Täter\*innen – posthum einen Spiegel vor. Wenn ich durch das 126 x 121 cm große Fenster ins Atelier schaue, betrachte ich den tragischen, talentierten Künstler zweifelsohne als Opfer. Aber nicht nur. Denn Kirchner war auch Teil des Systems. Des Systems, das die Tugenden von Knigge tradierte und gleichzeitig an das Gute im Kolonialismus glaubte. Die Clique verurteilte Religion als Opium fürs Volk, kokettierte aber mit Kokain und mit dem Kapitalismus selbst. Man muss ziemlich privilegiert sein, um sich freiwillig ein Leben am Rande der Gesellschaft leisten zu können. Der Kolonialist als Kosmopolit. ☞

Onur Erdur

## Fremde in der Schule des Südens

Über die kolonialen Dimensionen der französischen Theorie

Die extreme Rechte torpediert die Errungenschaften emanzipatorischer Erinnerungspolitik: Über die Politiken des Vergessens der Verbrechen der Militärdiktatur in Chile.

➔ Rauchend sitzen sie in Pariser Cafés und debattieren über die Freiheit – das ist eine der dominanten stereotypen Vorstellungen, die sich über französische Intellektuelle in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts festgesetzt haben. Wenn man den neuesten Erzählungen Glauben schenken darf, dann tranken sie dabei mit Vorliebe Aprikosencocktails. Ein anderes, nicht weniger verbreitetes Bild ist das von Intellektuellen, die im Pariser Mai 1968 auf die Straße gingen, Megaphone in die Hände nahmen und sich mit den studentischen Protesten solidarisierten. In einem dritten Klischeebild wird die glanzvolle Geschichte der französischen Intellektuellen dagegen im großen Stil als Teil der Trente Glorieuses erzählt – so nennt man die französischen Wirtschaftswunderjahre zwischen 1945 und 1975, in denen Frankreich auch in kultureller Hinsicht eine herausragende Blütezeit in Literatur, Film, Theater, Kunst, Wissenschaft und Philosophie erlebte. Doch was wäre, wenn diese drei Jahrzehnte nicht immer so glanzvoll waren? Immerhin erlebte Frankreich in exakt derselben Zeitspanne das Fiasko der Dekolonisierung und stürzte mit dem blutigen Algerienkrieg in eine tiefe politische

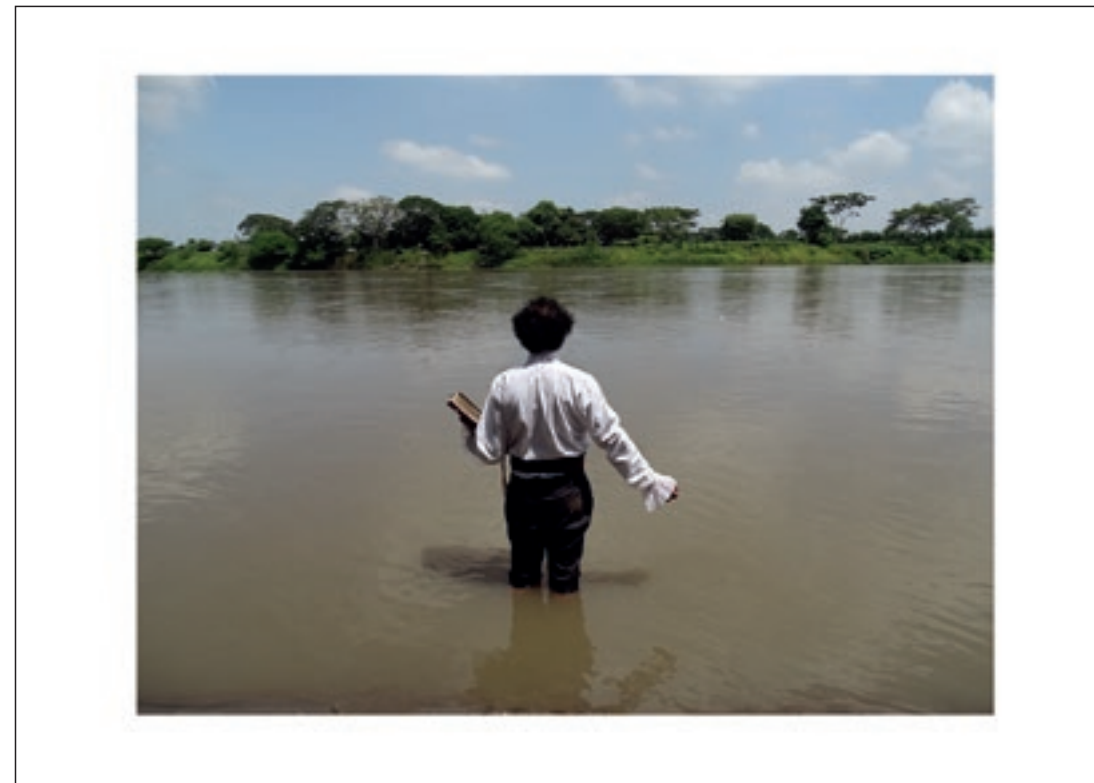
Krise, die das Land nur schwer und unter erheblichen moralischen Verlusten überwinden konnte. Und was wäre, wenn das erste grundlegende historische Ereignis, das die unterschiedlichen Denk- und Theorieströmungen prägte, nicht der Mai 68, sondern vielmehr die kollektive Erfahrung des Algerienkriegs und der Dekolonisierung war? Und was hat es schließlich zu bedeuten, wenn wir uns die Tatsache bewusst machen, dass die französischen Intellektuellen nicht nur in Pariser Cafés saßen, sondern sich mitunter auch in Algier, Tunis oder Casablanca herumtrieben?

Mit dem kolonialen Hintergrund jener Jahre ist die weniger ruhmvolle Kehrseite der Trente Glorieuses beleuchtet. Die historischen Auswirkungen des Kolonialismus erstreckten sich auch auf die französische Theorie und ihre prägenden Figuren. So lässt sich zeigen, dass die Erfahrung des Algerienkriegs eine Zäsur in den meisten Lebensläufen der französischen Intellektuellen markierte und eine unmittelbare biographische Realität darstellte. Die Protagonist\*innen dieses Buches waren zweifellos alle gegen den Krieg und den Kolonialismus, doch sowohl die Positionierungen als auch die Kontexte, auf die sich die Positionierungen bezogen, fielen unterschiedlich aus. So schloss sich zum Beispiel ein frisch aus Algerien zurückgekehrter Jean-Francois Lyotard gleich zu Beginn des Krieges dem sogenannten »Kofferträger«-Netzwerk an, das die algerische Unabhängigkeitsbewegung auf französischem Boden mit Geldtransfers und Waffenschmuggel heimlich unterstützte – ein militanter Akt, den Lyotard nur unter großen Gefahren vollzog. Pierre Bourdieu befand sich die meiste Zeit des Krieges in Algerien – zunächst als einberufener Soldat, danach aus freien Stücken als Wissenschaftler an der Universität, um der Öffentlichkeit zu zeigen, wie Kolonialismus und Krieg die Grundlagen einer ganzen Gesellschaft

zerstörten. Étienne Balibar und Jacques Rancière erlebten den Algerienkrieg wiederum als junge Pariser Studenten, denen die Einberufung erspart blieb. Beide waren engagierte Kriegsgegner und gingen dafür auf die Straße; Balibar wurde bei einer dieser Demonstrationen von der Polizei zusammengeschlagen. Der ältere Roland Barthes war trotz seiner offenkundig kritischen Einstellung gegenüber dem französischen Kolonialsystem nur

te. Foucault sprach seine Ansichten zum Algerienkrieg aber nie öffentlich aus. Für die beiden aus Algerien stammenden Jacques Derrida und Hélène Cixous bedeutete der Krieg das nächste Beben in ihrer ohnehin konfliktbeladenen Heimat. Sie waren beide prinzipiell gegen das Fortbestehen des französischen Kolonialismus, wussten aber auch, dass eine algerische Unabhängigkeit für ihre jüdischen Familien den Verlust der Heimat bedeuten könnte, was sich bei Kriegsende bewahrheitete.

Bei aller Unterschiedlichkeit lässt sich in diesen vielfältigen Wahrnehmungen und Positionen dennoch eine erstaunliche Übereinstimmung erkennen. Alle diese Intellektuellen suchten eine Antwort auf ein und dieselbe Frage: Wie lässt sich angesichts des Leids und der verworrenen Kriegssituation eine halbwegs moralische Haltung einnehmen? Ein sehr auffallendes Merkmal, das sich bei fast sämtlichen Auseinandersetzungen bemerkbar machte, waren die vielen Schuldgefühle, die die Protagonist\*innen im Hinblick auf die koloniale Situation äußerten – das ständige Gefühl, in welcher Form auch immer eine Schuld abtragen und etwas gegen das Unrecht tun zu müssen. Diese Omnipräsenz der individuellen und kollektiven Schuldfrage gehört zu den mit Abstand bemerkenswertesten Erkenntnissen, die der Gang durch die einzelnen intellektuellen Biographien zu Tage gefördert hat. Eine weitere Auffälligkeit betrifft die große Zahl an Schlüsselereignissen und Erweckungsmomenten, die die französischen Intellektuellen vor den Kulissen des Südens erlebten. Sie hatten weniger mit dem Algerienkrieg als solchem als mit ihren vorhergehenden und nachfolgenden Aufenthalten in den Kolonien beziehungsweise ehemaligen Kolonien zu tun. Das zeigte sich zum Beispiel eindrucksvoll bei Barthes, der sich in Casablanca an einem drückenden Samstagnachmittag im April 1978 in einer Art Epiphanie zu einem Romancier phantasierte. Foucault kamen an den tunesischen Stränden von Djerba und Sidi Bou Saïd nicht nur Gedankenblitze für Schlüsselsätze, die später den Ruhm seiner Bücher mitprägten; er erlebte während der studentischen



wenig geneigt, bei der Algerienfrage gemeinsame Sache mit anderen linken Intellektuellen zu machen, die mit Petitionen und Protesten ihren Einfluss auf die öffentliche Meinung ausüben wollten. Stattdessen suchte er seine Interventionsmöglichkeiten als Intellektueller in der Sprachanalyse politischer Machtideologien. Auch Michel Foucault hielt sich eher bedeckt, aber er tat dies aus anderen Gründen: Er fand, dass der 1958 zurück an die Macht gekommene und von vielen Linken verhasste General de Gaulle eine historische Chance für Algerien und Frankreich darstell-



COLOMBIA

R

INDÍGENAS EN LA  
PARTIDA LA ZONA TUCÓN,  
SOMOS TUCÓN A TORTUZAS  
ASESINADOS, MACHACOS

GRUPOS DE CHAMBEROS  
EN TRUJOS Y LOS BARRIOS  
EN LA PUERTO

DESDE 1997  
HASTA 2021  
OCURRIERON 166  
DERRAMES DE  
PETRÓLEO  
EN LA AMAZONIA

RÍMENE  
DE ODIOS  
1980's

ANDRÉS BÉ  
GARCÍA  
1970's

"ESTAS PERSONAS NO TIENEN  
"PERUANIDAD  
LÍDERES  
INDÍGENAS  
ASESINADOS"

GRUPOS DE CHAMBEROS  
EN TRUJOS Y LOS BARRIOS  
EN LA PUERTO

EN LAS ZONAS  
DE LA PUERTO

ESTAS PERSONAS NO SON CIUDADANOS DE PRIMERA CLASE  
NO PUEDE SER, DENTRO Y FUERA DE LA AMAZONIA, SINO LUCHA DE  
CORONA,  
CIVILIZACIÓN CONTRA BARBARIE POR LA HUMANIDAD, POR LA CULTURA Y POR LA CRUZ?

OCEANICO  
PACÍFICO

NARCOTRAFICO  
AL ALTO DEL PERU  
INDIGENAS

EXTRERMINACION DE  
PETRÓLEO EN LOS BARRIOS



MAPA DEL  
PERU  
AMAZONICO



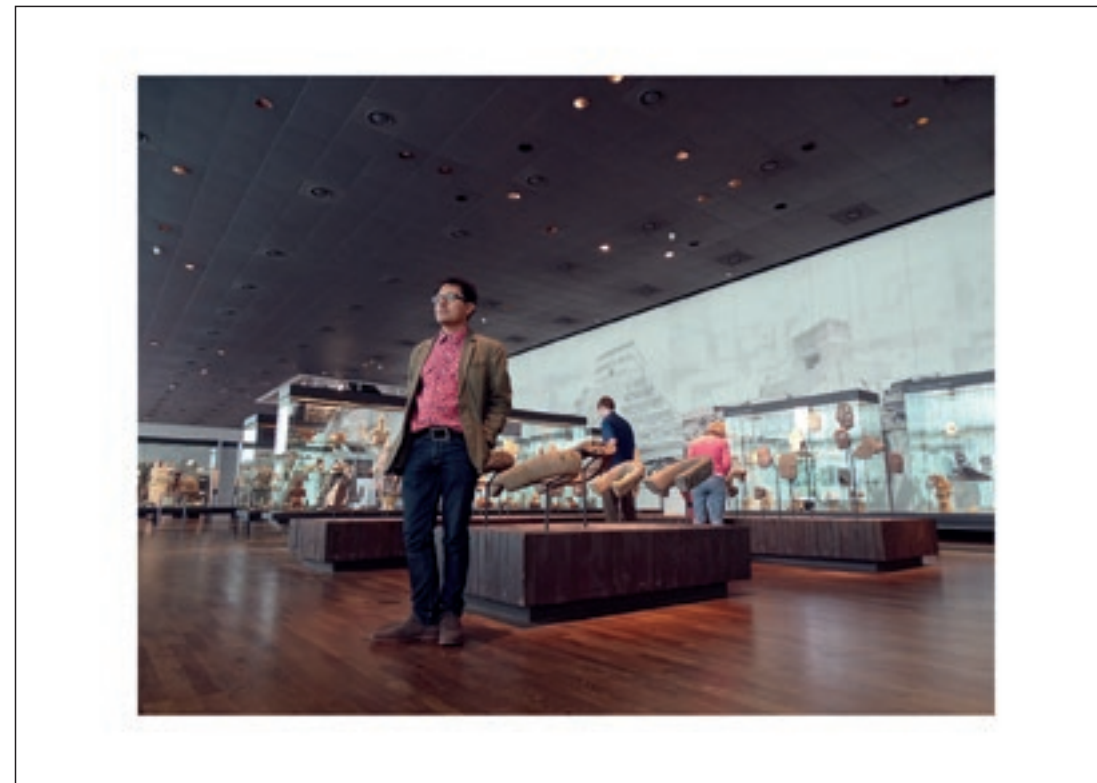
BRASIL

Proteste an der Universität von Tunis auch eine Art Feuertaufe in Fragen des politischen Engagements. Lyotard verdankte seinem Aufenthalt im algerischen Constantine vor Beginn des Krieges sein ganzes politisches und intellektuelles »Erwachen«, während Algerien es Bourdieu ermöglichte, »sich selbst zu akzeptieren«, was nicht nur das Wissen um die eigene soziale Herkunft miteinschloss, sondern auch die Freiheit und den Mut, wissenschaftlich neue Wege einzuschlagen. Die algerischen Schlüsselereignisse von Derrida und Cixous lagen hingegen in einer weit entfernten Kindheit. Sie handeln vom Antisemitismus unter dem Vichy-Regime in Algerien, von Ausschlüssen, Kränkungen und tiefen Wunden, die nicht so ohne Weiteres verheilen sollten und dafür umso mehr ihr Denken und Schreiben prägten.

So unterschiedlich diese einzelnen Schlüsselerlebnisse in ihrem Stellenwert für die jeweiligen Lebensläufe und teilweise in ihrer Inszenierung waren, so zeugen sie allesamt von einem tiefen menschlichen Bedürfnis, die eigene intellektuelle Existenz und ihre Verwandlung auf einzelne Schicksalsmomente in der Fremde erzählerisch zurückzubinden. Auf Reisen wie auch in Erzählungen sucht man bekanntlich sich selbst. Dass diese Momente in der Fremde stattfanden, hatte im vorliegenden Fall teilweise einen kolonialen Beigeschmack, weil die jeweiligen Orte mitunter exotisiert wurden. Aber in ihrer Gesamtheit stellten die Behauptungen, eine Schlüsselerfahrung erlebt zu haben, keineswegs plumpe kulturelle Aneignungen oder schöngeistige Lippenbekenntnisse dar. Gerade die Schuld, die viele Protagonist\*innen dieses Buchs gegenüber den kolonisierten Ländern und ihren Gesellschaften fühlten, speiste sich vor allem aus dem Umstand, dass man direkt vor Ort war, die schockierende Unermesslichkeit des Unrechts förmlich vor Augen geführt bekam und dabei auch Scham für das Verhalten des französischen Staates empfand. Auf gewisse Weise war dieses Gefühl von Schuld (französisch dette) immer auch begleitet von einer Art Dank (ebenfalls dette), diese Erfahrungen des Kolonialen gesammelt und die Augen geöffnet bekommen zu haben.

Die kolonialen Erfahrungen blieben nicht auf Lebensschicksale oder politisch-moralische Einstellungen begrenzt, sondern schlugen sich auch in den Theorien und Werken nieder. Vor dem zeithistorischen Hintergrund des Kolonialismus werden viele bekannte Bücher der französischen Theorie besser verständlich. So lassen sich etwa die Mythen des Alltags, die Barthes in seinem gleichnamigen Buch dechiffrierte, nicht auf die allseits bekannten französischen Nationalsymbole wie die Tour de France oder den Citroën DS reduzieren. Mindestens genauso breit und vielfältig sind die Artikel, in denen sich Barthes mit den zeitgenössischen Mythen des französischen Kolonialismus beschäftigte. Der Kolonialismus ist allgegenwärtig in diesem Buch. Wer verstehen will, wie er als Ideologie im Alltag der 1950er-Jahre funktionierte (und wie postkoloniale Mythen auch heutzutage noch funktionieren), sollte das Buch unter diesen Vorzeichen lesen. Lyotards zentraler postmoderner Befund, demzufolge das Ende der großen Erzählungen erreicht sei, lässt sich weiterhin als Kritik an modernen Fortschrittsideologien von Wissenschaft oder Marxismus begreifen, aber die ersten historischen Anhaltspunkte für die Widersprüche und den Niedergang der westlichen Moderne fand Lyotard im kolonialen Algerien, als er als Schullehrer vor den bildungspolitischen Trümmern der französischen Zivilisationsmission stand. Und wer Bourdieus Theorie des Habitus einmal ausnahmsweise nicht entlang konventioneller Beispiele (etwa der sozialen Reproduktionsmechanismen des französischen Bürgertums) verstehen will, sollte einen Blick darauf werfen, wie Bourdieu auf das Phänomen des Habitus auf der Grundlage ethnologischer Beobachtungen der kabyllischen (und pyrenäischen) Gesellschaft gekommen ist. [...]

Bevor in Frankreich die kollektive Erinnerung an die Zeit der Dekolonisierung einsetzte (und das wohlverstanden nur zaghaft und begleitet von polemischen Debatten), herrschte über Jahrzehnte hinweg kollektives Schweigen und Vergessen. [...] Die koloniale Amnesie in der französischen Gesellschaft ist auch ein wichtiger Grund, warum die kolonialen Dimensionen der französischen Theorie dort so lange unbeachtet blieben. Anders lässt



gekürzte Version des Nachwortes aus *Schule des Südens. Die kolonialen Wurzeln der französischen Theorie*. Berlin 2024 (Verlag Matthes & Seitz).

**Onur Erdur** ist Historiker und Kulturwissenschaftler und arbeitet an der Humboldt Universität Berlin.

es sich nicht erklären, dass in den vergangenen Jahrzehnten zwar eine Unmenge an Literatur zur französischen Philosophie produziert wurde, aber keine einzige darunter sich dem Zeitabschnitt der Dekolonisierung oder den Aufenthalten der Intellektuellen in den ehemaligen Kolonien widmete. Hinzu kommt, dass es bis in die Nullerjahre keine nennenswerten postkolonialen Studien in Frankreich gegeben hat, die eine Problematisierung hätten vorantreiben können – auch das ein Resultat und Teil der reflexhaften Abwehr von Erinnerung, wenn es um den Kolonialismus ging. [...]

Nach den kolonialen Wurzeln der französischen Theorie zu suchen heißt, auf einer übergeordneten Ebene auch die Frage zu stellen, was das Denken mit seinem Ort und seiner Zeit zu tun hat. Hat die Philosophie eine Herkunft? Welche Verbindung gibt es zwischen der Philosophie und ihrer Epoche? Das sind keineswegs abwegige Fragen. Sie berühren ein klassisches Thema der Philosophie, vielleicht führen sie sogar in ihr Zentrum. Auf der Suche nach den Ursprüngen der Philosophie fragt man sich schließlich seit Jahrhunderten, warum die Philosophie ausgerechnet im antiken Griechenland entstanden ist, zu diesem bestimmten Zeitpunkt und an diesem bestimmten Ort. In *Was ist Philosophie?* haben Gilles Deleuze und Félix Guattari eine, wie ich finde, bedenkenswerte Antwort gefunden, indem sie philosophische Positionen geopolitisch verorten, ohne dass sie einer nationalen Herkunftslogik zum Opfer fallen. Sie behaupten, dass die ersten Philosophen »Fremde auf der Flucht« waren und »vom Rand der griechischen Welt« nach Athen kamen. Als »Emigranten« wurden sie sich dort selbst fremd, ihrer Sprache und ihrer Nation. Im griechischen Milieu fanden sie zu dem, was Philosophie laut Deleuze und Guattari im Kern ausmacht: Begriffe finden und erfinden, um die vorgefundene Welt um sich herum besser zu begreifen. Die Protagonist\*innen der französischen Theorie sind für mich ebenfalls Fremde. Sie sind in die Schule des Südens gegangen, wurden sich selbst dabei fremd, ihrer Sprache und ihrer Nation, und haben dadurch ihre Philosophie und ihren Stil gefunden. ➔

Jens Kastner

# Das Neue und die Selbstexotisierung

Nachtrag zur documenta fifteen

Als Gegenentwurf zum einheitlich gedachten „westlichen“ Kunstsystem konzipiert, rief die documenta fifteen zugleich einen von dessen zentralen Imperativen auf: das Neue zu repräsentieren. Über vertane Chancen einer Debatte.

➔ Es hatte letztlich viel von einer vertanen Chance. Die Auseinandersetzung um die documenta fifteen hat einiges an Potenzial besessen, lang schon formulierte Kritik am Kunstfeld weiterzuführen. Das hat aus verschiedenen Gründen nicht oder nur sehr peripher stattgefunden. Die documenta fifteen allein auf die antisemitischen Bildsprachen, die dort gezeigt wurden, und die relative Unfähigkeit zu reduzieren, sich angemessen damit auseinanderzusetzen, greift sicherlich zu kurz. Es hat eine Vielzahl künstlerischer Arbeiten gegeben, die der Vorwurf nicht trifft. Vor allem aber wurden mit dem kuratorischen Konzept der ruangrupa viele der gängigen Arten und Weisen infrage gestellt, wie Großausstellungen zeitgenössischer Kunst gemacht werden, über den sich zu freuen es aus linker Perspektive einigen Anlass gab – oder gegeben hätte.

Unter der Überschrift „Wie man die Dinge anders macht“<sup>1</sup> erläuterte das Kurator\*innen-Kollektiv im documenta-Handbuch seine Grundsätze und Herangehensweisen. Das Kunst-Kollektiv ruangrupa bezog das lumbung-Prinzip auf die eigene Ausstellungspraxis: Lumbung ist ein Be-

griff aus dem modernen Indonesisch, der eine Reisscheune bezeichnet, in der die Mitglieder einer Dorfgemeinschaft ihre Ernten gemeinsam aufbewahren und verwalten. Damit sollten „Fragen der Ökonomie, Eigentümerschaft, Arbeit und des Austauschs zu einer Sache der Kultur“ gemacht werden. Als grundlegende Werte des lumbung-Prinzips wurden „lokale Verankerung, Humor, Großzügigkeit, Unabhängigkeit, Transparenz, Genügsamkeit und Regeneration“ genannt. Die lumbung-Künstler\*innen diskutierten, inwiefern „Kunst im Leben und in sozialen, aktivistischen, wirtschaftlichen Praktiken wurzelt und sich nicht auf Disziplinen oder Definitionen beschränkt“. Es sollten „rhizomartige Strukturen“ aufgebaut werden. Dabei sollten Kunstwerke entstehen, „die nach neuen Les- und Verständnisarten verlangen werden, Kunstwerke, die im realen Leben in ihren jeweiligen Kontexten funktionieren“.

Die documenta fifteen brach so mit vielen Gepflogenheiten des Kunstfeldes. Neben dem unverständenen Antisemitismus brachte das Konzept von ruangrupa aber noch zwei weitere Probleme mit sich: Es produzierte eine Selbst-Exotisierung und reproduzierte zugleich die kunstfeldinterne Logik des notwendig Neuen. Das war unter anderem der Ahistorizität der documenta geschuldet. Mit dem Unwillen oder der Unfähigkeit, die eigene Praxis in die Geschichte des Feldes einzuordnen, Anschlüsse zu suchen und Abgrenzungen zu argumentieren, hat das Leitungsteam eine große Chance verstreichen lassen. Es erneuert damit nämlich nicht nur die Logik des Kunstfeldes, deren Akteur\*innen sich gerne und konstitutiv als Schöpfer\*innensubjekte ohne Vorbedingungen gerieren, als Neuerer\*innen ex nihilo. Im Anschluss an Theodor W. Adorno hatte bereits Peter Bürger die „Neuheit“ als zentrale als „ästhetische Kategorie“<sup>2</sup> ausgemacht, die Jürgen Habermas wegen der Verherrlichung der Aktualität auch als „Kult des Neuen“<sup>3</sup> kritisiert hatte. Aber auf die konstitutive Tradition des „westlichen“ Kunstfeldes, mit dem Bestehenden zu brechen und alles anders machen zu wollen, gingen ruangrupa mit keinem Wort ein.

Scheinbar paradoxer Weise ging dieser Anspruch des Anders-Machens mit einer Selbstexotisierung einher, die die Erkenntnis, dass „Kunst im Leben und in sozialen, aktivistischen, wirtschaftlichen Praktiken wurzelt“ und das andere Betrachten von Kunstwerken, das auf deren infrastrukturelle Kontexte abhebt, allein den „lumbung-Werten“ zuschreibt. Das Kurator\*innenkollektiv positioniert

sich selbst als das Andere, das mit den bisher dominanten Kunstauffassungen nichts zu tun hat. In der ausführlichen Erläuterung ihrer Herangehensweise heißt es ganz explizit, in Europa gebe es „eine starke Neigung zu zentristischen Ideen über Wissen, Geschichte und Kunst“. Ohne dass diese „starke Neigung“ weiter

differenziert würde, stellt sie ganz offensichtlich die Abgrenzungsfolie dar, vor der sich Konzept und Ausstellung von ruangrupa entwickelt haben. Die „starke Neigung“ galt es im Kommunikationszentrum der documenta, dem ruruHaus, zu „dezentralisieren oder dekomprimieren“.

Dass die historischen Avantgarden das Kunstsystem schon vor mehr als Einhundert Jahren von innen anzugreifen versucht hatten und Kunst mit sozialrevolutionären Prozessen verbinden oder auch nur mit dem Alltagsleben versöhnen wollten, griffen ruangrupa nicht auf. Dass diese Avantgarden dabei zuweilen sogar gegen Kolonialismen und gegen Rassismus auftraten, was etwa von postkolonialistischen Theoretiker\*innen wie Achille Mbembe herausgestellt wurde, blieb unerwähnt.<sup>4</sup> Ansätze wie den kulturellen Materialismus oder jenen Pierre Bourdieus, die das Kulturelle ökonomisch denken, institutonskritische Künstler\*innen und das „Zusammenspiel von Kunst und Feminismus“<sup>5</sup> als Kritik am Kunstsystem, die vielen Kunstkollektive der 1970er Jahre, die im Anschluss an Gilles Deleuze auch im Kunstfeld geführten Debatten um das

„Rhizom“ als Allianz<sup>6</sup> oder auch die Tendenz, Praktiken wie Gärtnern, Kochen usw. zur Kunst aufwerten zu wollen – all diese Positionierungen, Akteur\*innen, Initiativen und Politiken kennen ruangrupa nicht oder wollen sie nicht kennen.

In ihrer „anti-westlichen“ Pose verbinden sie damit geschickt-ungeschickt zwei Traditionen, die die „westliche Kultur“ nur zu gut kennt: zum einen die Behauptung, dass es eine relative Einheitlichkeit des Kulturellen gibt, das von Außeneinflüssen zwar kulinarisch bereichert, aber – Exotik eben – kaum grundsätzlich verwandelt werden kann; zum anderen die gerade in Kunstkreisen so lange und gerne lancierte Behauptung, kreative Innovation entstehe quasi ohne Zusammenhang und ohne Schranken, ohne Vorläuferinnen und ohne Erbschaft.

Geschickt ist das insofern, als dass es eben nach wie vor eine Voraussetzung für den Erfolg im Kunstfeld ist, sich selbst als Repräsentant\*in des „Neuen“ darstellen zu können und dieser Darstellung zu Legitimation zu verhelfen – was allein schon dadurch bewerkstelligt wird, dass mit der documenta die nach wie vor bedeutendste Ausstellung zeitgenössischer Kunst kuratiert wurde. Ungeschickt ist das alles insofern, als es durch die ahistorische, homogenisierende und kontextblinde Sicht auf das „zentristische“ Kunstsystem eine Ausblendung betreibt, die Allianzen verhindert. Dem angestrebten Anliegen, eine dekolonialistische Vernetzung auf Augenhöhe zu ermöglichen, läuft das jedenfalls fundamental zuwider. ➔

<sup>1</sup> Dieses und alle folgenden Zitate von ruangrupa stammen aus ruangrupa: *Lumbung*. In: Dies. (Hg.): *documenta fifteen Handbuch*. Berlin 2022 (Hatje Cantz Verlag), S. 10–42.

<sup>2</sup> Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main 1974 (Suhrkamp Verlag), S. 81.

<sup>3</sup> Jürgen Habermas: „Die Moderne – ein unvollendetes Projekt“. In: Ders.: *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt. Philosophisch-politische Aufsätze 1977–1990*. Leipzig 1990 (Reclam Verlag), S. 32–54, hier S. 35.

<sup>4</sup> Achille Mbembe: *Kritik der schwarzen Vernunft*. Berlin: Suhrkamp Verlag 2014, S. 88f.

<sup>5</sup> Peggy Phelan: „Überblick“. In: Helena Reckitt (Hg.): *Kunst und Feminismus*. Berlin 2005 (Phaidon Verlag), S. 15–49, hier S. 19.

<sup>6</sup> Gilles Deleuze und Félix Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Berlin 1992 (Merve Verlag), S. 41.

**Jens Kastner** ist Soziologe und Kunsthistoriker und unterrichtet an der Akademie der bildenden Künste Wien. [www.jenspetzkastner.de](http://www.jenspetzkastner.de)

Nilima Zaman

## Koloniale Kontinuität im Alltag: Die Inszenierung des Exotischen

Über Exotismus als vermeintliche Alternative zum Rassismus: *Mysteriöse Körper, patriarchale Blicke und Dekolonisierung als antidiskriminierendes Instrument des Empowerment.*

➔ Der folgende Text beleuchtet zunächst meine Gedanken, Motivation und Emotionen, die hinter dem Schreiben dieses Artikels standen. Zu Beginn war ich argwöhnisch und zwiespalten, über das Thema Exotismus zu schreiben. Als ich den ersten Entwurf dieses Artikels verfasste, war ich von dem Gedanken beunruhigt, ob ich die Sensationsgier *weißer* Menschen und ihre *weiße* Schaulust bedienen würde.

Wie kann ich einen Kurzartikel verfassen, der meine tatsächlichen Gedanken darstellt und primär BiPoC-Personen anspricht, ohne auf die Anerkennung *weißer* Menschen beharren zu müssen? Wir alle werden (un)bewusst durch eurozentrische Strukturen sozialisiert, sowohl *weiße* Menschen als auch BiPoC-Menschen. Für BiPoC-Autor\*innen bedeutet das beispielsweise, dass sie oft eine bewusste oder unbewusste *weiße* Perspektive einnehmen müssen, um primär *weiße* Leser\*innen gedanklich abzuholen. Denn die Bewertung durch *weiße Menschen* beeinflusst maßgeblich die Kreativität und den inhaltlichen Anspruch der BiPoC-Autor\*innen. Im Kontext von Rassismus werden nicht nur Sachlichkeit, sondern auch vermeintliche Objektivität, Authentizität

und Urteilsvermögen in Frage gestellt. Genau diese Reflektion verdeutlichte mir, dass selbst in unseren gedanklichen Ausarbeitungsprozessen *weißen* Menschen einen Platz eingeräumt wird. Dies erscheint mir ironisch. Selbst bei Themen, die den Rassismus kritisch beleuchten, werden *weiße* Menschen stets als primäre Zielgruppe angesprochen. Doch diesmal weigere ich mich jeden Satz bis ins kleinste Detail zu überprüfen. Beim Verfassen dieses Textes denke ich in erster Linie an mein jüngeres Ich, meine Nichte und alle zukünftigen BiPoC-Personen, die sich in diesem Artikel möglicherweise wiedererkennen.

### „Fremde Gefahr“ und „faszinierendes Fremdes“

„[Rassifizierte ethnische] Frauen sind genau mein Typ!“, „Ich wünschte ich wäre genauso braun wie du!“ – Exotismus wird häufig als eine harmlose Form der Diskriminierung abgetan. Vielen scheint nicht bewusst, dass der Blick auf vermeintlich Exotisches in der kolonial-europäischen Geschichte verwurzelt ist. Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage: Wo genau verläuft die Grenze zwischen ‚Exotismus‘ und ‚Rassismus‘? Wird die Wortherkunft beachtet, dann bedeutet exotisch „ausländisch“, „fremdländisch“ oder „überseeisch“ und fand im 20. Jahrhundert Eingang in die deutsche Sprache. Die Wahrnehmung von etwas als vermeintlich „exotisch“ ergibt sich oft aus dem, was nicht als exotisch betrachtet wird: BiPoC und/oder Jüd\*innen werden exotisiert, während *weiß*-christliche Personen dies nicht werden. Dies weist darauf hin, dass der Prozess der Rassifizierung hier eine bedeutende Rolle zukommt. Da „exotisch“ somit eine rassifizierte Kategorie ist, ist es wichtig, von der Praxis der Exotisierung zu sprechen, auch bekannt als Exotismus. Rassismus wird dahingehend üblicherweise mit Hass, Gewalt und Nationalismus in Verbindung gebracht, um möglichst eine vermeintlich „frem-

de Gefahr“ fernzuhalten. Während Rassismus eher negativ konnotiert ist, wird Exotismus als gutwillige Bestrebung wahrgenommen, dem „faszinierenden Fremden“ lediglich näher kommen zu wollen, und wird daher positiv betrachtet. Uns BiPoC-Personen wird oft entgegnet, dass die Zuschreibungen des Exotischen etwas Positives seien. Es scheint, als bräuchten *weiße* Personen den Exotismus, denn eine Alternative scheint zu



sein, uns weiterhin als „fremde Gefahr“ abzutun.

### Der „mysteriöse fremde Körper“

Die *weiß*-christliche Gesellschaft scheint eine Legitimierung zu benötigen, um den „mysteriösen fremden Körper“ als halbwegs akzeptabel zu entgegnen. Tatsächlich sind Exotismus und Rassismus untrennbar miteinander verbunden. Exotismus ist ein wesentlicher Teil von Rassismus. Auch in der heutigen Zeit werden die Körper Schwarzer, indigener, jüdischer Menschen und Menschen of Color weiterhin durch den kontinu-

ierlichen (kolonial)-*weiß*-christlichen Blick degradiert, mit abwertenden Zuschreibungen markiert und gleichzeitig als faszinierend betrachtet. Exotisches wird mit Unbekanntem, Genuss, Lust als auch Aufregung assoziiert. Eine Vorstellung des Exotischen in der Werbung oder Filmen soll bei Konsument\*innen ein Verlangen nach Fremdem wecken. Da Exotismus oft mit einer Ästhetisierung einhergeht, kann sie eine erotisierende Form annehmen – eine erotische Exotisierung. Infolgedessen können beispielsweise BiPoC-Personen eine rassifizierte Form der Ästhetisierung ihrer Sexualität erleben. Gespräche mit anderen rassifizierten Frauen über die rassifizierte Ästhetisierung unserer Sexualisierung und Körper führe ich immer wieder. Die Tatsache, dass unsere Körper regelrecht als „fremd“ und „mysteriös“ wahrgenommen werden und erst dadurch als äußerst anziehend oder erotisch gelten, erschüttert uns und unser Selbstwertgefühl. Je nach ethnischer Zugehörigkeit werden rassifizierte Frauen entweder mit Hypersexualität, Unreinheit oder sexueller Unfreiheit in Verbindung gebracht. In Deutschland erlebe ich wiederholt, dass ich entweder als Brasilianerin, hypersexuell, dominant und leidenschaftlich oder als Inderin, traditionsbewusst, unfrei und submissiv wahrgenommen werde. Im Kontext der Retterdiskurse *weißer* Männer oder *weißer* Feminist\*innen schwingt außerdem die Herabsetzung mit, dass BiPoC-Personen nur ein lediglich „gestörtes Verhältnis“ zu ihrer eigenen Sexualität und Körpern haben können. Diese Projektionen können jedoch für BiPoC-Personen äußerst gefährlich sein.

Im Kontext des Datings und der Liebe stellen wir Frauen uns oft die Frage, welche Absichten Männer haben, wenn sie uns ansprechen mit Begriffen wie „Schokolade“, „Mocha“, „Pocahontas“, „exotisch“ oder „leidenschaftlich“, oder wenn sie uns nach unserer Herkunft fragen. Denn uns ist bewusst, dass wir aufgrund unserer ethnischen Zugehörigkeit oder äußerlichen Merkmale aus einem eurozentrisch-männlichen Standpunkt bewertet, hierarchisiert und kategorisiert werden.

**Decolonize your mind!**

**Nilima Zaman** arbeitet zum Thema KI und Diversität, ist freiberufliche Dozentin an der Universität Tübingen und Gründerin des Bildungskollektivs und Safe(r) Space: BiPoC+ Feminismen\*.

Ich meine, es war im Jahr 2015, als die deutsche Künstlerin, Hilal Moshtari, ein Kunstwerk auf ihrem Instagram-Kanal teilte mit der Aufschrift: *Decolonize your mind!* (Dekolonisiert euren Geist/eurozentrische Denkmuster; oder im Kontext des akademischen: dekolonisiert intellektuell-akademisches Wissen). Ich erfuhr zum ersten Mal von diesem Aufruf und spürte sofort ein Gefühl der Ermächtigung. *Decolonize your mind* war für mich eine Ermutigung, erlernte unbewusste diskriminierende Strukturen zu erkennen, vorherige Ängste und Denkmuster lösen und umlernen zu können, und weiß-patriarchale Erwartungen, die an mich gerichtet wurden, nicht akzeptieren zu müssen. Audre Lorde sagte einmal: „I learned that if I didn't define myself for myself, I would be crunched into other people's fantasies for me and eaten alive.“ Dies hat mir gezeigt, wie wichtig es ist, meine eigene Definition von mir selbst zu finden, um nicht in die Fantasien anderer über mich hineingezogen und letztlich „aufgefressen“ zu werden. Daher habe ich begonnen, die abwer-

tenden Begriffe, die weiße Menschen auf uns projiziert haben, zu rekonstruieren und umzulernen. Heute reagiere ich ablehnend auf mich projizierte koloniale Denkmuster oder Verhaltensweisen. Das Privileg, nicht den weiß-eurozentrisch und patriarchalen Erwartungen entsprechen zu müssen, ist mir dabei bewusst geworden. Daher ist die Dekolonisierung unserer Denkmuster ein wichtiger Akt zur eigenen Befreiung und Selbstbestimmung. ↻



Jens Kastner

## Gemachtes Vergessen im Buch

↻ Ein „selbstironisches Spiel mit Exotismus“ habe Michel Foucault zwar betrieben. Insgesamt aber, resümiert der Kulturwissenschaftler Onur Erdur, bleiben Kolonialismus und Neokolonialismus eine „eklatante Leerstelle in Foucaults

Werk“, wie auch in dessen Rezeption. Erdur zeigt in seiner instruktiven und gut lesbaren Spurensuche nach dem Einfluss kolonialer Situationen auf die französische Theorie auf, dass etwa Pierre Bourdieu, Roland Barthes und Jean-Francois Lyotard die kolonialen Erfah-

rungen in Nordafrika wesentlich intensiver auch theoretisch reflektiert haben als Foucault. Mit schlechtem Gewissen und potenzieller Exotisierung zu kämpfen hatten sie alle. Relevant ist die koloniale Erfahrung insofern, als sie privilegierte Ausgangspositionen für kulturelle Praxis wie die Theorieproduktion schafft. Markus Rieger-Ladich geht in seiner begriffs- und ideengeschichtlichen Studie dem Privileg nach. Von den vormodernen

Ursprüngen des Privilegs führt er die Leser\*innen dabei über den Feminismus der 1970er Jahre bis in die Debatten der Gegenwart. Er kann dabei aufzeigen, dass und inwiefern der Begriff des Privilegs zu einem „unverzichtbaren Erkenntnisinstrument“ geworden ist. Die Einsicht in das Fortdauern kolonialer Denkmuster auch lange nach Beendigung der politisch-militärischen Kolonialherrschaft hat die Sozialtheorie der letzten Jahre nicht zuletzt Denker\*innen wie dem kenianischen Schriftsteller und Theoretiker Ngũgĩ wa Thiong'o zu verdanken. Ausgangspunkt war für Thiong'o dabei u.a. die Einsicht, dass die Herrschaft über die Sprache „entscheidend für die Beherrschung des geistigen Universums der Kolonisierten“ war. Thiong'o richtet sich gegen die „koloniale Entfremdung“ als besonderen Effekt des Kolonialismus auf die Denk- und Wahrnehmungsweisen. Das Buch versammelt neben wichtigen seiner Texte auch Stimmen zu seinem Einfluss auf andere Kultur- und Sozialwissenschaftler\*innen. Der Band *Othering in der postmigrantischen Gesellschaft* fragt danach, wie „die epistemische Gewalt in asymmetrischen Wissensregimen umgangen“ werden kann und was die „Dekolonisierung des Wissens“ in der methodischen Praxis bedeuten kann. In der empirischen Forschung soll vor dem Hintergrund einer postmigrantischen Perspektive mit der „westlichen Dominanz“ gebrochen werden. Postmigrantische Lesarten des Sozialen werden dabei als solche schon als „widerständige Praktiken der Wissensproduktion“ verstanden. In *ca. 1972* schildert Tom Holert eine Vielzahl von Überlappungen zwischen sozialbewegten und ästhetischen Politiken sowie theoretischen Ansätzen Anfang der 1970er Jahre, die auch als Gegengeschichte zur Exotisierung gelesen werden können. Indigene Aktivist\*innen des American Indian Movement kämpften beispielsweise dafür, an „Image und Ikonografie“ ihrer eigenen Geschichte mitzuwirken, der Begriff indigenous people sollte als politischer, nicht kultureller gefasst werden. An überbordend vielen Beispielen zeigt sich hier, wie sich Erfahrungen und deren Aneignung verkoppelt haben, die eine „Multiperspektivität von Gegenwartserfahrung und Geschichte“ deutlich machen können.

→ Onur Erdur: *Schule des Südens. Die kolonialen Wurzeln der französischen Theorie*. Berlin 2024 (Matthes & Seitz).

→ Tom Holert: *ca. 1972. Gewalt – Umwelt – Identität – Methode*. Leipzig 2024 (Spector Books).

→ Ngũgĩ wa Thiong'o: *Dekolonisierung des Denkens: Essays über afrikanische Sprachen in der Literatur*. Münster 2022, 3. Aufl. (Unrast Verlag).

→ Markus Rieger-Ladich: *Das Privileg. Kampfvokabel und Erkenntnisinstrument*. Leipzig 2022 (Reclam Verlag).

→ Irini Siouti, Tina Spies, Elisabeth Tuider, Hella von Ungler, Erol Yildiz (Hg.): *Othering in der postmigrantischen Gesellschaft. Herausforderungen und Konsequenzen für die Forschungspraxis*. Bielefeld 2022 (Transcript Verlag).

Jens Kastner ist Soziologe und Kunsthistoriker und unterrichtet an der Akademie der bildenden Künste Wien. [www.jenspetzkastner.de](http://www.jenspetzkastner.de)

## Pay the Artist Now! Infotour

Ein Gespräch über die ersten zwei Tourstopps in Innsbruck und Klagenfurt mit Gabriel Moncayo Asan, Sheri Avraham und Michael Strasser

*Ziel der Infotour ist es, über den aktuellen Stand im Fair Pay Prozess zu informieren und umgekehrt Erfahrungen und Stimmen aus der Szene zum Thema „Fair Pay“ in der bildenden Kunst einzuholen, um den laufenden Prozess zu evaluieren und weiterzuentwickeln.*

➡ This text is an edited version of a conversation we held reflecting on the first two stops of our Pay the Artist Now! Infotour in November 2023 and January 2024. I am Gabriel Moncayo Asan sitting together with two of the three minds behind the project, Sheri Avraham from IG Bildende Kunst and Michael Strasser from Künstler:innen Vereinigung Tirol. Missing today is Vasilena Gankovska (IG Bildende Kunst). The three of them developed and facilitated an amazing

tour to spread and raise awareness for the work they do in the frame of Pay the Artist Now! for fair payment in fine arts.

**MONCAYO ASAN:** So, let's get directly to the Infotour: Can you please tell me – how and why the Infotour was born?

**STRASSER:** Ich glaube ein wichtiger Punkt ist, dass die Idee zur Tour zwei Jahre nachdem wir den ersten Leitfaden und Honorarspiegel für faire Bezahlung in der bildenden Kunst veröffentlicht hatten, kam. Das war ungefähr die Zeit, wo man gemerkt hat, es wird übernommen, auch von den Fördergeber:innen. Noch sind diese Empfehlungen keine Verpflichtung, aber es wird sehr wohl bei Förderungen als ein relevanter Punkt drauf geschaut, ob Projekte gefördert werden oder nicht. Zweieinhalb Jahre später, zum Start der Tour, gibt es schon recht viele Erfahrungswerte. Ein Grund, warum die Tour durch vier Städte in Österreich geht, ist, dass der Fair Pay Prozess an den unterschiedlichen Orten unterschiedlich weit ist und deshalb war es ein wichtiger Punkt, den Fokus auch auf andere Orte zu legen, damit der Prozess insgesamt schneller voranschreitet.

**AVRAHAM:** And already during the development of our Pay the Artist Now! recommendations for basic fees we had difficulties with definitions. Since such recommendation was not existing before, we had to define for ourselves what is for example an exhibition fee and what it entails. Therefore, a tour was the important next step, and our goal with the tour is to fill knowledge gaps, foster collaboration, and establish support networks. With it we wished to create a broader base of informed individuals across Austria, facilitating personal connections for support in navigating

challenges, addressing questions, resolving misunderstandings, or tackling new obstacles. Additionally, we seek to assess how the recommendations are being implemented in diverse contexts, recognizing the variations in experiences between different regions, such as Vienna and Innsbruck.

**MONCAYO ASAN:** The second stop was Klagenfurt. Sheri, since you were there could you please tell us a bit more about that – who was there, when and where was it.

**AVRAHAM:** The second event took place at the end of January 2024. It was organized in collaboration with Elena Stoißer from the Interessengemeinschaft der Kulturinitiativen in Kärnten, Koroška (IG KiKK), and Franz Thalmer and Lea Lugarić from Kunstraum Lakeside. Held at the beautiful Kunstraum Lakeside gallery amidst snow-capped mountains, the two-day event featured a public evening gathering and an invitation-only workshop. While the IG Bildende Kunst typically hosts free and open events, we made an exception for this occasion. We aimed to work with individuals experienced in implementing the recommendations and sought diverse perspectives, hence curating the participant list. Additionally, we aimed to foster an intimate atmosphere conducive to productive discussions – a challenge in larger groups. Recognizing the work involved, we provided an honorarium for self-employed participants. In Kärnten, Koroška, the Fairness Process has just begun and our event served as a preparatory meeting. Our goal was to familiarize attendees with Fair Pay, share experiences, address challenges, and discuss strategies. Unlike our early encounters where understanding the problem was a

hurdle, participants now benefit from several years of accumulated knowledge. Their professional readiness to engage in the process is promising, and I eagerly anticipate the outcomes.

**MONCAYO ASAN:** Would you say that there was many or any common misconceptions that people had?

**STRASSER:** Ja! Viele! Ich glaube ein Punkt für Missverständnisse ist, auch von Seiten der Politik, dass wenn der Gap zu den Mindestempfehlungen geschlossen wird, dass wir dann am Ziel angekommen sind. In Realität sollte das aber erst der Beginn für eine fortschreitende Entwicklung sein. Was auch Teil und Inhalt unserer Tour ist, die unterschiedlichen Begriffe und ihre Definitionen, die in dieser Thematik vorkommen, genau zu erklären. Für viele Leute sind die Unterschiede – oft sind sie nur klein – gar nicht klar; wenn zum Beispiel in den Honorarempfehlungen von Künstler:innenhonorar oder Ausstellungshonorar gesprochen wird. Wir empfehlen in unserem Leitfaden Beträge für Ausstellungshonorare. Das heißt, ein Werk kommt in eine Ausstellung und der minimale Aufwand von Kommunikation, bis Verpackung, über Transport, alles was da anfällt, soll durch diesen Betrag abgegolten werden. Ein Künstler:innenhonorar ist dann nochmal etwas ganz anderes und gerade deshalb ist es wichtig, diese Begriffe aufzudröseln und den Leuten die Unterschiede wirklich aufzuzeigen.

**MONCAYO ASAN:** Regarding cultural policy, how would you say the implementation of PTAN affected the two regions you visited?

**STRASSER:** Ich glaube, die Antwort auf deine Frage ist je nach Blickwinkel etwas

komplex. Das Kulturbudget des Bundes hat sich zwar auch für 2024 um knapp 50 Millionen Euro auf circa 668 Millionen erhöht, sprich, es gibt mehr Geld auch für Fair Pay, aber parallel dazu werden bestehende Kulturbudgets in anderen Bereichen oft nicht mal indexiert, geschweige denn erhöht. Gerade in den letzten Jahren, durch die wahnsinnig hohe Inflation und Teuerung – sei es Gas, Strom, Mieten etc., sind es die mittelgroßen Institutionen, die sich schwer tun ihren Status Quo zu halten. Bei uns in der KüVeTi das einzige Mittel, um mit dem nicht wachsenden Budgets – abgesehen von Fair Pay-Zuschüssen – weiterarbeiten zu können, ist Programm zu streichen. Und das betrifft einen Großteil der Institutionen. Was wahrscheinlich auf dem Weg zu besserer Bezahlung der Fall sein wird, es wird weniger Projekte geben. Das muss ehrlicherweise dazugesagt werden.

**MONCAYO ASAN:** What is the future of the Infotour, what is coming up?

**STRASSER:** Gemeinsam mit Vasilena Gankovska fahren wir Anfang April nach Graz. Am 3. April gibt es eine weitere öffentliche Abendveranstaltung im <rotor> Zentrum für zeitgenössische Kunst und am Folgetag einen weiteren Workshop für geladene Professionist:innen. Wir freuen uns sehr über die Zusammenarbeit mit den Kolleg:innen von <rotor> und der IG Kultur Steiermark. Als nächsten und vorerst letzten Stopp planen wir für Mai nach Linz zu fahren.

**AVRAHAM:** Michael and I will be traveling to Linz on the 22th of May. This event marks the near conclusion of our tour, with the next step being a Vienna conference – a reflective conclusion

based on the insights gathered throughout our journey. The timing of the Vienna conference is yet to be determined; we are still in the developing process. As Michael previously mentioned, one of our primary objectives for the info tour is the creation of a calculator – on the base of the information we collected from the different stops, we will build an invaluable tool aimed at simplifying our professional lives. This calculator will offer various customizable options, allowing individuals to input factors such as years of experience, familial responsibilities, insurance costs, studio expenses, and other professional overheads. We assert that these factors should be considered when determining exhibition fees, thereby ensuring fair payment for artists.

**MONCAYO ASAN:** This is really important work that you do. It is a real movement as you said. It is really letting artists to not die as poor artists and actually be able to live from their work and get paid for it fairly. So, thank you! Thank you, Michael, thank you Sheri for being here and sharing with us the experience of PTAN info tour.

**STRASSER:** And thank you Gabriel.

**AVRAHAM:** Thank you, Gabi. ➡

**Gabriel Moncayo Asan** ist Video-Künstler und Podcaster. **Sheri Avraham** und **Michael Strasser** sind Teil der Arbeitsgemeinschaft Pay the Artist Now!

Das Gespräch fand am 29. Februar statt. Link zum Podcast: <https://shorturl.at/cqyQ1>

Yvonne Gimpel

## Kampf um Anerkennung: Fair Pay für Künstler:innen und was dies mit den Lohnabschlüssen im Handel zu tun hat

*Um der Prekarität im Kunst- und Kulturbereich entgegenzuwirken, sind IG Kultur und GPA Anfang 2024 einen historischen Schulterchluss eingegangen. Über die Wichtigkeit dieses Schritts, auch für den Bereich der bildenden Kunst.*

☞ Der Wert von Kunst und Kultur kann (und darf) sich nie auf eine finanzielle Ziffer reduzieren lassen. Und doch geht es im Kampf um Fair Pay zentral um die Frage, woran sich eine faire Entlohnung von Arbeit in Kunst und Kultur orientieren soll(te).<sup>1</sup> Die Antwort der IG Kultur: an den bestehenden Kollektivverträgen, die zwischen den Sozialpartner:innen und damit den Betroffenen selbst seit Jahrzehnten ausverhandelt werden. Das bringt nicht nur eine Einbettung in die bestehende Lohnstruktur, sondern entzieht Fair Pay auch staatlicher Einflussnahme durch die jeweiligen

politischen Mehrheitsverhältnisse (wie etwa in Mindestlohn-Modellen üblich).

Anfang des Jahres wurde ein Meilenstein in diesem Kampf erreicht: Gewerkschaft GPA und Interessenvertretung IG Kultur haben erstmals eine Sozialpartnerempfehlung für freie Kulturarbeit verabschiedet. Sie definiert Empfehlungen zur Entlohnung von Kulturarbeiter:innen und Ausgestaltung der Arbeitsbedingungen in der freien Kulturarbeit – d.h. Angestellte in gemeinnützigen Kulturvereinen.

Für bildende Künstler:innen muss die Empfehlung vollkommen irrelevant erscheinen. Nicht nur ist ihre Arbeitsrealität davon gekennzeichnet, in den seltensten Fällen eine Anstellung zu begründen, sondern die Frage der Entlohnung stellt sich oft viel grundsätzlicher: Gibt es überhaupt ein Honorar? Von Mindeststandards im Sinne von „Fair Pay“ ganz zu schweigen.

Die Empfehlung ist dennoch auch für die bildende Kunst ein Referenzrahmen, da sie die gleiche Grundlage hat: Das GPA-Gehaltsschema für Vereine, adaptiert für die Praxis der Kulturarbeit.

Dieses basiert auf dem Kollektivvertrag der Handelsangestellten als Kollektivvertrag mit der größten Reichweite und folgt deren Lohnabschlüssen. Verhandeln die Handelsangestellten gut, so wirkt sich das auch auf die Fair Pay-Empfehlungen für freie Kulturarbeit wie bildende Kunst aus.

Wenn es wieder heißt: „Das ist alles viel zu hoch und illusorisch!“ – dann muss in Erinnerung gerufen werden: Die Grundlage unserer Fair Pay Empfehlungen ist der KV-Handel und die Lohnabschlüsse der Handelsangestellten! Dass es als

illusorisch gewertet wird, liegt an Förderpraxis und Förderbudgets, welche eine jahrzehntelange verinnerlichte Praxis fortschreiben, in der Arbeit in Kunst und Kultur als selbstverständlich „billig“ bis „unentgeltlich“ angesehen wird.

Ohne fundamentale Änderungen in der Förderpraxis und Erhöhung der Förderbudgets ist auch die Umsetzung der Sozialpartnerempfehlung in der freien Kulturarbeit für die meisten utopisch. Wagen wir es aber nicht, eine Utopie zumindest zu formulieren, wird sich auch nichts ändern. Dass die Gewerkschaft nun diesen Kampf mit stützt, ist ein wichtiger Schritt. Dass die Forderung von Mindeststandards, wie sie für 98 % der Arbeitnehmenden in Österreich selbstverständlich sind, als utopisch gilt, spricht für sich. Aber ist Kunst und Kultur nicht immer schon ein guter Ort gewesen, um scheinbaren Utopien Leben einzuhauchen? ☹

**Yvonne Gimpel** ist Geschäftsführerin der IG Kultur Österreich.

[www.igkultur.at/projekt/sozialpartnerempfehlung-freie-kulturarbeit](http://www.igkultur.at/projekt/sozialpartnerempfehlung-freie-kulturarbeit)

<sup>1</sup> Wohlgermerkt „Kampf“, denn auch wenn sich die Kunstproduktion einer kapitalistischen Tauschlogik entziehen will (und sollte), so ist es dennoch ein „Arbeitskampf“, den „wir“ führen – denn selbst wenn sich alles gegen die Reduktion von Kunst auf „Lohnarbeit“ sträubt, so muss es dennoch als „Arbeit“ anerkannt und entsprechend entlohnt sein – und sei es schlicht aus der simplen Frage heraus: Wer kann es sich leisten, professionell bzw. beruflich in diesem Bereich Fuß zu fassen, wenn monatlich die Miete, Energiekosten und andere Lebenserhaltungskosten zu zahlen sind – es sei denn, Kunstproduktion wird mit Privilegien/re/produktion gleichgesetzt. Provokanter Disclaimer: niemand will hören, dass es trotz der desaströs prekären Umstände im Kunstbetrieb ein Privileg ist, in diesem Bereich tätig sein zu können. Aber das ist weitgehend Fakt.

Philipp Muerling

## Der erste Schritt ist der Eingang

**Wenn Kunst alles und jede behandelt und betrifft, muss die Kunstszene offen für jede Person sein – nicht nur in der gedanklichen, sondern auch in der körperlichen Präsenz.**

*Was soll eine Kunstuniversität lehren? Der gewünschten Allgemeinheit zu dienen? Sich der Konformität zu fügen und hinter der Uniform der Diversität zu verstecken? ...*

☞ ... Erwartungen zu erfüllen, um der Stereotyp:in zu entsprechen? Mauern zu errichten, um Freiheiten künstlich zu erschaffen – damit Außenstehenden ein Spiegel vorgehalten wird, der Probleme, Fehler und Leid darstellt, aber sich nicht auf die eigene Person und das nahe Umfeld bezieht?

*Die Kunst, das Metier der Kunst birgt das einzigartige Potential absoluter Barrierefreiheit.*  
Florian Reese, Atelier 10.

Alle Gebäude der Akademie der bildenden Künste Wien schließen, durch physische Barrieren, Menschen aus. Auch nach einer dreijährigen und kostenintensiven Modernisierung wurde das aktuelle Gesetz missachtet. Das Minimum der

Barrierefreiheit, das schon vor der Sanierung bestand, wurde als ausreichend erachtet und deshalb nicht verändert. Wer die Stiege zum Haupteingang nicht verwenden kann, muss weiterhin unbemerkt von hinten in das Gebäude eintreten. Personen werden mit Vorsatz ausgeschlossen. Als Rollstuhlfahrer wurde mir somit unmissverständlich meine unerwünschte Anwesenheit erklärt.

*I am angry. We should all be angry. Anger has a long history of bringing about positive change. But I am also hopeful, because I believe deeply in the ability of human beings to remake themselves for the better.*

Chimamanda Ngozi Adichi, Schriftstellerin und Feministin.

Eine öffentliche Provokation war notwendig. Ich habe mehrmals versucht, wie alle anderen, das Uni-Gebäude von Vorne über die Prunkstiege zu besuchen. Natürlich bin ich jedes Mal gescheitert. Trotz hoher Medienpräsenz blieb die Situation unverändert. Deshalb habe ich im folgenden Jahr den Druck erhöht und andere Personen und Organisationen eingebunden. Doch wieder ist bis heute keine Veränderung in Sicht. Paradoxerweise half mir das Entfalten meiner aufgestauten Wut zu erkennen, dass das Problem nicht von mir ausgeht. Ich sah mich oft als Störfaktor; eine Strafe für mein Umfeld; ein Umstand, der lieber vermieden wird. Und weil ich nicht zusätzlich irritieren wollte, bin ich stumm geblieben. Doch so funktioniert die Gesellschaft nicht. Wir reiben aneinander und bilden dadurch eine Zivilisation. Wir feiern Probleme, um Lösungen zu schaffen. Im Besonderen Künstler:innen machen Facetten des Lebens sichtbarer und stellen alles in

Frage. Deshalb ist es besonders wichtig, in Kunsträumen Barrierefreiheit zu schaffen!

*Das schlimmste was einem Denkmal passieren kann: wenn es nicht genutzt wird!*

Dr. Friedrich Dahm, Bundesdenkmalamt Wien.

Wie viele andere Bauwerke ist auch das Gebäude der Akademie ein Kulturgut und muss bewahrt werden. Das Amt für Denkmalschutz will immer ermöglichen, dass ihre renovierten Gebäude für alle Menschen zugänglich sind. Jedoch kann diese Behörde nur nach Auftrag der Eigentümer:innen handeln. Trotzdem wird der Denkmalschutz oft als Argument gegen einen Umbau angeführt.

*Solange jemand den Hintereingang oder Hinterausgang nehmen muss, während andere beim Haupteingang rein- und rausgehen, ist ein Haus nicht barrierefrei. Punkt.*

Gabu Heindl, Architektin und Ziviltechnikerin.

Kunst bezieht sich auf das Leben, kommt aus der Gesellschaft und gibt sich der Öffentlichkeit preis. Deshalb müssen alle Menschen die Möglichkeit haben, Kunst zu schaffen und damit in Berührung zu kommen. Barrierefreiheit ist eine Grundvoraussetzung für eine Koexistenz. Der erste Schritt ist der Eingang. ☹

Philipp Muerling ist Künstler und Aktivist.

*Manifest M* zum Download unter [www.questionmeandanswer.com/advocacy](http://www.questionmeandanswer.com/advocacy)

Sheri Avraham

## „Video hod de Radiostern ausg'mochd“\*

Einige Gedanken über die rasante Entwicklung von generativer KI und bedingungslosem Grundeinkommen für Künstler:innen.

Ein großer, düster beleuchteter Saal war gefüllt mit Dutzenden ungeduldigen Menschen, die auf die Vorführung eines sogenannten Films warteten. Plötzlich durchdrang ein Lichtstrahl die Dunkelheit und beleuchtete eine sich an der Wand vor uns bewegendende Lokomotive ...

➔ ... Sie war einen Moment zuvor noch nicht da, doch nun raste sie über die Leinwand. Die Dampflok donnerte, und mein Herz schlug schneller – für einen Moment hot's g'fühlt, als ob der Zug direkt auf mich zugefahren wäre – ein unvergesslicher Moment, der die Landschaft der visuellen Unterhaltung für immer veränderte.

Wiederholt sich die Geschichte? Durch die Jahrhunderte hat die Einführung neuer Technologien oft Angst und Besorgnis hinsichtlich ihrer Auswirkungen auf Beschäftigung und Gesellschaft, aber auch auf die künstlerische Arbeit ausgelöst. Erleben wir eine Wiederkehr der Ängste, die in den Anfangstagen der Fotografie zu sehen waren, als Maler:innen fürchteten, dass die Präzision der Kamera ihre künstlerischen Fähigkeiten überflüssig machen würde? Ebenso entfachte das Aufkommen der Fotokamera Debatten über die Natur von Kunst und Darstellung und stellte traditionelle Vorstellungen von Kreativität in Frage.

Generative künstliche Intelligenz (KI) wird zunehmend eingesetzt, um künstlerische Inhalte zu generieren, darunter Bilder, Musik, Literatur, Filme und sogar bei sprachlichen Aufgaben wie diesen, wobei ich meine Gedanken auf Hebräisch eingabe und die Maschine sie gleichzeitig übersetzt. Die Integration von KI in künstlerische Tätigkeiten verbessert erheblich die Effizienz und senkt die Produktionskosten. Aufgaben, die normalerweise umfangreiche menschliche Ressourcen erfordern, können nun durch KI-Algorithmen automatisiert werden und verändern damit unseren Ansatz zur Arbeit und kreativer Produktion. Kreativität, einst als göttliche Gabe für ausgewählte Personen betrachtet, wird nun in einem binären System definiert, in dem KI-Systeme ihre Fähigkeiten durch erhöhten Einsatz verfeinern.

KI-Systeme haben die Fähigkeit, umfangreiche Bestände vorhandener Kunstwerke zu analysieren, Muster zu erkennen und neue Inhalte zu generieren, die menschlicher künstlerischer Kreativität ähneln. Diese Zunahme an KI-generierten

Inhalten wirft wichtige Fragen auf, nicht nur hinsichtlich der Urheber:innen- und Eigentumsrechte, sondern auch hinsichtlich der Authentizität und Originalität von KI-Kunst. Dennoch ist offensichtlich, dass die Ängste bezüglich der möglichen Verdrängung kreativer, menschlicher Werke wahrscheinlich abnehmen werden.

Da KI weiterhin verschiedene Aufgaben vereinfacht, wird die Notwendigkeit von Bestimmungen wie dem bedingungslosen Grundeinkommen (UBI, auf Englisch für Universal Basic Income) immer offensichtlicher, um potenzielle Arbeitsplatzverluste und Einkommensungleichheit abzufedern. Dies entspricht historischen Präzedenzfällen, wo die wirtschaftlichen Transformationen soziale Wohlfahrtsmaßnahmen wie Sozialhilfeprogramme während der Industrialisierung erforderlich machten.

Ein Grundeinkommen wäre definitiv ein Wendepunkt, wenn es um Kreativität und Innovation in der Kunst geht. Durch die Etablierung eines gesicherten Grundeinkommens kann das UBI künstlerische Innovation und kulturelle Entwicklung fördern. Indem es Künstler:innen von finanziellen Zwängen befreit, ermöglicht es ihnen, ihren kreativen Ausdrucksformen nachhaltig nachzugehen und somit ein ausgewogenes Umfeld für künstlerischen Ausdruck und Experimentieren zu schaffen. ➔

\*Wienerisch für „Video killed the Radio Star“.

**Sheri Avraham** ist Künstler:in, Forscher:in, Kurator:in und Performer:in sowie Vorstandsmitglied der IG Bildende Kunst.

## Politisch handeln

Kolumne des Vorsitzes der IG Bildende Kunst

➔ „Unpolitisch sein heißt politisch sein, ohne es zu merken“, meinte Rosa Luxemburg. Zum Glück haben wir die Möglichkeit, demokratisch zu wählen. Wir sollten jede Chance nutzen, dieses Recht auszuüben, auch für (uns) alle, die nicht wählen können, weil (wir) sie einen anderen Pass besitzen. Gelegenheiten dazu gibt es in diesem Jahr genug. Denn nicht zu wählen ist auch eine Wahl. Aber was kann es darüber hinaus heißen, politisch zu handeln? „Politik umfasst Strukturen, Inhalte und Prozesse zur Regelung der Angelegenheiten

eines Gemeinwesens.“ Diese Definition umreißt ihr gesamtes Potential – ein Miteinander in Bewegung für soziale und ökologische Gerechtigkeit. Das lässt sich nicht erreichen ohne Freude. Freude, die nicht an einer drückenden Atmosphäre zerbricht. Kleine Akte der Freundlichkeit – auch uns selbst gegenüber – können legitime politische Statements sein, ebenso wie aktivistische Protestformen – als Veto gegen Polarisierung und Spaltung. Auch unsere künstlerische Praxis als Selbstermächtigung und Entscheidung für Gestaltung, die Fragen aufwirft, ist ein politisches Statement. Sei es in der radikalen Frage: Wer bin ich? Unsere Formen des Zusammenlebens zu überdenken und

zu übersteigen, neue Praxen zu probieren, Ungewissheit und Lebendigkeit als Voraussetzung für Erfahrung zu begreifen schließt ein, im Unbehagen zu bleiben, es zu halten und auszuhalten. Eine wesentliche Grundbedingung künstlerischer Arbeit, die Luxemburg so beschrieb: „Die Kunst ist – entgegen allen ästhetischen und philosophischen Schulmeinungen – nicht ein Luxusmittel, in schönen Seelen die Gefühle der Schönheit, der Freude oder dergleichen auszulösen, sondern eine wichtige geschichtliche Form des gesellschaftlichen Verkehrs der Menschen untereinander, wie die Sprache.“ Bleibt solidarisch, ➔ **Almut Rink** und **Carla Bobadilla**. Beide sind Co-Vorsitzende der IG Bildende Kunst.

On the edge

Ayesha Zulfiqar, Elisabeth Czihak

Kooperationsausstellung mit  
AIR – ARTIST IN RESIDENCE Niederösterreich  
Eröffnung: 25. April 2024  
Ausstellungsdauer: 26. April bis 4. Juli 2024

KULTUR NIEDERÖSTERREICH | AIR | Stadt Wien | Bundesministerium Kunst, Kultur, öffentlicher Dienst und Sport | ig bildende kunst



